



UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO EM LETRAS
Campus I – Prédio B3, sala 106 – Bairro São José – Cep. 99001-970 - Passo Fundo/RS
Fone (54) 316-8341 – Fax (54) 316-8125 – E-mail: mestradoletras@upf.br

Daiane Casagrande Spuldaró

**PALAVRA E IMAGEM: DIÁLOGO ENTRE
AS LINGUAGENS LITERÁRIA E FÍLMICA**

Passo Fundo

2009

Daiane Casagrande Spuldaro

PALAVRA E IMAGEM: DIÁLOGO ENTRE
AS LINGUAGENS LITERÁRIA E FÍLMICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo (RS), como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob orientação da Prof. Dr. Tania Mariza Kuchenbecker Rösing.

Passo Fundo

2009

Dedico este trabalho ao meu esposo Renato,
companheiro de todas as horas, por acreditar e
incentivar meu trabalho.

Agradeço à minha família pelo apoio e incentivo recebidos; aos voluntários que tornaram possível minha pesquisa: Carmem, Consuelo, Érsio, Giseli, Karen, Lariessa, Maria, Nádia, Nauria, Niméia, Sandra e Tito; ao Senai Santa Catarina, na pessoa do diretor da unidade de Concórdia (SC), Claudemir José Bonatto, pela aposta em meu trabalho; ao Memorial Atílio Fontana, na pessoa de Sandra Roman, que gentilmente cedeu seu espaço para a realização dos encontros; a Mateus Endler Rosa, secretário do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela presteza sempre que solicitado; aos professores do mestrado, pela oportunidade de compartilhamento e crescimento, em especial à professora Fabiane Verardi Burlamaque, pelo exemplo de generosidade e humildade; à professora Tania Rösing, minha orientadora, que, incansável na sua luta por um mundo melhor, ajudou-me a trilhar o caminho.

Cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra e ao mesmo tempo pelo como se movimenta imagem e palavra.

José Carlos Avellar

RESUMO

As razões que levaram à realização deste estudo surgiram do interesse e da necessidade de investigar algumas experiências relacionadas à adaptação do literário para o cinematográfico, aproximações e/ou modificações da obra que originou a película, a partir das novas formulações culturais de comportamentos e pontos de vista de um mundo que está em constante mutação. Para o desenvolvimento desta pesquisa qualitativa descritiva, a qual considerou a participação dos sujeitos como um dos elementos do seu fazer científico, foi necessário um embasamento teórico direcionado às linguagens literárias e fílmica, à relação das obras com o leitor/espectador, à constituição das estruturas narrativas e aspectos de convergência e divergência entre essas duas manifestações artísticas. Na prática, foi formado um grupo com voluntários com o objetivo de ler as obras literárias e, posteriormente, assistir à sua adaptação, para conduzir uma reflexão acerca das linguagens presente nas narrativas verbal e fílmica, pois tanto a literatura quanto o cinema têm os olhos do receptor como ponto de partida para a constituição de sua existência. As obras selecionadas foram: *Desmundo*, romance de Ana Miranda (1996), adaptado para o cinema em 2003, sob a direção de Alain Fresnot; *O amor nos tempos do cólera*, romance de Gabriel Garcia Márquez (1985), transposto para o cinema em 2007, por Mike Newell; e o poema “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade (1945), adaptado em 2004 para o cinema, dirigido por Paulo Thiago. De forma distinta, as interpretações particulares de cada indivíduo ocorreram a partir da interação com o livro e com o filme, resultado de seu conhecimento prévio sobre o gênero, a forma e a temática das obras já conhecidas/lidas, e da oposição entre os dois suportes. As análises não se restringiram aos aspectos estéticos e estruturais das obras, pois na leitura e na interpretação também entraram em jogo as experiências pessoais, porque entre a recepção de uma obra e o efeito pretendido, ocorre o processo da compreensão, exigindo do leitor todo o seu conhecimento acumulado.

Palavras-chave: Adaptações. Cinema. Linguagem. Literatura. Narrativa.

ABSTRACT

The reasons that took to the accomplishment of this study appeared of the interest and of the need to investigate some experiences related to the adaptation of the literary for the cinematographic, approaches and/or modifications of the book that originated the film, starting from the new cultural formulations of behaviors and point of view of a world that it is in constant mutation. For the development of this descriptive qualitative research, which considered the participation of the people as one of the elements of yours to do scientific, it was necessary a theoretical research addressed to the literary language and filmic language, to the relationship of the works with the reader/viewer, to the constitution of the narrative structures and convergence aspects and divergence among those two artistic manifestations. In the practice, a group was formed with volunteers with the objective of reading the literary works and, subsequently, watch its adaptation, for orientate a reflection concerning the languages present in the verbal and filmic narratives, because so much the literature as the movies have the eyes of the receiver as starting point for the constitution of its existence. The selected works were: *Desmundo*, romance of Ana Miranda (1996), adapted for the movies in 2003, for Alain Fresnot; *O amor nos tempos do cólera*, romance of Gabriel Garcia Márquez (1985), transposed for the movies in 2007, by Mike Newell; and the poem "Caso do vestido", of Carlos Drummond de Andrade (1945), adapted in 2004 for the movies, by Paulo Thiago. In a different way, the personal interpretations of each individual happened starting from the interaction with the book and with the film, result of its previous knowledge about gender, the form and the thematic of the works already know/read, and of the opposition among the two supports. The analyses didn't limit to the aesthetic aspects and you structure of the works, because in the reading and in the interpretation also entered in angle the personal experiences, because among the reception of a work and the intended effect, it happens the process of the understanding, demanding all accumulated knowledge from the reader.

Key-words: Adaptations. Movies. Language. Literature. Narrative.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1 O USO DA LINGUAGEM COM FINALIDADE ESTÉTICA	13
1.1 A constituição da literatura como linguagem artística: perspectiva diacrônica	20
1.2 O cinema como linguagem imagética em movimento	28
1.3 A relação do leitor/receptor com as linguagens literária e fílmica	36
2 LITERATURA E CINEMA	40
2.1 Narrativa literária	40
2.2 Narrativa fílmica	47
2.3 Adaptações de obras literárias para o cinema: possíveis relações e influências de uma linguagem sobre a outra	55
3 METODOLOGIA DA PESQUISA.....	62
3.1 Processo investigativo	62
4 ANÁLISE DO OBJETO DE INVESTIGAÇÃO	70
4.1 “Caso do vestido”: por trás da renda, um segredo	70
4.2 <i>Desmundo</i> : uma história das mentalidades	82
4.3 <i>O amor nos tempos do cólera</i> : um tratado de amor de meio século	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	114

INTRODUÇÃO

As relações entre o cinema e a literatura são tão fortes que alguns estudiosos chegam a afirmar a sua existência antes mesmo do surgimento do cinema. Para isso evocam uma teoria limite, segundo a qual há uma essência do cinema, de um “pré-cinema” embutido em alguns textos literários “anteriores à forma de expressão cinematográfica, e que teriam como especificidade o fato de os escritores ordenarem o relato em função da incidência do olhar do narrador, da sua ocularização, da cena a narrar.”¹ Desse modo, a narrativa cinematográfica já se encontrava latente em alguns textos narrativos literários e o surgimento do cinema no final do século XIX foi apenas a “descoberta da tecnologia que permitiu concretizar o modo narrativo que enfatiza a visualização perceptiva da imagem de uma cena”.²

No cinema há certo diálogo que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Optando pela modalidade narrativa, o cinema “tomou” da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim. Não se pode negar que o cinema procurou na aproximação com a literatura uma forma de legitimar-se e que, além das frequentes adaptações de obras literárias para a tela, tornou-se prática corrente a contratação de escritores como roteiristas. As distinções entre o texto literário e o texto fílmico estão apoiadas principalmente pelas “(...) historicidades específicas de cada linguagem: nenhum filme repete uma obra literária, nenhuma obra literária repete um filme, que pelas diferenças de linguagem, que pelo momento próprio de produção e circulação de cada um de seus resultados.”³

As diferentes manifestações da linguagem artística, além de contribuir com a formação de cada indivíduo, precisam, de alguma forma, acompanhar os processos de evolução das tecnologias, pois as ferramentas existentes hoje, no mundo moderno, são formas de atualizar e rever conceitos para atrair um número ainda maior de consumidores. Além das ferramentas tecnológicas, é comum estabelecer relações entre duas ou mais linguagens artísticas, cada qual se apropriando de elementos existentes nas outras para aprimorar seus processos de criação. Isso porque cada linguagem tem suas particularidades, singularidades e uma forma

¹ URRUTIA apud BRITO, José Domingos de (Org). *Literatura e cinema*. São Paulo: Novera, 2007, p. 25.

² Ibidem.

³ SILVA, Marcos. Apresentação. In: BRITO, op. cit., p. 17.

especial de envolver o público; assim, não se pode ignorar o fato de que literatura e cinema constituem dois campos distintos da produção cultural e uma obra deve sempre ser vista considerando-se os valores do contexto no qual está inserida, não os valores de outro contexto. A imagem tem, portanto, seus códigos de interação com o espectador, diferentes daqueles que a palavra estabelece com seu leitor.

A insistência na fidelidade da adaptação, baseada principalmente nas leituras dos originais, pode acabar gerando um falso problema, porque ignora por completo a dinâmica das diferenças essenciais que deve existir entre as modalidades artísticas. A dificuldade que uma encontrará para realizar determinadas coisas que a outra faz, será recíproco, portanto, a fidelidade deve deixar de ser o critério maior de juízo de valor, considerando-se mais a apreciação do filme como uma nova forma de apresentação da obra. Isso é inquietante porque, atualmente, pode-se dizer que o receptor é, primeiramente, um espectador e, só então, um leitor, dado o universo visual que o cerca. Apesar dessa afirmação, ainda é pequeno o público que frequenta as salas de cinema e, conseqüentemente, é pequeno o público que consome outras formas de arte.

Com base na realidade a ser investigada, bem como nos referenciais teóricos que fundamentam o estudo, os questionamentos que seguem serão norteadores do trabalho, sobretudo no que diz respeito à formação de plateia voltada a atividades culturais, especificamente do leitor e na formação de espectadores de cinema:

- Que tipo de contribuição às linguagens das narrativas literárias e fílmicas estão oferecendo para a formação de cidadãos mais críticos e comprometidos com o meio em que vivem?
- Quais são as vantagens e/ou desvantagens de uma adaptação literária para o cinema?
- Há necessidade de formar leitores e de formar público para o cinema?
- Pesquisas revelam os baixos índices de leitores no Brasil. Se esses assistissem a um filme adaptado a partir de um texto literário, haveria mudanças nesses índices?
- De que forma o cinema democratiza o acesso à arte?
- Como a linguagem fílmica pode contribuir para o aumento do número de leitores de literatura?

Nesse sentido, esta pesquisa pretende investigar criticamente algumas experiências relacionadas à adaptação do literário para o cinematográfico, considerando aproximações e/ou distanciamentos entre a obra literária e a película, a partir das novas formulações culturais de comportamentos e pontos de vista de um mundo que está em constante mutação. Para que o trabalho se tornasse possível, foi necessário, a princípio, formar um grupo de estudos com voluntários, adolescentes e adultos que apreciem literatura e cinema, frequentadores de espaços culturais no município de Concórdia - SC; em seguida, selecionar três obras literárias que foram adaptadas para cinema; na sequência, ler as obras literárias, analisá-las e, posteriormente, assistir aos filmes correspondentes para cotejo e análise crítica, identificando recursos que foram acrescentados, retirados e/ou alterados quando da transposição das obras literárias selecionadas para o trabalho; e, por fim, formular considerações sobre o processo de adaptação de obras de literárias para o cinema que possam contribuir com outros leitores e apreciadores do cinema, além de estimular a leitura de obras literárias e formar público para o cinema.

Para apoiar teoricamente a investigação, a pesquisa orienta-se, sobretudo, pelos apontamentos de Marisa Lajolo (1982), Carlos Reis (2003) e Victor M. Aguiar e Silva (1982) sobre a literatura e a linguagem literária; sobre a história do cinema e evolução de sua linguagem por Marcel Martin (2007), Jean-Claude Bernardet (2006) e Jean-Claude Carrière (2006); no que concerne à estética da recepção, pelo teórico Hans Robert Jauss (1994); os elementos da narrativa literária e fílmica serão analisados com base nos pressupostos teóricos apresentados por Carlos Reis (2003), Walter Benjamin (1996), Jacques Aumont (1995), Marcel Martin (2007), José Carlos Avellar (2007) e Roland Barthes (1985) e, por fim, para contribuir com os apontamentos acerca da metodologia da pesquisa recorre-se a Augusto N. S. Triviños (2008).

A investigação está organizada em quatro capítulos, distribuídos da seguinte forma: o primeiro apresenta alguns apontamentos sobre a linguagem em seu caráter conceitual e prático, seguido de uma abordagem histórica sobre o cinema e a literatura, contextualizando a evolução dessas linguagens. Na sequência, faz-se uma reflexão sobre a questão do cinema e da literatura como arte, produção e recepção, como chegam ao público, se há apreciação do cinema e da literatura como linguagens artísticas e, ainda, se a função destas vai além do objetivo estético apreendido durante a leitura/exibição.

O capítulo seguinte está direcionado às adaptações de obras literárias para o cinema, analisando-se relações e influências de uma linguagem sobre a outra, pois é fato que, desde

seu nascimento, o cinema tem tido na literatura uma de suas fontes de matéria-prima. Hoje, pode-se dizer que são formas de arte que podem inspirar a criação de uma ou outra, numa relação que se estabelece acontece com muita frequência. Focaliza-se também a questão da narrativa literária e da narrativa fílmica, os elementos particulares de cada estrutura, destacando que uma grande obra literária pode ser transposta para o cinema de forma ingênua, enfocando determinados aspectos, ao passo que uma obra literária de qualidade duvidosa pode se tornar uma grande produção por bons cineastas.

O terceiro capítulo aborda os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa, incluindo o contexto, a descrição do processo investigativo e a caracterização dos sujeitos envolvidos no processo. De caráter qualitativo e com uma abordagem descritiva, considera a participação dos sujeitos como um dos elementos do seu fazer científico e está apoiada em métodos de análise do conteúdo, com base nos teóricos que fundamentam o estudo e nas informações recolhidas com os envolvidos na pesquisa. Dessa maneira, preocupada com o processo e não simplesmente com os resultados, este tipo de pesquisa rejeita as expressões numéricas, quantitativas, “[...] por isso não é vazia, mas coerente, lógica e consistente.”⁴

No quarto capítulo, é apresentada a análise do objeto de investigação, segundo o objetivo em foco: analisar adaptações de obras literárias para o cinema. As obras literárias selecionadas para a análise foram: *Desmundo*, romance de Ana Miranda (1996), *O amor nos tempos do cólera*, romance de Gabriel Garcia Márquez (1985), e o poema “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade (1945). Por fim, ainda neste capítulo, são realizadas a análise e sistematização dos dados, com base nos apontamentos feitos pelo grupo de estudos de voluntários, nos teóricos referenciados e nas conclusões pessoais.

Observa-se que o grupo de voluntários foi composto aleatoriamente. Foram distribuídos convites a trinta pessoas cadastradas em um espaço cultural do município de Concórdia _ SC, o Memorial Attilio Fontana. Dos trinta convites enviados, doze pessoas responderam, dez mulheres e dois homens, com faixa etária entre 24 e 55 anos, cujas profissões são variadas: duas professoras, uma orientadora educacional, uma aposentada como funcionária pública, uma técnica judiciária, uma agente de saúde, uma historiadora, dois agentes culturais, uma assistente social, uma psicóloga e um designer gráfico. Com relação à formação, apenas dois voluntários ainda não concluíram o ensino superior e uma ainda não ingressou na universidade.

⁴ TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais - a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 2008, p.128.

Nas considerações finais, os apontamentos foram feitos a partir da reflexão sobre a evolução das linguagens literária e fílmica, a expansão do mercado cultural e o consumo destas e de outras formas de representação da arte. Também foram descritos os procedimentos de avaliação e conclusão dos trabalhos realizados pelos voluntários da pesquisa.

1 - O USO DA LINGUAGEM COM FINALIDADE ESTÉTICA

A arte torna-se, pois, o meio para a destruição, pelo “estranhamento”, do automatismo da percepção cotidiana. Decorre daí que a recepção da arte não pode mais consistir na fruição ingênua do belo, mas demanda que se lhe distinga a forma e se lhe conheça o procedimento. Assim, o processo de percepção da arte surge como um fim em si mesmo, tendo a perceptibilidade da forma como seu marco distintivo e o desvelamento do procedimento como o princípio para uma teoria que, renunciando conscientemente ao conhecimento histórico, transformou a crítica de arte num método racional e, ao fazê-lo, produziu feitos de qualidade científica duradoura.

Hans Robert Jauss

Não há uma única atividade humana que não dependa, de alguma forma, da comunicação, uma palavra de sentido amplo que, como tal, abre inúmeras possibilidades em vários segmentos. No dicionário de comunicação de Rabaça e Barbosa encontra-se o registro da palavra “comunicação como derivada do latim *communicare*, cujo significado seria “tornar comum”, “partilhar”, “repartir”, “associar”, “trocar opiniões”, “conferenciar”.⁵ Portanto, “[...] historicamente, comunicação implica participação, interação entre dois ou mais elementos, troca de mensagens entre eles, um emitindo informações, outro recebendo e reagindo”⁶, pois não se pode dissociar a experiência da comunicação da experiência do mundo. É a partir disso que o indivíduo toma consciência de si na relação com os diversos pontos de vista dos membros do seu grupo.

Com o surgimento de novas tecnologias, além da sofisticação e aprimoramento de métodos de comunicação já existentes, apresentam-se a cada dia novas alternativas, tornando mais dinâmicas as possibilidades de interação. Essa evolução na área da comunicação é parte integrante da própria evolução do homem e da sociedade, porque é sabido que a comunicação está diretamente ligada aos sentidos humanos. Considerando que as práticas sociais só se tornam sociais por mecanismos de disseminação e partilha, a linguagem é a principal responsável pela constituição, integração e convivência dos grupos, os quais se formam de acordo com as afinidades geradas pela linguagem. “Nessa medida, não apenas a vida é uma espécie de linguagem, mas também todos os sistemas e formas de linguagem tendem a se

⁵ RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001, p. 155.

⁶ AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: Unesp, 2004, p. 11.

comportar como sistemas vivos, ou seja, eles reproduzem, se readaptam, se transformam e se regeneram como as coisas vivas.”⁷

É impossível o homem deixar seus sentidos de lado, simplesmente os ignorando e deixando de se comunicar, ou seja, é impossível o homem viver isolado, à margem da sociedade. Na verdade, as pessoas e a sociedade em si estão procurando aprimorar esses sentidos, porque existem inúmeras experiências significativas entre os grupos sociais, os quais estabelecem signos e regras para que haja um intercâmbio entre seus membros. Por isso, a linguagem é considerada um produto social eficiente, ao permitir que as pessoas interajam independentemente de estarem afastadas histórica ou geograficamente.

Para que esse processo aconteça de forma eficaz, acompanhando a história, a sociedade vai adaptando e criando modos de comunicação que deem conta das situações vividas por seus membros, o que resulta numa multiplicidade de códigos, verbais e não verbais, pois quando se fala em linguagem não se pode desvinculá-la das imagens. Sobre os códigos, destaca-se que “o primeiro organiza-se com base na linguagem articulada, que forma a língua, e o segundo vale-se de imagens sensoriais várias, como as visuais, auditivas, sinestésicas, olfativas e gustativas.”⁸ Aguiar ressalta sobre as diferenças das linguagens verbal e não verbal:

Uma é objetiva, definidora, cerebral, lógica e analítica, voltada para a razão, a ciência, a interpretação e a explicação. A outra é muito mais difícil de definir, porque é a linguagem das imagens, das metáforas e dos símbolos, expressa sempre em totalidade que não se decompõe analiticamente. No primeiro caso, estão as palavras escritas ou faladas; no segundo, os gestos, a música, as cores, as formas, que se dão de modo global.⁹

Tanto quanto as palavras, as imagens carregam muitos significados, de modo que ao se trabalhar com ambas não há uma preocupação apenas com os conceitos, mas com o que representam num determinado contexto. Essa representação visual também possui uma linguagem, que, apesar, de às vezes, já chegar decodificada ao receptor, pode esconder uma infinidade de sentidos, como afirma Barthes, “a imagem transforma-se numa escrita, a partir do momento em que é significativa”¹⁰, pois o homem tende a associar as imagens aos signos

⁷ SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 14.

⁸ AGUIAR, *O verbal e o não verbal*, 2004, p. 25.

⁹ *Ibidem*, p. 28.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Mitologias*. 6. ed. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1985, p. 132.

presentes em sua memória. Importante também é a definição que diferencia linguagem verbal e não verbal e os conceitos que se referem à língua, como apontado por Santaella:

Tão natural e evidente, tão profundamente integrada ao nosso próprio ser é o uso da língua que falamos, e da qual fazemos uso para escrever – língua nativa, materna ou pátria, como costuma ser chamada -, que tendemos a nos esquecer de que esta não é a única e exclusiva forma de linguagem que somos capazes de produzir, criar, reproduzir, transformar e consumir, ou seja, ver-ouvir-ler para que possamos nos comunicar uns com os outros.¹¹

Tendo em vista que cada tipo de comunicação exige um código adequado, ou seja, uma linguagem específica, pode-se definir linguagem como um conjunto de códigos que permitem a comunicação, combinando signos e sons, apresentados de forma individual pelos usuários em situações específicas. Ernest Cassirer¹² define a linguagem como “a faculdade que o homem tem de expressar seus estados mentais através de um conjunto de sons vocais chamado língua, que é, ao mesmo tempo, representativo do mundo interior e do mundo exterior.” Essa definição está associada diretamente ao uso da linguagem na vida prática, minimizando-a, reduzindo-a a mero instrumento de uma finalidade determinada e imediata e limitando sua plenitude funcional.

O emprego da linguagem com uma finalidade estética, particularmente, não deve ser considerado um uso estanque, fechado, limitado a determinada prática comunicativa, mas com total funcionalidade, isto é, plena realização de suas potencialidades, portando múltiplos sentidos, apresentando uma construção diferenciada. Dessa forma, os limites da linguagem não seriam determinados pelos conteúdos verbais, mas pela essência linguística das coisas que se comunicam ao homem. Portanto, a linguagem não teria apenas um caráter instrumental.

Sabendo-se que “é certamente correta a afirmação de que a arte produziu muitas de suas maiores criações sob compulsão e imposição arbitrária”¹³, pode-se afirmar também que a linguagem artística traz consigo as dificuldades dos processos de comunicação. Entretanto, simultaneamente, desestrutura o sistema hegemônico ao criar novos signos, sob novas formas, com outras possibilidades e em outros níveis de complexidade, estabelecendo, portanto, novos significados. Em razão desta característica de se constituir expressão e comunicação aliada ao sentido estético, a arte pode dizer e comunicar aos indivíduos o indizível. E é esta sua

¹¹ SANTAELLA, *O que é semiótica*, 2007, p. 10.

¹² CASSIRER apud PROENÇA FILHO, Domicio. *A linguagem literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007, p. 19.

¹³ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 991.

identidade tão própria que a torna não só universal, mas centro aglutinador de outros conhecimentos e outros saberes.

Essa modalidade de linguagem tem como principal finalidade o sentimento do belo e do sublime; neste caso, os textos estarão relacionados ao subjetivo. O belo também tem como condição uma correspondência entre o objeto e um interesse meramente individual e contingente, ou puramente racional; o que importa no sentimento do belo é a forma da representação em que se realiza a plena harmonia entre as funções cognitiva, sensível e intelectual. “Se, no entanto, a beleza é necessariamente imaginária e o objeto estético somente constituído pelo ato contemplativo do observador, daí, entretanto não se infere que o imaginário seja belo por si, que o ato imaginante também necessariamente conduza consigo o prazer estético.”¹⁴ A explicação está no fato de que, quando se dá a contemplação, há certa harmonia entre a imaginação e a compreensão. “E, enquanto o eu se satisfaz no prazer elementar, e este, enquanto dura, é auto-suficiente e sem relação com a vida restante, o prazer estético exige um momento adicional, ou seja, uma tomada de posição, que exclui a existência do objeto e, deste modo, o converte em objeto estético.”¹⁵

A linguagem utilizada para fins estéticos, mesmo valendo-se de palavras comuns, recria significados para as palavras tornarem possíveis novas relações com a realidade, e refletir nos leva, conseqüentemente, a pensar e contestar. Afinal, se o artista questiona o mundo, o faz para colocar em discussão os critérios adotados como valores dominantes. E se o seu material de trabalho é a arte, é só por meio dela que ele pode chamar a atenção das pessoas para a realidade que os cerca. Portanto, a arte pode ser considerada uma excelente fonte para o homem conhecer sua realidade e, nesse contexto, compreender sua essência para poder se posicionar e estabelecer relações distintas no mundo em que vive. Sobre esses aspectos Jauss destaca:

¹⁴ JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e a experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: JAUS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 97.

¹⁵ *Ibidem*, p. 96.

Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência de sentido do mundo, ao qual explora tanto por sua própria atividade produtora, quanto pela integração da experiência alheia e que, ademais, é passível de ser confirmado pela anuência de terceiros. O prazer estético que, desta forma, se realiza na oscilação entre a contemplação desinteressada e a participação experimentadora, é um modo de experiência de si mesmo na capacidade de ser outro, capacidade a nós aberta pelo comportamento estético.¹⁶

Para estudiosos da semiótica como Roland Barthes, “a linguagem inclui todos aqueles sistemas dos quais se podem selecionar e combinar elementos para comunicar algo.”¹⁷ Portanto, não se pode pensar o mundo sem a linguagem, pois ela ajuda a construir os significados para coisas e conhecê-la em suas mais diversas modalidades leva o indivíduo a um exercício enriquecedor no processo de comunicação. Deve-se dar importância, no entanto, não apenas ao objetivo imediato de pôr em prática as competências adquiridas, mas às vantagens permanentes que daí advêm, pois vivenciar a arte é constituir e reafirmar a própria humanidade.

Nem sempre, entretanto, os críticos concordam com as determinações das funções da linguagem para fins estéticos; por isso, as discussões acerca de sua finalidade são bem antigas. Quatro séculos antes de Cristo já havia forte divergência sobre os conceitos e utilidades da arte. Platão condenava os poetas por considerar sua arte mentirosa, sem identidade e prejudicial ao bem-estar social, ao passo que Aristóteles reconhecia a nobreza das funções da poesia, afirmando que as personagens da poética eram modelos humanos atribuindo-lhe uma finalidade catártica. Defendia também que a partir do mito, da trama dos personagens, podia-se aprender algo para a vida real.¹⁸ A catarse, como experiência estética,

[...] corresponde tanto à tarefa prática das artes como função social – isto é, servir de mediadora, inauguradora e legitimadora de normas de ação –, quanto à determinação ideal de toda a arte autônoma: libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar.¹⁹

Apresentam-se, assim, duas vertentes distintas: a primeira preocupada com o conservadorismo social, o qual se sentia ameaçado pelo desmascaramento dos valores

¹⁶ JAUSS, *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*, 2002, p. 98.

¹⁷ BARTHES apud TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997, p. 51.

¹⁸ ARISTÓTELES. Poética In: *Ética a Nicômano: Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

¹⁹ JAUSS, op. cit., p. 101.

correntes; a segunda preocupada em reconhecer a arte como bela, útil e indispensável ao ser humano. Passado o tempo, Platão até reviu seu conceito negativista da função artística, reconhecendo a utilidade da arte desde que seja programada e orientada para uma finalidade cívica, contudo, à medida que o filósofo nega a autonomia da arte, destrói-lhe a própria essência.

Para Walter Benjamim é possível reconstruir a história da arte considerando dois polos distintos: o valor do culto e o valor de sua exposição. “O valor do culto, como tal quase obriga a manter secretas as obras de arte [...] e, à medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.”²⁰

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor do culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”, a única que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.²¹

Assim, com a criação dos métodos da reprodutividade técnica houve, de certo modo, a emancipação das obras de arte, não como algo ruim, como cópia, mas como procedimento diferenciado, já que as novas técnicas foram criadas com a finalidade de reprodução para a difusão. De forma geral, pode-se afirmar que a técnica da reprodução desmistifica o conceito de obra única na medida em que permite a obra vai ao encontro do espectador. “Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa dos nossos dias.”²²

Há de se destacar que sempre houve certa tensão entre a qualidade e a popularidade da arte, “o que não quer dizer, de maneira nenhuma, que o grande público tenha assumido, em algum momento, uma posição contrária à arte qualitativamente boa em favor, em princípio, de formas inferiores de arte.”²³ É natural que as formas mais complexas de representação da arte exijam um grau de compreensão diferenciado, diferentemente das formas voltadas ao entretenimento, que facilitam o entendimento, caindo no gosto da grande massa. Nesse

²⁰ BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 173.

²¹ *Ibidem*, p.173.

²² *Ibidem*, p.169.

²³ HAUSER, *História social da arte e da literatura*, 1998, p. 982.

sentido, Hauser alerta que o cinema pode se tornar perigoso, já que “é uma forma elástica, extremamente maleável e inexaurível que não oferece resistência interna à expressão de novas idéias. É um meio popular e não sofisticado de comunicação, que seduz diretamente as grandes massas, instrumento ideal de propaganda [...]”²⁴

Entretanto, o que de fato importa para a literatura, para o cinema e para as outras manifestações artísticas é que precisam ser vistas e consumidas, pois possuem um grande valor intrínseco e são autônomas em relação às outras atividades do saber humano e do viver social. Assim, a organização do material linguístico e ideológico junto com a especificidade da estruturação fazem com que os enunciados contribuam como elementos emancipatórios. Portanto, compreender a linguagem empregada esteticamente é muito mais do que buscar depreender-lhe significados; é, sobretudo, buscar as inúmeras possibilidades de interpretação. Por ser polissêmica, ambígua e aberta, a linguagem artística transforma não só as relações que as palavras mantêm consigo mesmas, mas utiliza-as além dos seus sentidos estritos e além da lógica do discurso usual, estabelecendo com cada leitor relações subjetivas.

Contrários à massificação da arte, críticos como Hauser destacam que o êxito junto ao grande público pode, sobremaneira, desconsiderar critérios qualitativos, pois tende a entrar num círculo vicioso no qual não há reação ao que é considerado artisticamente bom ou ruim, alienável ou libertador, mas uma falsa impressão pela qual se sente tranquilo, estável com sua própria existência: “interessa-se pelo que possui valor artístico, desde que seja apresentado em harmonia com sua mentalidade, ou seja, desde que o assunto seja atraente.”²⁵ Por meio dessas proposições, pode-se compreender que não se pode separar a reprodução técnica da indústria cultural, já que o cinema é uma arte que evoluiu junto com a máquina, por ser produzido por esta.

Apesar de estar situada entre a criticidade do produtor e a aceitação do público, pelo fato de existirem e poderem ser transmitidos pelos mais diversos meios de comunicação, que são capazes de atingir com uma mensagem um grande número de indivíduos, essa indústria é consequência de uma sociedade industrializada, muitas vezes, que aceita ideias e mensagens sem um pré-julgamento; entra diretamente nos indivíduos, não encontrando nenhuma barreira, reforçando, assim, conceitos voltados para uma sociedade de consumo global, sem restrições, pois esses mecanismos tendem a regular seu comportamento.

²⁴ HAUSER, *História social da arte e da literatura*, 1998, p. 988.

²⁵ *Ibidem*, p. 983.

É necessário destacar que o desejo de quem produz arte não é a sacralização, nem o acesso exclusivo de uma elite considerada relativamente culta, que poderia ser muito pequena. O foco do artista está na apreciação autêntica, que perpassa, antes de tudo, pela educação, que deveria atender a um número cada vez maior de pessoas. Porém não se pode pregar uma simplificação da arte para que se difunda em quantidade, mas se deve instigar a capacidade de fruição e relação dos indivíduos com as mais diferentes manifestações artísticas. E “as condições prévias para o abrandamento do monopólio cultural são, sobretudo, econômicas e sociais”²⁶; logo, deveria ser iniciada com políticas públicas de acesso e inclusão.

1.1 A constituição da literatura como linguagem artística: perspectiva diacrônica

A literatura é compreendida como a arte verbal. Segundo Aristóteles, é “a arte da palavra”²⁷. Mas isso diz muito pouco. A palavra literatura vem do latim *littera*, que significa “letras”, um sinal gráfico que representa os sons das palavras. Em latim, numa definição mais abrangente, literatura significa uma instrução ou um conjunto de saberes ou habilidades de escrever e ler bem, relacionando-se com as artes da gramática, da retórica e da poética. Por extensão, refere-se especificamente à arte ou ofício de escrever de forma artística.

Lajolo destaca que, atualmente, o parentesco entre letras e literatura ainda se mantém arraigado nas academias, estreitando relações entre a palavra “literatura” e a escrita, o que contribui significativamente com a ideia de que a literatura privilegia a escrita em detrimento da oralidade. Foi só no século XVIII que o vocábulo “literatura” foi tendo atenuado seu significado da atividade intelectual superior, fugindo da erudição, de conhecimentos gramaticais, de domínio das línguas clássicas e aproximando-se da compreensão que se tem hoje.²⁸ Sua definição está associada diretamente à ideia de estética; portanto, um texto pode ser considerado literário quando consegue produzir algum efeito, proporcionando uma sensação de prazer e emoção no receptor. A própria natureza do caráter estético, contudo,

²⁶ HAUSER, *História social da arte e da literatura*, 1998, p. 992.

²⁷ ARISTÓTELES apud PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2007, p.08.

²⁸ LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 30.

reconduz à dificuldade de elaborar uma definição verdadeiramente estável para o texto literário.

Historicamente, a literatura teve seu início na Grécia antiga, onde, portanto, surgiram os primeiros conceitos e uma prática de literatura que foi se transformando para resultar no que conhecemos hoje. “Mas fique claro que o mundo não era só a Grécia. E nem foi monopólio dos gregos o dar sentido à vida através da linguagem literária. Muitos outros povos – a dizer talvez todos – entrelaçaram seu que fazer diário à música, à dança, à poesia.”²⁹ Os conceitos mais específicos criados pelos gregos eram vistos como integrados apenas da vida grega e a literatura, para eles, era uma espécie de celebração coletiva, não um privilégio apenas daqueles que podiam ler, o que repercutia na vida de todos que participavam desses momentos.

Com relação às primeiras obras literárias, os registros destacam os dois poemas atribuídos a Homero (o qual teria vivido século VIII a.C), *Ilíada* e *Odisséia*, os quais narram as aventuras do herói Ulisses e à Guerra de Tróia. Nesse período houve grande expansão e conquistas do povo grego, com o que, conseqüentemente, suas tradições culturais firmaram-se no mundo. Porém, após a cristianização a literatura assumiu novos papéis na sociedade e na vida do homem, ressaltando a força da palavra, de modo que o que ela representava passou a ser intocável.

No período entre 44 a.C. e 18 d.C., houve uma intensa produção literária tanto em poesia lírica, com Horácio e Ovídio, quanto em poesia épica, com Virgílio, autor de *Eneida*, porém após a invasão dos bárbaros germânicos, nos séculos III a X, a Europa isolou-se. Então, nasceu o feudalismo, caracterizado pelas relações de dependência entre os senhores feudais, donos das terras, e os vassallos, trabalhadores que deveriam prestar serviços e favores em troca do direito de cultivar a terra e proteção. Posteriormente, do século XII ao XIV caracteriza-se como o período histórico do trovadorismo e das poesias líricas palacianas.

Esse momento reflete bem o que caracteriza o período: na Europa Cristã, a organização das Cruzadas em direção ao Oriente, a luta contra os mouros, o poder descentralizado, as relações entre os grupos sociais são determinadas pelo feudalismo e o poder espiritual está nas mãos do clero católico, detentor da cultura e responsável pela disseminação do pensamento teocêntrico. Os textos poéticos eram, normalmente, acompanhados por música, daí chamadas de “cantigas”, as quais eram divididas em dois

²⁹ LAJOLO, *O que é literatura*, 1982, p. 54.

grupos: as líricas e as satíricas.³⁰ A língua (latim) e a civilização latina passaram a ser preservadas pelos monges nos mosteiros, e a partir do século X começam a surgir poemas, principalmente narrando guerras e fatos de heroísmo.

Quanto à prosa desenvolvida na Idade Média, destacam-se as novelas de cavalaria, originárias da Inglaterra e da França, que derivaram de poemas medievais cantados em linguagem popular celebrando feitos dos guerreiros.³¹ É importante ressaltar que no início da Idade Média houve certa resistência a essa tendência de adoção das tradições gregas, mas os cristãos acabaram por incorporá-las e adaptá-las à sua própria realidade. Em todas essas civilizações, gregas, romanas e medievais, as sociedades eram organizadas e separadas por classes sociais distintas, e a literatura também sentia os reflexos dessa divisão, pois não estava ao alcance de todos.

Já no final da Idade Média, mas sobretudo, a partir dos séculos XV e XVI, a cultura européia precede à valorização do legado da Grécia e da Roma antigas: O Humanismo e o Renascimento proclamam e configuram, deste modo, uma cultura que, assumindo esse legado como modelo, concebe a existência humana e as suas manifestações, sob os signos de valores próprios. Assim, o homem do Renascimento é uma entidade dotada de grande vigor, que acentua a sua autônoma e adulta capacidade de realização em vários planos da sua existência: literária, científica, social, etc.³²

A partir do século XIV, a Europa começava a sofrer grandes transformações política, econômica e cultural, que atingiu seu auge nos séculos XV e XVI, assinalando o início dos tempos modernos, também conhecido com Renascimento. O teocentrismo dá lugar ao antropocentrismo, ou seja, se antes Deus e a igreja guiavam o homem e seus passos, agora o homem, por si só, obedecia à reflexão mais aprofundada para discernir quanto aos seus caminhos, o que fez ressurgir na cultura europeia a filosofia greco-romana. A concepção estética oriunda do Humanismo e do Renascimento convencionou-se a chamar Classicismo, tendo como elemento principal o resgate de formas e valores da cultura clássica, difundida pelos antigos artistas e filósofos greco-latinos. O mais importante poeta deste período histórico foi Luís de Camões, o qual escreveu *Os Lusíadas*, narrando as aventuras marítimas da época dos descobrimentos. As idéias da Contra-Reforma marcaram profundamente esta

³⁰ Considerações formuladas com base em dados/datas retirados do site:
<http://br.geocities.com/culturauniversonline/literaturauniversa>. Acesso em: dez 2008.

³¹ Ibidem.

³² REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários. Porto Alegre: Edipucrs, 2003, p. 413.

época, principalmente nos países de tradição católica mais forte, como, por exemplo, Espanha, Itália e Portugal. Na seqüência, o Neoclassicismo, movimento do século XVIII, procurava valorizar a razão e a ciência, defendendo que, por meio destas se poderia chegar ao conhecimento humano. Foi neste período que os filósofos iluministas iniciaram uma onda de duras críticas ao absolutismo.

Nas décadas finais do século XVIII, surgiu o Romantismo como escola literária. O romance *Werther*, de Goethe, publicado na Alemanha em 1774, lançou as bases definitivas do sentimentalismo. Neste movimento há uma valorização da liberdade de criação, da fantasia e do sentimento, o que permite o surgimento de obras de grande subjetivismo; aparecem também inúmeras obras que se destacam pelos aspectos ligados ao nacionalismo. Outros autores de grande destaque foram os ingleses Lord Byron e Walter Scott. Todavia, apesar de as obras precursoras do romantismo terem surgido na Alemanha e na Inglaterra, coube à França difundir e divulgar o movimento. Inicialmente, o romântico era tudo aquilo que se opunha ao clássico.

Os modelos da Antiguidade Clássica foram substituídos pelos da Idade Média. A aura erudita foi logo substituída por uma arte de caráter popular, a qual valorizava o nacionalismo, o indivíduo como centro das atenções, com forte apelo para libertação da imaginação. “Por sua vez, a libertação da imaginação refere-se ao incremento de faculdades criativas que transcendem a esfera da experiência empírica. Transcendendo essa experiência empírica, o sujeito artístico romântico privilegia o universo da fantasia, do sonho e do mistério [...]”³³ Como consequência, a arte romântica rompe as muralhas da corte e ganhou as ruas, libertando-se das exigências daqueles que financiavam suas produções; as obras perderam seu caráter prático de encomenda, o que resultou em uma nova roupagem da linguagem literária.

Entretanto, em meados do século XIX, autores e leitores não eram mais os mesmos. A cultura burguesa tomou conta até mesmo dos hábitos culturais; começaram a despontar os descontentamentos das classes menos favorecidas e a representação de um mundo perfeito, idealizado pelos românticos, perdeu todo o sentido. Então, quando a burguesia deixou cair a máscara da humanização, a literatura começou a ser pensada como algo social, que poderia retratar o que estava acontecendo.

Esse movimento, chamado “Realista”, defendeu o conceito de que a literatura deveria ser a representação do real, sem dar importância para qualquer sentimento ou imaginação.

³³ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 434.

Com esse pressuposto, o ser humano passou a ser retratado em suas qualidades e defeitos, muitas vezes como vítima de um sistema difícil de vencer. Então, “o que chamamos de literatura realista vai propor, então, não consistirá exatamente numa novidade: o que ela inova é, como sempre, o conceito de realidade que instaura, a sensação de ‘verdadeiro’ (verossímil) que ela quer dar ao leitor, a linguagem que ela usa e como a usa [...]”³⁴

Concomitante ao Realismo surge o Naturalismo, o qual apresenta em sua base uma orientação antirromântica e anti-idealista com propósito crítico e reformista, adotando uma postura objetiva em relação ao observado. Com uma linguagem extremamente simplificada, sua temática estava voltada para aspectos anormais da vida humana, como vícios, taras, aspectos fisiológicos e instintos. Assim, pode-se dizer que o naturalismo foi um extremo do realismo.

O Naturalismo acrescenta ao Realismo certas exigências de ordem ideológica, epistemológica e metodológica que lhe transmitem a peculiaridade periodológica que importa aqui reter. O que explica também a dificuldade (se é que não impossibilidade) que nalguns casos se sente de separar o que num escritor ou numa obra é realista do que é naturalista.³⁵

No final do século XIX a literatura aderiu a novos conceitos. Alguns autores adotaram uma linguagem mais formal, ao contrário de outros que adentravam no mundo dos miseráveis e oprimidos; outros, ainda, baseavam-se no rigor da ciência para a criação de suas obras. Contudo, foi no final do século XIX que caiu por terra a concepção de uma linguagem literária com significado único e linear e, no decorrer século XX, firmou-se efetivamente a crença no poder criador da linguagem, por meio da qual se poderia imaginar ou recriar o mundo das mais diferentes formas. Ao final do século tem-se outra realidade, com algumas alterações: “A literatura como linguagem está sozinha, sem prestar contas às teorias que a viam como forma de interpretação da realidade com uma prática literária inquietante.”³⁶

Nos últimos 150 anos, segundo Jauss, há certa decadência da história da literatura, pois “em nossa vida intelectual contemporânea, a história da literatura, em sua forma tradicional, vive tão-somente uma existência nada mais que miserável, tendo se preservado

³⁴ LAJOLO, *O que é literatura*, 1982, p. 79.

³⁵ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 446.

³⁶ *Ibidem*, p. 93.

apenas na qualidade de uma exigência caduca dos regulamentos dos exames oficiais”³⁷, focada nas exigências dos currículos escolares ou, ainda, guardada em estantes empoeiradas de uma burguesia instruída. Além disso, quando se fala em história da literatura, corre-se o risco de focar apenas o quesito da periodização meramente cronológica, com referência a obras e autores. “Contudo, uma descrição da literatura que segue um cânone em geral preestabelecido e simplesmente enfileira vida e obra dos escritores em seqüência cronológica, não constitui – como já observou Gervinus – *história alguma; mal chega a ser o esqueleto de uma história.*”³⁸ Para um historiador de literatura é perigoso analisar a qualidade de uma obra de épocas passadas, pois não se trata apenas de compreender o contexto sóciopolítico e o senso estético da época, mas, sim, de analisar os critérios de recepção aceitos naquele período.

A literatura também pode ser considerada uma importante fonte de pesquisa para o conhecimento da vida, das pessoas e suas relações. Essa observação abrange características que vão desde a obra como manifestação artística até a visão de mundo do autor, representada na sua quase totalidade por elementos ficcionais. Contudo, é importante destacar que a verdade da arte não é a verdade da vida, pois o poeta tem uma percepção diferenciada da existência, que vai além das convenções sociais. A arte é reconhecidamente um importante objeto social, pois para que ela exista, ganhe vida, é preciso que alguém a produza e que outros a consumam, com funções que vão muito além de um objeto estético a ser exibido ou como mensagem a ser transmitida; constitui uma prática social para seus produtores e para seu público.

Entretanto, o que se apreende da obra vai muito além do que representa a reprodução. Na maioria das vezes não se consegue mensurar plenamente as informações camufladas, visto que há sempre as barreiras individuais influenciando, limitando ou expandindo a compreensão. Consequência desse caráter conotativo da linguagem literária é que, para a inteligibilidade ou decodificação de um texto, não é suficiente apenas o conhecimento do código linguístico. Há necessidade do conhecimento de uma pluralidade de códigos, os quais se encontram na base da estrutura artístico-ideológica de uma obra literária. Essa compreensão do fenômeno literário tende a ser marcada por inúmeros sentidos, alguns de forma mais enfática nas histórias das culturas, outros diluídos entre os diversos usos que o termo assume nos circuitos de cada sistema literário particular.

³⁷ JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994, p.05.

³⁸ *Ibidem*, p. 07.

Para Reis, o conceito de texto literário se dá segundo a intencionalidade do autor: “a caracterização da linguagem literária como fenómeno autónomo apoia-se, em primeira instância, na noção de que a criação literária constitui uma actividade intencional e finalística”³⁹, ou seja, quando um escritor produz um texto com fins estético literários, sabe que seu texto será lido como um texto literário. “Assim, escrever literatura é, na esmagadora maioria das vezes e ressalvas raras excepções, um acto deliberadamente estético, que o escritor é o primeiro a reconhecer como tal.”⁴⁰ Aguiar e Silva reforça a relação de intencionalidade quando da produção de um texto com fins literários:

“Uma unidade semântica, dotada de uma certa intencionalidade pragmática que um emissor/autor realiza através de um acto de enunciação regulado pelas normas e convenções do sistema semiótico literário e que os seus receptores /leitores decodificam, utilizando códigos apropriados.”⁴¹

Com base nessas definições, observa-se a multiplicidade de significações dessa modalidade de linguagem, pois, quando se entra em contato com ela, compreende-se sua distinção com relação ao uso das linguagens no cotidiano, já que os autores produzem uma obra para ser literária, na qual cada leitor poderá encontrar inúmeras possibilidades de leitura. Quem entra em contato com um texto literário sabe estar diante de uma manifestação da arte e, como qualquer manifestação desta natureza, tende a resistir aos rigores da conceituação, pois no campo da criação estética há valores intrínsecos despertados individualmente em quem produz e em quem recebe a obra. Estabelecem-se, assim, relações existenciais com base no complexo cultural que essa manifestação representa, segundo a visão de um autor, configurando um posicionamento ideológico na época em que se está vivendo.

A linguagem literária é aquela que não necessita de estruturação rígida para se fazer compreender, ao contrário da linguagem científica, que requer uma estrita obediência à objetividade. Isso permite que o escritor esteja livre para criar normas próprias, que lhes proporcione uma clara expressão de suas ideias. As obras assumem, assim, aspectos de representação e demonstração, os quais permitem que as palavras tenham vida própria e adquiram novas significações que não aquelas a elas conferidas cotidianamente. Na maioria dos discursos diários a linguagem é funcional e não permite duplos sentidos e figuras de linguagem, ao contrário da linguagem literária que permite com que as palavras assumam

³⁹ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 103.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1982, p. 542.

novos significados e representações. Portanto, a literatura é, por assim dizer, um sistema semântico em que se destaca a conotação.

A literatura só existe porque os sujeitos existem e desenvolvem suas manifestações culturais. “A matéria literária é cultural. O artista da palavra retira do mundo elementos que, convenientemente organizados, podem representar totalidades e constituir uma afirmação cuja força e coesão não se encontram ao alcance dos profanos.”⁴² Para Morin, “uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções.”⁴³ Como elemento cultural que é, a literatura acompanha e é parte integrante do desenvolvimento integral da cultura dos grupos sociais nos quais está inserida.

A linguagem, nas suas variadas tendências, oferece aos estudiosos instrumental e suporte teórico-prático para a interpretação e análise da criação linguística na construção do sentido, por meio da realização e atualização das possibilidades da língua que estão à disposição de todo e qualquer usuário, mas nem sempre ao alcance de todos, razão por que não são aproveitadas em suas múltiplas possibilidades. É fato que “no sistema social em que vivemos estamos fadados a apenas receber linguagens que não ajudamos a produzir”⁴⁴; logo, as pessoas consomem, em termos de linguagem, o que os donos dos meios de produção reproduzem.

Aos possíveis formadores de opinião, como a escola, caberia chamar a atenção para as potencialidades e possibilidades de linguagem que se atualizam, ou se fazem realizar, no texto literário. Para percebê-las, para interpretar os inúmeros sentidos de um texto literário, é necessário conhecer as intenções da construção do sentido que se realizam ou se podem realizar na linguagem (e por ela) para reconhecê-las e identificá-las. Contudo, isso só é possível por meio de um ensino da língua relacionado ao de literatura, porque o fazer literário só se efetiva na inter-relação autor/texto/leitor.

⁴² PROENÇA FILHO, *A linguagem literária*, 2007, p. 36.

⁴³ MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense: São Paulo: Universitária, 1977, p. 15.

⁴⁴ SANTAELLA, *O que é semiótica*, 2007, p. 12.

1.2 O cinema como linguagem imagética em movimento

Dados históricos registram que é antiga a preocupação do homem com a representação do movimento. A pintura e o desenho foram as primeiras formas de representar esses aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza que cercava o homem de então, produzindo sequências das narrativas por meio de figuras. Como um dos precursores do cinema pode-se citar o teatro de marionetes oriental, que utilizava o jogo das sombras, surgido na China por volta de 5.000 a.C. O jogo de sombras consistia na projeção sobre paredes ou telas de linho de figuras humanas, animais ou objetos recortados e manipulados, em que o operador narra a ação, versando sobre temáticas envolvendo príncipes, guerreiros e dragões.

No século XVI, o físico napolitano Giambattista Della Porta desenvolveu a câmara escura, a qual projeta em uma caixa fechada, através de um pequeno orifício coberto por uma lente, por meio do qual penetram e se cruzam os raios refletidos pelos objetos exteriores; então, a imagem, invertida, inscreve-se na face do fundo do interior da caixa. Posteriormente a isso, foram realizadas inúmeras experiências, como a lanterna mágica, criada pelo alemão Athanasius Kirchner na metade do século XVII, que consiste num processo inverso da câmara escura. É composta por uma caixa cilíndrica iluminada a vela, que projeta as imagens desenhadas em uma lâmina de vidro.⁴⁵

O cinema surgiu em decorrência da necessidade de transformar as imagens estáticas, vistas em fotografias, em animadas, ou seja, imagens em movimento. No entanto, é apenas uma ilusão de ótica, pois o movimento acontece quando várias fotos fixas são fotografadas e projetadas a uma velocidade de 24 fotogramas por segundo. Isso ocorre porque a visão do homem não é tão rápida quanto a velocidade de projeção, difundindo, dessa forma, as imagens. A invenção da fotografia foi apenas uma pré-condição para o surgimento e desenvolvimento da imagem dita “perfeita”, que conduz o espectador a uma impressão da realidade. Em outras palavras, o cinema surgiu dando vida às imagens, captando-as da forma como são concebidas. “O real que o cinema reconstitui através da projeção faz parte, ao

⁴⁵ Considerações formuladas com base em dados retirados do site: www.webcine.com.br/historia. Acesso em: jan 2009.

mesmo tempo, do universo das nossas representações mentais (simbolismo) e do mundo real.”⁴⁶ Essa ilusão de movimento é o sucesso do cinema como arte.

A luta pelo movimento desenvolveu-se nos meios científicos durante o século XIX. Pierre Janssen pesquisou uma câmara-revólver para registrar a passagem de Vênus pelo Sol. Mais para o final do século, o inglês Muybridge montou um complexo equipamento com vinte e quatro câmeras para analisar o galope de um cavalo, e o francês Marey criou o fuzil fotográfico, capaz de tirar doze fotos por segundo.⁴⁷ O objetivo maior de todas essas experiências era estudar movimentos que não podem ser vistos a olho nu.

Ao final do século XIX, quando a burguesia já praticava algumas modalidades artísticas, como a literatura, o teatro, a música, etc., criou-se a grande novidade em termos culturais: o cinema. Este não era uma arte qualquer, pois tinha a capacidade de reproduzir a vida como ela é, pelo menos essa era a ilusão. “Uma arte que se apoiava na máquina, uma das musas da burguesia. Juntava-se a técnica e a arte para realizar o sonho de reproduzir a realidade.”⁴⁸

Os irmãos Lumière foram os primeiros a projetar um filme animado para uma plateia, em 1896, a qual se espantou, em razão do desconhecimento da técnica. O filme *A chegada do trem à estação* mostrou o quanto o cinema poderia se transformar num sucesso consagrado, capaz de atrair pessoas de todos os lugares às salas de projeção. Nesse momento, houve o envolvimento da plateia com o filme, levando-a, diante das imagens de um trem vindo em sua direção, a confundir realidade e imaginário. Conta-se, inclusive, que algumas pessoas saíram correndo, tamanho medo que sentiram ao ver aquelas imagens em movimento, como se estivessem acontecendo em tempo real.

Acreditava-se, entretanto, na época, que o trabalho com imagens animadas seria direcionado para a pesquisa científica, não para a indústria cinematográfica e que seria uma novidade passageira, momentânea. Felizmente, isso não ocorreu porque George Méliès projetou ideais para o cinematógrafo e o transformou num grande espetáculo ilusório. Os primeiros filmes eram curtos (duravam apenas 50 segundos) e apresentavam cenas da vida cotidiana da cidade.

Os criadores do cinematógrafo não buscavam sua comercialização e passaram a utilizar seu aparelho em várias partes do mundo, buscando retratar as cidades em todos os

⁴⁶ ARAÚJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995, p. 33.

⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 15.

⁴⁸ *Ibidem*.

lugares. Apesar da incerteza dos objetivos principais dos pioneiros, foram necessários praticamente quinze anos no século XX para que o filme narrativo se firmasse, tanto como produto comercial quanto como manifestação artística. O cinema, então, foi se apropriando de outros meios já existentes, como o teatro, a literatura, a pintura e a fotografia, para criar sua própria linguagem, firmando-se no século XX como a arte do homem moderno.

Nessas formas de representação da arte, o cinema buscou bases para a criação de uma linguagem visual nunca antes confrontada com este espectador: a linguagem do movimento. É uma manifestação que fascina, envolve e provoca reações inusitadas no público, ainda que seja apenas uma ilusão da realidade, pois por muito tempo foi trabalhada e aperfeiçoada por estudiosos com a intenção de dar mais vida ao imaginário. Essa ilusão contribui para que o cinema se transformasse numa máquina capaz de criar fantasias e manifestar um interesse particular do público por esta arte que tanto imita a vida.

Nenhum meio artístico, atualmente, reflete tão claramente o público expectador de cinema e sua compreensão estética de ver o mundo. A reprodução da realidade sempre fez parte da história da humanidade, porém era necessário desenvolver meios, mesmo que artificiais, que pudessem ilustrar a vida, tornando-a ao olhar humano verdadeira, ou melhor, próxima ao real, a ponto de promover uma difusão entre o fictício e o que existe de fato. Walter Benjamin afirma em seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutividade técnica”:

Mas nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do choque de suas seqüências de imagens. O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética.⁴⁹

O cinema, ao contrário da literatura, não está condicionado à reprodutibilidade técnica para sua difusão. “A reprodutividade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção”⁵⁰ e dá ao cinema a possibilidade imediata de atingir a grande massa, o que de alguma forma é um processo obrigatório, já que a produção de um filme é extremamente cara. De fato, quem adquire um livro ou uma obra de arte não poderia jamais adquirir um filme, pois sua criação está voltada à coletividade.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 194.

⁵⁰ *Ibidem*, p.172.

Como linguagem, o cinema compreende, além de um corpo de conhecimentos notável, mecanismos de interface com outras linguagens, dialogando com várias expressões artísticas, como o teatro, a dança, a literatura, a poesia, a fotografia e as artes plásticas. Essa combinação envolve todos os sentidos e amplia ainda mais a materialidade de um filme. Sua constituição como linguagem deu-se aos poucos, e a grande base de sua formação foi lançada por volta de 1915, com destaque aos americanos, que contribuíram significativamente para esse avanço. O cinema tornou-se, então, o herdeiro do folhetim do século XIX, o qual abarcava grande número de leitores. “A linguagem desenvolveu-se, portanto, para tornar o cinema apto a contar estórias; outras opções teriam sido possíveis, que o cinema desenvolvesse uma linguagem científica ou ensaísta, mas foi a linguagem da ficção que predominou.”⁵¹

Apesar de todo esse sentimento de realismo que a imagem cinematográfica por si só proporciona, o cinema não despertaria de maneira satisfatória essa ilusão da realidade, se não evoluísse e desenvolvesse uma linguagem própria, que ajudasse entender melhor o contexto, valorizando-a tal como é representada. Como o cinema fala por meio das imagens, reproduzindo a vida em movimento, precisa de elementos que formatem a linguagem para retratar da melhor forma possível o cotidiano. O cinema, de início confundiu-se com o teatro, pois a câmera ainda era fixa e registrava uma cena por vez. Assim, “o filme era uma sucessão de quadros, entrecortados por letreiros que apresentavam diálogos e davam outras informações que a tosca linguagem cinematográfica não conseguia fornecer.”⁵² Por essa razão, vários diretores viram a necessidade de desenvolver recursos técnicos e artísticos que pudessem dar forma ao cinema, com a intenção de atribuir à linguagem uma narrativa mais dinâmica e aparentemente real. No relato de Bernardet,

[...] os elementos constitutivos da linguagem cinematográfica não têm em si significação predeterminada: a significação depende essencialmente da relação que se estabelece com outros elementos. Esse é um princípio fundamental para manipulação e compreensão dessa linguagem. Por isso o cinema é basicamente uma expressão de montagem [...] Decorre do fato de os elementos adquirirem significação pela sua inserção num conjunto, num contexto, que esta significação nunca é precisa, delimitada, mas ao contrário, sempre envolta numa certa ambigüidade.⁵³

⁵¹ BERNARDET, *O que é cinema*, 2006, p. 33.

⁵² *Ibidem*, p. 32.

⁵³ *Ibidem*, p. 40.

A linguagem cinematográfica compreende o conjunto de planos, ângulos, movimentos de câmera e recursos de montagem que compõem o universo de um filme. Da mesma forma que na linguagem gramatical as classes de palavras, por exemplo, exercem funções específicas e são usados da maneira mais inteligível possível, os aspectos da linguagem cinematográfica devem ser planejados para se obter a melhor forma de expressão. Para isso, é preciso ter em conta que cada plano ou movimento de câmera tem um efeito psicológico, um valor dramático específico e exerce seu papel dentro da totalidade que é um filme. Portanto, ao escolher um enquadramento, deve-se levar em conta o seu efeito visual individual e também o modo como se encaixa na continuidade do trabalho.

A linguagem cinematográfica possui regras que definem a combinação dos seus signos próprios, representando uma determinada estrutura, com uma hierarquia própria. Os elementos básicos da linguagem cinematográfica são a imagem, a câmera e seus movimentos, a planificação, a angulação e a montagem, porém ainda há os elementos componentes, embora não determinantes, como a iluminação, a cenografia e a cor. Para uma melhor compreensão de um filme é necessário procurar conhecer esses elementos que constituem essa linguagem.

A imagem é considerada, antes de tudo, como realista, pois suscita um sentimento de realidade no espectador ao introduzir uma existência objetiva na tela. Duas de suas características são fundamentais para a compreensão dessa realidade: a primeira, é uma representação unívoca, ou seja, capta somente aspectos precisos e determinados, considerados únicos; a segunda está sempre no presente, pois o julgamento de tempo, apesar de ser representado, acontece apenas na consciência. A imagem fílmica é composta por elementos fundamentais, como o movimento, o qual desde o princípio causou muito espanto e admiração, e o som, pois o campo auditivo tende a englobar a totalidade do espaço ambiental. A cor, por sua vez, não é um elemento indispensável na contribuição do realismo das imagens e o relevo já está incluso na imagem tradicional e os odores existem apenas no âmbito especulativo. Apesar de o cinema ser uma linguagem que exige decifração, muitos espectadores jamais conseguirão digerir o sentido das imagens.⁵⁴

Com relação à história da câmera no cinema, sua emancipação foi de grande valia como agente de registro da realidade material e da criação fílmica. A exemplo da fotografia, incorporou um código central na sua própria constituição e, por meio dela, é possível multiplicar os pontos de vista com seus inúmeros movimentos.

⁵⁴ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

Seu nascimento enquanto arte data do dia em que os diretores tiveram a idéia de deslocar o aparelho de filmagem ao longo de uma mesma cena: as mudanças de planos, de que os movimentos de câmera constituem apenas um caso particular (perceba-se, aliás, que na base de toda a mudança de plano há um movimento de câmera, efetivo ou virtual), estavam inventadas, e com isso a montagem, fundamento da arte cinematográfica.⁵⁵

Muitos aspectos envolvem a utilização da câmera no meio cinematográfico, como a película utilizada, o ângulo, a profundidade, o formato da tela e o movimento. Por muito tempo permaneceu imóvel, foi só em 1896, em Veneza, que um operador de Lumière, criou o *travelling*, que consiste em um “deslocamento da câmera durante o qual permanecem constantes o ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento”⁵⁶; a partir de então, a câmera passou a ser ativa, uma espécie de personagem da trama.

Apesar do movimento, a câmera continuava fixa em relação ao local onde estava, pois no *travelling* a cabeça não se move em relação ao corpo, mas é o corpo que se desloca. “Aí a câmera, geralmente em cima de um carrinho ou de trilhos, aproxima-se ou afasta-se, fazendo *travellings* para frente ou para trás. [...] laterais para esquerda ou a direita, para cima ou para baixo.”⁵⁷ Hoje, além do *travelling*, considera-se muito o movimento da panorâmica, o qual “consiste numa rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal (transversal), sem deslocamento do aparelho”⁵⁸; o pé da câmera não se desloca, mas gira sobre o próprio eixo, podendo completar 360°. Atualmente, as produções cinematográficas utilizam uma combinação desses dois movimentos, complementados pela câmera na mão, pois os materiais utilizados para produzi-las permitem grande mobilidade por serem muito leves.

A planificação das imagens cinematográficas está condicionada à clareza necessária às narrativas e o tamanho do plano é determinado pela distância entre o objeto e a câmera e pelo tempo necessário para focalizar determinada cena. As escalas dos planos correspondem, em geral, aos seguintes: o Plano Geral (PG), que mostra grande espaço onde personagens não podem ser identificados; o Plano de Conjunto (PC), que mostra alguns personagens, reconhecíveis num determinado ambiente; o Plano Médio (PM), que enquadra os personagens em pé com um espaço limitado acima da cabeça e abaixo dos pés; o Plano Americano (PA), que corta os personagens na altura da cintura ou da coxa; o Primeiro Plano, o qual corta o

⁵⁵ MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, 2007, p. 30.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 47.

⁵⁷ BERNARDET, *O que é cinema*, 2006, p. 35.

⁵⁸ MARTIN, *op. cit.*, p. 51.

busto; o Primeiríssimo Plano (PPP), que mostra somente o rosto da personagem, e o Plano de Detalhe, que mostra determinada parte do corpo, que não o rosto nem um objeto.

No geral, o plano pretende dar ao espectador o valor dramático da cena e os cortes que são feitos de um plano para outro devem ser de tal maneira precisos que se tenha a impressão de que o movimento seguinte dá continuidade ao plano anterior. Estabelece-se, assim, um ritmo cuja fluência vai levando o espectador à impressão de uma continuidade natural do fluxo, resultando na projeção de histórias reais.⁵⁹ Os ângulos adotados na produção de um filme identificam o ponto de vista que a câmera quer que o espectador tenha de cada cena e cada um representa situações específicas dentro do contexto cinematográfico. Ressaltando-se que, além de uma explicação técnica para a função, há uma intenção psicológica na utilização da angulação. A *contra-plongée*, fotografada de baixo para cima, quando utilizada, produz uma idéia de superioridade, fazendo com que com o indivíduo cresça, no passo que a *plongée*, filmagem de cima para baixo, objetiva apequenar a personagem, rebaixá-lo, diminuí-lo ao extremo.⁶⁰

Durante a evolução do filme, vemos multiplicarem-se esses deslocamentos, a câmera saltando freneticamente de um lado para outro ou deslizando sobre trilhos para seguir os movimentos das personagens, como se o corpo que ela encarnasse não estivesse entravado pelas leis da matéria.⁶¹

A iluminação, apesar de ser um componente material que participa ativamente na construção de um filme, é chamada, a exemplo de outros, como a fotografia e a cenografia, de elemento não específico porque não pertence exclusivamente ao cinema, ou seja, é utilizada também em outras representações artísticas, como o teatro e as artes plásticas. A iluminação constitui um fator fundamental para o processo de criação da expressividade da imagem. “[...] sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado; além disso, a maior parte dos filmes atuais manifesta uma grande preocupação com o realismo da iluminação, e tal concepção tende a suprimir seu uso [...]”⁶².

Para o som utilizado no cinema não é dado o valor devido. Como o diálogo, em muitos casos, parece menos importante do que a imagem, parece ter como função apenas para

⁵⁹ BERNARDET, *O que é cinema*, 2006.

⁶⁰ MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, 2007.

⁶¹ MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007, p. 26.

⁶² *Ibidem*, p. 56.

complementar o significado da cena ao invés de aumentar seu realismo, pois está associado a fatos que são exibidos. Espera-se, por exemplo, ouvir o som das ondas do mar quando se vê um barco navegando. “A música foi a primeira forma de som introduzida no cinema, e não o uso diegético (isto é, o uso de sons motivados por ações ou fatos contidos na narrativa), embora atualmente seja esta sua implicação básica.”⁶³ Porém, as músicas desempenham um papel cada vez mais importante nos filmes de acordo com a trilha sonora adotada; assim, passaram a fazer parte da construção do universo fílmico, voltadas para o estado emocional das cenas vividas pelas personagens, com o objetivo maior de aumentar o realismo presente na tela e, por consequência, o entrelaçamento emotivo com a platéia. Turner cita Simon Frith para definir a função da música no cinema:

[...] uma das funções da música no cinema é revelar nossas emoções como público... Os temas musicais são assim importantes para representar a comunidade (via música marcial ou nacionalista, por exemplo) tanto no filme quanto no público. O importante aqui é que como espectadores somos levados a nos identificar não com as personagens do filme, mas com suas emoções, indicadas principalmente pela música, que nos pode oferecer a experiência emocional diretamente. A música é fundamental para o modo como o prazer do cinema é ao mesmo tempo individualizado e compartilhado.⁶⁴

Esta evolução desagradou a algumas pessoas que entendiam ser o cinema apenas uma arte da imagem em movimento e que a introdução do áudio não contribuiria em nada na sua formação. No entanto, o som, ao contrário de tal afirmação, fez o cinema se tornar mais dinâmico e, conseqüentemente, mais real, reforçando a imagem. Atualmente, se conta com estruturas mais complexas, conforme disserta Bernardet, pois o mundo moderno já conhece diversas técnicas que provocam ilusões, tais como *fades*, *in* ou *out*, as quais esclarecem ou escurecem cenas; *travellings*, que acompanham a ação ou descrevem o ambiente; *zoom-in* ou *zoom-out*, que aproxima ou afasta, respectivamente, o foco do objeto. Além disso, a própria história do cinema tem mantido uma luta constante para preservar os aspectos ocultos e artificiais dessa arte para sustentar a impressão da realidade.⁶⁵

Enfim, a linguagem cinematográfica não possui um significado por si só, pois depende essencialmente da relação predeterminada com os elementos que a constituem, os quais são

⁶³ TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997, p. 63.

⁶⁴ FRITH, S. Hearing secret harmonies In: C. MACCABE. *High theory/low culture: analysing popular television and film*. Manchester: Manchester University Press, 1986, p. 68-9. Apud TURNER, op. cit., p. 65.

⁶⁵ BERNARDET, *O que é cinema*, 2006, p. 20.

fundamentais para a compreensão intrínseca de seus significados, como o cinema é uma arte que expressa a ilusão da realidade, essa realidade se modifica a cada segundo, a linguagem cinematográfica estará sempre se adaptando da melhor forma possível para retratá-la perfeitamente. Essa relação sonho versus realidade é a principal proposta da sétima arte, uma vez que o mundo impõe medo e limita a capacidade de inovar do ser humano, ao passo que o cinema liberta a imaginação, permitindo expandir todos os limites impostos pela vida.

1.3 – A relação do leitor/receptor com as linguagens literária e fílmica

Cada leitor pode reagir individualmente ao texto, mas a recepção é um fato social – uma medida comum localizada entre as reações particulares; este é o horizonte que marca os limites dentro dos quais uma obra é compreendida em seu tempo e que, sendo “trans-subjetivo”, “condiciona a ação do texto.”⁶⁶

Tanto a literatura quanto o cinema têm os olhos do receptor como ponto de partida para a constituição de sua existência. De forma distinta, as interpretações particulares de cada indivíduo se dão pela interação com a obra, compostas pelo sistema de referências que resulta do conhecimento prévio do leitor sobre o gênero, da forma, da temática das obras já conhecidas/lidas e da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática, funcional.⁶⁷ As referências, entretanto, não se restringem aos aspectos estéticos das obras, haja vista que no ato da leitura também entra em jogo a experiência de vida do leitor, porque entre a leitura de uma obra e o efeito pretendido ocorre o processo da compreensão, exigindo do leitor todo o seu conhecimento de mundo acumulado. Mas é importante destacar que

a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, isto é, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva.⁶⁸

⁶⁶ ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989, p. 34.

⁶⁷ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 27.

⁶⁸ JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais In: JAUS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 69.

A complexidade de uma obra literária ou de uma obra fílmica exige, às vezes, uma leitura mais atenta. É necessário examinar minuciosamente o contexto, formular hipóteses, especular sobre todos os possíveis significados para tentar obter alguma compreensão da obra. O processo ativo de recepção e interpretação é essencial para a análise de um livro ou de um filme e para o prazer que estes podem proporcionar.

A Estética da Recepção considera esse processo o foco fundamental das reflexões que devem conformar a teoria, pronunciando-se pelo caráter aberto do horizonte de significação da literatura, do cinema ou de outra representação e da ação iniludível do receptor. Portanto, o texto artístico oferece-se como um ponto de encontro entre o leitor e o escritor, o que significa que o receptor deixa de ser considerado como um ser passivo de um sentido único inerente à linguagem, passando a atuar como um agente que participa na elaboração do sentido e, por ele, na construção final da obra. Acontece simplesmente que a escrita não se dá por acabada até que o leitor exerça a sua ação pessoal no fazer interpretativo pelo qual se cria o significado, porque, ao ler, descobre-se a parte não formulada do texto.

Com os modernos processos de reprodução, os quais permitiram que as manifestações artísticas se tornassem acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, a arte coloca-se à disposição das grandes massas. Contudo, nesse contexto de disseminação, Benjamin⁶⁹ chama a atenção para o processo a que denominou “perda da aura”, interpretando-o como um efeito de dessacralização. Com o aparecimento dos meios tecnológicos, as linguagens esteticamente já consagradas acabaram por sofrer uma reconfiguração, tanto do modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, de sua forma de produção e do papel que a arte hoje desempenha socialmente, num mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos. O fato é que, se alterado o modo de percepção da realidade pelo surgimento da fotografia, e conseqüentemente do cinema, o campo estético poderá ser afetado seriamente em seus domínios.

Benjamim ressalta ainda que o cinema se utiliza de um forte aparato técnico para criar uma impressão de realidade, de modo que se pode dizer que a natureza do cinema não caracteriza uma relação natural de criação da realidade. A forma como a câmera é usada no cinema para construir um efeito do real é uma indicação de que as pretensas noções de objetividade e de realismo atribuídas ao cinema não se configuram como absolutas. Esse meio mecânico altera a percepção humana da realidade, considerando que a lente da câmera não é

⁶⁹ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994.

exatamente uma extensão do olho humano. “Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. [...] O filme é uma criação da coletividade”.⁷⁰

Esses novos meios técnicos de reprodução das artes apresentam muitos aspectos positivos, com ideais libertários, capazes de proporcionar à arte um uso artístico inovador, em busca de mudanças, além de possibilitar o acesso à obra de um número bem maior de pessoas. Nesse sentido, o cinema é considerado uma arte industrial, tal qual a fotografia e o rádio, os quais possibilitam alterar a natureza tradicional da arte, que era direcionada pela noção de aura, “[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.”⁷¹ A aura tinha um aspecto de inacessibilidade à maioria, pois se criava uma mística de que apenas poucos poderiam compreendê-la.

A teoria da recepção, por meio dessa relação obra/homem, tenta definir e compreender a estrutura apelativa do texto: a linguagem não cobra textualidade até ao momento em que é lida. O significado é para ser experimentado, não um mero objeto a ser definido, e, para que o significado se comporte como suscetível de ser realmente experimentado, isto é, para que se produza a desejável interação leitor/espectador/texto/filme, é necessária a configuração apelativa da produção; em caso contrário, não se dará a possibilidade semântica de que o leitor gere significados próprios e múltiplos.

A atividade do receptor nessa teoria consiste em preencher os inúmeros espaços vazios deixados pelo agente produtor quando da elaboração da sua obra e, desse modo, apropriar-se da entidade do texto/filme. O sujeito encontra-se situado perante um tipo específico de leitura, que é possível na medida em que o texto deixa espaços por desenvolver e estimular a ação do receptor. Então se abandona a afirmação de que o autor pode exercer uma influência considerável na imaginação do receptor.

Para Jauss, a interação do indivíduo com o texto conduz o sujeito a reconhecer o outro, rompendo, assim, o seu individualismo e, conseqüentemente, promovendo a ampliação dos seus conceitos. As experiências de leitura, nas mais diversas manifestações artísticas, libertam o indivíduo da opressão e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obrigam a uma nova percepção das coisas. O horizonte das expectativas expande-se e o espaço limitado

⁷⁰ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1994, p. 172.

⁷¹ *Ibidem*, p. 170.

do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos abre-se para novos caminhos, para experiências futuras.⁷²

A relação entre a obra e o receptor possui implicações estéticas e históricas. A primeira compreende uma análise pela comparação de obras já lidas/assistidas e a segunda, pela necessidade de dar continuidade à cadeia de recepção criada de geração para geração. “A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores.”⁷³ Isso se dá porque um historiador literário, antes de entender e classificar uma obra, deve se fazer leitor e tem de fundamentar sua crítica também na história dos leitores. Jauss assinala que a história da literatura

[...] é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma – crescente a perder de vista – de fatos literários conforme os registram as histórias da literatura convencionais é um mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado, por isso mesmo não constituindo história alguma, mas pseudo-história.⁷⁴

A literatura e o cinema querem que todos os indivíduos experimentem e participem da construção de suas obras, porque em sua maioria o momento histórico (pessoas e fatos) é o grande responsável pela inspiração e fruição das tramas ficcionais, bem como não querem que as pessoas fiquem alheias às experiências literárias e fílmicas, pois o fazer da arte só existe se possuir alguém que o consuma. As análises e interpretações do texto literário/fílmico devem levar à descoberta ou ao reconhecimento do seu sentido e dos indícios, pistas, marcas para que este sentido seja reconhecido, pelas quais o próprio sentido se faz construir, constituir, realizar. E é por essas marcas que, num caminho inverso, o sentido se deixa descobrir e recriar.

⁷² JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 52.

⁷³ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 25.

2 - LITERATURA E CINEMA

Corte, montagem, simultaneidade, monólogo interior. A literatura teria inventado o cinema sem se dar conta disso? E depois, conscientemente, teria se voltado para o que inventou para se reinventar (escrevendo adaptações literárias de filmes?) Para deslocar seu ponto de vista para sudação interior dos rostos? Ou o cinema inventou-se a si mesmo? Fez-se a si mesmo, tal como a literatura, a poesia, a música, a pintura? E se assim foi (a invenção continuada a se inventar), as artes no séc. XX inventaram com o cinema novas formas de percepção do espaço e o tempo?

José Carlos Avellar

2.1 Narrativa literária

Narrar é relatar fatos ou acontecimentos vividos, vistos, ouvidos, lidos ou imaginados por personagens num determinado tempo e espaço. Todas as pessoas produzem no dia-a-dia um número indefinido de textos narrativos, orais, escritos, na criação de imagens, gestos e num misto destes, e é natural que o homem transforme suas experiências em narrativas, pois estas ajudam a organizar os fatos, e o ato de contar as histórias pode assumir várias formas e desempenhar diversas funções sociais. Para Ricoeur,⁷⁵ essa necessidade é transcultural. O autor considera a temporalidade como essa estrutura da existência que atinge a linguagem da narratividade e a narratividade como a estrutura da linguagem que tem na temporalidade o seu fundamental referente.

Esclarece Barthes:

⁷⁵ RICOEUR, Paul. Temps et récit. Paris: Seuil, 1983, p. 85 apud REIS, *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*, 2003, p. 351.

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.⁷⁶

Reis define o texto narrativo como um processo de exteriorização, uma atitude objetiva e baseada na sucessividade, ao passo que a expressão narrativa literária, especificamente, “refere-se ao conjunto dos textos literários integráveis no modo narrativo.”⁷⁷ A narrativa literária insere na maior parte dos textos uma característica essencialmente ficcional, do que decorre a denominação de textos literários como ficção narrativa. O termo “ficção” está diretamente ligado às narrativas imaginárias, aquelas elaboradas por um escritor que recria ou inventa uma realidade irreal, ou se refere a obras criadas a partir da imaginação. Todavia, as obras ficcionais também podem ser parcialmente baseadas em fatos reais, mas sempre contendo algo no campo do imaginário. Nesse aspecto, Aumont destaca três instâncias diferentes no texto literário: a narrativa, a narração e a história.

A narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. [...] A narração é o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia no qual ela toma lugar. [...] Pode-se definir a história como o significado ou o conteúdo narrativo (mesmo se, no caso, esse conteúdo for de fraca intensidade dramática ou de fraco teor factual).⁷⁸

A narrativa, portanto, pode ser compreendida como a própria realização do fazer estético literário, estendendo sua organização a outros gêneros, como o cinematográfico e o jornalístico. Por sua vez, a narração, a qual tem por objetivo maior contar a história, real, fictícia ou a mescla de dados reais e imaginários, estrutura-se na evolução de acontecimentos que se encaixam na narrativa, mesmo não mantendo relações de linearidade temporais. Junto com a descrição e a dissertação, é considerada como um recurso expressivo das obras de ficção. A história, entretanto, apesar de constituir o conteúdo de uma narrativa, possui existência própria e sua coerência na organização dos acontecimentos torna-a autônoma.

⁷⁶ BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 1985, p.103.

⁷⁷ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 343.

⁷⁸ AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, p. 106 – 113.

Os textos narrativos literários são concebidos por meio de processos dinâmicos, os quais se encaixam em dois planos fundamentais: “o plano da história relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num acto de enunciação que é a instância da narração.”⁷⁹ Com base nessas definições, particularizam-se alguns elementos tidos como essenciais na estrutura narrativa, os quais são citados por Reis:

[...] a personagem, susceptível de ser elaborada em diversos aspectos da sua existência ficcional; o espaço e as suas diferentes modalidades de configuração; a acção e as suas variedades compositivas; o tempo e as suas múltiplas (e complexas) virtualidades de tratamento; a perspectiva narrativa, permitindo opções de representação com inevitáveis projecções subjectivas; a pessoa (isto é, o narrador) que enuncia a narrativa, implicando relações de vária ordem com a história contada.⁸⁰

Após discorrer sobre esses elementos constituintes da narrativa literária, podem-se citar três propriedades fundamentais que lhes são fundamentais: primeiro que os textos narrativos estão centrados num narrador que conta a história de acordo com suas próprias experiências como personagem ou como observador; segue-se uma tendência predominantemente objetiva, porém sem descartar alguma representação subjetiva, e, por fim, pode-se dizer que os textos narrativos literários apresentam uma dinâmica de seqüência lógica no desenrolar dos fatos. Assim, é possível afirmar que esses textos passam por um processo de exteriorização porque criam universos autônomos que passam a se integrar pelos seus componentes.

Essas propriedades - exteriorização, objetividade e sucessividade - dão consistência a um termo essencial ligado a esses textos: a narratividade. Greimas considera a narratividade “como a irrupção do descontínuo na permanência discursiva de uma vida, de uma história, de um indivíduo, de uma cultura”⁸¹, o que possibilita verificar os discursos e suas funções, baseados, sobretudo, nas transformações, as quais reiteram a narratividade dos textos literários. Sobre esse conceito pode-se, ainda, reforçar o conceito acerca da importância da narratividade na compreensão dos processos de construção das narrativas, como um fenômeno de sucessão de estados e transformações, inscrito no discurso e responsável pela produção de sentido. É esse sentido de transformação que propicia a criação de modelos, os

⁷⁹ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 345.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ GREIMAS, A.J. *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris, Seuil, 1983, p. 43; Groupe d'Entrevernes, *Analyse sémiotique des textes*, Lyon: Presses Univ. de Lyon, 1979, p. 14 apud REIS, op. cit., p. 351.

quais ressaltam características humanas e sociais, permitindo que as narrativas se tornem coerentes.

Desse modo, pode-se afirmar que o tempo se estrutura nas ações, as quais são responsáveis pelo desenvolvimento das intrigas, com sucessões lógicas dos acontecimentos, que envolvem um narrador que conta a história e personagens, que estão inseridos em determinado espaço, abarcando, assim, os elementos básicos no desenvolvimento de uma narrativa. Toda narrativa se estrutura sobre esses cinco elementos essenciais, sem os quais não pode existir. Em resumo, sem os fatos não é possível contar uma história; quem vive esses fatos são as personagens, em tempos e espaços determinados. Por fim, é necessária a presença de um narrador - elemento fundamental à narrativa - uma vez que é ele que conta a história, fazendo a mediação entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador.

Toda narração pressupõe um narrador, que, no entendimento de Reis, pode ser definido como “uma entidade fictícia a quem cabe a tarefa de enunciar o discurso.”⁸² Apesar de o autor, às vezes, ser o próprio narrador de sua obra, tende a recriá-lo para não correr o risco de projetar atitudes ideológicas, éticas e culturais baseadas em seus preceitos, o que significa que as relações entre autor e narrador resolvem-se nas relações técnico-literárias idealizadas pelo autor. O narrador, dentro do processo de comunicação da narrativa, tem a função de emissor, assumindo uma relação direta com o narratário, o qual constitui o destinatário imediato da narrativa. Ao contrário do narrador, o narratário é difícil de ser localizado em um texto, pois, quando o autor o produz, não direciona especificamente a um receptor.

Com relação aos tipos de narrador comuns a um texto narrativo literário, pode-se encontrá-lo em primeira pessoa, quando é uma personagem que conta a própria história, ou uma outra na qual tenha qualquer tipo de participação. Esta forma propicia uma autoanálise e/ou reflexão do narrador; é uma espécie de monólogo interior, indispensável, por exemplo, na elaboração das memórias. Por sua vez, o narrador em terceira pessoa conta os fatos sem participar diretamente da ação; neste caso, pode ser narrador onisciente, aquele que conhece intimamente o interior das personagens, podendo explicar seu passado e adiantar o que farão no futuro, ou narrador-observador, aquele que se limita a contar o que pode ser testemunhado de fora.

⁸² REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 354.

Na situação em que o narrador relata uma história e a direciona a um narratário específico, repassará informações configurando um universo que é comum a ambos. Sobre este aspecto, Reis afirma: “Esse universo é a história ou universo diegético, cuja natureza ficcional não impede o estabelecimento de conexões de vária ordem com o mundo real.”⁸³ Essa narrativa tende, então, a estruturar determinados elementos de forma equilibrada e coerente, os quais, porém, que só farão sentido a este narrador e a este narratário.

Outro elemento indispensável à construção de um texto narrativo literário são as personagens, as quais podem ser consideradas o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organizam os relatos. Philippe Hamon observa que “a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa, [...] uma personagem é, pois, o suporte das redundâncias e das transformações semânticas da narrativa, é constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e sobre o que ela faz.”⁸⁴

Desse modo, a personagem é compreendida como um signo e tende a corresponder sua condição de unidade integrada com os outros elementos constituintes da narrativa literária; pode ser localizada pelo nome próprio, por sua caracterização ou, ainda, pelo tipo de discurso estabelecido na trama. Assim, assume um papel determinante, podendo desempenhar as funções de protagonista, quando constitui a personagem principal de uma narrativa; antagonista, quando rivaliza diretamente com o protagonista; coadjuvante, que é a personagem que se encontra em torno do protagonista e, ainda, oponente, que auxilia o antagonista. Podem-se classificar ainda as personagens de acordo com sua atuação durante todo o desenrolar da narrativa: a personagem será esférica, quando possuir a capacidade de surpreender de maneira convincente, ou será plana, quando sua atuação não mudar de atitude diante das circunstâncias, sendo facilmente identificada.

Para narrar uma história necessita-se também do elemento tempo, porque é na camada temporal que se organizam os acontecimentos em uma sequência passiva de entendimento. O tempo narrativo, segundo Reis, abarca três temporalidades relacionáveis entre si: “o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da narração.”⁸⁵ No discurso, o tempo segue o sentido da ordenação das sequências narrativas, dependendo, de certa maneira, do ato de leitura e, portanto, do percurso que o leitor realiza no espaço do texto. O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódio dos acontecimentos e

⁸³ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 358.

⁸⁴ HAMON apud REIS, op. cit., p. 360.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 351.

suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, impõem à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica. O tempo possui diversos aspectos, assumindo diferentes funções dentro da narrativa como, por exemplo, no tempo físico há o movimento exterior das coisas; no tempo psicológico, há uma sucessão dos estados internos das personagens, como emoções, conflitos, medos vivenciados consciente ou inconscientemente; o tempo histórico evidencia a época em que se desenrolam os fatos e o cronológico indica a duração da história.

Para Reis, o conceito de espaço, além de abarcar o conceito físico, de espaço real, que serve de cenário à ação, onde as personagens se movem, “pode ser compreendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmoféras sociais (espaço social) como as psicológicas (espaço psicológico).”⁸⁶ O primeiro é constituído pelo ambiente social, representado por tradições, usos, costumes, valores morais, aspectos econômicos e políticos articulados ao contexto histórico no qual estão inseridos e os conceitos estéticos/artísticos utilizados para sua criação. Quanto ao espaço psicológico, aborda o interior da personagem, abarcando as suas vivências, sentimentos e pensamentos. Há também o espaço geográfico, que vai determinar o cenário, lugar onde se passa a história, que pode ser um determinado continente, país, região ou até outro planeta, dependendo do tema abordado na narrativa. No geral, esse elemento tem como principais funções situar as ações das personagens e estabelecer com elas uma interação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações.

A exemplo das personagens, Reis defende que o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em textos descritivos e, à medida “[...] que o espaço vai se particularizando, cresce o investimento descritivo que lhe é consagrado e enriquecem-se os significados decorrentes [...]”⁸⁷ do número ilimitado de elementos que podem ser atribuídos a ele como forma de composição das cenas. De qualquer maneira, é possível identificar-lhe as principais características, como por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural. Abordar a relação das personagens com o espaço corresponde a mencionar a ação denominada de “enredo” ou “trama”, que, por sua vez, possui um tema como matéria-prima.

Compreendido como o processo de desenvolvimento de eventos singulares, segundo Reis, “a ação depende, para a sua concretização, da conjugação de, pelo menos, os seguintes elementos: um ou mais sujeitos que nela se empenham, um tempo em que nela se desenrola e

⁸⁶ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 362.

⁸⁷ *Ibidem*, p.351.

transformações que propiciam a passagem de certos estados a outros estados.”⁸⁸ Como há uma ordem na sequência dos fatos relatados, que pode ser cronológica ou não, a ação implica, além do enquadramento temporal, outras duas características específicas: “[...] a apresentação dos eventos de forma encadeada e o encaminhamento desses eventos para um desenlace que inviabiliza a continuação da intriga.”⁸⁹ Isso permite que a intriga seja remetida para suas origens, que é a razão de ser de toda a narrativa: prender a atenção do leitor para instigá-lo a descobrir seu desenlace. É sabido que relatar fatos não basta para prender a atenção do leitor. É preciso que do enredo faça parte um conflito, uma complicação, ou seja, um elemento que desvie os fatos de seu percurso habitual, previsível.

Com relação às formas do discurso ou às vozes da narração, o narrador pode escolher diferentes formas de contar os fatos. No discurso direto, o narrador reproduzirá a fala das personagens, as quais, no geral, são introduzidas por verbos que indicam essa ação de falar, chamados “verbos de elocução”, normalmente seguidos estruturalmente de dois pontos, novo parágrafo, travessão e, às vezes, aspas. No discurso indireto o narrador apenas contará o que a personagem fala e, no indireto livre, há um cruzamento dos discursos direto e indireto, o qual procura mesclar as falas do narrador com as das personagens.

As narrativas literárias, a exemplo de outras formas de representação do texto literário, relatam as experiências cotidianas, as trocas de informações entre as pessoas, as interações. Porém, são cada vez mais raras as produções narrativas, principalmente as orais, porque as pessoas perderam o hábito de narrar, de conversar e interagir. Nesse aspecto, Leskov declara: “É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.”⁹⁰ Essas práticas se fazem presentes na vida das pessoas desde o momento em que começam a “compreender” o mundo a sua volta. Pelo constante desejo de decifrar, de interpretar e contar o mundo, o sentido das coisas que as cercam, de perceber o mundo de diversas perspectivas, a relação limite entre realidade e ficção, no contato com livros e outros suportes, enfim, por todas essas razões se produzem narrativas.

Dessa forma, o único limite para a ampliação da leitura das narrativas literárias é a imaginação de quem lê, pela capacidade de criação das imagens que a história proporciona. Por isso, independentemente da sua constituição estrutural, as narrativas devem se revelar

⁸⁸ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 363.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ LESKOV apud BENJAMIM, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* 1994, p. 198.

instigadoras, pois por meio delas amplia-se a capacidade de diálogo, experimentam-se novas vivências, por se conhecer mais o mundo em que se vive, outros mundos, bem como se conhecer.

2.2 Narrativa fílmica

No início, o cinema foi concebido apenas como um meio de registro e não tinha como vocação narrar histórias. Aumont relata que “poderia ser apenas um instrumento de investigação científica, um instrumento de reportagem ou de documentário, um prolongamento da pintura e até um simples divertimento efêmero de feira.”⁹¹ O cinema possuía estruturas narrativas fundamentais para a composição de sua linguagem, porém os espaços eram bem marcados e as sequências de imagens entre um quadro e outro aconteciam com muitas interrupções. Bernardet afirma que “os passos fundamentais para a elaboração dessa linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Inicialmente o cinema só conseguia dizer: acontece isto (primeiro quadro), e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante.”⁹² Atualmente, os filmes, em sua maioria, são narrativas, pois contam histórias. Mesmo os filmes baseados em fatos reais transformam-se em ficção, com o objetivo de construir uma trama, de modificar a estrutura temporal, criar personagens e/ou transformá-lo em uma comédia, drama ou outro gênero.

As narrativas ou os textos narrativos em sua materialidade se encarregam de contar as histórias, porém, ao contrário da literatura, que tem sua essência apenas nas palavras, o cinema compreende, além das palavras, imagens, menções escritas, ruídos, luzes, música, entre outros elementos, os quais se tornam parte da narrativa pela sua copresença. Depois da criação do cinema sonoro, estabeleceu-se uma polêmica acerca do valor que deveria ser atribuído às palavras, aos ruídos, à música e a outros elementos dentro da estrutura da narrativa fílmica. Hoje, todavia, sabe-se da importância da trilha sonora, por exemplo, na construção de um filme.

⁹¹ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 89.

⁹² BERNARDET, *O que é cinema*, 2006, p. 33.

A maioria das pessoas que vai ao cinema recebe uma avalanche de imagens e não se encontra apta a identificá-la como uma linguagem; o que interessa apenas é a história, a intriga, o desdobramento das situações, aquilo que se chama de fábula. Assim, o espectador comum não percebe que o filme tem uma narrativa, que é, por assim dizer, o que puxa a história. Esse foi um salto qualitativo, pois o cinema deixou de relatar cenas estanques, que se sucediam especificamente em uma ordem de tempo. Bernardet ratifica exemplificando uma perseguição, na qual se podem ver, “[...] alternadamente, o perseguidor e o perseguido, sabemos que, enquanto vemos o perseguido, o perseguidor que não vemos continua correr, e vice-versa. Óbvio, para hoje. Na época, a elaboração de uma estrutura narrativa como esta era uma conquista nada óbvia.”⁹³

Dentro do contexto de uma narrativa fílmica, é necessário seguir determinada organização. Os elementos específicos do filme como movimento de câmera e dos diálogos, tempo, montagem e transformações tornaram possível a construção da narrativa cinematográfica. Então, por narrativa cinematográfica pode-se entender a maneira pela qual o realizador cinematográfico manipula os elementos dessa linguagem, ou seja, o conjunto das modalidades de língua e de estilo que caracterizam o discurso cinematográfico, o qual trabalha com a progressão dos movimentos, dando a impressão de um desenvolvimento lógico, que terminará com uma solução.

Os filmes ficcionais têm algumas vantagens em se apresentar como histórias, pois as histórias se contam sozinhas, adquirindo valores essenciais, como se fazerem reais, imprevisíveis e surpreendentes, visto que o caráter do encadeamento das ações permite compreender a estrutura narrativa, apesar de contar com o elemento surpresa. Para Aumont, “essa característica de história do filme de ficção, que não deixa de ter relação com a pouca realidade do material fílmico [...], permite-lhe relançar incessantemente a atenção do espectador que, na incerteza do que seguirá, permanece suspenso no movimento das imagens.”⁹⁴

O que acontece de fato com a narrativa no cinema é que “devolve o ponto de vista à sua origem óptica, recolocando a instância doadora no centro topográfico da imagem, ou seja, na lente da câmera.”⁹⁵ Quando o público está diante de um filme de ficção, vê, ao mesmo tempo, o mesmo filme e um filme diferente. Aumont diz que isso se deve a dois fatores: o

⁹³ BERNARDET, *O que é cinema*, 2006, p. 33.

⁹⁴ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 121.

⁹⁵ MACHADO, *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, 2007, p. 21.

primeiro é que os filmes contam a mesma história: “a do confronto do Desejo com a Lei e de sua dialética com surpresas esperadas Sempre diferentes, a história é sempre a mesma”⁹⁶; o segundo é que os filmes de ficção precisam passar a impressão de um desenvolvimento organizado, “de forma que o espectador se encontre diante dele em uma posição paradoxal: poder prever e não poder prever a continuação, querer conhecê-la e não querer conhecê-la.”⁹⁷ Esse desenvolvimento, que, de certa forma, é programado e organizado, faz parte dos códigos narrativos, os quais levam o espectador a desvendar os fatos por meio de algumas etapas obrigatórias, pertinentes às estruturas narrativas.

Parte dos códigos narrativos visa, portanto, a organizar esse avanço rumo à solução e ao final da história. Barthes via nesse avanço um paradoxo comum a qualquer narrativa: “levar à revelação final ao mesmo tempo que deixá-la sempre para depois. O avanço do filme de ficção é, em seu conjunto, modulado por dois códigos: a intriga de predestinação e a frase hermenêutica.”⁹⁸ A intriga de predestinação é responsável pelas informações essenciais passadas no início do filme, por formar uma ideia geral de como será o filme e do seu provável final. Já a frase hermenêutica consiste nas sequências paradas, nos vários enigmas que se poderão encontrar até chegar a uma solução; é carregada de pistas falsas, de desvios, omissões, suspensões e revelações inesperadas. Esses códigos, que se contrapõem em suas funções, são os antiprogramas, pois tendem a desviar o rumo preestabelecido pela intriga inicial da narrativa, levando a que o público tema e espere. Ao contrário da literatura, em que o leitor poderá ler as páginas finais para saber o desfecho, o espectador do cinema terá o elemento surpresa na cena que está por vir.

O encontro do cinema com a narrativa deve-se a algumas razões, dentre as quais se destacam: a imagem figurativa em movimento, a imagem em movimento e a busca da legitimidade. A primeira está relacionada com o registro figurativo dos objetos, já que, quando aparecem em cena, por mais estáticos que pareçam, estão contando algo. Assim, a imagem não é apenas equivalente a um termo, mas a um enunciado, “[...] qualquer objeto já é um discurso em si. É uma mostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele o universo social ao qual pertence”⁹⁹. Dessa forma, qualquer objeto cênico pode estar relacionado a uma narrativa. O segundo aspecto, a imagem em movimento, está relacionado à transformação causada pelo movimento,

⁹⁶ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p.122.

⁹⁷ *Ibidem*, p.125.

⁹⁸ BARTHES In AUMONT, *op. cit.*, p. 125.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 90.

pois, a exemplo da narrativa literária, a narrativa fílmica vai encadeando sucessões de acontecimentos de uma forma preestabelecida pela sua estrutura. Para Aumont,

[...] uma imagem em perpétua transformação mostra a passagem de um estado da coisa representada para um outro estado, o movimento exige tempo. O representado no cinema é um representado em devir. Qualquer objeto, qualquer paisagem, por mais estáticos que sejam, encontram-se, pelo simples fato de serem filmados, inscritos na duração e oferecidos à transformação.¹⁰⁰

A terceira razão, a busca da legitimidade, tem a ver com seu reconhecimento como linguagem artística. É fato que o cinema se empenhou sobremaneira para desenvolver suas capacidades narrativas e para fazer parte das “artes nobres”, como na passagem dos séculos XIX para XX, eram considerados o romance e o teatro, por sua capacidade de contar histórias e prender a atenção do público, interessados nas sequências apresentadas. “Assim, em 1908, foi criada na França a Sociedade do Filme de Arte, cuja ambição era reagir contra o lado popular e mecânico dos primeiros filmes, chamando atores de teatro famosos para adaptar temas literários como *A volta de Ulisses* e *A dama das camélias* [...]”¹⁰¹

De acordo com Aumont, a narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta em forma de discurso, pois implica um enunciador e um receptor, cujos elementos estão dispostos de maneira a poderem ser compreendidos. A princípio, o filme exige uma gramática, a fim de que o espectador compreenda a ordem da narrativa e a ordem da história. “Essa organização deve estabelecer o primeiro nível de leitura do filme, sua denotação, isto é, permitir o reconhecimento dos objetos e das ações mostrada nas imagens.”¹⁰² Posteriormente deve haver uma coerência interna na narrativa, com os elementos e o gênero que a compõem devendo estar inseridos na época histórica em que foi produzida. Já a ordem e o ritmo da narrativa dependem do encaminhamento da leitura direcionado ao receptor. Essa ordem não é comum a todos, pois ao assistir a um filme há correspondência com lembranças pessoais, conhecimento de mundo e análises subjetivas.

Aumont destaca ainda que o texto narrativo é um discurso, mas, além disso, é um discurso fechado, porque comporta, inevitavelmente, um início e um fim, porque é materialmente limitado. As produções cinematográficas, atualmente, não ultrapassam duas

¹⁰⁰ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 91.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*, p. 107.

horas, independentemente de sua história. A narração compreende, então, ao mesmo tempo o ato de narrar e a situação que este ato está representando, o que implica dois polos diferentes, segundo Aumont: “a narração coloca em jogo funcionamentos (dos atos) e o quadro no qual eles acontecem (a situação). Esta, portanto, não remete a pessoas físicas, a indivíduos.”¹⁰³ Convém, então, definir a função do narrador e dos personagens.

A função do narrador não é dar sua opinião ao relatar o fato, mas, sim, utilizar-se dos melhores procedimentos narrativos para contar algo que viu, vivenciou ou que alguém lhe contou. “Para nós, o narrador seria, portanto, o diretor, na medida em que ele escolhe determinado tipo de encadeamento narrativo, determinado tipo de decupagem, determinado tipo de montagem, por oposição a outras possibilidades oferecidas pela linguagem cinematográfica.”¹⁰⁴ Contudo, isso não exclui totalmente a ideia de invenção, porque o narrador pode produzir ao mesmo tempo uma narrativa e uma história ficcional. Assim como a função do narrador que se confunde com o diretor está ligada diretamente a um papel fictício, há no cinema uma função real de diretor, que, às vezes pode ser confundida com este narrador, pois, afinal, o filme é rodado a partir de sua organização, produção e escolhas. Essa ideia de diretor real está focada na função de autor. “É grande, então, para muitos críticos, a tentação de considerar que, por um lado, é possível (deve-se) partir de suas intenções, declaradas ou supostas para analisar e explicar sua obra.”¹⁰⁵

Os filmes, além de apresentar infinitas variações, são constituídos de elementos invariáveis, segundo o modelo das funções herdadas da literatura e destacadas por Vladimir Propp: “Os elementos constantes, permanentes do conto, são as funções dos personagens, quaisquer que sejam esses personagens e qualquer que seja a maneira como essas funções são cumpridas.”¹⁰⁶ As funções combinam-se entre si e constituem miniprogramas, os quais vão acontecendo em sequência. Portanto, as histórias dos filmes de ficção são construídas pela junção de sequências de funções, como um jogo de montar, onde as peças, em número limitado, já estão determinadas, mas com a possibilidade de muitas combinações.

Em relação aos personagens, Greimas defende o modelo actancial (definição com base na sua esfera de ação, ou seja, todas as funções que cumpre dentro de determinada história) no qual se encontram: “[...] o Sujeito (que corresponde ao herói), o Objeto (que pode ser a pessoa em busca da qual o herói parte), o Destinador (o que estabelece a missão, a tarefa ou a ação a

¹⁰³ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p.110.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.111.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 110.

¹⁰⁶ PROPP. In: AUMONT, *op. cit.*, p. 128.

ser realizada), o Destinatário (o que recolherá seu fruto), o Oponente (o que vem entravar a ação do sujeito) e o Adjuvante (que, ao contrário, vem ajudá-lo).”¹⁰⁷

O modelo actancial, de forma geral, serve para a análise do conteúdo estrutural dos textos narrativos, o que tem valia para a compreensão das dimensões psicológicas e ideológicas das mensagens implícitas ao apontar para os elementos constituintes da trama como as “coisas” diferentes que fazem cada história ser única. De modo geral, os participantes centrais da maioria dos textos constituintes dessa estrutura são o sujeito/receptor e o destinatário/receptor.

Nesse modelo actancial, as personagens são operadores, pois assumem, por meio das funções que desempenham, todas as transformações necessárias para o avanço da história, que às vezes é um pouco fio condutor e, em outras, o elemento de equilíbrio e homogeneidade. Essa abordagem permite compreender a natureza psicológica dos personagens, que se modificam à medida que as funções que cumprem na trama o exigirem. Segundo Aumont, ao contrário do personagem da literatura, “[...] sobre o qual se cristalizam atributos, traços de caráter, sentimentos e ações [...]”¹⁰⁸, no cinema a situação é diferente porque,

em primeiro lugar, o roteiro não tem, na maioria das vezes, existência para o público: se é conhecido, é depois da projeção do filme – o personagem só existe na tela. Em segundo lugar, o personagem existe apenas uma vez, em um filme que, uma vez gravado, não passa por qualquer variação [...]”¹⁰⁹.

O conceito de cenário está ligado às paisagens naturais, bem como às construções humanas; tanto os internos quanto os externos podem ser reais ou produzidos em estúdios, ou ainda, projetados em programas de computação. Dentro dos inúmeros conceitos acerca da definição de cenário, podem-se destacar o realista, o qual representa aquilo que de fato se vê; o impressionista, que é aquele escolhido a partir da função psicológica da cena, e o expressionista, feito artificialmente para criar uma sensação plástica que vá de encontro à ação psicológica da trama.

Para Bernardet, de qualquer forma, natural ou artificial, “o cenário desempenha um papel de contraponto com a tonalidade moral ou psicológica da ação.”¹¹⁰ No princípio, os filmes pareciam recuar no tempo quando das sequências das imagens, tanto que hoje já é

¹⁰⁷ GREIMAS. In: AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 131.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 132.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ BERNARDET, *O que é cinema*, 2006, p. 66.

possível criar cenários interiores e exteriores e realizar a ligação entre eles, fazendo com que as imagens interajam. Por isso já se está acostumado com estruturas complexas, com a mudança de personagens e sua locomoção de um espaço para outro.

Ao abordar o elemento espaço, Martin destaca que o cinema foi a primeira arte cuja denominação pode ser dada de forma plena¹¹¹ e ressalta que o cinema trata o espaço de duas maneiras:

[...] ou se contenta em reproduzi-lo e em fazer com que o experimentemos através dos movimentos de câmara [...], ou então o produz ao criar um espaço global, sintético, percebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter nenhuma relação material entre si.¹¹²

Embora o espaço no filme possa nos oferecer fortes indícios, dados ou informações que nos levariam a inferir ou até a compreender certos elementos da diegese, tais como a trama, a atmosfera, o clima, as reações psicológicas, o comportamento ou a personalidade de algumas personagens, “[...] esse espaço arbitrariamente construído não tem valor representativo por si mesmo: trata-se de um simples quadro oferecido à ação, um suporte, não puramente abstrato, é verdade, mas construído em função das necessidades da *mise en scène* do conteúdo figurativo [...]”¹¹³. De qualquer forma, o espaço submete-se à ação, é considerado um meio, não um fim plástico.

Entretanto, quando se menciona o espaço cinematográfico especificamente, não se pode focar somente no espaço do filme, porque é composto de quadros fixos, rígidos e objetivos, da mesma forma que as imagens não são apenas representações em duas dimensões: é um espaço vivo, em nada independente do seu conteúdo, intimamente ligado às personagens que nele evoluem. Não é diferente do espaço real, ainda que o cinema permita certa onipresença, porém incapaz, geralmente, de ser representada na vida real; possui valor dramático e psicológico, um significado simbólico, figurativo e plástico e um grande caráter estético.

Outras manifestações artísticas como o teatro e a dança servem-se do espaço como um simples suporte material. Na compreensão de Martin, “[...] a encenação teatral ou

¹¹¹ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2007, p. 196.

¹¹² *Ibidem*, p. 197.

¹¹³ *Ibidem*, p. 202.

coreográfica não consiste, a rigor, na construção ou na organização de um espaço estético, mas na articulação de movimentos dentro de uma determinada estrutura expressiva.”¹¹⁴ Dessa forma, pode-se concluir que o teatro, a dança, a arquitetura e a escultura podem ser consideradas também artes no espaço. O cinema, diferentemente, é uma arte do espaço, pois sendo este um espaço temporalizado, que reproduz de forma concreta o espaço material real, cria um espaço estético inteiramente peculiar. Por isso, Martin conclui:

[...] o espaço fílmico é um espaço vivo, figurativo, tridimensional, dotado de temporalidade como o espaço real, e que a câmera experimenta e explora tal como o fazemos em relação a este; ao mesmo tempo, o espaço fílmico é uma realidade estética comparável à da pintura, sintética e, como o tempo, tornada densa através da decupagem e da montagem.¹¹⁵

Acerca do tempo na narrativa fílmica, Martin cita Bela Balazs e sua teoria de tripla noção de tempo: “O tempo da projeção (a duração do filme), o tempo da ação (a duração diegética da história contada) e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva...)”¹¹⁶ O elemento tempo talvez seja o único que pode ser dominado pelo homem, pois com movimentos de câmeras podem-se retardar, acelerar e modificar os movimentos. No complexo do espaço/tempo que perpassa o universo fílmico deve ficar claro que é o tempo que estrutura de maneira fundamental a narrativa cinematográfica, ao passo que o espaço compreende apenas uma referência.

Assim, segundo Martin, podem-se discriminar os diversos tratamentos possíveis direcionados ao tempo dentro de uma narrativa fílmica: o tempo condensado, aquele utilizado de maneira habitual no cinema, com continuidade linear; o tempo respeitado, o qual foi utilizado num mínimo reduzido de filmes, pois respeita o desenrolar temporal integral na ação, tornando inviável a produção de um filme; o tempo abolido, quando ocorre a fusão das temporalidades (técnica e dramática) num espaço fílmico único; o tempo revertido, que é baseado no retorno ao passado por razões estéticas, dramáticas, psicológicas e sociais.¹¹⁷

Para Machado, de certo modo, não há passado no cinema, só existe o tempo presente, pois,

¹¹⁴ MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, 2007, p. 209.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 196.

¹¹⁶ BALAZS apud MARTIN, *op. cit.*, p. 213.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 221.

[...] quando as luzes se apagam e o filme começa a ser projetado, a história começa de fato a suceder diante dos nossos olhos, nós entramos dentro dela e nela nos empenhamos num processo de participação onírica. Os eventos aparecem diretamente aos nossos olhos e ouvidos (efeito da realidade), nós estamos “lá” como testemunhas e tudo é imediato.¹¹⁸

Com base nessas considerações acerca do espaço e do tempo, pode-se afirmar que o cinema é uma arte que tem uma duração determinada. Exemplificando essa análise da relação entre o tempo de filme e o tempo em que se transcorre a história do filme, uma história de cinquenta anos será contada em duas horas. O cinema tem essa habilidade de quebrar o poder de racionalização que as pessoas tendem a projetar em tudo o que fazem e desfruta dessa impressão de realidade que ninguém tende a questionar. Porém, é importante destacar que quando sai da sessão de cinema, o espectador volta a viver no tempo e espaço real, apesar de ter entrado na história ficcional.

Para Machado, o maior problema de um filme narrativo está no fato de “posicionar o espectador no seu espaço e dar coerência aos seus deslocamentos, para que ele se possa construir como o sujeito unificante da visão”¹¹⁹, pois, apesar de não se mover diante da tela, ele tem a impressão de que está se movimentando junto com o mundo criado a sua volta. Portanto, “se o filme consegue regular e dominar esse movimento, ele pode produzir o fascínio do reconhecimento e se inserir nesse esquema de circulação mercantil, que constitui o cinema dito ‘clássico’, ‘institucional’, ou simplesmente ‘comercial’.”¹²⁰

2.3 Adaptações de obras literárias para o cinema: possíveis relações e influências de uma linguagem sobre a outra

Ao se realizar uma análise mais específica dessas duas linguagens distintas, a literária e a fílmica, constata-se que têm em sua estrutura uma base comum: a narrativa. Apesar de serem lembradas distintamente, uma pela palavra e outra pela imagem, a narrativa literária é capaz de gerar, por meio da mensagem verbal, a construção de imagens mentais por parte de

¹¹⁸ MACHADO, *O sujeito na tela – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*, 2007, p. 19.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹²⁰ *Ibidem*.

seu receptor; a narrativa fílmica, por sua vez, necessita das palavras como extensão da mensagem veiculada pelas imagens, para que a compreensão se efetive de fato.

Na relação entre literatura e cinema, não se pode pensar em traduzir uma forma para a outra, mas trabalhar a palavra e a imagem como fontes geradoras de arte, fruição, emoção e conhecimento. Segundo Avellar, “a relação entre literatura e cinema se realiza no instar na linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como na literatura, é linguagem.”¹²¹ Avellar faz outros apontamentos sobre como as linguagens literária e cinematográfica, especificamente, têm sofrido certa pressão, que se iniciou na década de 1920, pois sempre se pretendeu aproximar significativamente palavra e imagem:

A relação verdadeiramente criativa que surge deste desafio se realiza à margem destas pressões, e parte do entendimento de que uma expressão e outra se fazem sob um comum princípio de construção. Estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição.¹²²

Foi só na segunda metade do século XX, entretanto, que começaram a surgir os primeiros trabalhos sobre análise fílmica e teoria do cinema, os quais iriam influenciar profundamente a aproximação entre cinema e literatura, pois demonstraram que o cinema pode, se assim preferir, privilegiar a estrutura narrativa, com idêntico funcionamento do sistema literário. Ambos os textos, literário ou fílmico, falam por seus próprios procedimentos estilísticos. Assistir a um filme não se resume a uma leitura do que de fato se vê na tela, da mesma forma que ler um livro não se resume à decodificação de um signo. Avellar ressalta que “cinema e literatura não são apenas estas coisas concretas que efetivamente temos diante dos olhos. São a estrutura que organiza o imediatamente visível e também o que se constrói no imaginário estimulado pelo que se movimenta na imagem e na palavra.”¹²³

O filme pode materializar a descrição de uma cena, de uma imagem, de uma idéia, ou mesmo de um pensamento narrado, ao passo que a narrativa verbal ou escrita permite, além de uma maior abstração, a criação de uma gama maior de imagens simultâneas em nossa mente. “Ambas extraem da vida os elementos necessários para construir a ficção e, num jogo

¹²¹ AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.113.

¹²² Ibidem, p. 13.

¹²³ Ibidem, p.56.

de espelhos, frequentemente deformador, ao mobilizar a sensibilidade humana, desvelam a própria vida, enquanto iluminam os recursos de sua linguagem.”¹²⁴ Pela análise das diferentes manifestações da linguagem inerentes ao universo humano, podem-se estabelecer diversas relações com o modo narrativo, o qual orienta a elaboração e recepção dos discursos, assumindo, assim, diferentes papéis no ato comunicativo. Esclarece Saraiva:

O ato de narrar configura-se na pintura, na escultura, na tapeçaria, na mímica, na dança, na banda desenhada, na representação cênica; ele se instala através do recurso a linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita, inscrevendo-se nos mais diferentes suportes, que vão da perenidade e consistência do bronze à fragilidade e volatilidade das películas de celulóide, está presente nas trocas comunicativas do cotidiano, nos rituais da sociedade, sejam eles de natureza sagrada ou profana, e na representação artística das ações humanas.¹²⁵

As narrativas também estão relacionadas com o conhecimento que o ser humano possui e elabora sobre sua realidade. “Mas o que é evidente é que o mundo vem até nós na forma de histórias. [...] A narrativa pode ser descrita como uma forma de dar sentido ao nosso mundo social e compartilhar esse sentido com os outros. Sua universalidade realça o lugar intrínseco que ocupa na comunicação humana.”¹²⁶ Ler um livro, assistir a um filme implica compreendê-los, independentemente de seu grau de narratividade. Embora a literatura permita a criação de novos universos, estes são baseados, ou inspirados, na realidade da qual o escritor participa. Daí a afirmação de que a literatura é vinculada à realidade, mas dela foge em virtude da estilização de sua linguagem e da recriação dessa realidade. Lajolo afirma que a linguagem tem um papel determinante na classificação de uma obra como literária e afirma que a configuração de um texto literário se dá a partir

() relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um texto [...]. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana.¹²⁷

¹²⁴ SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003, p. 9.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ TURNER, *O cinema como prática social*, 1997, p. 73.

¹²⁷ LAJOLO, *O que é literatura*, 1982, p. 38.

No processo de construção narrativa, apesar de se tratar de procedimentos discursivos distintos, é possível encontrar pontos comuns entre as narrativas. Além do narrador, da ação, das personagens, do tempo e do espaço, fala-se em pontos de convergência, não em cópia, precisamente, porque se trata de um processo de transposição que se constrói por meio de códigos artísticos distintos, pois uma adaptação é sempre visão construída, uma entre muitas possíveis leituras subjetivas de um texto literário, que já é subjetivo. Esse processo é essencialmente criativo, que vem sublinhar a subjetividade da narração literária; respeita-se a essência do texto, mas cria-se uma nova versão para o texto literário. A essência da narrativa é instalada por um agente, mas, conforme explica Gerard Prince, é confirmada pelo receptor para o qual se orienta, cabendo-lhe, igualmente, o privilégio de efetivar o objetivo inerente ao relato:

A narratividade de um texto depende da medida em que o texto concretiza a expectativa do receptor, representando totalidades orientadas temporalmente, envolvendo uma espécie qualquer de conflitos e constituídas por eventos discretos, específicos e concretos, totalidades essas significativas em termos de um projeto humano e de um universo humanizado.¹²⁸

O cinema, apesar de ser considerado uma forma de representação da arte relativamente nova, surgiu como uma nova possibilidade de representação e reconstrução do real, já que se utiliza de uma tecnologia avançada e possui recursos técnicos de expressão. Ao contrário da literatura, sua linguagem é marcada pelas imagens em movimento como forma de materializar a construção de um universo. Sobre essa questão, Turner assinala que

o cinema não reflete nem registra a realidade; como qualquer outro meio de representação, ele constrói e “re-apresenta” seus quadros da realidade por meios dos códigos, convenções, mitos e ideologias de sua cultura, bem como mediante práticas significadoras específicas desse meio de comunicação.¹²⁹

Ao perceber sua dinâmica capacidade de contar histórias, o cinema encontrou na literatura uma fonte inesgotável de narrativas, ligadas aos mais diversos temas, de maneira especial os romances. Notadamente, a partir de sua adesão à narrativa, o cinema estreitou de

¹²⁸ PRINCE, G. *Narratology. The form and functioning of narrative*. Berlin, New York, Amsterdam: Mouton, 1982, p. 160 apud SARAIVA, *Narrativas verbais e visuais*, 2003, p. 11.

¹²⁹ TURNER, *O cinema como prática social*, 1997, p. 128.

forma intensa o diálogo com a literatura, de tal modo que o que antes poderia ser considerado dois campos distintos passou a ter muitos pontos em comum, como bem destaca Xavier:

Na sua organização geral, o espaço-tempo constituído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas essas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta.¹³⁰

Nos dois casos, tanto na literatura quanto no cinema, os fatos são representados por processos de composição distintos em razão dos elementos que constituem suas narrativas. Mesmo partilhando alguns procedimentos, Xavier ressalta ainda que há elementos pertinentes a cada linguagem, os quais estabelecem as diferenças entre elas:

O fato de um ser realizado através da mobilização de material lingüístico e de outro ser concretizado em um tipo específico de imagem introduz todas as diferenças que separam a literatura do cinema. Diferenças que, em geral, são associadas ao suposto contraste entre o “realismo” da imagem e a flagrante convencionalidade da palavra escrita. O que tal comparação esconde é a natureza particular das convenções que presidem um determinado método de montagem, pois a hipótese “realista” implica na admissão de que há um modo normal, ou natural, de se combinar as imagens (justamente aquele apto a não destruir a “impressão de realidade”).¹³¹

Dentro dessa estrutura de adaptações é necessário, para que tudo se torne real, o cuidado com todos os detalhes, físicos e psicológicos, principalmente a evolução coerente presente na narrativa literária: falas e gestos das personagens, os objetos constantes dos cenários, entradas e saídas das personagens, olhares, reações, a sucessão de imagens, entre outros. Isso tudo tem a finalidade de dar ao espectador uma impressão da realidade, “[...] uma interação entre o ilusionismo construído e as disposições do espectador, ‘ligado’ aos acontecimentos e dominado pelo grau de credibilidade específica que marca a chamada participação afetiva.”¹³² Ao adentrar no terreno na ficção, deve-se ter claro que o cinema trabalha focado diretamente em situações imaginárias, não em registros propriamente ditos.

¹³⁰ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 32.

¹³¹ *Ibidem*, p. 33.

¹³² *Ibidem*, p. 34.

O cinema também dispõe da câmera como recurso de aperfeiçoamento para retratar a realidade e o universo criado no filme. Dentro desse universo ficcional, surgem outros elementos importantes para a representação, como a montagem, que além de organizar a narrativa, determina a duração dos planos; a fotografia, que, utiliza como recurso a representação através da luminosidade e procura dar maior expressividade plástica a uma cena; os cenários, que possibilitam ao espectador adentrar no universo fílmico; a atuação dos personagens, nos quais as pessoas se veem retratadas; o som, a cor, o figurino, etc.

Quando é realizada uma adaptação para o cinema, o diretor escolhe uma linha a ser seguida a partir de um livro, a qual, obviamente, nunca contemplará todos os núcleos de personagens, todas as tramas, todos os cenários. E nessa adaptação, não será a obra literária que estará na tela, mas uma releitura em suporte diferenciado; não será uma obra do escritor, mas uma obra do diretor e sua equipe. Por outro lado, ao transpor uma obra literária para o cinema precisa-se conhecer um pouco da estética do escritor, da linguagem utilizada por ele, do seu estilo, porém o diretor não pode ser muito fiel à obra, pois correrá o risco de não ser autêntico, de ficar buscando o tempo todo, o modo como o escritor apreendeu a cena.

Uma diferença significativa é como os resultados de uma e de outra obra são recebidos pelo público. A multiplicidade de sentidos espelhada em cada uma é absorvida de modos totalmente diferentes. Na literatura isso se manifesta através do uso poético de uma única materialidade: a palavra. No filme é preciso a interação de materialidades diversas: a palavra, o ruído, a música e a imagem com os subsistemas que ela abarca.¹³³

Apesar de ser muito comum nessa relação literatura e cinema os produtores quererem adaptar obras já consagradas da literatura para o cinema, porque a ideia de alguma forma já foi aceita pelo público, adquirir uma obra literária e o filme produzido a partir desta para fazer uma comparação e querer encontrar fidelidade ao enredo seria perda de tempo. O importante é ter claro que nenhum dos suportes substitui o outro, na medida em que ambos possuem suas particularidades. “Provavelmente, é tão difícil escrever um livro sobre cinema quanto seria fazer um filme sobre a linguagem literária. Não posso usar imagens e sons nestas páginas, e os livros sobre a história do cinema, com fotos, sempre pareceram híbridos e ilegítimos.”¹³⁴ Cada linguagem tem suas singularidades e sua forma especial de envolver o público, por isso, a insistência na fidelidade não pode ignorar o fato de que literatura e cinema constituem dois

¹³³ ORTIZ In: BRITO, *Literatura e cinema*, 2007, p. 25.

¹³⁴ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 38.

campos distintos da produção cultural. A imagem tem, portanto, códigos de interação com o espectador, diferentes daqueles que a palavra estabelece com o leitor. Avellar alerta para as análises superficiais que são feitas com relação a filmes adaptados de obras literárias, em que há a insistência na fidelidade, sem uma análise mais profunda de todo o contexto.

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena - e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer.¹³⁵

Essa insistência na similaridade da adaptação, baseada principalmente na leitura dos originais, acaba gerando um falso problema, porque ignora por completo a dinâmica das diferenças essenciais que devem existir entre as modalidades artísticas. A dificuldade que um encontrará para realizar determinadas coisas que o outro faz será recíproca e a fidelidade deve deixar de ser o maior critério de análise do valor de uma obra; é mais importante a apreciação do filme como uma nova roupagem da narrativa. Tanto na literatura quanto no cinema podem-se estabelecer relações entre o escritor/narrador e o leitor e entre o diretor/produtor e o espectador, porém cada representação da arte se definirá dentro dos padrões da sua linguagem particular, uma vez que se trata de um sistema de interação entre dois ou vários indivíduos.

Nesse frequente processo de comparação entre palavras e imagens, compreende-se que seria uma ação minimizadora a conclusão de que na linguagem literária há somente a abstração e, na cinematográfica, apenas o visual. Essa reflexão parte do princípio de que as palavras têm maior poder de sugestão do que as imagens, pois estas já estariam prontas em sua apresentação, não despertando no espectador o mesmo nível de imaginação que o texto escrito proporciona.

¹³⁵ AVELLAR, *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*, 2007, p. 124.

3 METODOLOGIA DA PESQUISA

3.1 Processo investigativo

Além de características estruturais semelhantes, há muito que o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo, frequentemente um se inspirando no outro. Essas primeiras formulações acerca das linguagens literária e fílmica contribuíram significativamente para a estruturação deste estudo investigativo, seus capítulos, subtítulos e temáticas, possibilitando que se alcançasse o objetivo proposto e se contemplasse uma discussão que geraria uma análise consistente no que concerne a essa relação.

Quando se consome literatura, cinema ou qualquer outra modalidade artística, pretende-se que esta leve o indivíduo a novas descobertas, ocasionando mudanças em seu mundo particular e no mundo que o cerca, porém “essa promessa da obra de arte de fundar a verdade pela inserção da figura nas formas socialmente transmitidas é ao mesmo tempo necessária e hipócrita”¹³⁶, pois afirma que está cumprindo seu papel enquanto estética. Para negar essa falsa função da arte, a indústria cultural a reduz a simples imitação, obedecendo ao apelo popular.

Isso pode ser observado a partir de dados retirados de pesquisas realizadas por entidades voltadas ao ramo cultural, iniciadas no ano de 2007, os quais vieram comprovar que a maioria da população brasileira não consome cultura. O cinema brasileiro há cerca de 14 anos vem tentando resgatar sua identidade e se firmar novamente como linguagem artística. Esse início se deu quando, no final da era Collor, extinguiu-se a Embrafilme e, conseqüentemente, inviabilizou-se o trabalho de muitos cineastas, produtores, diretores e roteiristas. Segundo dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine), nesses últimos treze anos apenas 16 películas nacionais conseguiram ultrapassar o número correspondente a 1% da população brasileira, o que, em números, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística divulgados em abril de 2007, correspondia a 1.839.083 de pessoas. O filme mais visto de todos os tempos foi *Os dois filhos de Francisco*, lançado em 2006, que teve um

¹³⁶ ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.22.

público correspondente a 3% do total de brasileiros.¹³⁷ “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena.”¹³⁸ Há um determinismo nivelador e a produção em série obedece apenas à função econômica, mascarando uma situação que se chama de “democratização”, mas que, na verdade, está padronizando.

Outro dado alarmante que envolve os meios de comunicação de massa, e conseqüentemente a formação de opinião, foi divulgado pela Associação Nacional dos Jornais (ANJ), revelando que no Brasil, juntos, os cinco maiores periódicos têm um público leitor somado de apenas 0,7% de toda a população. Já a Associação Nacional dos Editores de Revistas (Aner) afirma que as três maiores revistas semanais vendem juntas exemplares para o exíguo número de 1,01% dos brasileiros. Com relação à venda de livros, não há nenhuma pesquisa direcionada, somente dados que revelam que 51% dos exemplares são reservados para compras institucionais, quase sempre livros didáticos, e apenas 49% são adquiridos em livrarias.¹³⁹

A conclusão desses dados lamentáveis é mais do que óbvia: no Brasil, o acesso à educação de qualidade, informação, cultura e desenvolvimento intelectual é reservado para uma minoria, sendo poucos os produtos culturais autênticos que conseguem ultrapassar a barreira de 1% da população. Isso significa que mais de 90% da população brasileira não vai ao cinema, não lê jornais e revistas, não compra livros nem os lê.¹⁴⁰ Isso também acontece em razão de um equívoco de conceitos envolvendo a arte, que é deveras confundida com entretenimento/diversão; logo, o que não se encaixa nos modelos que se está acostumado a ingerir pode causar estranheza e não ser aprovado. Toda conexão que exija um esforço intelectual é propositalmente eliminada, como explica Adorno:

A mesmice também regula a relação com o passado. A novidade do estágio da cultura de massa em face do liberalismo tardio está na exclusão do novo. A máquina gira em torno do seu próprio eixo. Chegando ao ponto de determinar o consumo, afasta como risco inútil aquilo que ainda não foi experimentado.¹⁴¹

¹³⁷ GINDRE, Gustavo. *O limite (quase) intransponível dos 1.839.083*. site:http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/content.php?option=com_content&task=view&id=1703, 2007. Acesso em: 2009.

¹³⁸ ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. 2002, p.09.

¹³⁹ GINDRE, op. cit.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ ADORNO, op. cit., p. 27.

Para aprofundar um estudo focado num tema de tamanha importância, é necessário compreender que discutir uma prática social embasada pelo conhecimento científico passa, fundamentalmente, pela questão da pesquisa. Por meio desta, torna-se possível vislumbrar outros horizontes de conhecimento, permitindo atualizações e reconstruções de conceitos necessários para explicar as múltiplas questões de ordem social. A preocupação com esta abordagem pode ser constatada pela divulgação e realização de vários eventos científicos na área de pesquisa promovidos por universidades e entidades de categorias profissionais que estudam essas linguagens artísticas, a literatura e o cinema, no decorrer das últimas décadas. Após as primeiras leituras sobre o tema, definiu-se o foco específico da pesquisa e as obras que seriam abordadas, bem como a forma como seria feita a aplicação e que caráter teria.

A seleção das obras seguiu alguns critérios apontados pela pesquisadora: a princípio, estabeleceu-se o número de obras que deveriam fazer parte do processo investigativo, que foram três; posteriormente, definiu-se que o trabalho contemplaria somente obras nacionais, escritas em diferentes épocas, de diferentes gêneros textuais, contribuindo também para a observação da evolução da produção artística nacional. Após inúmeras análises de livros que foram adaptados para o cinema, chegou-se a algumas obras, as quais, porém, fugiriam um pouco dos critérios iniciais. Para tanto, foram selecionadas duas obras nacionais e uma estrangeira. As obras nacionais seguiram o princípio de representarem diferentes gêneros, uma poesia a outra prosa: o poema “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade (1983) e *Desmundo*, romance de Ana Miranda (1996).

O poema de Drummond é uma história dramática carregada de símbolos, na qual a narrativa é construída a partir da trajetória de um vestido. Neste caso houve a necessidade de acréscimos de elementos constitutivos da linguagem fílmica, pois para adaptar um poema de 75 versos para um filme de duas horas de duração essa composição tem um papel decisivo no processo adaptativo. Por sua vez, *Desmundo* é uma história de mentalidades passada no século XVI, cuja personagem principal é uma jovem portuguesa órfã, que, a exemplo de muitas em suas condições, foi enviada ao Brasil Colônia para casar-se com os portugueses que aqui se encontravam. Um fator determinante para a escolha desta obra foi a preocupação do produtor em manter aspectos históricos do livro, principalmente a língua, o português arcaico.

A obra estrangeira selecionada foi *O amor nos tempos do cólera*, romance do colombiano Gabriel Garcia Márquez (1985), escolha influenciada em razão do quanto seu autor representa no cenário da literatura mundial. “Gabo”, como também é conhecido, foi o

maior responsável por criar na literatura latino-americana o realismo fantástico, o qual tem como preocupação estética mostrar o irreal ou estranho como algo cotidiano e comum. Além de ser um importante escritor, jornalista e editor, foi um ativista político e escreveu diversas obras que lhe proporcionaram inúmeros prêmios.

Após a seleção das obras para a análise, foram realizadas leituras sobre os tipos de pesquisa e o modo como se constituíam. Concluiu-se, então, que o melhor método de aplicação para o que se pretendia era o da pesquisa de natureza qualitativa, assumindo também características da pesquisa descritiva, a qual trabalha com dados e fatos colhidos da realidade do grupo de estudos, pois busca observar, registrar e analisar conceitos. Na ótica de Triviños, este tipo de investigação “[...] rejeita toda a expressão quantitativa, numérica, toda a medida. Desta maneira, a interpretação dos resultados surge como a totalidade de uma especulação que tem como base a percepção de um fenômeno num contexto.”¹⁴²

A pesquisa qualitativa é, em sua essência, descritiva e procura formular questões que pressupõem uma problemática, neste caso, as possíveis relações entre literatura e cinema, a princípio no campo teórico, o qual orienta o rumo da pesquisa e, em seguida, para uma análise sócio-histórica, a qual possibilita compreender a realidade cultural dos elementos envolvidos a partir do conhecimento do assunto abordado. Triviños compreende que “[...] os resultados são expressos, por exemplo, em retrato (ou descrições) em narrativas, ilustradas com declarações das pessoas para dar fundamento concreto necessário com fotografias etc., acompanhados de documentos pessoais, fragmentos de entrevistas, etc.”¹⁴³

É comum na pesquisa descritiva relacionar o contexto do qual fazem parte os envolvidos no processo. Assim, as questões formuladas para a pesquisa não são estabelecidas a partir da operacionalização de variáveis, mas se orientam para a compreensão dos fenômenos em toda a sua complexidade e em seu acontecer histórico, isto é, não se cria artificialmente uma situação para ser pesquisada, mas se vai ao encontro da situação no seu acontecer, no seu processo de desenvolvimento.

Entendendo que na pesquisa qualitativa o pesquisador, além de ser um sujeito participante, é também um sujeito intelectual ativo no curso da investigação, a entrada em campo foi preparada com maior aprofundamento teórico e prático do objeto de estudo em questão. Em vista do exposto, foram selecionados os teóricos que embasariam o estudo. No campo da literatura e linguagem literária, a pesquisa orienta-se, sobretudo, pelos

¹⁴² TRIVIÑOS, *Introdução à pesquisa em ciências sociais* - a pesquisa qualitativa em educação, 2008, p. 128.

¹⁴³ *Ibidem*.

apontamentos de Lajolo (1982), Reis (2003) e Silva (1982); a história do cinema e evolução de sua linguagem, por Martin (2007), Turner (1997), Bernardet (2006) e Carrière (2006); no que concerne à estética da recepção, pelo teórico Jauss (1994) e Zilberman (1989); os elementos da narrativa literária e fílmica serão analisados com base nos pressupostos teóricos apresentados por Reis (2003), Benjamim (1996), Aumont (1995), Martin (2007), Avellar (2007) e Barthes (1985) e, por fim, para contribuir com os apontamentos acerca da metodologia da pesquisa, recorre-se a Triviños (2008).

A definição da temática da pesquisa, da modalidade da pesquisa, dos teóricos e das obras compreendeu o período de abril a junho de 2008, quando também se fez opção pelos procedimentos e instrumentos a serem adotados, compreendendo a constituição do grupo, os encontros, as observações e a análise dos dados com base nos depoimentos sobre os dois suportes, livro e filme. As leituras dos teóricos iniciaram-se nesse período e prosseguiram até o momento da aplicação prática da pesquisa, bem como se prolongaram até o início de 2009 para que o embasamento tivesse a consistência necessária para efetivação do processo.

A formação do grupo deu-se com base num cadastro de pessoas que frequentam o espaço cultural Memorial Atílio Fontana, no município de Concórdia (SC), cujo objetivo é fomentar e divulgar atividades culturais e educativas. Nele teve-se a colaboração da sua coordenadora, Sandra Roman, para auxiliar no que fosse necessário, inclusive cedendo espaço para as reuniões. O Memorial foi inaugurado em agosto de 2000, por ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Atílio Fontana, fundador da Sadia S/A, senador da República e destacado empreendedor do século XX. Está sediado em sua antiga residência, transformada em espaço especial para abrigar eventos e manifestações culturais e artísticas, destinados a toda a comunidade. As ações do Memorial Atílio Fontana abrangem questões de preservação e de memória, além de incentivar o contato com as múltiplas expressões da produção artística. A programação permanente e diversificada oferece ao visitante a oportunidade de contato com diferentes manifestações artísticas e culturais, além de oficinas desenvolvidas para a população, com a atuação de artistas, que proporcionam o fazer arte, não somente contemplá-la.¹⁴⁴

A princípio, foram selecionados trinta nomes entre adolescentes e adultos, das mais variadas profissões; posteriormente, foram elaborados e entregues os convites pessoalmente para a divulgação da temática do trabalho. Nesse primeiro contato, no início de junho de 2008, também ficou acordado um prazo limite, o dia vinte do mesmo mês, para que

¹⁴⁴ Disponível em: <http://www.memorialatiliofontana.com.br>. Acesso em: 2009.

confirmassem sua participação, por e-mail ou telefone. Das trinta pessoas selecionadas e convidadas, doze confirmaram sua participação.

Das doze pessoas, dez são mulheres e dois homens, com faixa etária entre 24 e 55 anos. As profissões dos participantes são variadas: duas professoras, uma orientadora educacional, uma aposentada como funcionária pública, uma técnica judiciária, uma agente de saúde, uma historiadora, dois agentes culturais, uma assistente social, uma psicóloga e um designer gráfico. Com relação à formação, apenas três voluntários ainda não concluíram o ensino superior, porém o estão cursando. Destaca-se que todos os voluntários do grupo costumam participar de eventos culturais promovidos no município de Concórdia _ SC e na região. São pessoas engajadas e preocupadas em contribuir com atividades dessa natureza, conhecedoras da importância disso para a formação intelectual, social e política.

Após as confirmações, foi combinada a primeira reunião para 28 de junho, quando se explicaria a forma de desenvolvimento dos trabalhos, principalmente as obras a serem lidas. Nesse contato inicial, depois de informados dos procedimentos, todos se comprometeram em participar e mostraram-se empolgados com as futuras discussões. Também nesse dia foi acordado o calendário dos encontros para assistir aos filmes e debater sobre as duas práticas, ler as obras literárias e ver os filmes: “Caso do vestido” em julho, *Desmundo* em agosto e *O amor nos tempos do cólera* em outubro. Como algumas pessoas apontaram problemas para encontros nos finais de semana, ficou definido que aconteceriam dois encontros por obra, um na semana e outro no final de semana, para que todos fossem contemplados, já que haviam abraçado a idéia.

Para que todos pudessem ter acesso às obras literárias selecionadas para o trabalho, verificou-se antecipadamente em várias bibliotecas do município qual era o número de exemplares e a disponibilidade destes para empréstimos, levando-se tais informações para o primeiro encontro. As bibliotecas consultadas foram: a Biblioteca Pública Municipal Júlio Ribeiro Neves, a Biblioteca Dr. Neudy Primo Massolini, da Universidade do Contestado – Campus de Concórdia, a Biblioteca do Sesc Concórdia e a Biblioteca do Senai Concórdia. Constatou-se que o poema “Caso do vestido” está presente em inúmeros livros do autor e em outras coletâneas de poemas brasileiros, bem como em endereços virtuais dedicados à vida e obra de Drummond; portanto, não haveria problema de acesso para este primeiro texto. Da mesma forma, a obra *O amor nos tempos do cólera* encontrava-se disponível em várias bibliotecas, facilitando o acesso à leitura. Porém, do romance *Desmundo* de Ana Miranda, não

havia muitos exemplares, exigindo assim, uma organização maior na leitura e no revezamento dos livros existentes.

Nas datas sugeridas, os integrantes do grupo compareceram, porém dos seis encontros previstos para acontecerem no Memorial, dois deles, que ocorreriam durante a semana, precisaram ser realizados na residência da pesquisadora, já que no local pré-acordado aconteceriam outros eventos e os voluntários não poderiam participar do estudo em outros dias. Sabe-se que uma das principais ferramentas para se obterem as informações desejadas numa pesquisa qualitativa são as discussões em grupo. Para tanto, foram feitas gravações em áudio a fim de garantir que a pesquisadora não se detivesse em anotações muito rápidas, perdendo informações importantes fornecidas pelo grupo.

O roteiro para as discussões foi previamente elaborado para que não se perdesse o foco, contemplando sempre os dois suportes, livro e filme. As questões giraram em torno da temática da obra, do emprego dos elementos da narrativa (enredo, tempo, espaço, personagens, foco narrativo, ação), da linguagem utilizada e dos elementos figurativos (símbolos). O roteiro para os apontamentos não seguia uma ordem rigorosa, porém contemplavam a maior parte dos aspectos particulares de cada linguagem. Um dos voluntários ou a pesquisadora iniciava as discussões abordando impressões da obra literária, seguindo-se os apontamentos de acordo com a temática. Procurava-se controlar o tempo estabelecido para que não houvesse dispersão e o processo não se tornasse repetitivo ou cansativo. Em seguida, todos assistiam ao filme e, após a sessão, relatavam suas impressões, o que havia de coerente com a obra literária, o que era apenas parecido e o que fora introduzido apenas como elemento cinematográfico, não fazendo parte em nenhum momento do primeiro suporte.

Seguindo as atividades, após as comparações ocorria uma análise somente dos elementos fílmicos, em sua concepção como linguagem artística, fugindo das comparações, como acontecia no início com a obra literária. Na etapa seguinte, abordavam-se as possibilidades não contempladas no filme, ou aquelas que poderiam ter sido substituídas. Para finalizar as discussões, abria-se uma sessão de comentários finais, na qual todos podiam expressar sua opinião sintetizada sobre a qualidade de uma obra e outra, literária e cinematográfica, a impressão pessoal e o que de fato haviam apreendido da obra.

Após as etapas de leituras teóricas, pesquisa prática e construção dos primeiros capítulos da dissertação, iniciaram-se as análises, fundamentadas nos conceitos estudados e nos dados transcritos nos registros em áudio gravados nos encontros. Nas análises apresentadas, os voluntários não foram identificados por nomes, tendo sua identidade

preservada. Para isso, sua identificação é realizada como Sujeito 1, Sujeito 2, Sujeito 3 e assim sucessivamente em cada abordagem/questionamento. É importante ressaltar que as informações colhidas foram analisadas de acordo com os registros feitos nos encontros, observando-se opiniões e comentários e considerando-se os diferentes pontos de vista dos indivíduos, não apenas de um ou dois participantes; para isso, selecionaram-se aleatoriamente as opiniões, ora de um, ora de outro, bem como não se procedeu a julgamento dos relatos feitos.

4 - ANÁLISE DO OBJETO DE INVESTIGAÇÃO

4.1 “Caso do vestido”: por trás da renda um segredo

O poema narrativo “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, aparece pela primeira vez, na obra *Rosa do povo*, de 1945. É um dos poemas mais populares do autor, que sobreviveu ao tempo e aparece até hoje em muitas coletâneas individuais e em outras que incluem obras dos mais importantes poetas brasileiros. Em forma de diálogo entre mãe e filhas, com 150 versos, distribuídos em 75 estrofes, o poema aborda uma triste história de amor e paixão, mostrando o papel da mulher na sociedade da época, como aquela que aceita tudo calada, inclusive a permanente lembrança da outra, em forma de vestido.¹⁴⁵

O poema inicia quando as duas meninas descobrem no porão de sua casa um antigo vestido de festa e perguntam à mãe o que aquela peça de roupa fazia lá, e por que motivo a mãe chorara ao tê-lo nas mãos e como fora parar ali. Assim, iniciam uma investigação para descobrir os segredos que havia por trás daquela renda e, mesmo observando o sofrimento e angústia que aquilo causava em sua mãe, passam a provocá-la, levando a que a narrativa vá se constituindo fluentemente:

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?
Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.
Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?
Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando [...] ¹⁴⁶

Há muitos anos o progenitor daquela família as abandonara, mas para as filhas nunca fora revelada a verdade. O que as intrigava ainda mais era o fato de a mãe continuar arrumando o lugar do pai à mesa, mesmo depois de tanto tempo. A mãe, Ângela, uma bela

¹⁴⁵ Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond27.htm>. Acesso em: jun. de 2009.

¹⁴⁶ ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964, p. 165.

mulher, madura e consciente do seu papel de esteio da família, resolve, então, contar às filhas a história de dor que aquele vestido representava em suas vidas. A peça de roupa, presente do pai delas para a mãe, era um vestido de renda que ela, muito ingenuamente, dera de presente a outra mulher, que o usara, apresentando-se bela e sedutora e conquistando definitivamente seu pai, o qual não hesitara em deixá-las para viver uma paixão desenfreada. Em todo o poema há uma atmosfera de expectativa e tensão, seja pela história que a mãe vai relatar, seja pela iminente chegada do pai. Sofridamente, a mulher conta a loucura do marido que se apaixonara por uma “dona de longe”:

[...] E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,
se afastou de toda a vida,
se fechou, se devorou,
chorou no prato de carne,
bebeu, brigou, me bateu,
me deixou com vosso berço,
foi para a dona de longe, [...] ¹⁴⁷

Adaptado da obra de Drummond, o filme foi rodado em 2003 e lançado em 2004, tendo como título *O vestido*. Com duração de 121 minutos, esse drama nacional, produzido pela Columbia Tristar do Brasil, teve como roteiristas Haroldo Marinho Barbosa e Paulo Thiago. O elenco contou com Gabriela Duarte (Bárbara), Ana Beatriz Nogueira (Ângela), Leonardo Vieira (Ulisses), Daniel Dantas (Fausto), Renato Borghi, Anna Luiza Gonçalves, Livia Dabarian, Paulo José (Dr. Espanhol), Othon Bastos, Ana Lúcia Torre, Sura Berditchevsky, Stela Freitas e Thelmo Fernandes.¹⁴⁸

O corpo técnico do filme ainda é composto pela produtora Gláucia Camargo e pela diretora de produção Marta Passos; sua coprodução é obra de Vitória Produções Cinematográficas; a música original e os arranjos, de Tulio Mourão, Maestro Marco Antonio Maia Drummond e músicos da Orquestra Sinfônica De Minas Gerais; o arregimentador foi Jussan Dos Santos, tendo no som: Virgínia Flores, como som guia Jorge Saldanha, fotografia e câmera de Guy Gonçalves, direção de arte de Marcos Flaksman, figurino de Kika Lopes, edição de Carlos Brajsblat e Vera Freire, maquiagem de Elisabeth Silva Pereira, assessoria de

¹⁴⁷ ANDRADE, *Obra completa*, 1964, p. 165.

¹⁴⁸ Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: jun. de 2009.

Imprensa de Paulo Henrique Souto & Giórgia Torello, administração da produção de Maria Cecília Costa e coordenação de lançamento de Christina Camargos.¹⁴⁹

A partir da leitura da poesia “Caso do vestido” de Carlos Drummond de Andrade e da adaptação cinematográfica *O vestido*, feita por Paulo Thiago, o grupo de voluntários sujeitos desta pesquisa elaborou apontamentos acerca das duas obras, a princípio com um olhar individualizado e, posteriormente, comparando as duas linguagens artísticas, suas semelhanças, diferenças e convergências. Essas análises não seguiram uma seqüência fixa, tratando primeiro da poesia e, depois, do filme; foram sendo realizadas espontaneamente e sem privilegiar nenhuma das representações.

Como primeira reflexão, o grupo deteve-se na discussão acerca do direcionamento que o diretor deu à adaptação e sua temática. Pôde-se perceber pelas observações dos participantes que, no geral, apesar da releitura atualizada, acreditam que, em essência, o diretor manteve-se fiel ao conteúdo da poesia:

Ele – o diretor - foi fiel à poesia. (Sujeito 01 e Sujeito 02)

Ele – o diretor - utiliza no filme as mesmas falas do poema. (Sujeito 03)

Aqui cabe ressaltar a importância de um diretor numa obra cinematográfica, pois, afinal, é o autor da nova obra, resultado de uma releitura. É ele quem conhece todos os detalhes do roteiro e tem previamente organizadas imagens para cada plano, que, juntos, darão o significado à obra. Nos casos de adaptação, ainda, vai testar sua bagagem cultural e conhecimento do autor e da sua obra que está sendo transposta para a nova roupagem. Com relação à temática, as obras, tanto a literária como a cinematográfica, abordam a mesma essência:

Amor, paixão extrema, sentimentos. Quando você ama, você enfraquece. Em vez de crescer, melhorar a auto-estima, o amor enfraquece. (Sujeito 01)

Sentimento, paixão nas duas histórias. (Sujeito 02)

Mistura de sentimentos como o amor, o ódio e o ciúme. (Sujeito 03)

Todos os personagens demonstram amor, paixão. (Sujeito 04)

O amor dele está acima de tudo, pois ele pede pra mulher falar com a amante. (Sujeito 05)

¹⁴⁹ Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: jun. de 2009.

A situação da submissão incomodou. (Sujeito 06)
 O filme tenta dar mais respostas do que o poema. (Sujeito 07)
 A linguagem corporal, um gesto, uma expressão da pessoa. (Sujeito 08)

Sabe-se que, ao se encontrar diante de um texto literário, este possibilita uma gama inesgotável de leituras, o que não significa qualquer tipo de leitura ou releitura. Com efeito, efetiva-se na literatura um “modelo dialógico, bi-activo”, conforme aponta Aguiar e Silva¹⁵⁰, ou seja, isso pressupõe que é dada ao leitor a possibilidade de atuar heurística e hermeneuticamente numa “larga zona de liberdade semiótica”¹⁵¹. É dada a permissão de exercer uma atividade inferencial, de forma a adentrar e tentar decifrar as teias textuais, já que “na estrutura do texto manifestam-se vazios, buracos, que o leitor tem de preencher, combinando e conectando diferentes segmentos ou porções do texto”¹⁵². No cinema, por sua vez, o receptor vê-se um pouco limitado quando o assunto são interpretações. A imagem, aliada à mensagem, tende a direcionar-se para uma única leitura.

Por outro lado, cada leitor escolhe um caminho coerente de leitura, capaz de gerar uma interpretação pertinente do conteúdo textual original, pois em uma adaptação o autor não dispõe de uma liberdade de leitura ilimitada; pelo contrário, deve ocorrer uma decifração responsável do texto literário, pois, se cair na tentação da subjetividade, o resultado poderá ser arbitrário. Ainda sobre adaptações, Avellar destaca que é “invenção livre e em perfeita sintonia com o romance porque a relação entre a literatura e o cinema (como qualquer relação viva entre duas diferentes formas de arte) só se realiza quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria.”¹⁵³ Nas narrativas, em geral, há uma relação de troca entre quem as produz e quem as recebe; sua estrutura segue um padrão, independentemente da forma como é apresentada, como palavra ou imagem. Neste aspecto, vejamos as análises do grupo:

As narrativas giram em torno do gênero, em torno da conquista de homem, que depois que conquistou, a mulher representa apenas mais um troféu. [...] fala da submissão das mulheres, tanto a amante como a mulher, depois que ela é conquistada por ele, depois que ela ama, então, ela se submete, não fica uma coisa de parceria, fica algo de submissão. (Sujeito 01)
 É a representação de um sonho dele, alguma coisa que ele correu atrás, que depois que ele conquistou, queria outra coisa. (Sujeito 02)

¹⁵⁰ SILVA, *Teoria e Metodologia Literárias*, 1990, p. 94.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 93.

¹⁵² *Ibidem*, p. 94.

¹⁵³ AVELLAR, *O chão da palavra - cinema e literatura no Brasil*, 2007, p. 54.

Percebe-se pelos apontamentos transcritos, que não houve diferenciações entre o foco da narrativa literária e da narrativa fílmica, ou seja, o grupo, consciente ou inconscientemente, analisou as duas obras seguindo um mesmo direcionamento, demonstrando que as estruturas narrativas, apesar de se tratar de linguagens diferentes, convergem. “Esse fechamento da narrativa é importante na medida em que, por um lado, desempenha o papel de elemento organizador do texto, que é concebido em razão de sua finitude, e, por outro, permite elaborar o ou os sistemas textuais que a narrativa compreende.”¹⁵⁴ Verifica-se também que as observações são carregadas de subjetivismo, pois há divergências em relação ao conteúdo.

Nesse aspecto, as obras estão cumprindo seu ritual ficcional, que é o de levar o receptor a desvendá-las por meio de algumas etapas obrigatórias. Jauss afirma que “a história das interpretações de uma obra é uma troca de experiências ou, se quisermos, um jogo de perguntas e respostas”¹⁵⁵ que cada leitor estabelece com a obra, com base em sua bagagem estética e em sua história de vida, procurando determinar a natureza histórica de uma obra ao considerar tanto o contexto do momento da produção como o da leitura e como se dá o processo de recepção da mesma, levando em consideração que cada leitor é único. O método de análise literária apresentada por Jauss firmou-se em sete ideias principais, que, consideradas durante o trabalho com um texto literário, vão resultar na ampliação dos horizontes de expectativas do leitor.

De acordo com a estética da recepção, a verdadeira história de uma obra de arte é constituída no momento de sua leitura, e o leitor/receptor é a peça-chave para que isso aconteça, porque a leitura não se concretizará se o leitor for um mero espectador. Esta teoria também entende que cada leitor, ao preencher de forma singular a leitura de um mesmo texto, porém apresentado em suportes diferentes, pode caracterizar uma interpretação extremamente intimista da obra, por ser um ser único. Entretanto, Jauss explica que uma obra apresenta “avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bem definida.”¹⁵⁶

As personagens, categoria indispensável para a construção das narrativas, foram assim analisadas pelos participantes:

¹⁵⁴ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 108.

¹⁵⁵ JAUSS apud ZILBERMAN, *Estética da recepção e história da literatura*, 1999, p. 62.

¹⁵⁶ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 28.

Por trás dos nomes havia uma simbologia, Ângela era o anjo e Bárbara era a malvada. Ulisses, da mitologia e Fausto de Goethe. “Eu lembro bem da galinha que foi morta” – diziam as meninas – elas lembravam de alguma coisa, mas não de tudo. (Sujeito 01)

Todos os nomes tinham alguma relação com santos. (Sujeito 02)

Se a mãe estava contando a história, era porque elas (as meninas) estavam na história. (Sujeito 03)

A leitura da criança é diferente, elas estavam alheias ao que estava acontecendo. A própria mãe tentou afastá-las, isolar e proteger. (Sujeito 04)

Nós podemos fazer uma análise psicológica dos personagens. [...] mexe com a gente, no fundo todos nós temos um lado ciumento [...] e todos somos um pouco Ângela, queremos um amor para sempre. Ela (Ângela) era bem confiante [...] ela desafiou a Bárbara. (Sujeito 05)

Que era assim porque nunca tinha se apaixonado, depois ela agia igual à outra. (Sujeito 06)

Nota-se que os apontamentos feitos pelos integrantes do grupo não fogem da função pela qual se organizam as construções semânticas das personagens dentro de uma narrativa. No geral, Reis compreende “a personagem como signo, o que corresponde a acentuar sua condição de unidade susceptível de delimitação no plano sintagmático e de integração numa rede de relações paradigmáticas”¹⁵⁷, ou seja, pode-se localizá-la e identificá-la pelo nome, pelas suas características e pela forma como elabora seus discursos. Isso permite também associar as personagens a ideais comportamentais, contribuindo na confirmação da sua função dentro do texto e nas relações com outros personagens da própria narrativa e de outras, estabelecendo ligações intertextuais.

Dentro da teoria do modelo actancial, defendida por Greimas e Propp, na qual as personagens são definidas pela sua esfera de ação, segundo os feixes de funções que desempenham dentro da narrativa, apesar de haver diferenças entre a poesia e o filme, pela constituição de cada linguagem, pode-se afirmar que “[...] o personagem de ficção é, portanto, um operador, pois lhe cabe assumir, através das funções que cumpre, as transformações necessárias para o avanço da história.”¹⁵⁸ Drummond, em sua poesia, não nomeia as personagens nem lhes atribui características físicas específicas. Eram a mãe, as filhas, o pai e a mulher de longe que lhes tirara da companhia do pai, ao passo que no filme, como especificidade da linguagem cinematográfica, há atribuição de nomes, os quais possuem

¹⁵⁷ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 361.

¹⁵⁸ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 132.

relações com a função das personagens, e cada personagem é caracterizada física e psicologicamente de acordo com sua função dentro da trama, como observaram os sujeitos.

Os nomes dos personagens também são caracterizados de acordo com suas funções no texto: a mãe é Ângela, remetendo a anjo, a pureza e a céu; o pai é Ulisses, que remete à *Odisséia*, à Grécia, ao marido que sai para a batalha sem data para retornar, porém ao voltar encontra sua mulher fiel e submissa, independentemente do que possa ter acontecido; a outra, a mulher que vem de longe, é Bárbara, nome que pode ser relacionado àquele que é bárbaro, selvagem, de espírito ruim e impuro. No filme, as filhas são duas, ao passo que no poema não se sabe quantas são. São esses os personagens do poema. No filme há acréscimo de outros personagens: Fausto, por exemplo, numa clara alusão a Goethe, bem como um grupo de mulheres encabeçado por uma vidente, que anuncia o fim trágico para os pecadores, que, no caso de Bárbara e Ulisses, fora o filho indesejado seguido do aborto. É também esta vidente que diz a Bárbara que o vestido deverá fazer o caminho de volta, cumprindo seu destino a fim de acabar com o sofrimento do triângulo amoroso.

Por outro lado, os aspectos psicológicos das personagens criadas por Drummond e reforçadas por Paulo Thiago são muito marcantes; são pessoas comuns, com uma visão objetiva e pessimista da vida, do mundo e das pessoas, descartando um final feliz. Ambos fazem uma análise profunda das contradições humanas pela criação de personagens imprevisíveis (esféricos), jogando com insinuações em que misturam a ingenuidade e a malícia, a sinceridade e a hipocrisia; procedem a uma espécie de crítica humorada e irônica das situações humanas, das relações entre as pessoas e dos padrões de comportamento.

Destaca-se também como personagem da trama, tanto na poesia como no filme, o vestido, o qual esteve presente durante toda a história, sendo decisivo na vida das duas mulheres, primeiro a esposa, depois a amante, finalmente retornando à legítima. Havia nesta peça uma presença mágica, de encantamento, estando carregada de simbologia, o que poderia representar muitas coisas na história, segundo as análises feita pelo grupo:

Símbolo da conquista, depois que conquista perde o interesse. (Sujeito 01)

O elo das duas histórias pode ser considerado a marcação de tempo. O vestido seria a marcação do tempo, pois sempre que acontece alguma mudança na vida dele, o vestido aparece. (Sujeito 02)

Ele costura toda a história. (Sujeito 03).

Na poesia o vestido tá no começo, meio e fim. (Sujeito 04)

Era fantasia pura dele, ele viu numa revista e o sonho era ir atrás de algo que ele fantasiava. O vestido era um desejo inconsciente e não compreendi por que ele deu a ela, não servia. (Sujeito 05)
 Representava a sensualidade que ela não tinha – o distanciamento. Na poesia não mostra que o vestido não era pra esposa. (Sujeito 06)

Sabe-se que a organização dos acontecimentos em uma sequência lógica e coerente depende do elemento tempo. Para tanto os voluntários comentaram acerca deste:

O tempo é intenso desde o começo até o fim. Se não tivesse marcado o tempo, também aconteceria com a mesma intensidade do começo, a história vai tendo à mesma intensidade. O tempo está representado pela intensidade do sentimento, é tudo muito visceral. (Sujeito 01)
 A única coisa que achei estranha no filme foi à representação das meninas, que por ter passado apenas três anos, elas lembrariam da história. Também é que as meninas não mudam de aparência durante toda a história, elas permanecem do mesmo tamanho nas três passagens. (Sujeito 02)

Tanto em “Caso do vestido”, como em *O vestido*, o tempo cronológico ganha destaque, pois tudo se estrutura na sequência lógica das ações, que vão gerando uma intriga coesa, a qual permite ao receptor fazer uma relação entre os acontecimentos pontuais e o global da obra, bem como ouvir a história no presente e no passado, ao mesmo tempo.

[...] trata-se, então, usualmente de descrever, passando de um objecto a outro, o espaço, em que decorrerá a acção, de caracterizar as personagens de forma minuciosa, de estabelecer, em suma, conexões de continuidade entre esses vários elementos que sucessivamente vão sendo apresentados. E mesmo quando a narrativa não obedece a esta matriz realista, continua em princípio a manifestar-se nela aquele que é factor decisivo de afirmação da sucessividade; referimo-nos ao tempo narrativo [...].¹⁵⁹

A figura do narrador dos dois textos, tanto o literário como o fílmico, segue o mesmo arranjo, com um revezamento de narradores:

No início a Ângela é o narrador, depois há uma passagem de narrador da Ângela para a Bárbara. E, posteriormente voltava à Ângela esta função. (Sujeito 01)

¹⁵⁹ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 350.

Ressalta-se que o narrador não é o autor da obra; ele representa um papel fictício, age sempre de forma neutra diante da história, mesmo quando se trata de uma autobiografia, ou de uma história na qual é personagem, como em “Caso do vestido” e *O vestido*. É considerado um agente integrante do texto, o qual é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional, sendo, por esse motivo, distinto do autor empírico e mesmo das personagens. Apesar disso, são narrados em primeira pessoa, como se pode perceber nos verbos empregados nos versos do poema:

[...] Minhas filhas, procurei
aquela mulher do demo.
E lhe roguei que aplacasse
de meu marido a vontade [...]¹⁶⁰

A figura do narrador está clara em ambos os textos, o que não ocorre com a figura do narratário. Sabe-se que “o narratário constitui o destinatário imediato da narrativa (o leitor real poderá ser um seu destinatário mediato), [...]. A dificuldade de localização textual do narratário decorre do facto de ele ser, quase sempre, uma entidade não identificada e dificilmente visível [...]”¹⁶¹ No filme, a presença de um narratário não pode ser observada, ao contrário da poesia, na qual este elemento se mostra explícito em muitos momentos, como nos versos em que a mãe se dirige às filhas: “minhas filhas, escutai palavras de minha boca.”¹⁶² Neste caso, narrador e narratário convergem para uma única unidade, assumindo uma consciência de diálogo.

No que diz respeito à linguagem utilizada pelas obras, os participantes elaboraram os seguintes apontamentos:

Observei a fala do marido na 2ª pessoa do plural - “vosso pai” – no poema. [...] a criação de palavras no poema. (Sujeito 01)
Linguagem imperativa, a imposição nas frases: “mulher põe mais um prato na mesa”. (Sujeito 02)

Como se observa, as declarações voltaram-se mais para o desenrolar do poema, uma vez que no filme não há elementos que remetam a estruturas diferenciadas. Dessa maneira, o poema que fala no presente, sobre o cotidiano, é também um poema que fala das coisas do

¹⁶⁰ ANDRADE, *Obra completa*, 1964, p. 165.

¹⁶¹ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 356.

¹⁶² ANDRADE, op. cit., p. 165.

passado. A linguagem apresenta vários elementos do coloquial arcaico (“dona”, “evém”, “mui”, etc.), bem como o uso de antigas formas de pronomes de tratamento (“vosso”, “vossa”). Essa utilização de termos da linguagem coloquial foi enriquecida por um processo carregado de figuras de linguagem, como metáforas, elipses, aliterações e antíteses. Assim, o diálogo entre mãe e filhas fluiu dentro de uma poesia sem cair na formalidade da língua, que é um risco que o autor corre quando elege o cotidiano como tema de sua obra e isso não ocorreu com a produção do filme.

Para a adaptação cinematográfica, segundo informações do site meu cinema brasileiro, o diretor Paulo Thiago inicialmente pensou em situar a história na década em 1950, como de fato se passa no poema, porém após inúmeras análises optou por trazê-la para os dias atuais, preservando, no entanto, alguns aspectos arcaicos, representados pela arquitetura e pelos cenários. Por isso, boa parte da história foi filmada na cidade histórica de Sabará (MG), onde o barroco convive com uma modernidade contaminada pelo caos urbano¹⁶³, como destacado nas análises sobre o cenário:

Retratou bem a época. (Sujeito 01)

Fez relação da época com a questão da história. (Sujeito 02)

Com base na proposta do cineasta, Carlos Herculano Lopes, um romancista mineiro, escreveu o roteiro para o filme, que posteriormente acabou virando um romance, seguindo essa mesma linha. Percebe-se, todavia, que as duas linguagens foram fiéis aos preceitos segundo os quais foram concebidas, pois, quando se faz a adaptação de uma obra literária para o cinema, segundo Avellar, o filme “é uma livre invenção de imagens cinematográficas a partir da leitura e compreensão do texto, é um modo de prosseguir e ampliar a fruição do texto.”¹⁶⁴ É uma invenção livre, porém inspirada na obra adaptada, pois literatura e cinema se relacionam em harmonia, como uma servindo de estímulo ou desafio para a outra criar sua própria leitura, pois deve-se considerar a obra no momento de sua criação; e se ela apresentar qualidade, seu valor artístico perdurará pelo tempo, sendo lida e ressignificada por leitores de várias gerações.

O enredo ou a “acção”, como é denominada por Reis, é compreendida “como processo de desenvolvimento de eventos”¹⁶⁵ e é responsável pelo desenrolar dos fatos dentro da

¹⁶³ Disponível em: <http://www.meucinemabrasileiro.com.br>. Acesso em jun. 2009.

¹⁶⁴ AVELLAR, *O chão da palavra* – cinema e literatura no Brasil, 2007, p. 54.

¹⁶⁵ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 362.

história. As considerações apresentadas pelos participantes do estudo demonstram diferenças acentuadas entre a poesia e o filme:

O enredo é linear, no texto escrito, dá mais possibilidades de leitura. (Sujeito 01)

Para o filme, ele já vai delimitando o que vai acontecer, assim nós fomos levados a limitar o pensamento no filme. (Sujeito 02)

A imagem define mais a trajetória, a poesia não, a poesia dá inúmeras possibilidades, porque o filme tem um roteiro, ele já vai delimitando o que vai rolar, e outra, como a gente leu a poesia, ele foi bem fiel, começo, meio e fim [...] então a gente já sabia e foi levado a limitar o pensamento no filme. (Sujeito 03)

A partir da carta da filha, ele começa a ter arrependimento e faz o caminho inverso. Uma questão de amadurecimento. (Sujeito 04)

Uma proposta bem diferente, bem interessante, que na maioria dos casos o filme é mais resumido e este foi ao contrário, pegaram um poema e tiveram que recheiar. (Sujeito 05)

Eu não imaginava que poderia se fazer um filme em cima de uma poesia. (Sujeito 06)

Pode-se perceber que cada leitor reage individualmente a um texto, percebendo que há diferenças nos elementos constituintes da linguagem literária e da linguagem cinematográfica. Para realizar uma adaptação normalmente é necessário que se elimine sua natureza literária, pois o texto apresenta-se extenso, com muitas páginas de diálogos e narrações. Neste caso, entretanto, ocorreu o contrário, pois fez-se o caminho inverso: adaptou-se uma poesia de 75 estrofes para um filme de quase duas horas, inserindo nele muitos novos elementos. Outro enfoque destacado pelo grupo foi que a poesia possibilita mais leituras do que o filme, ou seja, após lerem a poesia e, posteriormente, verem o filme, os participantes observaram que mais caminhos são possibilitados pelo poema e que o filme é mais previsível.

Assim como é possível afirmar que na construção de um texto literário o mundo visível só existe em função da palavra, como força geradora que se desfaz para dar lugar à palavra que nasce dela, assim também na construção de um texto cinematográfico a palavra só existe como semente de imagem. E ainda, assim como numa escrita o impulso, a imagem de base, pode ser uma imagem verbal, palavra gerando palavra, num filme a imagem geradora pode ser uma imagem, uma visão, algo entrevisto.¹⁶⁶

¹⁶⁶ AVELLAR, *O chão da palavra* – cinema e literatura no Brasil, 2007, p. 219.

Como abordagem final, o grupo comentou sobre como imaginaram o filme ao fazer a leitura do poema, numa perspectiva em que não se pode desconsiderar que a recepção é um fator social determinante, “uma medida comum localizada entre essas reações particulares.”¹⁶⁷

Eu li a primeira vez até ficar parecendo que se tu pontuar, ou pontuar diferente ou ler diferente, muda o sentido da coisa, mas não imaginei que seria assim. (Sujeito 01)

Eu imaginei amor e traição. Tem muitos elementos atuais dentro do filme. (Sujeito 02)

Eu também retratava em outro tempo, elementos que são da época, como os casarios, a Ângela. (Sujeito 03)

Os nomes não aparecem no poema. (Sujeito 04)

O “Caso do vestido” apresenta em seu conteúdo um drama comum do cotidiano das famílias, que, apesar de ser escrito na transição das décadas de 1940 e 1950, aborda um tema muito atual, tanto que foi adaptado para o cinema cinco décadas depois e não fugiu à sua essência. Uma grande obra tem essa capacidade de se tornar atual em qualquer tempo. O importante é a recepção no momento em que é lida pelo leitor atual, da mesma forma que é importante resgatar os fatos que apontem para a maneira como ocorreu essa mesma recepção no momento histórico do surgimento da obra. Na fusão entre as leituras do original e do adaptado, segundo Jauss¹⁶⁸, acontece um processo da compreensão, que pode variar no tempo, pois uma mesma obra pode ser recepcionada de formas distintas conforme a época em que for lida, e, ainda, por um mesmo leitor, independentemente do suporte em que é apresentada.

Jauss ressalta ainda que a recepção de uma obra ocorre no aspecto diacrônico, “relativo à recepção das obras literárias ao longo do tempo”¹⁶⁹, com base nesse pressuposto, uma obra deve ser vista não somente no momento histórico de sua leitura, mas exige uma revisão de leituras anteriores. Isso demonstra que as obras não perdem seu valor de ação passado o período em que surgiu. Com sua teoria, Jauss instiga um repensar do fazer artístico, independentemente de sua linguagem, pois a estética da recepção defende um movimento entre as abordagens do conhecimento num determinado momento histórico social e as relações que estas possam estabelecer com outros momentos na vida dos indivíduos, para que este possa compreender as obras de arte em sua totalidade.

¹⁶⁷ ZILBERMAN, *Estética da recepção e história da literatura*, 1999, p. 34.

¹⁶⁸ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994.

¹⁶⁹ ZILBERMANN, op. cit., p.37.

4.2 *Desmundo*: uma história das mentalidades

O objeto desta segunda análise é o romance *Desmundo*, da escritora cearense de Ana Miranda. Escrito em 1996, é dividido em dez partes, que podem ser subentendidas como capítulos e conta a trajetória de um grupo de órfãs portuguesas que em 1555 foram mandadas pela Coroa portuguesa para o Brasil para se casarem com os cristãos que aqui habitavam. Isso se deu em decorrência da preocupação da monarquia com os muitos filhos impuros que os portugueses pudessem vir a ter com as índias, frutos do pecado, o que poderia condená-los ao inferno, afinal os índios eram vistos como seres sem alma.

A adaptação feita para o cinema é dirigida por Alain Fresnot, um parisiense de 52 anos que vive no Brasil desde criança. O filme, um drama que leva o mesmo nome do romance, foi lançado em 2003 no Brasil, pela Columbia Pictures do Brasil. Tem como roteiristas, além do diretor, Sabina Anzuategui, na direção de produção, Ivan Teixeira; música, John Neschling; direção de fotografia, Pedro Farkas; no som direto, Romeu Quinto; edição de som, Roberto Ferraz; na direção de arte, Adrian Cooper e Chico Andrade; figurino, Marjorie Gueller; montagem, Júnior Carone, Mayalu Oliveira e Alain Fresnot; produção executiva, Van Fresnot.¹⁷⁰

No elenco contou com a participação de atores consagrados, como Simone Spoladore (Oribela), Osmar Prado (Francisco de Albuquerque) e Caco Ciocler (Ximeno Dias), Berta Zemei (Dona Branca) e Beatriz Segall (Dona Brites). Também fazem parte do elenco José Eduardo (Governador), Débora Olivieri (Maria), José Rubens Chachá (João Couto), Cacá Rosset (Afonso Soares D'Aragão), Giovanna Borghi (Bernardinha), Laís Marques (Giralda) e Arrigo Barnabé (Músico).¹⁷¹

O romance é narrado em primeira pessoa por uma das órfãs, Oribela, que, com a mente povoada de sonhos e expectativas, aportava num mundo jamais imaginado: “As mancebas, nenhuma de nós dormia, de boca fechada, os ouvidos alongados, cada qual a pesar em seu coração que dias viriam [...]”¹⁷² Seu relato é muito revelador, pois além de retratar sua

¹⁷⁰ DESMUNDO. Um filme de Alain Fresnot. Elenco: Simone Spoladore, Osmar Prado, Caco Ciocler et al. Columbia Tristar Home Entertainment. 101min., Drama, 2003.

¹⁷¹ Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: jul. 2009.

¹⁷² MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 21.

aspirações e angústias como menina virando mulher, demonstra todo seu medo diante da crueldade do mundo desconhecido que a esperava, do encontro de povos em conflito e da intolerância religiosa. Já em terra, cada uma das órfãs foi apresentada ao candidato a marido. Oribela casa-se com Francisco de Albuquerque, um homem rude, que a trata com violência e incompreensão. O filme, apesar de ter Oribela como protagonista, é narrado em terceira pessoa, e os conflitos pessoais da jovem, que luta durante o tempo todo para tentar fugir da condição em que se encontra, presa a um homem detestável, dividem as atenções com a realidade da Colônia no século XVI.

A construção diferenciada da figura do narrador nas duas obras também foi percebida pelos participantes dos debates. Para eles ficou bem claro que no livro é Oribela quem conta sua saga pessoal, a partir do que vai se constituindo o enredo, ao passo que no filme a história é relatada por um narrador observador.

No livro, ela que conta. (Sujeito 01)

No filme quem conta é alguém que vê a história. (Sujeito 02)

Pra mim não, a história (filme) vai se desenvolvendo, se desenrolando, ela não tem alguém que conta, que narra a história. (Sujeito 03)

No livro parece mais diário, mas no filme não. (Sujeito 04)

No livro fica bem marcado que é a Oribela que está contando [...] e no filme não fica tão óbvio isso, parece que, [...] é alguém de fora contando a história. (Sujeito 05)

Essa diferença de cada obra tem relação direta com a função pretendida pelo narrador. No romance *Oribela* é apresentada como um narrador autodiegético, ou seja, aquele que viveu o protagonismo da história, que, “atravessando experiências e aventuras várias, relata, a partir de uma posição usualmente amadurecida, o devir de sua existência.”¹⁷³ Desse modo, o leitor é levado a sentir o drama vivido por uma adolescente órfã que vivia num convento e, sem perspectiva de futuro, é levada para a Colônia para servir aos ideais de seu país. No filme, por sua vez, pode-se definir o narrador como heterodiegético, porque pois este, apesar de não participar diretamente do enredo, demonstra conhecer a história que conta, “surgindo dotado de uma autoridade que normalmente não é posta em causa; predominantemente, o narrador

¹⁷³ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p.371.

heterodiegético exprime-se em terceira pessoa, traduzindo esse registro a alteridade mencionada.”¹⁷⁴

Segundo Machado, é comum o público não perceber a figura do narrador num filme, ou, se isso acontece, ocorre de forma muito diferente da narrativa literária, pois “quem narra o filme não é, portanto, exatamente a voz que nele fala, mas a instância que dá a ver (e ouvir), que ordena os planos e os amarra segundo uma lógica de sucessão.”¹⁷⁵ Quanto a essa diferença entre a os textos narrativos literários e fílmicos, nos quais se tem um retrato de uma linguagem utilizada pelos narradores que contribuiu com a formação da identidade nacional, pode-se dizer que, no filme, “certamente tem mais a ver com a natureza do sujeito cinematográfico do que aquela voz que conta, isto é, que fala a história na trilha sonora.”¹⁷⁶ Sobre a diferença dos enredos, literário e fílmico, foi destacado pelos sujeitos participantes da pesquisa:

A narrativa do livro é meio linear pra mim, ela ficou meio pesada, chega um hora que ela fica uma coisa pesada. (Sujeito 01)
No livro dá mais uma impressão de oralidade, não dá a impressão de diário escrito [...], dá mais a impressão dela contando ou dos pensamentos dela. (Sujeito 02)

Ainda, por meio do relato da personagem/narradora torna-se possível imaginar o Brasil do século XVI, que, por sua vez, oferece uma leitura no horizonte da história das mentalidades, na qual os brancos nobres e cristãos, no seu papel de desbravadores, são detentores do direito de destruir as matas, aprisionar, vender e comprar os nativos. Ao aportar no Brasil, Oribela também se sente como uma espécie de mercadoria, apesar de saber sobre seu destino quando deixara Portugal, descrito inúmeras vezes pela “velha”, denominação dada na obra, para a mulher que acompanhava as órfãs durante a viagem.

[...] os homens seus olhos lançavam, fôramos cargas de azêmola, boceta de marmelada, alguidar de mel sendo eles pontas de arnelas, canas agudas, flechas de arcos, espadas de pau tostado, lanças de arremesso, ferrões, açoites, feros animais, uma cutilada, uma estocada, tomando a cosso para nos possuir, o que lhes nascia de sua cobiça.¹⁷⁷

¹⁷⁴ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 370.

¹⁷⁵ MACHADO, *O sujeito na tela* – modos de enunciação no cinema e no ciberespaço, 2007, p. 18.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ MIRANDA, *Desmundo*, 2006, p. 25.

Sabe-se que uma narrativa ficcional que aborda um tema histórico não exige a pesquisa documental, que é uma atividade do historiador, porém isso não impede o escritor de procurar estabelecer relações de proximidade com assunto sobre o qual se propõe a escrever. No caso do romance de Ana Miranda, em muitos momentos torna-se visível a intenção de narrar e mostrar situações que remetem à época do descobrimento, porém uma narrativa literária não pode perder seu compromisso maior com a estética da obra, com a ficção. É fato que “a ficção incorpora certas propriedades históricas reconhecíveis nessas entidades e utiliza essas propriedades como fator de verossimilhança, mas contando, para com isso, a cultura do leitor.”¹⁷⁸ *Desmundo* surge, então, como um bom exemplo de uma leitura particularizada da história do Brasil no século XVI a partir da história pessoal de uma jovem órfã, que se vê perdida num mundo desconhecido, oprimida por crenças, medos e questionamentos diante do mundo novo que lhe é apresentado, que ela detesta, mas do qual não pode escapar.

A análise da ficcionalidade na narrativa literária deve levar-se a cabo nos termos de um equilíbrio entre dois extremos evitáveis: por um lado, o extremo imanentista que recusa quaisquer conexões entre o mundo possível da narrativa literária e o mundo real; por outro lado, o extremo que adota uma atitude imediatista, lendo a narrativa literária como reflexo especular do real, projecção não modelizada de eventos e figuras empiricamente existentes.¹⁷⁹

Por meio dos relatos de Oribela, é possível perceber os aspectos voltados à experiência dos sem-voz diante de uma sociedade patriarcal, na qual a existência feminina está associada à obediência ao marido, à religião, ao país e aos seus próprios medos. Exemplificando esse aspecto, Oribela já é punida no início do filme, pois só se casa com Francisco de Albuquerque porque se recusa a desposar seu real pretendente, para o qual estava prometida. Fora uma espécie de castigo, já que Francisco não era bem visto no vilarejo e, ao contrário do livro, não possuía nenhum parentesco com a nobreza, o que poderia lhe atribuir algumas regalias.

Assim, compreende-se que uma obra de ficção apresenta-se em forma de história que se conta sozinha, assumindo um valor de realidade, de uma história menor dentro da grande história, pois a intenção é que não seja guiado por ninguém, que cada um que realize a sua

¹⁷⁸ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 372.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

leitura segundo suas verdades. “O caráter de verdade permite-lhe mascarar o arbitrário da narrativa e a intervenção constante da narração, assim como o caráter estereotipado e organizado do encadeamento das ações.”¹⁸⁰

A temática tratada nas obras, a princípio, faz um convite à reflexão sobre a composição populacional do Brasil Colônia, bem como sobre os costumes impostos pelos colonizadores aos nativos que aqui habitavam. Merece destaque na adaptação de *Desmundo* a visão histórica distorcida do Brasil e dos índios. No livro narram-se inúmeros conflitos, invasões, denotando pequenas guerras entre os colonizadores e colonizados. Sobre esse aspecto foram seguintes apontamentos:

Acho que o livro retrata mais forte do que o filme, o filme é bem mais leve do que o livro. (Sujeito 01)

O filme passou um pouquinho sobre o pudor, sobre escravidão mesmo. (Sujeito 02)

Nesse momento do Brasil, eles tentaram escravizar os índios, na história havia essa briga da igreja em querer catequizar [...] só que eles diziam que os índios não queriam saber de trabalhar coisa nenhuma, por isso a idéia de descartar os índios e buscar africanos [...] ali (no filme), mostra que o índio era trabalhador e ele não queria trabalhar. (Sujeito 03)

Na verdade eles não se deixavam escravizar, eles eram extremamente rebeldes [...] os índios eles não conseguiram domesticar. (Sujeito 04)

Eles quiseram focar a história em si, ela, o seu protagonismo, essa luta [...] essa coisa da mulher. (Sujeito 04)

Na minha opinião, só foi uma amostragem. A gente sabe que foi, historicamente, muito mais cruel, muito mais agressivo esse confronto. Eu achei que ele é bom porque ele consegue mensurar aspectos, ele não aprofunda, porque acho que o conflito real foi muito pior. (Sujeito 05)

As obras, na verdade, procuram estabelecer relações entre a arte e a sociedade. Esse aspecto se refere à história particular dos leitores e à função social que é dada à literatura, ao cinema ou a qualquer outra manifestação artística. Sobre isso, Jauss afirma que a “função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu entendimento do mundo, e, assim retroagindo sobre seu comportamento social”¹⁸¹ Isso

¹⁸⁰ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 121.

¹⁸¹ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 50.

aparece claramente na figura dos nativos, que parecem até destituídos de sentimentos, como representados pela nativa Temericó. Em uma passagem da obra Oribela comenta:

A pobre Temericó enxergava tudo, parada na mata feito uma pedra, depois de algumas gritas se curvou sobre a barriga e gemeu feito cantasse, uma coisa estranha de se ver. Mandeí assentar ao meu lado, o que ela fez. Não sabia que brasil sente dor.¹⁸²

No filme, os “brasis” são muito gentis, domesticados, vendidos e dominados com muita facilidade. Outro dado interessante é a identidade ou falta de das personagens no romance. Assim, a mulher indígena é concebida como a “natural” que possui filhotes e as escravas têm crias: “Um tanto de suas escravas, com grandes cestos na cabeça carregados e mesmo uns filhotes fêmeas ou machos pendurados em suas tetas”¹⁸³.

Os religiosos diziam que os índios não tinham alma, chamavam eles de animália. (Sujeito 01)

Os portugueses, os europeus mantinham relações com as índias, justamente para comprovar que não tinham preconceito, é uma forma de justificar o não preconceito. (Sujeito 02)

Em nenhum momento ela tenta compreender os naturais, ela está completamente alheia, tanto é que levaram os índios. (Sujeito 03)

Ainda sobre a relação de Oribela com a índia Temericó, o filme não mostra as relações de identidade e solidariedade que as duas estabelecem, baseada na troca de pequenas histórias, lembranças e palavras. É talvez desse modo que ela vivencia, pela primeira vez, sua condição de mulher como experiência destituída de dor e humilhação.

No livro ela tinha uma forte relação de amizade com a índia que vivia na casa [...] que até me pareceu quando eu li o livro que ela sentia ciúme da índia com o marido. (Sujeito 02)

Os religiosos diziam que os índios não tinham alma, chamavam eles de animália. (Sujeito 02)

Os portugueses, os europeus mantinham relações com as índias, justamente para comprovar que não tinham preconceito, é uma forma de justificar o não preconceito. (Sujeito 03)

Em nenhum momento ela tenta compreender os naturais, ela está completamente alheia, tanto é que levaram os índios. (Sujeito 04)

¹⁸² MIRANDA, *Desmundo*, 2006, p. 144.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 142.

Mesmo não se dando conta, Oribela estabelece relações com a índia, o que não é assumido de fato porque não era permitido conviver em comunhão com alguém que era, a princípio, profundamente desigual, em razão de todas as distâncias impostas pela raça, cultura e religião:

Tinha feitas para mim umas ervas de acalmar, de beber a fumaça. Aprendi os fumos de naturais, que me deixavam pasmada e sonhadora, sem ver o correr dos dias, o parar das noites [...] E trouxe Temericô uma ave que nem era de gaiola e nem de avoar, ficava em nossos dedos, bicando o bico de leve [...] Aprendi a me desnudar, no quarto, após o banho, que havia um frescor sobre a pele e se entranhando nela, uma luva de vento, um véu de seda fria, que a roupa abafava e incendiava. E ria ela. E ria. Bom era viver numa casa sem homem a ordenar.¹⁸⁴

Ainda sobre a temática, cabe analisar os aspectos ligados os papéis de gênero das personagens e a progressiva e necessária adaptação à nova terra por parte das órfãs que para cá eram enviadas. O papel da mulher em *Desmundo* é assim destacado:

A mulher contida. Recatada, européia, essa [...] questão da mulher brasileira ser expansiva. (Sujeito 01)
O filme está trabalhando mesmo somente a história dela. (Sujeito 02);
As condições das mulheres que ela denuncia no livro foram mudadas há pouco tempo atrás. E não vamos pensar que isso não existe mais. (Sujeito 03)

A influência da Igreja, extremamente forte no romance, é muito presente no filme. A passagem mais acentuada talvez se verifique quando o bispo vai até o forte onde mora Francisco e pede que lhe ceda alguns índios: pequenos, com a intenção de catequizá-los para que disseminassem os ensinamentos para suas famílias, e maiores, para ajudar no trabalho e na subsistência do grupo. Como Francisco os nega, o Bispo tem um ataque de fúria, amaldiçoando-o e acusando-o de desrespeitar a Igreja. No romance, ao contrário, a influência da Igreja é muito presente, como se observa no fato de Oribela ver-se presa a uma fé opressora e fazer de tudo para respeitar as regras a que fora submetida e acostumada; ela recita cânticos e faz orações a todo o momento, castiga-se física e espiritualmente.

¹⁸⁴ MIRANDA, *Desmundo*, 2006, p. 126.

Dentro do modelo actancial, a exemplo da maior parte dos textos narrativos, as personagens de *Desmundo* possuem suas funções bem marcadas, diferentes nos aspectos que caracterizam cada linguagem, mas cumpridor das transformações necessárias para o avanço da história. “O personagem de romance não passa de um nome próprio, sobre o qual se cristalizam atributos, traços de caráter, sentimentos e ações. [...] e o personagem de filme de ficção só existe, por um lado, sob os traços de um ator.”¹⁸⁵ Apesar dessas diferenças básicas, as personagens são apresentadas de forma muito semelhante nas duas obras. Oribela, infeliz desde o início com sua condição, está sempre à procura de uma possibilidade de fuga, que é acentuada fortemente quando conhece o mouro Ximeno Dias. Essa fuga não se dá apenas no aspecto exterior, pois Oribela quer se encontrar com ela mesma e aplacar toda a angústia de tentar entender a condição bárbara à qual fora submetida. Por outro lado, na análise dos sujeitos da pesquisa, ela não é de todo vítima, dado o descaso que ela tem como os brasis e no seu relacionamento com o mouro Ximemo Dias:

Ela não era nenhuma santa. [...] ela que foi atrás do Mouro, dá uma clara idéia de que quem tem o conhecimento, quem conhece as coisas, quem lê, impressionava. Ela corta o cabelo bem curtinho e sai mato a fora só que o pavor do mato [...] ela acaba desmaiando e aí o Mouro encontra ela e a leva. Cura ela e mostra os livros que ele tem pra ela, fala com conhecimento que ele tem e ela se apaixona por ele, aí ela que vai atrás dele. (Sujeito 01)
Então é totalmente diferente do livro. Aí deu um ar de boazinha pra ela, porém ela não é nenhum pouco boazinha. (Sujeito 02)

Ximeno era considerado um cristão novo, dada a sua opção religiosa. A cor avermelhada de seus cabelos representava toda a impureza e o pecado do mundo, mas apesar disso, Oribela sente-se atraída por ele desde no primeiro encontro. A tentação dá-se, de início, de forma velada, porém, à medida que os dois voltam a se encontrar, a atração se intensifica, principalmente pela aura de mistério de Ximeno. “Se era Ximeno um feiticeiro, se mal fizesse, havia de fazer menos que meu mesmo coração alojado de vozes.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 132.

¹⁸⁶ MIRANDA, *Desmundo*, 2003, p. 173.

No livro eu entendi que o Ximeno vivia isolado a não na aldeia. No livro dizia que ele era velho, feio, de barba, mas que tinha cultura e ela se apaixonou por ele pela inteligência, da cultura daquele jeito dele, não pela aparência. (Sujeito 01)

Eu tinha imaginado ele totalmente diferente, no livro dá a impressão de que ele é um cara temido por todo mundo e não um comerciante que até se dava bem com todo mundo. (Sujeito 02)

Acho que o Ximeno teve uma participação menor no filme, concentrou mais na representação dela, na problemática dela. (Sujeito 03)

Apesar do modelo actancial, constituído a princípio para a literatura, todas as outras formas de representação narrativa utilizam-se de suas funções. Declaradamente percebida pelos sujeitos da pesquisa, a função dos personagens possuem espaços diferenciados em uma obra e outra. Além de Ximeno, isto também pode ser notado em Francisco:

O roteirista amenizou o Francisco. O Francisco, bruto do jeito que ele era, de repente, no final, ele foi se humanizando. No momento em que ele deita a cabeça sobre o peito dela, achei que ali o personagem dele começou a mudar ali, quando ele começou a interagir com ela e ela com ele. Sujeito 01: porque a irmã é filha dele com a mãe. (Sujeito 01)

Quebrou ali alguma coisa, mudou alguma coisa. (Sujeito 02)

No filme parece que o ciúme é com a mãe dele. No livro ele mata mãe, tranca a irmã mongolóide no celeiro e deixa lá. (Sujeito 03)

Mas no livro não diz isso. (Sujeito 04)

E no filme a mãe é apaixonada por ele. (Sujeito 05)

A relação de Francisco com Oribela também sofre alterações, como destacado:

No livro eles falam em algum momento de amor, de sentimento dele com ela e no filme em nenhum momento ele falou pra ela essas coisas [...] ele só queria que ela voltasse pra casa, mas ele nunca deixou claro que gostava dela. (Sujeito 02)

Mmas ele se afeioou a ela. (Sujeito 02)

Tem um momento quando diz que ele escolheu ela. (Sujeito 03)

É a questão da imagem, como no teatro, não diz diretamente, deixa subentendido. (Sujeito 04)

Quando ele diz que, se ele fosse um cara ruim eu te levaria pra aldeia e te açoitava, ali ele demonstrou um pouco de sentimento. (Sujeito 05)

Em *Desmundo* Fresnot conseguiu apresentar bons exemplos de elementos constitutivos da narrativa fílmica, pois remete à idéia de que de fato a história está acontecendo no século XVI: o clima sombrio, denso, pesado; as cores escuras nas cenas internas e externas; os figurantes representando as pessoas que aqui habitavam, seja pela caracterização das personagens, seja pelo diálogo estabelecido em português arcaico e nas línguas indígenas; a exuberância da paisagem; a presença de tipos rudes, como o do marido de Oribela e os demais membros de sua família, e a intensidade das interpretações.

Entre todas as artes ou todos os modos de representação, o cinema aparece como um dos mais realistas, pois tem a capacidade de reproduzir o movimento e a duração e restituir o ambiente sonoro de uma ação ou de um lugar. [...] O realismo dos materiais de expressão cinematográfica não passa do resultado de um enorme número de convenções e regras, que variam de acordo com as épocas e as culturas.¹⁸⁷

Enfim, muitos elementos contribuíram para que o filme obtivesse certo grau de realismo.

A história é muito pesada, você fazer um filme de época, você percebe que um filme tem todo um [...] a luz desse filme é muito pesada, por vezes chega a se arrastar no filme, [...] então ela tinha que enxugar o livro o máximo. : A luz, mesmo assim, chegou uma hora que ela me cansou, ela é linear [...] na trama, pra mim, ela carrega demais. (Sujeito 01)
Mas ele tem luz boa. (Sujeito 02)

Algumas dessas diferenças entre as duas formas de representação da arte, literatura e cinema ficam bem claras em *Desmundo* e são sentidas pelos leitores/espectadores. Isso se deve à constituição particular de cada linguagem. O importante é que a cada nova obra possa gerar no espectador uma nova experiência, e de certo modo foi isso que aconteceu com o grupo de voluntários ao lerem o romance e assistirem à sua adaptação. “O nosso papel, como espectadores, é elevar nossa sensibilidade de modo a superar a leitura convencional da imagem e conseguir ver, para além do evento imediato focalizado [...]”¹⁸⁸. A utilização do português arcaico nas obras, do vocabulário indígena e até mesmo de expressões guturais teve grande destaque, ao mesmo tempo em que foi ponto decisivo para a compreensão do enredo, segundo os depoimentos:

¹⁸⁷ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 134.

¹⁸⁸ XAVIER, *O discurso cinematográfico*, 2005, p. 103.

No começo é bem difícil, eu não estava acostumada com essa linguagem. (Sujeito 01)

É bem arcaico. Acho que são sons que tinham no ar que ela escutava e reproduzia, como os portugueses falavam qué, qué. Temos que lembrar das aulas de português, as vozes latinas do verbo. Vocês perceberam que ela não deixa perceber que é um diálogo, mas é um diálogo. (Sujeito 02)

No final do livro, ela muda a forma de escrever. (Sujeito 03)

Tem uma coisa que eu queria entender, você que avançaram um pouco mais na leitura [...], é alguma tecnologia da língua portuguesa quando ela utiliza repetições de vogais, tipo UU, AA, OO? Eu achei que tinha alguma relação com a fonética. Olha na página 30, onde diz que “benditas as desposadas e casadas, para o meu varão me guardei perfeita, ru, ru, menina, ru, ru, chegasse ao pé direito”. Talvez sejam palavras indígenas, que não deixam de ser uma expressão. (Sujeito 04)

Isso também dá um fundo de verdade, quando ela passiva ou quando ela é só ativa nas vozes. (Sujeito 05)

É fato que a riqueza dos materiais fílmicos pode determinar a qualidade de uma obra e a sua impressão de realidade. Apesar de estar consciente de se encontrar diante de uma tela, assistindo a algo irreal, quando é bombardeado pelas informações verbais e visuais construídas de forma consciente para atingi-lo, o espectador renuncia a qualquer sensação de mundo real e passa a viver intensamente a história como se fosse a sua. Isso “se deve ao fato de que o lugar o sujeito espectador é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço.”¹⁸⁹ Com o tempo, essa inclusão se tornou automática, conduzindo a que o receptor se veja representado na tela.

Sobre o tempo, é importante destacar que *Desmundo* revela dois elementos fundamentais, segundo Martin¹⁹⁰: a data e a duração. A data, de forma geral, pode ser apresentada de um modo mais ou menos preciso. Na obra literária é mais comum se observarem datas, já que o elemento data/tempo não pode ser representado por imagem, símbolo ou outro elemento. No cinema, por sua vez, esses dados não aparecem com muita frequência; às vezes, são escritos na tela, quando não são perceptíveis as mudanças de períodos, mesmo que visualmente. Em outros momentos, podem-se perceber as mudanças de tempo, como, por exemplo, a representação da mudança das estações do ano. Em *Desmundo*, a história é narrada num tempo passado, o que nos sugere que há um lapso de tempo entre o

¹⁸⁹ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 151.

¹⁹⁰ MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, 2007, p. 217.

que é narrado e o fato acontecido. Oribela narra no presente o que viveu no passado, porém não é possível mensurar exatamente o tempo transcorrido entre um e outro. A duração está ligada mais diretamente ao tempo da narrativa fílmica, pois dispõe de um grande número de aparatos técnicos. Sobre o tempo, os participantes declararam:

No filme não deixa evidente quem é o pai da criança, porque não sei quanto tempo ela ficou, porque diz que em três meses viria o navio e de repente já nasce o bebê. (Sujeito 01)

Foi bem pulado o tempo, não dá pra entender. Tem umas quebras, mas eu achei que ele foi bem construído. Tem a escolha da noiva e de repente já está no casamento. Não mostra como ela foi escolhida [...], pula aquela parte. (Sujeito 02)

O filme tentou retratar bem a época. (Sujeito 03)

Outro ponto a ser destacado, e que se faz presente nos depoimentos dos voluntários da análise, são as inúmeras possibilidades de criação de imagens mentais por meio das descrições riquíssimas retratadas na obra, as quais não são possíveis no filme. Pontuam-se, por exemplo, as seqüências narrativas de violências praticadas principalmente contra as mulheres.

A caracterização mais ou menos eu imaginava assim, só que eu imaginava que teria cenas mais fortes assim, porque no livro ela (autora) era bem direta [...] tanto na violência, como na sexualidade [...] a sexualidade é bem marcante no livro. (Sujeito 01)

Com relação a isso, o filme dá destaque a dois momentos: quando Francisco torna Oribela sua mulher, representado pela surra, em decorrência da possibilidade de traição, e pelo ato sexual selvagem; ainda, quando a amarra e a obriga a fazer o trajeto inteiro, da praia até sua casa, a pé, puxada por um cavalo, como consequência de sua primeira fuga. “Que não era veado a ser caçado e arrastado nas trilhas, não era aqueles gatos jaspeados, bicho, nem natural nem mulher pública [...]”¹⁹¹

Depois de ler *Desmundo* e assistir à obra fílmica equivalente, o grupo concluiu que Fresnot optou por um foco específico dentro da trama, procedendo a algumas modificações e intensificando alguns aspectos que na obra não tiveram muito destaque, por exemplo, o

¹⁹¹ MIRANDA, *Desmundo*, 2006, p.113.

desfecho apresentado com a morte de Ximeno Dias e o final previsível de Oribela, que permaneceu com o marido, não permite que o espectador imagine outras possibilidades, ao contrário da obra, a qual permite imaginar outros possíveis finais.

A gente é surpreendido porque muda totalmente no final. (Sujeito 01)
 Nada a ver o final do filme com o do livro. (Sujeito 02)
 Eu, no final, inclusive, fiz muitas leituras, inclusive que ela se suicida, ou que ela fica louca. (Sujeito 03)
 No final, no livro, pelo menos, eu entendi que ela fica junto com o Ximeno, ele fica junto com ela. (Sujeito 04)
 No final ele deu um desfecho totalmente diferente, ele não foi fiel à obra no sentido começo, meio e fim. (Sujeito 05)

No livro, num momento de devaneio, Oribela, depois de sonhar com Francisco indo embora com seu filho o vê nos braços de Ximeno, chegando para que os três possam permanecer juntos. Numa segunda sugestão de final, Oribela despede-se de um mundo já sem sentido, afinal perdera tudo o que de valor possuía, e suicida-se; por último, acredita na benevolência de Francisco, para lhe dar mais um perdão, quando fica sozinha e abandonada na miséria, apenas em companhia dos brasis velhos e doentes. Portanto, quem assistir ao filme somente perceberá que há algo de previsível, ao passo que a obra de Ana Miranda multiplica as possibilidades oferecidas pelo contexto, deixando entrever outras interpretações do “desmundo”, como a recusa do novo mundo oferecido.

O personagem de romance não passa de um nome próprio (um nome vazio) sobre o qual se cristalizam atributos, traços de caráter, sentimentos e ações [...]. No cinema, a situação é diferente e por diversas razões. Em primeiro lugar, o roteiro não tem, na maioria das vezes, existência para o público: se é conhecido, é depois da projeção do filme – o personagem só existe na tela. Em segundo lugar, o personagem existe apenas uma vez, em um filme que, uma vez gravado, não passa por qualquer variação, [...]. Por isso, o personagem de filme de ficção só existe, por outro lado, sob os traços de um ator (exceto nos casos, relativamente raros na produção cinematográfica, de *remakes*), e, por outro, através de uma única interpretação: a da tomada conservada na montagem definitiva do filme distribuído.¹⁹²

Abordando a questão fidelidade, os voluntários da pesquisa apontaram:

¹⁹² AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 132.

Uma coisa que ele foi fiel é que o filme também é denso, o livro é bem denso. (Sujeito 01)

Ele é carregado, não tem nenhum momento mais leve, nada descontraído. Ele não trouxe nada do que a gente é acostumado a ver em filme que aparece índio. (Sujeito 02)

No livro quando ela se encontrou com o Ximeno pela primeira vez, eu imaginei alguma coisa relacionada com ele e no filme mudou. (Sujeito 03);

No livro ela foge com o cavalo e não com a mula e é os nativos, os índios que atacam a fazenda, justamente para dar aquela idéia de matar os animais, de matar os outros escravos, saquear as casas [...] ela aproveita esse momento para fugir. (Sujeito 04)

A verificação das possíveis relações de similaridade e diferenças entre a literatura e o cinema conduz a uma importante reflexão, visto de que há laços estreitos entre a estrutura dessas linguagens, tanto no que diz respeito à linguagem quanto à constituição de suas narrativas. Uma está repleta da outra, pois a literatura se apoia, primeiramente, na expressão verbal, que ajudará a constituir, junto com a imagem visual, a matéria básica do cinema. Sobre a insistência em fidelidade, Avellar aponta:

Na relação entre cinema e literatura, não se trata de traduzir uma forma na outra, mas de trabalhar a imagem cinematográfica a partir da mesma fonte geradora da imagem não visual desenhada pelo escritor, ou vice-versa. Não se trata, de observarmos a questão do ponto de vista do cinema, de cortar as páginas de um livro em planos e ordená-los numa determinada seqüência, mas de trabalhar sob leis de composição de imagens, pelo menos num certo momento e espaço, são comuns ao cinema e à literatura [...].¹⁹³

Em uma análise individualizada das obras, foi destacado sobre o livro:

Achei bom, gostei [...] eu remei até a metade, mas depois foi. (Sujeito 01)

Eu não indicaria pra ninguém. (Sujeito 02)

Você tem que ser um pouco teimoso, eu não consegui chegar até o fim. Agora é que eu vou terminar o livro. Ele é pesado, é muito difícil. (Sujeito 03)

Eu gostei do livro, da abordagem que ele dá, com um pé na história e um outro pé na literatura, o que você não sabe, o que é real e o que é ficção, então acho que ele conseguiu fazer uma coisa boa para a história, que é essa parte do sentimentalismo [...] ela humanizou esse momento assim, dando possibilidade, visibilidade pra situação dela [...] isso eu acho legal, por que a história real sempre retrata o quê? O

¹⁹³ AVELLAR, *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*, 2007, p. 112.

todo e acham que o todo é igual, que não vai ter uma mulher diferente ou um homem diferente? (Sujeito 04)

Eu achei interessante eles terem preservado a linguagem [...] é isso que torna o livro mais difícil, porque no filme tem a legenda. E tem a imagem, também ajuda, mais um recurso. (Sujeito 05)

Sobre o filme, foram feitos os seguintes apontamentos:

Eu não recomendaria o filme para o público jovem, porque eles odeiam esse tipo de linguagem, esse tipo de coisa que não anda, que não tem ação. (Sujeito 01)

Achei muito linear, poderia ter momentos de mais ação porque o livro abre precedente para, a trama muito linear, a luz desse jeito ficou muito carregada, tenso, arrastado. Mas passou o que eles queriam passar. (Sujeito 02)

Essas reflexões resultantes da recepção das obras estão ligadas diretamente ao conceito de emancipação, defendido por Jauss¹⁹⁴, que fala sobre o crescimento dos indivíduos como leitores, pois partem das concepções individuais, mas, ao longo da sua trajetória como leitores/receptores, acabam por se tornar seres aptos a se aventurar por outras leituras, de outros momentos históricos, porque seus horizontes estão sempre sendo ampliados a cada vez que abrem um livro, veem um filme, apreciam uma tela ou vão ao teatro.

4.3 *O amor nos tempos do cólera: um tratado de amor de meio século*

O romance *O amor nos tempos do cólera* começou a ser escrito por Gabriel Garcia Márquez em 1984, na cidade de Cartagena de las Índias, na Colômbia, local que também fora o cenário do tratado de amor de meio século dos protagonistas, um telegrafista e aspirante a poeta, Florentino Ariza, e Fermina Daza, filha de um próspero comerciante. Inspirado na história de amor proibida de seus pais, o escritor construiu um enredo marcado pelas descrições das muitas faces que o amor poderia assumir, partindo de um amor pueril de adolescentes, passando pelos atos sensuais libertinos de jovens amantes e chegando ao

¹⁹⁴ JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994.

envolvimento de septuagenários, que veem despertar seu amor adormecido pelo tempo e, até então, impossível.

Quando conheceu Fermina Daza era o moço mais requisitado do seu meio social, o que melhor dançava música da moda, e recitava de cor a poesia sentimental, e estava sempre à disposição dos amigos para fazer a suas noivas serenatas de solo de violino. Era escaveirado desde então, com um cabelo de índio amansado a brilhantina, e com os óculos de míope que aumentavam seu aspecto de desamparo.¹⁹⁵

Gabriel Garcia Márquez sempre teve inúmeras propostas de produtores cinematográficos para levar suas obras à grande tela, porém sempre resistiu e com *O amor nos tempos do cólera* não foi diferente. O produtor Scott Steindorff levou cerca de três anos até convencer o escritor a vender os direitos de adaptação de seu livro para o cinema. Sua pré-estreia aconteceu no Festival de Cinema no Rio de Janeiro em 2007. O título original da produção cinematográfica é *Love in the Time of Cholera*. Foi lançado também em 2007 nos Estados Unidos, pela produtora Stone Village Pictures, em associação com a Grosvenor Park Media Ltda.; no Brasil, contou com a distribuição da Fox Films do Brasil. A direção foi de Mike Newell; o roteiro, de Ronald Harwood; a música, de Antônio Pinto; a fotografia, de Affonso Beato; a direção de Arte, de Roberto Bonelli, John King e Paul Kirby; o figurino, de Marit Allen; a edição, de Mick Audsley.¹⁹⁶

Em seu elenco estão grandes nomes do cinema mundial, como Javier Bardem (Florentino Ariza), que em 2000 recebeu o Oscar de Melhor Ator Coadjuvante, com o filme *Onde os fracos não têm vez*; Giovanna Mezzogiorno (Fermina Daza), Benjamin Bratt (Dr. Juvenal Urbino), Fernanda Montenegro (Tránsito Ariza), Catalina Sandino Moreno (Hildebranda Sanchez), Adriana Cantor (Andrea Varón), Alicia Borrachero (Escolástica), Salvatore Basile (Prefeito), Angie Cepeda (Viúva Nazareth), Hector Elizondo (Dom Leo), Laura Harring (Sara Noriega), John Leguizamo (Lorenzo Daza), Rubria Marcheens Negroao (Rosalba), Marcela Mar (America Vicuña), Andrés Parra (Capitão Samaritano), Liev Schreiber (Lotario Thurgot), Indhira Serrano (Barbara Lynch), Ana Claudia Talancón (Olimpia Zuleta) e Unax Ugalde (Florentino Ariza - jovem).¹⁹⁷

¹⁹⁵ MARQUEZ, Gabriel Garcia. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p.72.

¹⁹⁶ Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: jul. 2009.

¹⁹⁷ Disponível em: www.adorocinema.com. Acesso em: jul 2009.

A reprodução da arte faz parte da história da humanidade, e para que isso se tornasse possível foi necessário desenvolver meios, mesmo que artificiais, para poderem ilustrar a palavra, tornando reais ao olhar humano as imagens fictícias a ponto de promover uma confusão entre o fictício e o que de fato existe. Essa ilusão contribui para o cinema se transformar numa máquina capaz de criar fantasias ou de adaptar textos verbais em verbo-visuais, os quais são sempre esperados com grande expectativa, ainda mais quando se trata de uma obra consagrada da literatura mundial.

Walter Benjamin¹⁹⁸ defende que o cinema desenvolveu seu verdadeiro sentido a partir dessa reprodução técnica da arte e, conseqüentemente, de acordo com suas potencialidades e forma, cria a vida por meio das imagens, e do desenvolvimento de uma linguagem própria. Como o cinema fala por meio das imagens, reproduzindo a vida em movimento, precisava de elementos que formatassem essa nova linguagem para retratar da melhor forma possível o cotidiano e encontrou na literatura elementos que o alimentassem. “Um roteiro inspirado num texto literário (o romance então lido como se fosse à descrição de um filme imaginário) tem algo de trabalho de recuperação de imagens que estimularam a invenção da palavra.”¹⁹⁹ Porém, as adaptações podem se tornar uma via de mão dupla, pois, ao mesmo tempo em que tende a se direcionar às imagens do filme rodado, a leitura pode limitar-se à feita pelo diretor ao ler a obra para retratá-la no cinema.

Na adaptação de *O amor nos tempos do cólera* o diretor fez o caminho inverso. O processo de construção foi bem-feito, pois o enredo permite que cada espectador crie suas expectativas e faça sua leitura com base nos estímulos gerados pelas imagens criadas no filme. Assim, pode-se afirmar que um livro não se restringe apenas ao verbal e o livro, apenas ao visual; ambos podem ser fontes geradoras do outro suporte. Ainda, os processos de criação passam pela leitura do romance que há no livro, o que ajuda a completar o significado das imagens vistas no filme, as quais contribuem na construção da história para que possa ser vista no todo. Foi dessa maneira que os sujeitos da pesquisa perceberam o processo de adaptação desta importante obra da literatura universal:

A essência da história ele passou. Não tem como contemplar tudo. Até quando citam o nome [...] é, mais pra mim, a vida inteira ele incomoda ela [...] pobre homem (ela pensava), ela tinha uma pitada de culpa por ter feito isso (Sujeito 01)
Com algumas adaptações. (Sujeito 02)

¹⁹⁸ BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política* - ensaios sobre literatura e história da cultura, 1994.

¹⁹⁹ AVELLAR, *O chão da palavra* – cinema e literatura no Brasil, 2007, p. 219.

Eu acho que ele foi fiel. Gente, olha o tamanho do livro, passa uma vida. Ele (escritor) fica detalhando, detalhando, no filme jamais alguém conseguiria fazer isso. Sujeito (03)

Foi bem fiel, [...] apesar que o livro é sempre melhor. (Sujeito 04)

Uma coisa que eu achei diferente do livro é que [...] várias vezes em que eles se encontram não existe absolutamente nenhuma, nada que possa identificar que ela lembre dele [...] e no filme [...] ela olha já com um olhar diferente [...] no livro, ela é indiferente a ele. (Sujeito 05)

(No filme) na hora que ela cumprimenta, ele sente que ela não esqueceu. (Sujeito 06)

As adaptações provocam reações distintas no público. Mesmo sabendo que é apenas a arte imitando a vida, uma ilusão da realidade, que por muito tempo foi trabalhada e aperfeiçoada por estudiosos com a intenção de dar mais vida ao imaginário, os espectadores tendem a retratar o que compreenderam do livro para a tela e fazer suas análises embasados nisso. Leitores assíduos tendem a não aprovar as adaptações ou a julgar que não contemplam a qualidade da obra literária, criticando e reiterando que o livro é sempre melhor. Por isso há preocupação dos diretores quando da construção/reconstrução da história, que não se reduz a uma anotação por escrito das ações, dos diálogos e do desenho das imagens de um filme a ser feito, mas precisa ser um estímulo para que em outras leituras e em conversas artísticas e técnicas se deixem contagiar pela febre que tomou conta do diretor e o levou a ver/delirar tudo aquilo.²⁰⁰ Com relação às diferenças entre os dois suportes, livro e filme, os participantes da pesquisa destacaram:

Esse livro é muito detalhado, você viaja literalmente, eu imaginava o cheiro das coisas, por isso eu gostei mais do livro do que do filme. Ele detalhou demais. [...] o filme banaliza mais e cria uma história mais evidente [...] o livro permite uma outra linguagem. [...] não que o filme não seja bom, ao contrário, é bom, é muito bom, só que ele trás esse discurso voltado pro televisivo, [...] pra grande massa. (Sujeito 01)

Se ele quisesse, ele poderia ter contado a mesma história com metade do livro, metade do tamanho. (Sujeito 02)

Ele não pode ter tantas histórias paralelas porque ele não dá tanta vazão como o livro. (Sujeito 03)

Outro tema gerador de discussão entre o grupo foi a tentativa de compreender o porquê do título da obra, o qual possibilita inúmeras leituras:

²⁰⁰ AVELLAR, *O chão da palavra* – cinema e literatura no Brasil, 2007, p. 218.

Eu acho que o título não precisava ser esse. A epidemia é pequena em relação a grandiosidade da obra. Ela conhece o médico porque achava que tinha cólera. (Sujeito 01)

Mas é o final do livro que dá o título. (Sujeito 02)

A primeira vez que eu li a palavra cólera, eu fui logo pensando em raiva, não na doença. Depois veio a doença, depois que eu comecei a ler mais, eu vi. No final também, foi por causa do cólera que eles ficaram no barco. (Sujeito 03)

Eu pensei logo na doença, mas achei que não precisava ter esse título. Talvez seja uma forma de situar na história. (Sujeito 04)

É importante destacar que uma adaptação resulta de um trabalho coletivo, comandado pelo diretor e pelo roteirista, o qual a estrutura do texto original, somada a equipamentos tecnológicos como as câmeras de vídeos e o computador e ao trabalho da área técnica e dos atores, resultará num produto que não pretende substituir ou copiar o original, mas será um “[...] meio de renovar sua escrita; como possibilidade de colar a imagem na gente e nos acontecimentos [...]”²⁰¹, como uma mensagem que só pode ser compreendida por imagens associadas às palavras.

O amor nos tempos do cólera teve como fonte inspiradora a história real dos pais do autor e acontece em seu país de origem, durante um período de grande sofrimento para o povo; portanto, sua ligação com as personagens, seus temas, seus lugares, as infinitas descrições feitas através de um tempo bem construído conduzem os leitores a perceberem sua relação íntima com a obra. Da mesma forma, a história da personagem principal desse romance é a de um rapaz que, sentindo uma vocação de escritor, interroga-se sobre se deve se arranjar para realizar a obra que sonha escrever para participar de um concurso, ou somente continuar a escrever cartas para analfabetos alcançarem seus objetivos. A relação de Firmino com a leitura e a escrita é muito presente, porém a consciência de que com suas poesias não teria futuro também é. E esse estreitamento entre autor, temática e personagens foi percebido pelos voluntários da análise:

Dá uma impressão de identificação dele, do autor/escritor com o Florentino. Eu acho que é mais uma obsessão do que amor. O título o amor nos tempos do cólera, mas amor mesmo eu não vi [...] mesmo ela, ela não amou nenhum deles. (Sujeito 01)

²⁰¹ AVELLAR, *O chão da palavra – cinema e literatura no Brasil*, 2007, p. 384.

Irreal. (Sujeito 02)

A princípio seria aquela paixão, que ele até fica doente, fica com febre [...] mas uma paixão dura no máximo um ano, um ano e pouco e isso é provado cientificamente. Ela teve aquela ilusão na adolescência. Era um amor diferente, uma obsessão. (Sujeito 03)

Eu acho que ele amava ela. (Sujeito 04).

A linguagem, como fenômeno social, acontece por meio de inúmeras manifestações humanas, tanto verbais como não verbais. Relações de significação são estabelecidas para cada modalidade de linguagem, o que remete a uma compreensão de que as distinções entre elas permitem criar concepções diferenciadas da comunicação e do mundo, “[...] porque sabemos que uma linguagem, mais do que refletir a realidade, cria uma realidade. Isso quer dizer que o real existe porque nós o construímos, e o mesmo fato pode ter sentidos diversos para pessoas diferentes.”²⁰²

Quando se está diante de uma obra literária, o leitor já possui uma predisposição para receber a obra apenas no campo verbal, a partir da leitura dos códigos que a constituem; do mesmo modo acontece no cinema, onde, muito mais do que palavras, constroem-se relações de significados com imagens. Ainda, quando se está diante de uma obra literária adaptada para o cinema, espera-se que esta consiga captar a essência do original, o que nem sempre é possível, em razão das particularidades de sua construção. Essas particularidades de cada linguagem foram citadas nas observações dos participantes da pesquisa.

O roteirista pegou mais a história do Florentino [...] focou nele. (Sujeito 01)

Foi um roteiro baseado nele. (Sujeito 02)

No livro são três personagens principais [...] aqui (filme) teve alguns momentos em que mudou pra ela, tanto que o marido dela foi relegado ao segundo plano no filme, como se fosse um mero quase coadjuvante, coadjuvante é ela, ele fica relegado a um terceiro plano [...] no livro não, ele faz parte. (Sujeito 03)

Com relação à construção das narrativas, tanto na literária como na fílmica há implicações estruturais que nem sempre são compreendidas pelos receptores.

²⁰² AGUIAR, *O verbal e o não verbal*, 2004, p. 28.

Ele escreveu bem toda a trama, toda a história e no final, pra mim virou uma novela, daí já não gostei. Era bonito de ler. Na igreja, eram todos com fisionomia latina. (Sujeito 01)

Não seria um romance se não tivesse um final feliz. (Sujeito 02)

Eu achei que ele foi tão descritivo, que ele foi tão feliz nas descrições, que tornou a linguagem fácil, acessível. Até os funerais, que são coisas chatas, ele descrevia poéticos. O inglês dela (mãe) é bem marcado. As crianças nativas falavam em espanhol. (Sujeito 03)

Uma linguagem meio poética. (Sujeito 04)

Eu achei que eu iria ouvir eles em espanhol. (Sujeito 05)

Apesar de os autores comumente deixarem “espaços vazios, porque, por ser imagética, a arte justapõe elementos, salta nexos lógicos e deixa espaços em branco a serem preenchido pelo receptor,”²⁰³ sempre haverá lacunas que escapam à percepção, cumprindo outra função muito importante, de a arte não ser fechada, com interpretação única, estanque e acabada.

A construção de narrativas dá-se a todo o momento, pois os grupos humanos constroem diariamente infinitas representações desta modalidade. Diante dessa multiplicidade é possível identificar elementos comuns nos textos da narrativa literária e da narrativa fílmica, dentre os quais pode-se citar o narrador. Parte-se do princípio de que o narrador é sempre um papel fictício. Segundo Aumont, “[...] age como se a história fosse anterior à sua narrativa (enquanto é a narrativa que a constrói) a como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da verdade da história”²⁰⁴, não obrigando o escritor e/ou o diretor a se constituírem narradores de suas histórias.

Nos relatos feitos pelos sujeitos desta pesquisa observam-se as diferentes percepções desta figura elementar na constituição estrutural do livro e do filme, pois, se, por um lado, não se pode confundir o autor com o narrador, por outro, sabe-se que este é uma criação daquele. Portanto, é possível, para o autor, projetar no narrador atitudes próprias:

No livro é o próprio autor. (Sujeito 01)

No livro é alguém de fora que está contando. No filme eu acho que direciona um pouco pro Florentino [...] algumas partes é sobre a visão dele. Eu achei que no filme mostrou bem mais da vida e da visão do Florentino do que da parte dela. (Sujeito 02)

É o autor, ele que é o narrador. (Sujeito 03)

No livro cada um tem a sua história, no filme não, é ele. (Sujeito 04)

²⁰³ AGUIAR, *O verbal e o não verbal*, 2004, p. 38

²⁰⁴ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 111.

Em narrativas literárias um narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, ao passo que em narrativas cinematográficas o narrador apresenta uma história que está inserida numa outra maior. E essa narrativa principal é aquela traduzida pelos códigos cinematográficos e que é da responsabilidade de um narrador externo, o espectador, o qual constrói o seu próprio texto juntando o verbal e o não verbal.

A ação, a qual representa o processo de desenvolvimento dos eventos que conduzem ao desfecho, foi mais previsível no filme, conforme os relatos:

Em nenhum momento eu descobri qual era o final, no livro, no livro não tinha como saber [...] não tinha idéia do que ia ser. (Sujeito 01)
Até porque em muitas situações mostrava que quando ela tomava alguma decisão, ela era firme [...] quando ela diz que foi uma ilusão, eu achei que ela jamais voltaria atrás. (Sujeito 02)

Isso reforça a teoria de Reis, o qual afirma que “[...] a acção é susceptível de particularização funcional, quando se desenvolve uma intriga. O que esta implica é não só a sucessividade e enquadramento temporal próprios de toda a acção [...]”²⁰⁵, mas também o encadeamento desses acontecimentos e o desenlace para o qual está sendo viabilizado. Portanto, cada um dos textos, dentro de sua estrutura, procura manter uma relação de sedução com seu público, a qual é responsável por prender a atenção desse receptor.

A personagem é elemento em torno do qual gira a ação e se organiza o universo diegético da trama. Também nessas obras aparece o modelo actancial, defendido, a princípio, por Greimas e assumido, posteriormente, por vários teóricos. Os personagens *em O amor nos tempos do cólera* “não se definem por seu estatuto social ou por sua psicologia, mas por sua esfera de ação”²⁰⁶, ou seja, as várias funções que podem assumir dentro da história. Florentino Ariza, por exemplo, tanto pode ser considerado como o Sujeito (que corresponde ao herói), quanto como o Destinador (aquele que estabelece a missão ou a ação a ser realizada), já que no livro ocorre a construção de histórias individuais para a compreensão do todo. Florentino é o protagonista de sua história, ao mesmo tempo em que Firmina o é da sua. Desse ponto de vista, destaca-se que há diferenças acentuadas na descrição funcional das personagens criadas por Garcia Márquez e adaptadas para o cinema:

²⁰⁵ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 363.

²⁰⁶ AUMONT, *A estética do filme*, 1995, p. 131

O roteirista não conseguiu colocar personalidade no Florentino [...] primeiro ele foi ajudado pelo amigo do telégrafo, a mãe dele sempre ajudava ele, depois o tio dele ajudou ele e depois aquela secretária negra, que não foi colocada no filme, [...] foi cortada no filme. Outra coisa, ele era apaixonado pela maioria das mulheres que ele andava, inclusive a última se suicida. Ele chora um monte por causa dela no banheiro do barco [...] ele era apaixonado por aquela menina. O Gabriel também foge do personagem no final, quando ela fala pra ele que não quer que os amigos viagem no mesmo barco porque vão ver ela ali. Ela era tão firme no caráter dela [...] porque a filha desafiou ela [...] e ela expulsou a filha de casa. (Sujeito 01)

É o que a Firmina diz, que ele é um sombra, [...] na verdade ele não tem expressão [...] não de destaca. (Sujeito 02)

Na verdade ele se apaixona em vários momentos [...] e quando ele não está apaixonado, ele lembra dela e volta. (Sujeito 03)

Porque ele gosta de várias mulheres. Mas em termos de personagens fica bem evidente, o psicológico dele [...], a imaturidade, [...] quando a gente fala da velhice, da morte, tal. No filme não mostra a preocupação dela. (Sujeito 04)

Portanto, as personagens constituintes dessa trama podem ser consideradas redondas, pois são bem acabadas interiormente e repelem todo o intuito de simplificação. Outro aspecto abordado de forma poética no livro, principalmente, é a velhice, que, apesar de ser vista como a fase da vida em que as pessoas desenvolvem mais a sabedoria, quando já se deveria ter uma vida que permita tranquilidade e dignidade, está carregada de medos e incertezas. Os idosos, no geral, reconhecem que têm limitações sensoriais e cognitivas, dificuldades de relacionamento com os mais jovens, exclusão do mercado e trabalho e o medo maior: a morte.

Ele detalha com tanta riqueza a parte final, da velhice dele [...] que ele tem medo da morte, que após ler o livro eu passei a ver com olhos diferentes a velhice porque ele dá uma riqueza de detalhes, quando ele tá velho ele continua vivendo, ele não pára de viver porque está velho [...] e ele vai viver o amor dele com 74 anos. Eu achei interessante [...] não é porque você está velho que pára de viver [...] e ele continua vivendo. (Sujeito 01)

Ele está velho há tempo quando ele se dá conta que está velho. (Sujeito 02)

Eu achei legal [...] a parte em que ela expulsa a filha [...] muitas vezes tem esse preconceito também. (Sujeito 03)

Tanto a literatura como o cinema são artes predominantemente temporais, que se caracterizam principalmente pela dinâmica da sucessividade, “directamente relacionada com

o devir do tempo em que se projectam os fatos relatados e também com os termos em que neles se descrevem espaços, personagens, etc.”²⁰⁷ *O amor nos tempos do cólera* é uma obra essencialmente temporal, que se constrói a partir da temática de um amor que perdura por mais de meio século, e toda a trama é organizada a partir da passagem do tempo.

Florentino Ariza, por outro lado, não deixara de pensar nela um único instante desde que Firmina Daza o rechaçou sem apelação depois de uns amores longos e contrariados, e haviam transcorrido a partir de então cinqüenta e um anos, nove meses e quatro dias. Não tivera que manter a conta do esquecimento fazendo uma risca diária nas paredes de um calabouço, porque não se havia passado um dia sem que acontecesse alguma coisa que o fizesse lembrar-se dela.²⁰⁸

Os três tempos que caracterizam a ideia de sucessividade, defendida por Reis²⁰⁹, aparecem interligados entre si no livro e no filme: o da história, ressaltando o conteúdo da narrativa, o do discurso, ressaltando o ponto de vista das formas de expressão, e o da narração, responsável pelo ato de narrar. Todavia, é o tempo da história que permite que o receptor consiga compreender essa história de amor, que possui um tempo para iniciar, outro para tentar esquecer (quando o pai a envia para ficar com alguns parentes no interior), outro para compreender o casamento dela com o médico, para esperar que o marido morra, para tentar reconquistá-la e, por fim, para de fato ficarem juntos.

Demora mais de um ano pra ele se aproximar, diz, porque ele colocou que era 53 anos. 51 anos 9 meses e 4 dias. Mesmo assim demorou o filme. (Sujeito 01)

Era 52 no início? (Sujeito 02)

Leva dois anos até que ela começa ler as cartas, no final parece que eles apressaram a coisa. (Sujeito 03)

O que eu acho, é que o roteirista deve ter marcado também no filme [...] a passagem do século que daí eles tinham eletricidade [...] foi só pra mostrar, virou o século e nós temos luz. (Sujeito 04)

Eles não tem como passar tudo. (Sujeito 05)

Conforme os relatos dos sujeitos da pesquisa, o tempo foi bem trabalhado nas duas apresentações da obra, apesar de a história de mais de quatrocentas páginas, que percorreu mais de cinquenta anos na vida das personagens, ser recontada em pouco mais de duas horas

²⁰⁷ REIS, *O conhecimento da literatura* – introdução aos estudos literários, 2003, p. 350.

²⁰⁸ MARQUEZ, *O amor nos tempos do cólera*, 2008, p. 71.

²⁰⁹ REIS, op. cit., p. 351.

no filme, onde o roteirista soube manter os encantos do imaginário poético, perpassado por uma linguagem narrativa imagética. Com base nessas observações observa-se que a estrutura de um texto narrativo pode possuir bases comuns, com cada linguagem assumindo características próprias. Martin cita que no tempo das narrativas cinematográficas deve-se observar, além do tempo da história contada, “o tempo da projeção (duração do filme) [...] e o tempo da percepção (a impressão de duração intuitivamente sentida pelo espectador, eminentemente arbitrária e subjetiva...)”.²¹⁰

Entretanto, o tempo da história real, presente nas duas narrativas, necessita ainda da contribuição do tempo psicológico e do tempo cronológico, que aparecem na sequência do discurso, à custa do qual aparece ou se desloca o acontecimento, pois a narrativa literária, sobretudo, requer esses elementos para a leitura de elipses, pois a criação da imagem mental ficará a cargo somente do leitor. No que diz respeito ao espaço, cabe retomar o conceito defendido por Martin: “[...] o cinema é a primeira arte em que a dominação do espaço pôde se realizar de forma plena”²¹¹. A partir da grande era da montagem, a imaginação humana foi arrastada para mundos criados, recriados e para outros nunca imaginados. A releitura feita pela equipe do diretor Mike Newell conseguiu retratar bem espaços presentes na obra de Márquez, a qual é marcada pela descrição minuciosa das casas, da paisagem e dos espaços sociais, bem como das relações entre as pessoas, do convívio em sociedade, em família, na igreja e na rua.

Em vários momentos ele fala que está dentro de um bordel [...] ele ficava escrevendo no bordel, ele era amigo de todas as mulheres. (Sujeito 01)

No livro fala que às vezes tinha que sair ajuntando as coisas, roupas [...] ele vivia mais ali (bordel). Na questão das cenas das casas, ele foi bem feliz. (Sujeito 02)

No livro, ele fala muito em varandas na beira do mar, de vista pro mar [...] e no filme só mostra a hora em que ele vai pro farol, que mostra o mar. (Sujeito 03)

E o cinema, por ser a arte do espaço, consegue transportar o espectador para um espaço material real, apesar de ser criado essencialmente por meios artificiais. Esse realismo é o que pode explicar, de maneira mais coerente, por que motivos quem está diante da tela consegue penetrar na história e vivenciá-la de forma tão intensa às vezes. Considera-se que o

²¹⁰ MARTIN, *A linguagem cinematográfica*, 2007, p. 214.

²¹¹ *Ibidem*, p. 196.

diretor conseguiu realizar uma transposição coerente e bem-feita, procurando manter-se fiel à obra de Gabriel Garcia Márquez. O roteiro é bem estruturado, destacando-se que inclui falas literárias do livro em vários momentos, o que demonstra sua preocupação com a essência da obra. A atuação do elenco também merece destaque, principalmente pela escolha do protagonista Javier Bardém e pela participação da grande atriz brasileira Fernanda Montenegro como sua mãe. A arte e os figurinos foram cuidadosamente produzidos e retratam com requinte o período, final do século XIX e começo do século XX.

Usavam aqueles xales [...] eu só achei que aquele tom que elas usavam do batom era tão marrom. A maquiagem não foi muito feliz com ela, porque os homens ficaram perfeitos. Eu só achei que o amigo dele não envelheceu [...] o amigo do bordel. (Sujeito 01)

Aquela hora da foto? Porém, a maquiagem e o processo de envelhecimento dos personagens poderiam ser melhorados. (Sujeito 02)

Ele não envelhece nunca, cortam, mudam o cabelo, mas ele não envelheceu. A gente vê que o tempo passou, mas ela não envelhece. (Sujeito 03)

Com relação a ela, o maquiador não foi feliz. (Sujeito 04)

A obra de Gabriel Garcia Márquez constitui um excelente exemplo da dinâmica em que consiste o fazer literário. A qualidade na forma e a não reprodução de estruturas massivas permitem que o leitor recrie a história e a transporte para o seu tempo, associando os conhecimentos históricos aos estéticos. Jauss destaca em sua teoria que há um pressuposto para que o leitor alcance o prazer estético de um texto literário ou de um filme, por exemplo, que é o conhecimento. Para o autor, não é possível que haja prazer sem conhecimento, ou seja, sem vivenciar esteticamente o objeto artístico não se pode apreender o significado de uma criação artística. Dessa forma, a fruição precisa ser antecedida por um componente de libertação intelectual, pois “o que efetivamente experimentamos numa obra de arte, aquilo para o qual nos voltamos, é antes quão verdadeira ele é, ou seja, em que medida conhecemos e reconhecemos nela as coisas e a nós mesmos.”²¹²

²¹² GADAMER apud JAUSS, *A história da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 39.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo indivíduo, em razão do meio em que está inserido, herda e constrói seus conceitos, e a arte possui um importante papel na transmissão dos conhecimentos anteriores e suas novas interpretações. Esses conhecimentos inerentes a todas as linguagens artísticas, incluindo a literatura e o cinema, são veiculados por meio das mais diferentes manifestações da linguagem. Contudo, mais certo do que definir um papel para a arte na vida social, é admitir sua pluralidade de funções. Além da função estética, uma obra pode possuir, concomitantemente, uma função lúdica, de entretenimento e lazer; uma função cognitiva no campo da aprendizagem, ou catártica, dando vazão aos sentimentos, e pragmática, no contexto da sua utilização com ferramenta de comunicação e interação social.

A investigação acerca da adaptação do literário para o fílmico, foco desta pesquisa, pretendia abordar essas relações de leituras e releituras presentes no campo das linguagens artísticas, as quais se fundem e se inspiram a todo momento. Foi realizada por meio de análises teóricas que envolveram conceitos ligados à constituição diacrônica da literatura como linguagem artística, a formatação do cinema como linguagem em movimento, as relações da literatura e do cinema com o público leitor/receptor, as narrativas literária e cinematográfica e as adaptações de obras literárias para o cinema, suas relações de aproximação e distanciamento, bem como influências de uma linguagem sobre a outra.

O processo investigativo envolveu a formação de um grupo de voluntários para ler as obras, assistir aos filmes adaptados e, posteriormente, participar de debates coordenados pela pesquisadora. Essa prática perdurou por quatro meses, de julho a outubro de 2008 e contou com doze pessoas. Nesse contexto, os leitores assumiram o papel de espectadores, analisando as duas obras e participando dos debates e da formulação de considerações acerca das produções literárias traduzidas para a linguagem cinematográfica, segundo parâmetros envolvendo linguagem, estrutura, elementos particularizados, recursos técnicos e a similaridade ou não com o original.

Um ponto a ser ressaltado é que as duas representações artísticas, a literatura e o cinema, foram apresentadas, estudadas e analisadas na pesquisa sem se destacarem prioridades ou relevância, pois se compreende que ambas são instrumentos de disseminação de arte e cultura. Tanto os livros quanto os filmes compartilham de um mesmo propósito, que

é o de transformar histórias em narrativas ficcionais, expondo o leitor/receptor a um mundo irreal onde ele pode se encontrar e se reinventar.

Com o aprimoramento dos meios de comunicação e com a alta tecnologia desenvolvendo-se em ritmo acelerado, a literatura e o cinema, juntamente com a televisão, o computador e outros suportes, provocaram profundas transformações, ampliando significativamente as potencialidades humanas e gerando infindáveis possibilidades aos campos sensitivos. O entrelaçamento entre esses diferentes signos e a inserção destes na sociedade afetaram o domínio e o consumo das artes ao promoverem alterações nas formas de sentir, ler, pensar, ver e apreender o mundo, enfim, de traduzi-lo em palavras e imagens.

É fato que os cineastas, desde cedo, viram na literatura um universo de temas e de estruturas narrativas que poderiam constituir uma verdadeira fonte de inspiração e de trabalho. Reis destaca que “é, pois, teoreticamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária.”²¹³ Assim, a proximidade estrutural narrativa entre a literatura e o cinema merece destaque, como evidencia Aguiar e Silva ao afirmar:

[...] o texto fílmico narra frequentemente uma história, uma seqüência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão freqüente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história.²¹⁴

Na corrente prática de adaptações entre literatura e cinema, o que tem se encontrado, quase que na totalidade, é o sentido do literário para o cinematográfico, priorizando narrativas já consagradas. Assim, esta investigação também se configurou como um estudo da estruturação da teoria da narrativa nas adaptações, a fim de realizar um cotejo teórico entre os dois tipos de textos, e do sucesso da transferência de elementos de uma linguagem a outra, do verbal para o verbo-visual. O foco se estendia em observar elementos em comum entre os dois e as particularidade de cada um no que concerne ao campo das narrativas.

Constatou-se que a literatura é marcada por elementos comuns à linguagem verbal, como as figuras de linguagem, que são difíceis de traduzir para o cinema. Assim, é preciso sofrer transformações para que uma metáfora, por exemplo, seja passada em sua essência. Por

²¹³ REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987, p.56.

²¹⁴ SILVA, *Teoria e metodologia literárias*, 1990, p. 178.

outro lado, o cinema tem agregado os elementos da oralidade, representativos do verbal, às imagens e, como as pessoas hoje se mostram essencialmente visuais, há certa predileção por assistir a filmes a ler livros. O cinema comercial, dirigido a um público menos crítico, principalmente, tem conseguido utilizar com grande destreza essa inter-relação entre imagem e som, com a sobreposição de recursos, na busca de uma maior aproximação com o espectador.

A literatura é a linguagem das palavras e o cinema é a linguagem das imagens em movimento. Essa diferença estabelece, na maioria das vezes, um preconceito em relação aos filmes adaptados de livros, fato observado nas manifestações dos voluntários. Quando um diretor decide adaptar uma obra, é necessário que defina uma linha a ser seguida, pois é quase impossível manter toda a construção literária. Esses apontamentos, no geral, são influenciados por questões que se referem à genialidade da autoria. Por exemplo, adaptar uma obra consagrada de Gabriel Garcia Márquez, autor que resistiu por tantos anos aos apelos da indústria cinematográfica, que não vê com bons olhos essa prática, requer, além da competência do diretor e do roteirista, estar aberto para todo tipo de crítica. A responsabilidade torna-se ainda maior, porque, além dos elementos básicos constituintes da narrativa literária, a produção vai exigir um “fazer arte cinematográfica”, o que isso é perfeitamente possível dada a competente geração de diretores que tem surgido.

Destaca-se que em todas as análises foi possível observar que as pessoas que constituíram o grupo de estudo já conseguem distinguir as particularidades essenciais de uma linguagem e outra, apontando que o produtor e o diretor, ao escolherem uma obra literária para adaptar para o cinema, precisam definir uma direção a ser tomada, visto que os focos narrativos, personagens, espaços e ações pertencentes à primeira nem sempre serão contemplados na segunda. Também já percebem que há recursos estilísticos utilizados na obra literária que são impossíveis de traduzir no filme, da mesma forma que um filme possui recursos, como os movimentos da câmera, que particularizam muitas cenas, tornando-as infinitamente ricas em efeitos.

Evidenciou-se ainda que a influência do cinema sobre a literatura mostra que a narrativa literária também cria imagens sintéticas e totais, muito próximas das imagens cinematográficas. Por outro lado, as imagens não se limitam apenas ao que está exposto na tela, pois, diante dela, o espectador pode apresentar uma leitura particularizada daquilo que é exposto fisicamente. Também se deve considerar o aspecto de que o cinema é a construção de

uma ilusão da realidade, representando as pessoas, os objetos e os cenários de uma forma particular, por meio da captação do olho da câmera, dirigida por um diretor.

Para finalizar os debates, sempre se deixava aberto um espaço para uma sessão de comentários finais, momento em que todos poderiam dar sua opinião sintetizada sobre a qualidade de uma obra e outra, literária e cinematográfica, sua impressão pessoal, se gostara ou não, se recomendaria para alguém e o que de fato apreendera das obras. Esta etapa era sempre muito interessante, porque era o momento em que os participantes ficavam mais à vontade para comparar opiniões, impressões e verificar que alguns apontamentos feitos pelos colegas de grupo nem tinham sido cogitados por eles, o que se deve às diferenças de idade, de formação, às experiências de vida e à bagagem cultural de cada um, que contribuíram muito com o amadurecimento de todos.

É importante ressaltar que as informações colhidas nos encontros foram analisadas de acordo com os registros, observando-se opiniões e comentários que surgiram. Destaca-se que se consideraram os diferentes pontos de vista dos indivíduos, não transcrevendo apenas a análise de um ou dois participantes, mas selecionando aleatoriamente as opiniões, ora de um, ora de outro, bem como não se realizaram julgamentos sobre os relatos feitos. Ao final dos encontros, o grupo avaliou como positiva a forma de desenvolvimento dos trabalhos, bem como ressaltou a importância de atividades como a promovida, de ler, assistir a filmes e, posteriormente, tecer comentários críticos sobre ambos. Avaliou-se, portanto, como muito positiva a participação e comprometimento dos integrantes do grupo, os quais dispuseram de seu tempo para colaborar na efetivação desta pesquisa.

Apesar dessas iniciativas de fomento a cultura, pesquisas revelam que o número de leitores no Brasil ainda é baixo, porém não é apenas o mercado editorial, nem somente os escritores, que não tem seu trabalho divulgado e consumido. Em todo o contexto cultural brasileiro os números assustam. O cinema, por exemplo, por mais que seja difundido e divulgado como uma arte voltada ao grande público, não tem um público que veja com assiduidade produções nacionais. Nesse sentido, a formação de plateia para o cinema também se confronta com o fato de a maioria das cidades não possuir salas de projeção para desenvolver novos talentos e estimular a formação cidadã. Isso implica, ainda, no investimento em arte, porque fazer cinema, literatura ou qualquer outra modalidade artística não pode ser considerado simples passa tempo, mas é uma profissão. No Brasil a concentração de salas de projeção está em grandes centros comerciais dos maiores centros urbanos, que concentram suas exibições nas produções americanas, as quais garantem retorno

financeiro. Todo o filme mais conceitual, seja brasileiro ou não, não é consumido, pois suas técnicas de produção não possuem os efeitos que os olhos do público estão habituados a ver.

Soma-se a isso a realidade da maioria de leitores/receptores, a falta de familiaridade com vários tipos de textos, sejam escritos, sejam visuais, bem como suas vivências e bagagem cultural, que interfere de uma maneira significativa na compreensão de uma obra. O que se precisa ter bem claro, portanto, é que a recepção vai muito além do texto e que o leitor/receptor assume um papel atuante, ou seja, passa a ver o texto com olhos de criticidade, conseguindo ler as entrelinhas, a ideologia.

Programas dos governos, em todas as esferas, têm procurado propor pequenas ações para incentivar a produção cultural do país, como o “Vale-Cultura”, lançado em julho de 2009 pelo governo federal. Com o objetivo de democratizar o acesso à cultura, essa é a primeira ação política pública voltada para o consumo cultural do atual governo, a qual pretende viabilizar o acesso de mais de 12 milhões de trabalhadores e suas famílias a bens e serviços culturais, cujos resultados, se for implantado, poderão ser visualizados apenas em longo prazo.

Segundo dados levantados pelo Ministério da Cultura, por meio de estudos realizados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, de 2006, a exclusão cultural no Brasil só faz aumentar, pois apenas 14% da população brasileira vão ao cinema regularmente, 96% não frequentam museus, 93% nunca foram a uma exposição de arte e 78% nunca assistiram a um espetáculo de dança. A expectativa é de que este projeto, que já foi enviado ao Congresso Nacional, seja aprovado ainda neste ano. A partir de sua aprovação, todos os trabalhadores poderão adquirir ingressos para cinema, teatro, museus, shows, comprar livros, CDs, DVDs e qualquer outro produto cultural em estabelecimentos que tiverem seus serviços e produtos devidamente credenciados.²¹⁵

Constatou-se, ainda, ao final da investigação que são múltiplas as contribuições que literatura e cinema podem oferecer para a formação de cidadãos mais críticos e comprometidos com o meio em que vivem, pois, com trabalhos com este, as pessoas passam a conhecer e, na sequência, a consumir e divulgar a arte. Aliás, todos os depoimentos apontaram para isso. Ao se dedicarem à leitura das obras selecionadas, “Caso do Vestido”, *Desmundo e O amor nos tempos do cólera*, sabendo que depois apreciariam as películas, os sujeitos da pesquisa se propuseram a adentrar nas obras para tentar decifrá-las e estabelecer

²¹⁵ Disponível em: www.cultura.gov.br. Acesso em: jul 2009.

uma relação entre os aspectos particulares de cada suporte. O fato de se terem selecionado duas obras do cinema brasileiro e debatido essas produções, pouco conhecidas pela maioria do grupo e fora dos padrões convencionais da grande indústria do entretenimento, contribuiu também para uma reflexão e aproximação da produção nacional, apesar de todos os seus problemas de incentivo financeiro, descrédito e dificuldade de chegar até o espectador.

A leitura deve ser vista como instrumento libertador, sobretudo numa sociedade que é visivelmente desigual; por isso, é necessário desmitificar a cultura como um ato simples de não deixar morrer as raízes. Essa reflexão seria a ponte ideal para o processo de formação eficiente, pois não basta que escolas ou entidades promovam algumas atividades isoladas; estas podem oferecer algumas ferramentas, mas o processo de formação de um indivíduo só se dará a partir do momento em que ele conseguir processar e transformar as informações que recebe em práticas sociais efetivas.

Por fim, a cultura, de uma forma geral, pode ser considerada como um fenômeno essencialmente contraditório e em constante movimento. Não há uma fórmula preestabelecida, pronta e acabada. Em toda a existência histórica se estabelecem diálogo e relação entre suas diversas formas de manifestação, cada uma dessas carregada de particularidades, como a ideologia e a simbologia, o que compreende o interesse do grupo social que a (re)produz. É imprescindível destacar o fato de que toda mensagem transmitida por meio da linguagem artística é alterada e interpretada à medida que muda seu receptor, porém, se este estiver desprovido de valores apropriados, apenas reproduzirá manifestações vulneráveis ao senso comum.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. A rosa do povo. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGUIAR, Vera Teixeira de. *O verbal e o não verbal*. São Paulo: Unesp, 2004.

ARISTÓTELES. Poética. In: *Ética a Nicômano: poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2002.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 6. ed. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1985.

BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRITO, José Domingos de (Org). *Literatura e cinema*. São Paulo: Novera, 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

DESMUNDO. Um filme de Alain Fresnot. Elenco: Simone Spoladore, Osmar prado, Caco Ciocler, et. al. Columbia Tristar Home Entertainment. 101min., Drama, 2003.

ECO, Umberto. *Leitura do texto literário*. Lisboa: Presença, 1983.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GINDRE, Gustavo. *O limite (quase) intransponível dos 1.839.083*. Disponível em http://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/content.php?option=com_content&task=view&id=1703. Acesso em: mar. 2009.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAUS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela - modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. *O amor nos tempos do cólera*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MORIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo*. 4. ed.. Rio de Janeiro: Forense; São Paulo: Universitária, 1977.

O AMOR NOS TEMPOS DO COLERA. Um filme de Mike Newell. Elenco: Javier Bardem, Giovanna Mezzogiorno, Benjamin Bratt, Fernanda Montenegro, et. al. Fox, 138min., Drama, 2008.

O VESTIDO. Um filme de Paulo Thiago. Elenco: Ana Beatriz Nogueira, Leonardo Vieira, Gabriela Duarte, et. al. Columbia Tristar Home Entertainment. 116min., Drama, 2004.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas verbais e visuais* (Org.). São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2003.

SILVA, Vítor M. Aguiar e. *Teoria e metodologia literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais - a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 2008.

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

<http://br.geocities.com/culturauniversalonline/literaturauniversal>. Acesso em: dez 2008.

<http://www.memorialattiliofontana.com.br>. Acesso em: mar 2009.

<http://www.webcine.com.br/historia>. Acesso em: jan 2009.

<http://www.adorocinema.com>. Acesso em: jun 2009.

<http://www.meucinemabrasileiro.com.br>. Acesso em: jan 2009.

<http://www.cultura.gov.br>. Acesso em: jul 2009.