



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
Centro de Letras e Artes  
Faculdade de Letras

## INTERSEÇÕES DO CINEMA NA LITERATURA DE SAMANTA SCHWEBLIN

Isabel Alves de Lemos Lessa  
(DRE - 118054543)

Monografia apresentada à Faculdade de Letras  
da Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
como quesito parcial para a obtenção do título  
de Licenciatura em Letras  
(Português-Literaturas)

Orientador: Prof. Doutor Rafael Eduardo Gutiérrez

UFRJ, primeiro semestre de 2023

Lessa, Isabel Alves de Lemos

Interseções do Cinema na Literatura de Samanta Schweblin. / Isabel Alves de Lemos Lessa - 2023.

35 f.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Eduardo Gutiérrez (Licenciatura - Português – Literaturas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 34-35

1. Literatura Contemporânea; 2. Literatura Comparada; 3. Cinema. I. LESSA/ Isabel Alves de Lemos. a; II. Gutiérrez, Rafael Eduardo (orient.) III. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras; IV. Interseções do Cinema na Literatura de Samanta Schweblin.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a meus pais, que sempre apoiaram e seguem apoiando os meus sonhos e desejos. Agradeço a minha irmã, que sempre me acolhe, mesmo sem eu pedir. A meus avós que fizeram de tudo para me dar conforto e oportunidades, sempre.

Agradeço aos meus amigos que fizeram essa jornada acadêmica e de vida comigo: Catarina Indio, Gabriel Gonzales, Laura Castello Branco, Jã Pinheiros, Gabriela Amaro. A Milena Velloso e a Luiza de Carvalho que durante a pandemia passaram muito tempo comigo rindo, discutindo e conversando. A amigos que vieram antes e me acompanharam nos dias bons e ruins: Luiza Alencar, Maria Suprani, Clara Moreira, Bruna Pacheco, Ana Abdon, Julia Afonso, Maria Fernanda Barreiras, Mei Carvalho, Maria Clara Rodrigues. Também aos amigos que vieram depois e ainda vão ficar muito tempo.

Agradeço ao meu orientador, Rafael Gutiérrez, que me deu liberdade e espaço para construir um conhecimento que fizesse sentido para mim. A tantos outros mestres que me formaram como acadêmica e profissional.

Por fim, agradeço aos escritores, vivos e mortos, que me fizeram apaixonar pela literatura e aos pintores e artistas que me acompanham agora.

As luzes piscam um par de vezes, sinal de que tudo vai terminar.

Samanta Schweblin

## SUMÁRIO

	página
1. INTRODUÇÃO	6
2. OS CAMINHOS: A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA LITERATURA	9
3. O FOCO NARRATIVO E O NARRADOR CÂMERA	18
4. SAMANTA SCHWEBLIN: PALAVRA E IMAGEM	23
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
6. BIBLIOGRAFIA	34

## 1. INTRODUÇÃO

Ser artista e existir é, para os que foram fadados a essa profissão-destino, insuportavelmente ligados. É claro que tem aqueles que seguem métricas e regras para o sucesso, calam qualquer voz pessoal. Mas tem aqueles que de fato trabalham com o que a arte tem de mais primitivo: se atentar a reproduzir, parodiar e distorcer o mundo em que vivem. Os medos e desejos ficam incluídos. Existir no mundo contemporâneo é existir em diferentes formas: digital e analógica. Além, é claro, das angústias novas que se acumulam às velhas. E por conta dessas coincidências históricas e temporais do mundo contemporâneo, a arte apresenta semelhanças e padrões, ecos.

Samanta Schweblin é argentina e contemporânea. Nascida em 1978 em Buenos Aires, estudou Audiovisual e Design na Universidade de Buenos Aires e posteriormente se dedicou à escrita. Schweblin construiu uma sólida carreira literária, sendo reconhecida e traduzida mundialmente. Sua narrativa é caracterizada por elementos do realismo fantástico, do insólito, misturando elementos surreais com a realidade cotidiana. Ela explora temas como identidade, relacionamentos disfuncionais, ansiedade e medo em suas obras.

Além de sua atuação como escritora, Schweblin também tem uma relação estreita com o cinema. Fez sua graduação em audiovisual, trabalhou como roteirista e colaborou na adaptação cinematográfica de *Distância de Resgate* (2016) junto à diretora Claudia Llosa. O romance foi adaptado pela Netflix. Essa conexão com o cinema se reflete em sua escrita, que muitas vezes apresenta uma qualidade visual e sensorial, como se as palavras fossem imagens em movimento.

Seu primeiro livro foi *El Núcleo del Distúrbio* (2002), composto por doze contos. Entretanto, a escritora ganhou maior notoriedade pelo livro de contos *Pássaros na Boca* (2009), uma coletânea que recebeu reconhecimento internacional. O romance *Distância de Resgate* (2014), uma de suas obras mais conhecidas, recebeu elogios da crítica e conquistou vários prêmios, incluindo o Prêmio Internacional de Ficção da Feira do Livro de Bogotá. Em 2015, a escritora publicou mais um livro de contos chamado *Siete Casas Vacías* que escancara a temática da família. Por fim, a sua última publicação foi o romance *Kentukis* (2018) explorando o fantástico em um mundo cibernético. A escritora se mudou para Berlim em 2012, dessa forma, parte de sua obra foi escrita nesse território.

A escrita de Schweblin apresenta alguns ecos de viver e produzir no mundo hoje. Karl Erik Schøllhammer no capítulo “Que significa literatura contemporânea” do livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), disserta um pouco sobre os aspectos que estão em pauta.

Primeiramente, ele trás a análise de Giorgio Agamben sobre a contemporaneidade. O filósofo italiano conversa com Barthes e o seu diálogo com as “Considerações intempestivas” de Nietzsche. Nesse caminho, o contemporâneo é aquele que vê o seu tempo com um olhar torto e por conta disso o enxerga com olhos que alguém em consonância com o seu tempo não tem. O deslocamento em relação a seu tempo permite a criação de ângulos mais expressivos e certos.

“Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 09)

A escrita contemporânea é urgente. Essa urgência advém da necessidade de se relacionar com a realidade histórica, como câmera de um documentário marginal. Outra característica destacada é a *presentificação* (Resende, 2007). É uma leitura sobre o imediatismo do processo criativo e da intervenção sobre a realidade. O contemporâneo briga com o seu tempo e uma vontade de se impor como voz. Assim, o escritor trabalha, através da ficção, com críticas à sociedade em que está inserido. Com o desenvolvimento da internet, o escritor pôde se tornar mais autônomo em relação à divulgação de seus textos. Um sintoma desse novo meio é, para Schollhammer, a maior popularização de formas mais breves, como microcontos. Há duas maneiras de aproveitar as formas mais breves: escritores que buscam a reinvenção do realismo e aqueles que buscam uma aproximação da consciência coletiva.

Dentro da primeira categoria, estariam Marcelino Freire, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, entre outros. Eles aproveitam desta forma para criticar determinada realidade social. Assim, esses escritores se colocam em posição de combate. A segunda categoria analisada trata a literatura como expressão do cotidiano, apresentando aspectos autobiográficos. É um material minucioso de recorte. Por mais que essa divisão seja feita, na literatura contemporânea, é comum que escritores caminhem entre as duas esferas de escrita.

Por mais que Karl Erik Schollhammer análise escritores brasileiros é possível levar a sua crítica para outros pontos da América Latina. O pensamento sobre o inespecífico de Florencia Garramuño, teórica argentina, foi uma das bases teóricas selecionadas para esse estudo. Segundo Garramuño, a arte contemporânea tem em sua base de criação a relação

produtiva entre diversas artes e meios materiais. Em *Fruto estranho: sobre a inespecificidade das artes* (2014), ela analisa, a partir da instalação Fruto Estranho, do artista brasileiro Nuno Ramos, formas em que campos distintos da arte se imbricam entre si. No caso do artista, há a coexistência da escultura, da pintura, da escrita e som na instalação, criando, dessa forma, um objeto que não se encaixa em gêneros fixos.

Podemos levar esse conceito para a literatura de Samanta Schweblin em termos estéticos. Ao longo das páginas há um forte impacto da linguagem cinematográfica. A fim de desenvolver da melhor forma as intersecções do cinema na prosa, foi feito um caminho teórico e histórico dessa relação. Partindo das primeiras reações logo com o advento do cinema, desde os afastamentos até os estreitamentos dessa relação. Além disso, pensamos também em como esses caminhos foram feitos na literatura hispânica, até, por fim, chegarmos à literatura contemporânea. Em seguida, foi feito um estudo dos fatores estéticos e formais do narrador e do foco narrativo. Esses dois elementos podem ser relacionados ao impacto imagético da câmera em um filme. Por fim, a partir dos conceitos teóricos e estéticos abordados, torna-se possível a análise da obra ficcional de Samanta Schweblin, além da exemplificação de casos e trechos em que há cinema em seu texto.



## 2. OS CAMINHOS: A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA LITERATURA

O trabalho de criar uma linha temporal da relação entre o cinema e a literatura é minucioso e cheio de diferentes caminhos. Nenhuma arte é independente de forma integral. Criar vem de uma série de estímulos que não são únicos. Assim como o jornalismo entrou na linguagem literária através da crônica, todas as artes se imbricam entre si de alguma forma. Em um mundo globalizado e digital essa relação se intensifica.

O desenvolvimento de uma forma de arte com suas características próprias, como o cinema, gera uma nova forma de pensar e falar sobre a narrativa em si. A imagem, que antes era estática com a pintura e a fotografia, passou a ser contínua. Planos de imagem, cortes e sequências foram totalmente revolucionários. Assim, era possível imitar a vida de uma forma mais fidedigna. Como se a nossa visão de mundo, por essência contínua, pudesse ser representada e mais ainda, distorcida. A noção do passado, de memória, vem com flash backs, o foco da visão, com o zoom.

O romance que apresentava uma estrutura narrativa específica entra em contato com novos recursos. Para exemplificar o romance pré cinema podemos partir da obra de Machado de Assis. Com estrutura essencialmente realista, o narrador encaminha o leitor para além de um enredo. Ele tem como objetivo provar o seu ponto de vista. Essa relação se dá a partir do diálogo. O narrador contava para o leitor o que ele tinha experienciado, sempre com a condição da narrativa ser distorcida pela sua posição na história. Os novos recursos do cinema permitiam que essa relação fosse mimetizada imagetivamente, com a montagem de cenas especificamente escolhidas pelo narrador para contar uma história. Entretanto era preciso ter uma história, um enredo, um caso a ser relatado.

Dessa forma, o cinema se apropriou do romance por conta de seu enredo. Adaptações de obras literárias foram e continuam sendo feitas. Entretanto, não se pode confundir a questão. O filme adaptado é uma obra independente e autônoma, apresenta recursos próprios e linguagem específica. A natureza do filme exige escolhas a serem feitas. A equipe de filmagem decide por um ângulo, os atores performam de uma forma que não necessariamente é uma reprodução do texto. Principalmente se partirmos do princípio que uma imagem jamais será um texto e um texto jamais será uma imagem. São linguagens diferentes. Mas, como o romance poderia se apropriar do cinema?

A primeira impressão foi a da morte do romance. Inicialmente alguns escritores se distanciaram de uma narrativa que pudesse ser posta em imagens. O fluxo de consciência

vem como técnica essencialmente literária. Afinal, como botar em imagens trechos do pensamento. Virginia Woolf, James Joyce e Clarice Lispector foram alguns dos autores que adentraram na mente dos personagens e narradores em fuga do imagético e até mesmo do enredo.

O termo “fluxo de consciência” foi cunhado por William James e a princípio se referia a um conceito da psicologia que posteriormente foi aplicado à teoria literária. James desenvolve o termo em *Princípios da Psicologia* (1979). Após dizer que “o pensamento de algum modo continua”, o autor elenca cinco características inerentes à esse processo:

- “1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal.
2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando.
3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo.
4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio.
5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita – escolhe' dentre elas, em uma palavra – o tempo todo.” (JAMES, 1979, p.121)

Após, a teoria literária se apropria desse conceito para o estudo de textos que fogem do enredo e partem para a psique como tema central. Há, entretanto, na linguagem literária uma outra camada. Robert Humphrey descreve da seguinte maneira:

“podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens.” (HUMPHREY, 1954, p. 04)

O pensamento é, por natureza, desordenado. Dessa forma, o que está em texto é o pré textual. O que não foi corrigido e filtrado pelo falar. O que é irônico de certa forma, se pensarmos que o pensamento foi escrito, logo, de alguma forma, desenvolvido. Em termos práticos podemos ver o pensamento sendo descrito no conto “Amor” de Clarice Lispector.

Ana tem tudo que achava que queria. Tinha uma casa maior do que a antiga, filhos que não paravam de crescer e um marido que ia trabalhar pela manhã. Ana passava seus dias cuidando do lar, suas noites cuidando de sua família. O grande problema era a tarde. A tarde era perigosa. Durante a tarde ela ficava sozinha e a casa já estava arrumada. Ela precisava ir às compras. E no caminho do mercado para a casa ela vê um cego no ponto de ônibus. O cego, de olhos abertos masca chicletes, abre e fecha a boca com um sorriso irônico. A partir dessa imagem Ana entra em um processo mental que só a tarde a proporciona. Ela sente pena do cego, sente pena do mundo, se sente culpada por ter tudo e ao mesmo tempo não ter nada. Ela vai ao jardim, depois de perder o seu ponto em meio a pensamentos. Ela pensa, pensa,

pensa até ser noite e voltar a si e a sua família. Ana chega em casa e a atmosfera familiar não é o bastante para fazê-la voltar ao estado de estatização que o dia-a-dia a coloca. Ela pensa, pensa até que é hora de dormir.

Todo o conto passa na esfera do pensamento. Em termos práticos, de enredo, uma mulher vai às compras, vê um cego, quebra os ovos, perde o ponto, vai ao Jardim Botânico e vai para a casa, encontrar a sua família. A vida é muito ociosa, seus dias sempre iguais, mas nesse dia ela viu um cego. Tudo mudou.

“A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo recomeçava ao redor. O mal estava feito. Por quê? teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobreaviso, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas na rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram. O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia prestes a rebentar uma revolução, as grades dos esgotos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mascarando chicles mergulhara o mundo em escura sofreguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar, depressa. Na calçada, uma mulher deu um empurrão no filho! Dois namorados entrelaçavam os dedos sorrindo... E o cego? Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa.” (LISPECTOR, 1998, p.11 )

Como poderia a crise interna ser representada em filme. Não há ação. O conflito que o cinema exige em sua forma se localiza todo entre a personagem e ela mesma.

Adorno, em “A Posição do Narrador no Romance Contemporâneo” (2003), disserta mais sobre essa questão. Para ele a narrativa, para além do embate direto com o cinema, se encontrava em declínio por questões socioculturais. Falar sobre o mundo em termos factuais e concretos não era mais suficiente para abarcar o que precisava ser dito.

O autor destaca *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. Os romances são iniciados pela memória da dificuldade de uma criança dormir sem o beijo de boa noite de sua mãe. Toda a narrativa foge de qualquer enredo e passa para os pensamentos do personagem,

um *monologue intérieur*. Essa relação revoluciona a literatura que de uma forma mantém a sua essência de interpretação do real, partindo de um real coletivo e visível para o real que parecia estar mais em crise: o interior individual.

Em contrapartida, no momento pós II Guerra Mundial outro movimento surge e antagoniza no que concerne ao narrador. Inspirado pelo cinema neorrealista italiano, escritores passam a dissecar a realidade de forma imagética e documental. Essa corrente artística inclui contribuições nos campos da pintura, música e literatura. É um exemplo claro de como o cinema pode influenciar em outras artes.

Italo Calvino no prefácio à segunda edição de seu livro de estreia, *A trilha dos ninhos de aranha* (2004), disserta sobre os impactos da guerra na narrativa de uma forma coletiva. O escritor chega a dizer que é um livro que surgiu “anonimamente do clima geral de uma época”. É uma forma de escrever exigida a partir do mundo em que se estava. Quase como um diário antropológico de um momento histórico. O que nos permite a retomada do princípio básico da arte que é a necessidade humana de criar.

Com a guerra terminada surge uma vontade natural de compartilhar o que foi vivenciado. Nesse contexto, a história pessoal e a coletiva se misturam.

Ter saído de uma experiência — guerra, guerra civil — que não poupava ninguém, estabelecia uma comunicação imediata entre o escritor e seu público: estávamos frente a frente, em pé de igualdade, cheios de histórias para contar, cada qual tivera a sua, cada qual vivera vidas irregulares dramáticas aventureiras, roubávamos as palavras uns da boca dos outros. A renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que recomeçavam a funcionar, apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos “refeitórios do povo”, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamo-nos num multicolorido universo de histórias. (CALVINO, 2004, p.03)

Dessa forma, o escritor e o anônimo narrador oral tratavam do mesmo assunto: o absurdo da guerra e do que foi vivenciado. A questão que destoa do movimento feito por Clarice Lispector e Marcel Proust era que o ponto principal a ser tratado era o enredo, o compartilhar de histórias. Assim, a forma encontrada de representar o momento era a documental. No cinema, havia casos de filmes que contavam com atores amadores, filmagens espontâneas. Como se o simples ato de ligar a câmera já contivesse uma narrativa pronta.

No caso de Italo Calvino ocorre caso semelhante. No prefácio ele afirma pegar a imagem de colegas e amigos, torná-la “negativa” e com isso criar os personagens. Ele

relaciona o “negativo” com um neo-expressionismo, mas podemos interpretar o termo também com o negativo da fotografia: que consiste na exposição dos valores tonais com cores opostas. Assim, forma-se a imagem fidedigna, mas invertida. Nesse caso, o negativo vinha antes. Calvino usava desse artifício para não abusar da imagem de seus companheiros, adulterá-la de uma forma para poder utilizar o enredo do outro.

O livro é a documentação da dor e sofrimentos reais em cortes e imagens. Italo Calvino encerra o prefácio com a afirmação de que mesmo com o livro escrito, repleto de imagens e significados sobre o seu período com a guerra *partigiana*, era impossível para ele retomar os pensamentos e emoções sentidas porque elas não se fazem presentes no livro. É um documentário real e objetivo, não adentra nos personagens e nem sequer nele mesmo. Pensamentos perdidos na ação. Memórias distorcidas pela experiência concreta.

Na América Latina e Espanha, alguns registros interessantes foram feitos do impacto do cinema na obra de escritores do início do século XX. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala e Horacio Quiroga foram autores que além de exprimirem em seu texto características próprias do cinema, também se dedicaram a falar sobre esse novo meio artístico, sobretudo o cinema norte americano. Assim, esses escritores apresentam textos teóricos sobre o tema e a obra fictícia transbordada pela experiência de conviver com cinema.

Román Gubern, em análise da relação dos escritores da geração de 27 com o cinema, propõe o conceito de osmose entre o cinema comercial e a poesia de vanguarda espanhola. Segundo ele, a partir de uma nova iconografia e todo um novo repertório visual se transforma essa poesia. Sobre Gómez de la Serna ele afirma:

“Gómez de la Serna vinculou a geração de Ortega, a de 14 e 27”, e no que diz respeito às relações entre literatura e cinema. Se a primeira não foi muito receptiva ao novo espetáculo cinematográfico, Ramón o incorporou à sua entusiástica visão de mudança cultural, antes que os poetas de 27 o celebrassem em seus textos” (GUBERN, 1999, p 23).

Diferentemente do que estamos analisando, no caso de Gómez de la Serna o cinema entra além da forma, mas também em seu texto em um lugar temático. *Cinelândia* (1923), faz uma sátira à indústria cinematográfica. O livro gira em torno de alusões a estrelas do cinema hollywoodiano da época e seus escândalos. *El incongruente* (1922), outro livro do mesmo autor, também dialoga diretamente com o cinema. O protagonista passa por uma experiência cinematográfica com aspectos do fantástico. Na sala de cinema, enquanto assiste a um filme,

Gustavo se vê sendo projetado em tela e ao seu lado, sentada na cadeira, está a protagonista do filme.

Francisco Ayala, escritor espanhol, assim como Ramón Gómez compunha a geração de 27. Este movimento de vanguarda apresentava um novo ar na poesia, buscando novas técnicas. Dessa forma, a inovação do cinema era muito bem vinda. O escritor utiliza a ruptura da forma como meio estético.

Além desses dois escritores espanhóis, o uruguaio Horacio Quiroga também foi um dos pioneiros no que se trata da exposição do cinema em sua escrita. A relação desse escritor com o cinema se pauta mais na sua relação com o fantástico, assim como poderemos ver com Samanta Schweblin. Quiroga era um grande consumidor e crítico de cinema. Ele escrevia artigos para revistas. É possível localizar questões levantadas em artigos de crítica cinematográfica em contos do escritor.

No Brasil, essa discussão também está em pauta. No texto *Literatura e cinema: interseções* (2013), Vera Lúcia Follain faz um panorama das relações entre o cinema e a literatura, dando ênfase às confluências entre as duas artes. A autora destaca, ao iniciar sua dissertação, que a relação não é nova, mas sim houve uma mutação na continuidade dos diálogos cinema-literatura.

Para exemplificar essa situação, faz-se uma retrospectiva histórica sobre a interdisciplinaridade entre as artes. A relação entre a literatura e o jornalismo é citada. O resultado do diálogo gerou novos gêneros literários: a crônica moderna e o conto policial. A globalização e o avanço tecnológico dos meios de comunicação foram indispensáveis para a aceleração do diálogo entre as formas artísticas.

Walter Benjamin (1985), na década de 30, anuncia o processo de fusão de formas literárias. Para o teórico, o “leitor moderno”, resultado do mundo globalizado, exige diferentes formas de narrativa. Há uma demanda pela aceleração do processo da leitura. Assim, novos gêneros foram surgindo, dessa vez mais breves.

O repertório cultural e político de um escritor atinge diretamente o resultado de sua obra e em um mundo globalizado é impossível que um indivíduo se limite a uma forma de arte. Dessa forma, um pintor ao entrar em contato com uma obra literária é influenciado por ela. Podendo assim, gerar interferências diretas no estilo de suas pinturas. Da mesma forma acontece com escritores que entram em contato com obras cinematográficas. Para além do enredo, o objeto central do cinema é a imagem. Fazendo da linguagem cinematográfica uma influência na obra de artistas em geral.

A arte de vanguarda é um dos momentos mais importantes para essa discussão teórica

e pode ser entendida como uma resposta e acatamento direto das relações das antigas artes – tais como a literatura e a pintura – com as novas formas que surgiram com o avançar da tecnologia no século XX.

A representação estética, desde os primórdios, foi um dos objetivos principais da arte. Era a forma ideal de “guardar” uma imagem e um momento histórico. Os quadros, esculturas e textos – se pensarmos por um olhar eurocêntrico – é claro, buscavam representar minuciosamente os detalhes. Descrições de cinco páginas eram feitas para narrar a cidade, os personagens. Somente assim um leitor poderia “viajar” para um local que não tinha acesso direto. Com a criação da câmera fotográfica essa função deixou de se fazer tão importante. Visto que havia uma tecnologia eficiente em representar o tempo-espaço presente.

Uma das respostas a essa nova forma de representação foi a tentativa de inovar esteticamente a visão sobre a realidade. Tanto na pintura quanto na literatura as vanguardas se destacaram com a ruptura da realidade pictórica para uma nova forma de se fazer arte.

Em contrapartida, o cinema e a fotografia ainda não eram vistas como formas de arte estabelecidas. Era preciso constituir um campo de artes autônomo no que tange a linguagem. O cinema de arte aparece, então, como inovador de técnicas essencialmente cinematográficas. A imagem como meio e fim do ser artístico.

Além disso, o enredo também se fez presente em obras cinematográficas, pautando-se inclusive em materiais literários. Obras mistas começaram a aparecer no início do século XX, mesclando características do roteiro e do romance. Esse gênero foi chamado de *roman-cinéma*. O contexto por trás desse gênero era o sucesso comercial do romance em episódios na França, adaptando-se para folhetins. Os capítulos foram publicados tanto em formato de filmes como em texto em jornais. Outra consequência desse diálogo foi o *nouveau roman* e o *noir*, uma forma literária que “se caracterizava por tentar criar configurações literárias cujos efeitos sobre o leitor fossem equivalentes aos provocados pela imagem.

Partindo para a contemporaneidade, a autora Vera Lúcia Follain defende que há na era digital, por conta da convergência entre meios e suportes, a diluição das fronteiras formais e materiais entre os campos artísticos, conferindo outra dimensão às interseções entre narrativas literárias e cinematográficas. De forma prática, isso se dá no fato de que todas essas formas estão dividindo o mesmo espaço.

Já em outro artigo, “Cinema e Literatura: Algumas Reflexões” (2010), a crítica literária Bella Jozef complementa sobre o hibridismo do cinema e da literatura, analisando exemplos e características. Uma das questões levantadas pela autora que buscaremos responder é a seguinte:

“Ninguém pode negar a especificidade expressiva e a autonomia estética do cinema em relação à literatura de ficção. A pergunta que se faz é: em que termos podemos estabelecer pontos de contato entre o código literário e o código cinematográfico? Em que se baseia o estudo comparativo do cinema e da literatura? Sem dúvida, sobre a existência de certo parentesco e zona comum de interferências. O cinema – em suas diferentes tendências e gêneros –, tanto quanto o romance ou o conto, é um discurso ou uma construção narrativa. Como uma mesma história pode ser narrada em um romance e em um filme? Como estratégias narrativas podem ter equivalentes semelhantes e ao mesmo tempo formas diferentes em um sistema (o do cinema, o das imagens em movimento) e em outro (o da narrativa escrita)?” (JOZEF, 2010, p.240)

A questão primária que é levantada é a seguinte – há um elo narrativo entre a literatura e o cinema? Sem dúvidas cada uma dessas linguagens é autônoma e possui suas características próprias e indissociáveis. Como foi dito por Jozef, a do cinema tange ao imagético e a escrita a palavra. Entretanto, vivendo em um mundo globalizado e que cada vez mais se inunda em relações de troca é impossível que a assimilação de características dessas formas artísticas não se misturem. A troca não se limita somente à literatura e ao cinema: há a troca da fotografia e da literatura, do cinema com a pintura. Todas as artes dialogam entre si: em comum a representação.

Em relação à literatura contemporânea, Reinaldo Laddaga, na introdução do livro *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas* (2007), disserta sobre as coincidências e padrões que ele encontrou em alguns livros latino americanos.

A partir da exemplificação em alguns livros, o autor encontra pontos temáticos e estilísticos em comum: a literatura autobiográfica de ficção, os recortes narrativos feitos “em estrutura de álbum, que são conectados de maneiras diferentes e vagas”, o foco narrativo e o narrador não são estáticos.

Entre as temáticas centrais se encontram a família, o espaço e o cotidiano. São narrativas sobre pessoas comuns. O extraordinário está na beleza das coincidências, na ligação dos fios narrativos, que no fim do livro viram tecido. Há, entretanto, uma reminiscência do fantástico latino americano. Fantasmas, mortes estranhas, mares animalescos. Nada parece estar fora do comum, apenas sendo mais um evento da narrativa das cidades.

Outro ponto importante que Laddaga levanta é referente aos “espetáculos” em si. Nesse ponto faz-se necessário entender o contexto em que esses livros estão sendo escritos.



No século XXI, com a influência da internet a linguagem predominante tornou-se de alguma forma reduzida. Imagens, clipes, tweets, manchetes de notícias. O recurso a ser utilizado passou a ser uma linguagem sucinta e direta, para ser facilmente assimilada e visualizada.

Além disso, o meio de comunicação atual é extremamente multidisciplinar. É raro recebermos alguma informação somente em texto. Sempre há alguma imagem para acompanhar. Esse fator poderia facilmente ser confundido com a “criação” de leitores preguiçosos. Mas é preciso compreender que não é sobre a capacidade de ler. Somos alvos de estímulos externos, facilmente moldados pela sociedade que nos envolve. Esse procedimento, dessa forma, não é único para o leitor. O escritor não mudou a forma de escrever para ser lido, mas sim por ser a forma que mais se vincula com o espaço social e artístico contemporâneo. O ponto de Laddaga é que os livros da contemporaneidade não se resumem somente ao texto. Alguns foram feitos para serem lidos, mas sim declamados, sendo o centro de uma performance, um espetáculo.

Dessa forma, podemos entender que os vestígios do cinematográfico na escrita de alguns autores faz parte da imersão sociocultural em que estão inseridos. Ao longo dos anos, com o desenvolvimento do cinema e a mudança de outros pontos no mundo globalizado, essa relação também foi mudando. Com isso dito, podemos entender melhor como o cinema está localizado na obra de Samanta Schweblin, argentina e contemporânea. Em entrevista à Gazeta do Povo essa relação fica ainda mais clara.

"Você estudou Cinema na Universidade de Buenos Aires. Até que ponto seu trabalho é influenciado pela linguagem cinematográfica?"

Durante cinco anos, vi uma média de 20 filmes por semana. Aprendi muito mais sobre como contar uma história escrevendo roteiros e trabalhando noites inteiras na sala de montagem do que se tivesse estudado uma carreira teórica, como literatura. Proponho uma correção estilística àquela famosa frase: "uma imagem diz mais rápido que mil palavras". Isso não é melhor nem pior, mas em uma geração que é bem mais visual do que as anteriores, surgem novas ferramentas e necessidades narrativas."

Assim, além dos fatores externos, como a presença inerente do cinema e de outras mídias no dia-a-dia, Samanta criou uma relação pessoal com essa forma de arte, o que fica claro em seu texto ficcional.

### 3. O FOCO NARRATIVO E O NARRADOR CÂMERA

Norman Friedman, estudioso norte-americano, disserta no ensaio “O ponto de vista na ficção” (2002) sobre diferentes tipos de foco narrativo e formas de narrar. A partir desse momento, começamos a adentrar o tema da linguagem cinematográfica na literatura.

“James, em seus prefácios (1907-1909), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um “centro”, um “foco” para suas histórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser **limitado pelo enquadramento da ação da consciência de um dos personagens da própria trama**” (FRIEDMAN, 2002, p.169)

Ao falar de Henry James, chama a atenção a utilização do termo “enquadramento”, típico do cinema. Essa obsessão do escritor pode ser relacionada com a recente exposição com o cinema que de fato está sempre atento ao direcionamento do olhar a um ponto da cena: o foco narrativo.

Evidentemente, o foco narrativo não é uma concepção própria do cinema, entretanto é possível notar na literatura mudanças que podem ser identificadas como reflexos do cinema. O narrador, antes do século XX, falava de um ponto de vista mais aéreo, geral. Não havia como foi exemplificado, um enquadramento. O autor, por um lado, através do fluxo de consciência, buscou se afastar do cinema, entretanto, ao selecionar um personagem e narrar através de sua visão, a sua escrita se aproximou, de alguma forma, com a estética cinematográfica.

Em *Study of a Novel* (1905), Selden L. Whitcomb disserta sobre a temática do foco narrativo. Na seção chamada “The Narrator. His point of View” o autor afirma: “a unidade de uma passagem ou trama depende largamente da clareza e estabilidade da posição [do narrador].” Já em 1927, E.M Forster contesta a forma que o ponto de vista está sendo tratado, chamando-o de “tecnicismo trivial”.

“Dando crédito total a Lubbock por suas “fórmulas”, ele prefere ver o romance de outra maneira: a principal especialidade do romancista seria a onisciência desembaraçada por meio da qual “ele comanda toda a vida secreta, e deste privilégio não deve ser privado. “Como o escritor sabia disso?”, se diz às vezes. “Qual é seu ponto de observação? Ele não está sendo consistente, está mudando seu ponto de vista do limitado para o onisciente, e agora

retornando novamente”. Questões como estas têm bastante da atmosfera dos julgamentos feitos a seu respeito. Tudo o que importa ao leitor é se a mudança de atitude e a vida secreta são convincentes.” (FORSTER, 1927, p. 118)

Na década de 30, Beach, através de um estudo *The Twentieth Century Novel* (1932), defende que “a estória conta-se a si mesma”. Os personagens contam seus sentimentos, pensamentos e ações diretamente ao leitor. Outro estudo que Friedman leva em conta é um ensaio datado de 1941 escrito por Allan Tate. Ele afirma o seguinte:

“A limitada e, portanto, crível autoridade para a ação dentro de seu espectro de ação, é, talvez, o elemento distintivo do romance moderno; e é, em todas as infinitas mudanças de foco de que é capaz, o elemento específico que, mais do que qualquer outro, tornou possível ao romancista construir uma estrutura objetiva.” (TATE, 1941, p.61)

Entretanto, Friedman defende que o verdadeiro avanço no que concerne à teoria do ponto de vista ocorreu no trabalho de Mark Schorer. Schorer defende que a definição do ponto de vista implica em mais do que em uma delimitação dramática, implica também em uma definição temática. Ellen Glasgow, em 1943, complementa seu pensamento.

“Ficar perto demais, ao que parece, é mais fatal, em literatura, do que ficar longe demais; pois é preferível que o escritor criativo recorra à imaginação do que sucumba à emoção.” O romancista deve “separar o tema do objeto no ato da criação”; isso é feito através da “total imersão” ou “projeção” nos materiais de sua estória.” (GLASGOW, 1943, p. 18)

Friedman, para uma boa definição dos tipos de autor e pontos de vista, propõe algumas perguntas. 1) Quem fala ao leitor?; 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta?; 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem, etc); 4) A que distância ele coloca o leitor da estória?

“E ademais, já que a nossa principal distinção é entre “contar” e “mostrar”, a sequência de nossas respostas deveria proceder gradualmente de um extremo à outro: da afirmação à interferência, da exposição à apresentação, da narrativa ao drama, do explícito ao implícito, da ideia à imagem.” (FRIEDMAN, 2002, p. 172)

O sumário narrativo é uma apresentação ou relato generalizado de uma série de eventos cobrindo alguma extensão de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar. Já a cena imediata emerge tão logo os detalhes específicos, contínuos e sucessivos de tempo, espaço, ação, personagem e diálogo começam a aparecer. Não o diálogo tão somente, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de espaço-tempo é o *sine qua non* da cena.

Esses modos de apresentação, um de segunda-mão e indireto, outro imediato e direto, raramente ocorrem em suas formas puras. De fato, a principal virtude do medium narrativo é sua infinita flexibilidade, ora expandindo em detalhes vívidos, ora contraindo em econômico sumário.

Por fim, no artigo, Friedman propõe elencar e descrever os tipos de narradores. Ele os divide em: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, eu como testemunha, narrador protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático e a câmera. O que nos mais interessa é o *narrador câmera*.

"Nele, o objetivo é transmitir, sem seleção ou organização aparente, um "pedaço da vida" da maneira como ela acontece diante do *medium* de registro: "Sou uma câmera ", diz o narrador de Isherwood na abertura de *Adeus a Berlim* (1945), "com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa. Que registra o homem barbeando na janela em frente e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isso precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado". (FRIEDMAN, 2002, p. 179)

A câmera de fato não pensa. No cinema o direcionamento da câmera, por mais que apresente indicações e intenções, por si só não tem voz, não tem presença. É um olhar silencioso e distante.

Florencia Garramuño, pesquisadora argentina, no livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade da poesia contemporânea* (2014), mencionado anteriormente, chama atenção para a pluralidade da literatura contemporânea. A inespecificidade, conceito que a autora mais se aprofunda, trata do diálogo entre as artes. A literatura dialoga com as artes plásticas, com o cinema, a música e a fotografia.

“Na aposta no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade, é possível observar uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das

disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desdobra os muros e barreiras de contenção.” (GARRAMUÑO, 2014, p.24)

A visibilidade é o apreço pela imagem na narrativa. Descrições breves, como as de um roteiro, são feitas para que seja possível “criar um filme na cabeça” ao ler a narrativa. No que tange ao estudo comparativo da literatura com o cinema, Maria de Lourdes Abreu de Oliveira é referência. No artigo “Literatura e cinema: uma questão de ponto de vista” (2006), Abreu de Oliveira disserta sobre o foco narrativo literário e no cinematográfico, assim como das influências de técnicas nascidas no cinema e a sua inserção na literatura.

Primeiramente, é tratado do ponto de vista e a sua plurissignificação. Os três sentidos sendo: o sentido literal ou percepção: o ponto de vista através dos olhos de alguém; o sentido figurativo ou conceptual: através da visão de mundo de alguém; ou transferido ou interessado: caracterizando interesse geral de alguém.

A fim de exemplificar como o ponto de vista era utilizado na literatura antes de receber grandes influências do cinema, a autora decide trabalhar com os contos de Machado de Assis, uma vez que são localizados em um período que o cinema ainda estava em seu início. Os contos de Machado são um espaço de experimentação. O leitor se torna ativo em sua leitura. O narrador machadiano o convida para participar da história, conversa diretamente com ele.

Machado trabalha com diferentes pontos de vista em seus contos. Narrador personagem, figurante, “maestro”. Outra característica do narrador machadiano é a imposição do seu ponto de vista sobre a história. Ele não é parcial. A autora cita a seguinte frase: “Pode ser que eu, involuntariamente, exagerasse a descrição que então lhes fiz; mas a verdade é que ela devia morrer ainda que não fosse aquela fatalidade...”

Dessa forma, embora já houvesse possibilidades no que se refere ao ponto de vista na literatura, o cinema introduziu técnicas próprias que são notáveis na literatura.

“Técnicas como a câmera lenta, a mobilidade e a dinamização do observador através da câmera, o saltar do longe para o perto, o flashback, a montagem, transitam para a literatura, gerando uma nova maneira de apreender a realidade.” (ABREU DE OLIVEIRA, 2006, p. 56)

Segundo a autora, a dependência clara do cinema da câmera, o ponto de vista, deixou os escritores mais cientes desse recurso e de suas possibilidades.

“Constata-se pois, que na transposição do cinema para a literatura, o olho humano funciona como uma câmara a esquadrihar o mundo. Saltando ora

do longe para o perto, ora de um lado para o outro, a câmera favorece o observador, dotando-o de mobilidade, de dinamização, eliminando o problema de distanciamento que o separa do observado. Há, assim, uma violação da ordenação do espaço tanto quanto da ordenação do tempo, permitindo ao narrador saltar do presente para o passado ou de um lugar para outro, sem o cuidado de explicar ao leitor que essas ordens foram rompidas. A era do dínamo permite essa violação. Ora, essa ruptura, essa supressão de fases de uma sequência ou de um trecho de ação, passando-se abruptamente para os subsequentes, deixando-se ao leitor ou espectador o trabalho de completar o que falta, constitui o que se denomina montagem.” (ABREU DE OLIVEIRA, 2006, p. 57)

Maria de Lourdes de Oliveira disserta sobre as pessoas do verbo no romance. As mais comumente utilizadas são a primeira e terceira pessoa (narrador personagem e observador). Entretanto, na narrativa romanesca entra em jogo a segunda pessoa, o leitor. O recurso da segunda pessoa entra nos casos que o narrador em primeira pessoa entra em um espaço interior, o do fluxo de consciência. Para exteriorizar os seus pensamentos, o narrador conta para uma outra pessoa o que se passa. A autora conclui o texto dessa forma:

“Essa fragmentação do ponto de vista é a tentativa de apreensão do mundo moderno na sua atomização e rapidez. Visão que se nos mostra em abismo, ou seja, o ponto de vista do leitor, do ponto de vista do autor, através dos pontos de vista das personagens, situados através da circularidade das pessoas gramaticais. A apreensão dessa fragmentação, dessa rapidez é alcançada, sobretudo, pelo cinema - a linguagem do mundo moderno, da era da máquina, do dínamo.” (ABREU DE OLIVEIRA, 2006, p.61)

Com essa base teórica o próximo passo foi a análise dos textos literários de Samanta Schweblin e como os padrões da literatura contemporânea aparecem neles.

#### 4. SAMANTA SCHWEBLIN: PALAVRA E IMAGEM

Samanta Schweblin segue a linha narrativa de autores contemporâneos que utilizam do suspense e da fantasia para criticar padrões sociais presentes na atualidade. Em sua obra são tratadas temáticas como a maternidade, o abandono, temas que tangem ao feminino. O desconforto não é apenas do absurdo e do assustador, mas também do comum. Critica-se a estrutura social estabelecida. Ao utilizar a espetacularização a autora evidencia as questões que para si são relevantes. A sociedade argentina, e latino americana em geral, foi construída com fortes bases do patriarcado.

Apesar disso, a autora traça um caminho literário um pouco diferente. Os elementos cinematográficos em sua obra são evidentes. Há desde a construção da trama e enredo até os elementos sonoros e estéticos. É como se a narrativa de Schweblin fosse feita para as telas.

Ao pensar mais especificamente, no que diz respeito aos gêneros cinematográficos, a ficção da autora se aproxima do thriller. Há, nesse ponto, por motivos de fortes relações na estrutura narrativa a confusão feita com o fantástico. As origens literárias da autora são diretamente ligadas há uma tradição com o insólito. Alguns de seus antecessores são mestres do fantástico: Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares.

Dessa forma, falaremos sobre as características do thriller e como é possível classificar a obra ficcional de Samanta Schweblin como participante de um movimento essencialmente cinematográfico. Os contos que serão destacados estão presentes no livro *Pássaros na boca e Sete Casas Vazias: Contos Reunidos* (2022)

O conto “Mulheres desesperadas” é localizado em um espaço remoto no meio da estrada, Felicidad é abandonada por seu marido. Em meio a tristeza e melancolia a personagem encontra outra mulher que foi abandonada. Elas conversam. Nené já é mais velha. Ela está há anos ouvindo as lamúrias das mulheres abandonadas. Há a simpatia e a hostilização em relação ao abandono sofrido. Um carro aparece na estrada. Um novo marido aparece para abandonar a sua recém esposa. As centenas de mulheres que foram abandonadas anteriormente se indignam e há uma onda de violência contra o homem. O homem é aprisionado. Por fim, Felicidad, na sua tentativa de fuga da situação caótica, vê luzes de inúmeros carros na estrada e diz, com esperança, que os homens estão voltando para buscá-las, ao que Nené afirma de forma peremptória “não, voltam por ele”.

No conto é possível perceber diversos elementos do thriller, um gênero do audiovisual. Para analisar e localizar esses elementos é necessário, primeiramente, entender as características desse gênero. Segundo o estudioso Luís Nogueira:

“O thriller é um gênero cinematográfico que tem por essência o desconforto e a tensão. Através de elementos narrativos, ópticos e sonoros as cenas são construídas para gerar um clímax.”  
(NOGUEIRA, 2010, p. 45)

Primeiramente, há a intenção de gerar desconforto no espectador. Nervosismo e excitação são o resultado das cenas. Efeitos sonoros e visuais fazem parte da construção dos sentimentos de perturbação e agonia. Há, também, entre as características essenciais do thriller a instauração e perpetuação da constante dúvida sobre a realidade e o desfecho dos personagens. A narrativa auxilia o espectador a criar hipóteses que normalmente não são levadas em questão. Tudo é incerto, sempre sendo reforçado o sentimento de ansiedade e inquietação.

O perigo e a perseguição são, dessa forma, uma característica destacada no thriller. A tensão do conto em questão se dá justamente na fuga e na sua construção. A autora cria imagens: o campo escuro, os gritos, os choros das mulheres, o som dos seus passos. Todos esses elementos auxiliam na construção de uma situação de perigo iminente, o que leva o leitor a ficar tenso, desconfortável.

Luis Nogueira destaca mais duas características intrínsecas ao gênero thriller: “Por fim, importa destacar dois outros aspectos fundamentais para a morfologia narrativa e para a função dramática do thriller, um de ordem temporal e outro de ordem espacial”.  
(NOGUEIRA, 2010, p 47)

Além desses elementos, Luis Nogueira destaca dispositivos que podem estar presentes nos thrillers tradicionais: o dispositivo do contra- relógio e do labirinto. Ambos os elementos se fazem presentes na narrativa de Samanta Schweblin.

Em primeiro lugar, falamos do dispositivo comum do contra-relógio, isto é, de uma escassez de tempo determinada por um prazo que torna todas as decisões e atitudes do protagonista imperativamente urgentes, originando uma espécie de ansiedade crescente à medida que o tempo se esgota.

O contra-relógio se dá ao fato de haver a aproximação do grupo de mulheres, da perseguição em si. Assim, torna-se muito relevante o que as personagens vão fazer para fugir daquela situação.



Em segundo lugar, falamos do dispositivo do labirinto, no qual o protagonista acaba frequentemente por se perder numa espécie de deriva que incrementa a sua angústia e, conseqüentemente, a angústia do espectador.

A corrida contra o tempo e a deriva labiríntica acabam, deste modo, por desenhar um género de jogo mental que é proposto ao protagonista e, através deste, ao espectador, funcionando como um desafio que convida quer espectador quer protagonista a testar, cada qual, o seu desempenho.

É possível relacionar o dispositivo do labirinto ao fato das personagens estarem localizadas em um ambiente limitado: no meio de uma estrada deserta. É um ambiente sem saída, perigoso e distante de qualquer outro lugar.

Outro aspecto que tange ao cinematográfico é a relação estilística do texto de Schweblin com a estrutura dos roteiros que é metódica e simplificada. O texto não é feito para ser lido, mas sim para ser visto. Dessa forma, descrições minuciosas não se fazem presentes. Há, é claro, momentos do texto de Schweblin que não são reproduzíveis para o cinema. Afinal, apesar de apresentar linguagem cinematográfica, os textos continuam sendo literatura.

“Mulheres desesperadas” começa depois do clímax, como uma cena pós créditos. Importante, mas não relevante o suficiente para fazer parte dos minutos contados do filme. Felicidad foi abandonada em seu casamento. O nome parece uma ironia. E no momento de maior melancolia e dor esse segue sendo seu nome.

O narrador observador cria imagens de foco em paralelo com o diálogo. O que no cinema conhecemos por zoom. No trecho seguinte podemos observar o foco narrativo alternando entre a imagem de Felicidad e a sua visão de Nené. O zoom é utilizado para dar foco a este olhar. Assim, o narrador observador faz referência ao cigarro da personagem, à fumaça e ao olhar de Felicidad variando em Nené.

"-Olha - diz Nené - vou ser breve, pois isto aqui já encheu. - Pisa o cigarro como que enfatizando as frases. - Eles se cansam de esperar e abandonam, parece que esperar os deixa esgotados.

Felicidad acompanha com cuidado o movimento repetitivo de um novo cigarro que a mulher aproxima da boca, da fumaça que se mescla à escuridão, dos lábios que outra vez apertam o cigarro.

-Então elas choram e os esperam... - continua Nené. - E os esperam... E acima de tudo, e durante o tempo todo: choram, choram e choram.

Felicidad deixa de seguir o percurso do cigarro. Quando mais necessita de apoio fraternal, quando somente outra mulher poderia entender o que ela sente perto de um banheiro de damas, na

estrada, depois de ter sido abandonada pelo recente esposo, aparece só essa mulher arrogante que antes lhe falava e agora lhe grita.” (SCHWEBLIN, 2022, p. 20)

A atenção da personagem vai para os pequenos movimentos de Nené até o instante em que o discurso se torna insuportável. O foco retrai e a sonoridade do diálogo toma destaque na cena. Há uma mudança de tom. O conto passa a apresentar características fantásticas. Um campo de mulheres abandonadas que somam seus choros ao longo dos anos. Nené sendo o Caronte das desilusões amorosas. Gritos e perseguições de centenas de mulheres. O conto apresenta a estrutura de um filme de terror, metaforizando o sentimento do abandono.

Samanta Schweblin explora ao longo de toda a sua obra a temática da maternidade, do abandono e do trauma. Outro caso em que esses temas aparecem é no romance *Distância de Resgate* (2016). A partir disso analisaremos a relação temática, estrutural e de gênero entre o romance e o filme *Hereditário* (2018) de Ari Aster, a fim de fazer um novo paralelo da autora com o cinema.

*Distância de Resgate* (2016) é o romance inaugural da autora argentina. A obra explora a maternidade como um pesadelo, mesclando elementos de terror e thriller. Situada em uma pequena localidade, que assume frequentemente as características de um vilarejo. Essa comunidade é marcada por uma maldição: a maioria dos recém-nascidos está destinada a sofrer problemas de saúde devido à presença significativa de substâncias tóxicas no solo. Essas doenças podem ser adquiridas durante a gestação ou manifestar-se nos primeiros anos de vida.

Nesse contexto, uma anciã que reside em uma casa verde oferece uma alternativa, conduzindo um ritual no qual a alma e a enfermidade do bebê doente são transferidas para uma criança que ainda está por vir. Apesar da salvação do filho adoecido, esse processo acarreta a transformação do indivíduo em uma entidade incompleta.

O enredo desdobra-se em torno de quatro personagens principais: Carla e sua filha Nina, bem como Amanda e seu filho David, que está nesse entre vida e morte, mas que estabelece um diálogo exclusivamente na mente de Carla. Inicialmente, a comunicação de David é limitada a sussurros no ouvido de Carla. Contudo, à medida que a narrativa avança, revela-se que todos estão a caminho do pronto-socorro devido ao envenenamento de David.

O livro tem a estrutura de um diálogo. No início não se entende muito quem está falando com quem. Mas ao longo das primeiras páginas percebemos que é uma conversa entre David e Amanda. A conversa é estranha. David, que deve ter por volta de quatro anos,

não fala nem age como criança. Ele é apressado, conduz a conversa, age como se soubesse de tudo.

Amanda, aborda em diversos momentos sua relação com sua filha. Ela discute a "distância de resgate", termo que dá título ao livro. Amanda descreve essa distância como um fio que a conecta à sua filha. É um cálculo que ela faz para o caso de precisar resgatá-la. Se ela se afastar ou estiver em perigo, o fio se torna mais tenso, exigindo uma corrida mais longa para salvá-la.

David, que é o verdadeiro condutor da história, insiste em encontrar um ponto específico que levou a um evento culminante, revelado apenas no final do livro: a ruptura da distância de resgate. Após uma série de eventos estranhos envolvendo Carla, David e Amanda, esta última decide deixar a cidade, mas antes se despede de Carla. Nesse momento, ela visita a propriedade rural da família, onde o cavalo e David foram envenenados. No entanto, Amanda se perde na conversa com Carla e não presta atenção em sua filha, que também acaba sendo intoxicada.

Nesse ponto, o relato assume uma atmosfera etérea. Amanda também não está bem de saúde, nem durante o relato nem no momento em que o está narrando. As coisas se tornam um tanto confusas. O desfecho do livro também me remete bastante a filmes de suspense e terror. É um desastre final, no qual a filha de Amanda passa pelo mesmo processo que David, resultando em uma compreensão parcial do que ocorreu. A estrutura é a mesma, como se tivesse sido concebida para uma adaptação cinematográfica. Posteriormente, o livro foi adaptado para as telas. A roteirista foi a própria Samanta Schweblin, em parceria com Claudia Llosa, diretora do filme.

*Hereditário* (2018), assim como *Distância de resgate* (2016), discute, através do terror, as relações familiares. Esses e outros assuntos sociais vêm sendo discutidos nos filmes de terror contemporâneos. Em movimento de fuga dos filmes de terror comerciais, que utilizam artifícios como o susto para gerar entretenimento, Ari Aster vem trabalhando em seus filmes com um roteiro mais aprofundado em questões interpessoais e sociais.

A trama se concentra na família Graham, que passa por uma série de eventos perturbadores e macabros após a morte da avó materna, Ellen. A protagonista, Annie Graham, uma artista que trabalha com miniaturas, enfrenta um intenso processo de luto e uma relação complexa com sua mãe falecida.

À medida que a história se desenrola, segredos sombrios da família são revelados, revelando uma herança misteriosa e sinistra. A filha de Annie, Charlie, exhibe

comportamentos estranhos e perturbadores, enquanto seu filho mais velho, Peter, lida com culpa e medo decorrentes de eventos traumáticos.

A tensão crescente é acompanhada por fenômenos sobrenaturais e visões aterrorizantes que assombram a família Graham, levando-os a questionar sua sanidade e a própria natureza da realidade. O filme explora temas como trauma, luto, hereditariedade e cultos ocultos, mergulhando o espectador em um ambiente de suspense e terror psicológico.

A tragédia atinge a família quando Charlie, a filha mais nova, acidentalmente morre em um acidente. A partir desse momento, eventos sobrenaturais e a sensação de presença maligna começam a atormentar a família de forma cada vez mais intensa. Annie, que é uma miniaturista talentosa, começa a criar representações macabras da família em suas obras de arte, que parecem refletir os eventos perturbadores que ocorrem em sua vida real.

Conforme a história avança, descobrimos que Ellen estava envolvida em um culto demoníaco e que a família está ligada a uma linhagem sinistra. Annie se envolve em rituais obscuros e tenta desvendar a verdade por trás dos acontecimentos assustadores.

A tensão culmina em uma sequência perturbadora, onde Peter é possuído por uma entidade demoníaca e comete um ato horrível. A família é consumida pelo caos, e Annie, desesperada, busca ajuda de um grupo de estranhos que também estão envolvidos no culto.

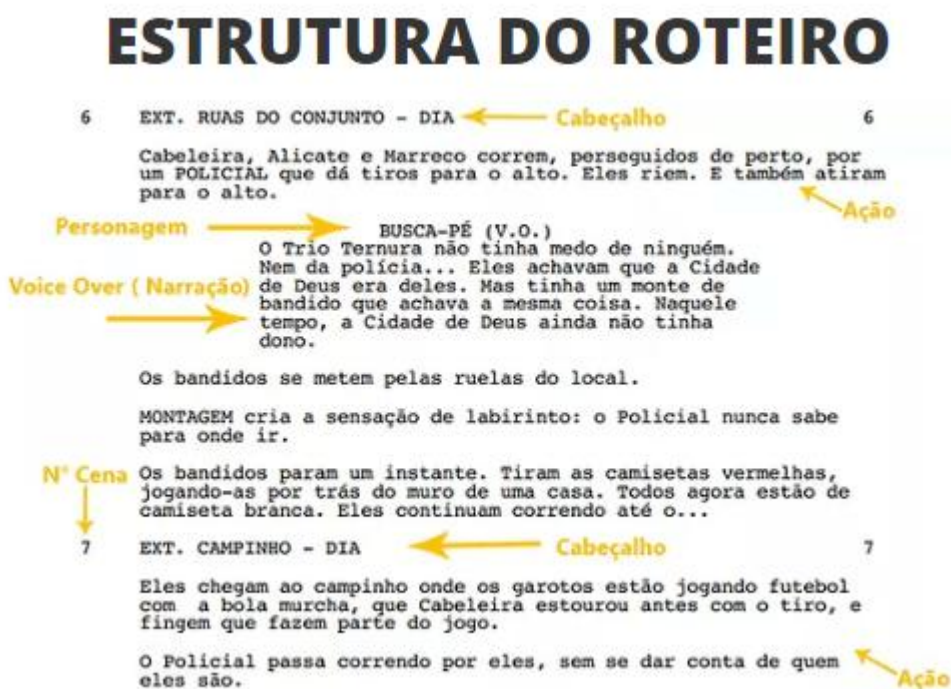
No clímax do filme, é revelado que Peter é o hospedeiro escolhido para um espírito demoníaco, e Annie é manipulada para realizar um ritual que trará o espírito para seu corpo. A possessão leva a uma cena de violência extrema, culminando na morte de Annie. O filme termina com a imagem de Peter, agora completamente possuído, sendo coroado como o novo rei demoníaco, sugerindo que a maldição e o terror continuarão.

As figuras infantis são muito marcantes em ambas as obras, e também em situação de monstruosidade. Além do foco na relação familiar. No caso de Schweblin é recorrente a figura da criança monstro, presente em dois dos casos que estão em análise: *Pássaros na boca* e *Distância de resgate*. Há, nesses personagens, a quebra da expectativa. Normalmente a visão social de crianças e da infância é de um período de pureza, bondade, vulnerabilidade e ingenuidade. Ao incluir uma criança demonizada, há a inversão desses conceitos e a criação do elemento do medo.

Além disso, fica aberta a questão da transformação de traumas e problemas comuns em situações de terror. Através da literatura e do cinema o medo da perda, a possessividade podem ser levadas a um novo nível de interpretação. Nesses casos, é diferente do terror comercial que dá ênfase em medos mais “comuns”, como o medo da morte, da violência, do desconhecido. Em *Distância de resgate* e *Hereditário*, o fator de terror e medo são, na

verdade, elementos traumáticos, não necessariamente elementos que no dia-a-dia causam medo.

Outro paralelo que pode ser feito entre o cinema e a escrita de Samanta Schweblin é a especificidade da forma. Para evidenciar a relação entre o roteiro e a narrativa de Schweblin, que também é roteirista, é preciso compreender mais sobre a estrutura do roteiro. Alguns elementos são imprescindíveis: o cabeçalho, a ação, os personagens, a narração e a demarcação de cenas.



Pode-se ver, com a aplicação brevemente a partir da imagem acima que é retirada do roteiro de *Cidade de Deus* (2002), escrito por Bráulio Mantovani, que há uma predominância de frases sintaticamente simples e descrições diretas. O cabeçalho aparece para localizar temporalmente e espacialmente onde a cena se passa.

“Estamos perdidas.”, diz minha mãe.

Ela freia e se inclina sobre o volante. Seus dedos finos e velhos se agarram ao plástico com força. Estamos a mais de meia hora de casa, num dos bairros residenciais de que mais gostamos. Há casas belas e amplas, mas as ruas são de terra e estão enlameadas porque choveu a noite toda.

“Precisava parar no meio do barro? Agora como a gente sai daqui?”

Abro a porta para ver até que ponto as rodas estão atoladas. Estão muito atoladas, atoladas o bastante. Fecho a porta com força.

“Mãe, o que você está fazendo?”

“Como, o que estou fazendo?”, seu estupor parece sincero.

Sei exatamente o que estamos fazendo, mas acabo de me dar conta de como é estranho. Minha mãe parece não entender, mas responde, de modo que sabe a que estou me referindo.

“Olhamos as casas”, ela diz.

Pisca umas duas vezes, passou muito rímel nos cílios.

“Olhamos as casas?”

“Olhamos as casas”, ela aponta para as casas de um lado e de outro.” (SCHWEBLIN, 2022, p. 175)

Assim como está exemplificado no caso do roteiro de Cidade de Deus, o início do conto “*Nada disso tudo*”, presente em *Sete casas vazias*, apresenta os elementos essenciais do roteiro: o cabeçalho, neste caso a localização: Externa: Rua enlameada; ação, frases diretas como “Ela freia e se inclina sobre o volante”; personagens: a mãe e a filha que dialogam entre si; a narração varia entre a voz da filha/narradora e o diálogo demarcado com parênteses.

A narradora do conto é a personagem, a filha. Está falando em primeira pessoa. A narradora participa diretamente nas ações que narra conforme acontecem. Os canais de informação utilizados para a transmissão da estória variam. Ela utiliza desde a citação de diálogos entre as personagens, a descrição de ações, lugares. Os desejos e pensamentos, entretanto não aparecem senão pelo trecho final:

“Se é o que quer, procure você mesma.”, digo.

A mulher fica olhando para mim, leva alguns segundos para entender o que acabo de dizer. Depois deixa a bolsa na mesa e se afasta devagar. Parece ter dificuldade em avançar entre o sofá e a televisão, entre as torres de caixas empilháveis que se esparramam por todos os lados, como se nenhum canto fosse adequado para começar a procurar. Então percebo o que quero. Quero que ela revire. Quero que remexa em nossas coisas, quero que olhe, bagunce e desmonte. Que tire tudo de dentro das caixas, que pisoteie, que mude de lugar, que se atire no chão e também que chore. E quero que minha mãe entre. Porque se minha mãe entrar agora mesmo, se ela se recompuser logo do seu novo enterro e voltar para a cozinha, ficará aliviada em ver como é que faz uma mulher que não tem os seus anos de experiência, nem uma casa onde fazer bem esse tipo de coisa, do jeito como dever ser.” (SCHWEBLIN, 2022, p. 186)

Há um impacto de como essa mudança ocorre. A narradora passa o conto inteiro sendo observadora e prática. Ela não deixa os seus sentimentos a deixarem levar, diferente do que acontece com a sua mãe que é dominada pelos seus desejos. Somente no final ocorre essa descarga de desejos e a narradora fala todos os seus desejos reprimidos pela relação doentia da sua mãe com as suas próprias vontades não conquistadas. Com isso, a narradora alterna o

foco narrativo. Ao longo de todo o conto ela posiciona o leitor longe de si, voltado apenas para a ação. No final, há a dramatização dos próprios pensamentos e o direcionamento do leitor para os seus sentimentos.

O conto “Pássaros na Boca” apresenta, além de frases breves, outras características da estrutura de um roteiro. Syd Field, em *Manual do Roteiro* (2001), dissecar características e formas práticas de como um roteiro é feito. A característica mais importante é o teor visual do texto.

“O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.”. (FIELD, 2001, p. 11)

Samanta Schweblin nos apresenta a premissa do texto através de imagens. A interpretação do narrador-personagem sobre as ações é extremamente visual. Descrições do espaço e do prático são o componente maior do texto. Vez ou outra o personagem faz escapar um pensamento, mas através da disposição dos personagens e dos diálogos é possível captar o absurdo que a autora busca passar com a narrativa.

Syd Field sintetiza o roteiro em três momentos: Ato I, Ato II e Ato III, além de dois pontos de virada que auxiliam na alternância entre os Atos. O Ato I é o de apresentação. Os personagens são introduzidos e a problemática também. Em “Pássaros na Boca”, a autora introduz, ao longo da primeira e segunda página, todas essas características.

Silvia, a ex mulher de Martín, o narrador, chega a casa dele à noite, sem qualquer aviso prévio. Através do diálogo, Silvia anuncia que há um problema com a filha deles. Toda essa interação é feita através de falas e descrições de ações e personagens. A adulta conta para seu ex marido, já em sua casa, que está há dois dias sem alimentar a filha para que ele possa ver com os próprios olhos. Martín fica indignado e a cena seguinte ocorre:

“Silvia voltou com uma caixa de sapatos. Segurava-a firme, com ambas as mãos, como se fosse algo delicado. Foi até a gaiola, abriu-a, tirou da caixa um pardal muito pequeno, do tamanho de uma bola de golfe, enfiou-o dentro da gaiola e a fechou. Jogou a caixa no chão e a mandou para o lado com um chute, junto a outras nove ou dez caixas similares que se somavam sob a escrivaninha. Então Sara se levantou, seu rabo de cavalo reluziu de um lado e do outro da nuca, e foi até a gaiola dando pulos, como fazem as meninas com cinco anos a menos que ela. De costas para nós,

colocando-se na ponta dos pés, abriu a gaiola e tirou o pássaro. Não pude ver o que fez.

O pássaro piou e ela fez um pouco de força, talvez porque o pássaro tentasse escapar. Silvia tapou a boca com a mão. Quando Sara se voltou para nós, o pássaro tinha sumido. Tinha a boca, o nariz, o queixo e as duas mãos cheias de sangue. Sorriu envergonhada, sua boca gigante se arqueou e abriu, e seus dentes vermelhos me obrigaram a levantar de um salto.” (SCHWEBLIN, 2022, p.41)

Assim, fica descrito o primeiro Ponto de Virada, que consiste em um evento que direciona a narrativa para o Ato II. Sara come pássaros vivos. É possível perceber que descobrimos o fato junto com o narrador: através da ação da personagem, do piado surdo do pássaro, do sorriso sangrento de Sara. A narrativa é cinematográfica, se apresenta com takes e efeitos sonoros. É possível visualizar vividamente as imagens criadas e essa característica potencializa o grotesco da história.

O Ato II consiste na ida da criança para a casa do pai. Martín, dessa forma, precisa lidar de forma direta com essa característica estranha de sua filha. A menina, através de seu novo hábito, está mais saudável do que nunca. Suas bochechas róseas, e energia altíssima. A mãe da criança segue indo para a casa do ex-marido para alimentar Sara. Silvia fica doente e não consegue alimentar a filha. Ela vai ficando cada vez mais pálida. Até o momento do Ponto de Virada II: Martín decide ir à loja comprar um pássaro vivo. Dessa forma, somos levados para o Ato III, com a resolução. Após Sara questionar seu pai se ele a ama, finalmente ele demonstra deixar de lado as questões éticas e civilizatórias que foi exposto e alimentar a filha. Por fim, ele sobe as escadas, entrega a caixa com o pássaro pequeno para Sara e desce as escadas ouvindo o último pio do pássaro. Está aliviado. Créditos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise de partes do trabalho ficcional de Samanta Schweblin, desde contos como “Pássaros na Boca” (2022), até romances como *Distância de Resgate* (2016), é possível perceber os diversos paralelos que comprovam a interseção entre a sua obra e o cinema. Desde a forma, a temática, elementos e recursos visuais, a sintaxe, e até o enredo. Devido a sua formação, é comum encontrar a reprodução da estrutura do roteiro em suas narrativas. O



conto, por ser de um tamanho menor do que o romance, é perfeito para esse fim, mas por ser uma escritora cinematográfica, a relação também acontece em seus romances.

Pudemos compreender, através do estudo da bibliografia teórica, sobretudo a análise de Friedman (2002) e Maria de Lourdes Abreu de Oliveira (2006) sobre o narrador câmera e outras demonstrações teóricas de como o narrador e o foco narrativo intensificam a presença de elementos cinematográficos em um texto literário. O foco narrativo é a câmera do cinema. Representa o olhar, que pode ou não ser fixo.

Além disso, compreendemos os caminhos que foram feitos em termos de relação cinema-literatura antes dela ser escritora. Em termos contemporâneos a forma que Schweblin escreve conversa com outros escritores e sobretudo com o mundo em que vive. É um mundo multimídia e dialógico. Partindo das primeiras relações do cinema com a literatura, passando pelo afastamento que técnicas como o fluxo de consciência propuseram, até ligações como ficou analisado no movimento neorrealista italiano. Falamos também sobre a forma em que escritores hispânicos dialogam com o cinema em suas obras, passando pelas vanguardas. Além disso, discutimos a perspectiva brasileira sobre o tema e, por fim, a noção trabalhada por Laddaga (2007) de literatura como espetáculo e as artes contemporâneas em geral e em processo de relação com diversas materialidades e meios.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU DE OLIVEIRA, Maria de Lourdes. Literatura E Cinema: Uma Questão De Ponto De Vista. Verbo De Minas: letras, Juiz de Fora, 2006.

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo in. Notas de Literatura I. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense. 1985.

CALVINO, Italo. A trilha dos ninhos de aranha. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FIELD, Syd. Manual do roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Screenplay, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de– “Literatura e cinema: interseções”. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 13-26.

FRIEDMAN, N.; MELO, F. F. D. O Ponto De Vista Na Ficção: O Desenvolvimento De Um Conceito Crítico. Revista USP, [S. l.], n. 53, p. 166-182, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i53p166-182. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195>. Acesso em: 20 jun. 2023.

FORSTER, E. M. Aspects of the Novel. Nova York. 1927

GARRAMUÑO, Florencia. Frutos estranhos. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GLASGOW, Ellen. A Certain Measure. Nova York. 1943.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. Cinelandia. Introducción de Francisco Rodríguez Carbajo. Madrid: Valdemar. 1923.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. El incongruente. Buenos Aires: Losada. 1922.

GUBERN, Román. Proyector de luna. La generación del '27 y el cine Barcelona: Anagrama. (1999).

HAFTER, Lea Evelyn. La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga. Dissertação de Doutorado. Facultad De Humanidades Y Ciencias De La Educación. Universidad Nacional De La Plata. 2012.

HUMPHREY, Robert. Stream of consciousness in the modern novel. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

JAMES, W. (1974). Princípios de Psicologia (capítulo IX – O fluxo do pensamento). (P. R. MARICONDA, Trad.). Em Coleção os pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

JOZEF, Bella. Cinema e Literatura: Algumas Reflexões. Revista Contexto nº 17 - 2010/1.

LADDAGGA, Reinaldo. Espectáculos de realidad: Ensayo sobre la narrativa latino-americana de las últimas dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LISPECTOR, Clarice. Laços de família. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NOGUEIRA, Luís. Manuais de cinema II: géneros cinematográficos. Covilhã (Portugal): Livros LabCom, 2010.

RESENDE, Beatriz (2007). Questões da ficção brasileira do século XXI. Grumo 6.2 , dez.

SCHWEBLIN, Samanta .Pássaros na boca e Sete Casas Vazias: Contos Reunidos. Editora Fósforo. São Paulo. 2022.

SCHWEBLIN, Samanta .Kentukis Editora Fósforo. São Paulo. 2021.

SCHWEBLIN, Samanta .Distância de Resgate. Editora Record. São Paulo. 2016.

SCHWEBLIN, Samanta. A dama da nova literatura argentina Samanta Schweblin, escritora. Entrevista concedida à Gazeta do Povo. Junho de 2010. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/a-dama-da-nova-literatura-argentina-samanta-schweblin-escritora-1elip3u3wexscept91zagjq6m/>.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Que significa literatura contemporânea. in: Ficção Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2009.

TATE, Allan. The Post of Observation in Fiction. Mayland Quant. 1941.

WHITCOMB, Selden Lincoln. ; Publisher, D.C. Heath, ; Original from, the University of Michigan. 1905.