

## Cinema e Literatura: doi sistemas semióticos distintos



Olga Arantes Pereira



### RESUMO

A relação entre literatura e cinema é antiga e ao comparar questões da criação literária com os dilemas dos realizadores cinematográficos, encontraremos muitos pontos em comum. Se procurarmos diferenças, também as encontraremos, é claro. Mas a influência da literatura sobre o cinema é inegável e pode ser facilmente comprovada no terreno das adaptações. Pretendemos, a partir daqui, mostrar que essa relação é muito mais rica e até acontece no sentido inverso, isto é, o cinema também pode influenciar a literatura. Optando pela modalidade narrativa, o cinema retira da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias. A narrativa continua a ser o traço hegemônico da cinematografia, apesar da grande diferença entre a página de um livro e a tela branca do cinema. Ambos acionam sentimentos e se transformam em imagens na mente do homem imaginário. Ambas as artes, Cinema e Literatura, apesar de se constituírem sistemas semióticos distintos, possuem o nobre ofício de alimentar e trazer para as mídias o prestígio da grande arte ou, no dizer de alguns, tornar a arte erudita acessível ao grande público.



### ABSTRACT

The relationship between literature and cinema is old and when comparing issues of literary creation with the intricacies of film makers, we find many points in common. If we look for differences, we find also, of course. But the influence of literature on film is undeniable and can be easily established on the ground of the adjustments. We intend, from here, show that this relationship is much richer and even true in reverse, ie the film can also influence the literature. Opting for narrative format, the film draws from the literature significant part of the task of storytelling. The narrative remains the hegemonic dash of cinematography, despite the great difference between the book and page of a white screen cinema. Both trigger feelings and become images in the mind of human imagination. Both arts, cinema and literature, although they constitute distinct semiotic systems have the noble craft of food and bring the media to the prestige of high art or, in the words of some, making high art accessible to the general public.



### PALAVRAS-CHAVE

Cinema; Literatura; daptação;  
Narrativa; Linguagens.



### KEY WORDS

Cinema; Literature; Adaptation;  
Narrative; Languages.

Quando assisto a um filme adaptado de um texto literário, já lido anteriormente, coloco-o na estante e com o primeiro olhar, leio o filme até a última cena. De outra forma, quando gosto do filme, procuro ler o livro depois de assistir ao filme, isto porque tenho convicção de que diretores e roteiristas, ao escreverem uma obra literária, desejariam responder ao cineasta Stanley Kubrick (1928-1999) – para quem “tudo que pode ser escrito e pensado pode ser filmado” – provando que ‘tudo que pode ser filmado, poderia ser escrito’.

A relação entre literatura e cinema é antiga, e embora percamos as origens imemoriais da literatura na história da humanidade, sabemos que ela antecede historicamente ao cinema. O Cinema está claramente fixado na história cultural da humanidade, no final do século XIX. É a única arte com “certidão de nascimento”. A primeira sessão de cinema aconteceu no Café Chat Noir, do Boulevard des Capucines, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895 e estiveram presentes nesta exibição 33 pessoas e a cena durou 50 segundos. Começou com o simples registro da chegada de um trem à estação de La Ciotat, filmado por Louis Lumière. O público protegeu-se sob as poltronas, convencido de que o trem era real.

Nosso grande poeta Carlos Drummond de Andrade, em **Poesia Errante**, 1988, p. 39, escreve:

#### PAPO COM LUMIÈRE

Oi, Louis Lumière, que alegria falar com você  
através do tempo e dos seus filmes-relâmpago!  
Vou assistir agora, 89 anos depois,  
à saída dos operários do seu estúdio  
(que você modestamente chamava de fábrica)  
em Lyon Monplaisir para o prazer de todo mundo  
que mediante um franco de entrada, no subsolo do Salão Indiano do  
Grand Café  
Curtia dez filmezinhos de 17 metros cada um.  
Maravilha!  
Vão saindo as mulheres de chapéus emplumados  
e bustos generosos, como para uma festa,  
mas vão para casa de subúrbio preparar o magro jantar de família,  
operárias da ilusão, que até hoje distribuem quimeras.

Só você e o mano Augusto não perceberam:  
Pensavam ter lançado uma simples curiosidade científica  
De breve duração, brincadeira sem conseqüências  
E criaram um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante.  
Libertaram as paisagens, soltaram as imagens:  
Elas agora entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas.  
Maravilha...  
Olha a locomotiva que salta da tela, espalhando susto e fumaça na sala  
de projeções,  
Olha Madame Lumière pescando delicadamente peixinhos vermelhos  
E o jardineiro levando banho do regador descontrolado...  
A invenção ingênua transformou-se em formidável indústria universal  
Que chega até à lua e embala o sonho dos seres humanos.  
Obrigado, meu velho!

Drummond reconhece que as imagens em movimento são “um outro mundo dentro do mundo velho e bocejante” e “libertaram as paisagens, soltaram as imagens”. O poeta parece encantar-se diante de um invento demiurgo capaz de recriar o mundo real, determinado, cartesiano, capaz de por meio das imagens em movimento, ausentar-se do contato direto com a realidade e sobre ela intervir, pois “elas agora (as imagens soltas) entram em nossas casas, misturam-se com as nossas vidas”.

Pereira (2009) afirma que os irmãos Louis (1864-1948) e Auguste (1862-1954) Lumière, inventores do cinema, trouxeram empírica e inconscientemente para o ar livre as estruturas do imaginário.

O cinema reflete a realidade e, mais do que isso, comunica-se com o sonho. “O cinema torna não só compreensível o teatro, a poesia e música, como também o teatro interior do espírito: sonhos, imaginação, representações: o tal minúsculo cinema que existe na nossa cabeça” (MORIN, 1970, p. 243).

E o cinema em busca de narrativas se depara com a literatura. As palavras acionam os sentidos e se transformam em imagens na mente do leitor. O cinema, por sua vez, abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras. Mas como é entendida esta aproximação entre dois sistemas semióticos distintos?

## NARRATIVAS LITERÁRIAS COMO FONTE DE INSPIRAÇÃO

Pautadas, ora pela intersecção, ora pelo dissídio, 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.

Nos primórdios do cinema, D.W.Griffith (1875-1948), o pai da técnica cinematográfica não hesitou em reconhecer que seu trabalho tinha influências de Charles Dickens (1812-1870), o mais popular dos romancistas da era vitoriana, e que apreciava muito seus modelos narrativos, suas técnicas, sua concepção de ritmo e de suspense, articulando duas ações simultâneas e paralelas.

Já em 1867, o mago Georges Méliès adaptava da literatura, **Fausto e Margarida** e em 1868, **A Gata Borralheira**, para, em 1902, iniciar o seu percurso de versões de obras de Júlio Verne com **Viagem à Lua** e **Vinte mil léguas submarinas** (1907).

Graças às características textuais semelhantes, podemos afirmar que há muito tempo o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo.

Frequentemente o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários gêneros literários, provindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática.

A literatura e o cinema mantêm uma intrínseca relação de diálogo, desde as adaptações ao modo de se narrar uma história. A linguagem como a narração se dá é que varia de uma arte para outra.

Alguns escritores do século XIX criaram verdadeiras máquinas narrativas: estruturas que se repetiam nos livros, mudando apenas o enredo e as personagens. A história era diferente, mas o modo de contar era sempre o mesmo (com maiores ou menores variações).

A passagem do século XIX para o XX foi marcada por um novo enquadramento do homem dentro do espaço que o cercava. Surge o sujeito, detectado por Baudelaire (1821-1867), um homem que vagueia cercado de espelhos, cercado de imagens: o homem

da multidão, do conto de Edgar Allan Poe (1809-1849), desconhecido, sem rumo certo e sem propósito definido; um homem assustado e preso num espaço que se transforma diante de seus olhos atônitos. Um novo homem que precisa de uma nova forma de expressão.

O cinema, a grande novidade do início do século, participa ativamente do processo de criação de outra forma de se apresentar o mundo, bem como da desconstrução de um olhar cotidiano. A nova arte é utilizada para recriar a noção de tempo e espaço, além de estabelecer novos modelos na relação homem-máquina. No dizer do crítico francês Louis Delluc (1890- 1924), o cinema é talvez a única arte, realmente moderna, porque é, ao mesmo tempo, filha da máquina e do ideal humano.

A partir da década de 60, começam a surgir os primeiros estudos sobre análise fílmica e teoria do cinema, influenciando profundamente a aproximação entre o cinema e a literatura. O cinema pode se assim o desejar, privilegiar a narratividade, pois, muitas das estruturas narrativas têm idêntico funcionamento nos dois sistemas semióticos em questão, o cinematográfico e o literário.

A teoria crítica ganha espaço junto a pesquisadores surgindo, na França, a tradição culturalológica de estudos da cultura de massa. As perguntas feitas por esta tradição são relativas à presença, no panorama cultural como um todo, da cultura de massas. Como ela vem se integrar às culturas já existentes (a cultura nacional, a cultura humanista e a cultura religiosa), e Edgar Morin assim se pronuncia:

[...] a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas. Ela se acrescenta, à cultura nacional, à cultura humanista, à cultura religiosa, e entra em concorrência com estas culturas (MORIN, 1967, p. 18)

A orientação das teorias atuais na escola considera que a arte é única; entretanto, a existência de uma intuição lírica e a presença de um coeficiente espiritual em obras de pintura, música, poesia,

arquitetura, escultura ou cinema, fazem delas obras de arte.

Considerar o cinema como a sétima arte é um conceito tradicional e romântico, mas quando nos referirmos a ela estamos pensando em sua linguagem.

Quanto à linguagem cinematográfica, ela é indiscutivelmente criadora. A câmera não reproduz simplesmente a realidade, mas tem um poder criador que define a própria essência artística do cinema.

Evidentemente, nem todo filme pode ser considerado uma obra artística. Não é pelo mero fato de se usar do cinema que se faz cinema. Podemos ter linhas e cores num quadro, ou formas e contornos num pedaço de mármore: teremos em mãos os mesmos recursos que imortalizaram Van Gogh e Rodin, mas isso não nos torna gênios da pintura e da escultura.



*Noite Estrelada de Van Gogh*



*Rodin*

Para interpretar corretamente o fenômeno cinematográfico devemos então ter em mente as diferenças essenciais entre o que existe de específico como arte no cinema, e o que nele é desdobramento comercial ou especialização industrial.

Isto não significa que o público deva deixar de procurar no cinema um entretenimento agradável. Tudo depende de uma atitude, de uma predisposição em face ao filme.

As pessoas que adquirem livros, por exemplo, adotam um critério de escolha que diferencia as que compram boa, ou qualquer literatura. Mas, no cinema, a tendência é nivelar: tudo é passatempo... Eis porque o passo decisivo para a apreciação autêntica do filme é que o espectador perceba quando e como um filme oferece algo mais que um simples passatempo.

Nas relações entre cinema e literatura, devemos distinguir inicialmente os dois sentidos em que se usa a expressão "literária" com respeito ao filme. Há o sentido pejorativo, que denuncia a falta de integração entre os elementos visuais e a natureza retórica ou excessivamente dialogada da narrativa. Mas há o sentido legítimo, que indica a possibilidade de complementação entre os recursos literários e os cinematográficos.

Como o cinema se exprime por meio de imagens em movimento, é evidente que o enredo nunca se identifica perfeitamente com aquele existente em um livro. O escritor de argumentos sempre procura obter os equivalentes visuais das construções literárias. Levando em conta que o filme procura contar uma história, essencialmente, por meio de imagens, jamais um romance poderá ser filmado com absoluta fidelidade ao original.

O cinema mostra. O escritor, pela palavra, descreve. Uma descrição muito longa de determinado ambiente ou personalidade não poderá ser feita oralmente no filme, por meio de diálogos. Ao ser filmado, um livro sempre sofre uma transformação, não necessariamente em sua forma.

Alguns escritores condenam, por isso, a adaptação para o cinema das obras primas da literatura, afirmando que o filme significa uma traição à obra original, e alegando que o cinema - por ser uma arte nova - exige obras especialmente concebidas para o seu meio próprio de expressão.

Por isso, a adaptação de obras literárias para o cinema levanta questões similares àquelas que se colocam relativamente à tradução do texto literário: a tradução é fiel ao original? É possível levar a literatura para as telas? O roteirista e/ou o diretor não traem o livro ao adaptá-lo para as telas? O filme adaptado não empobrece o texto literário?

O filme tem que mostrar com imagens, pois um filme é feito antes de tudo para os olhos (e para os ouvidos). Quando se adapta um romance para o cinema, o roteirista e o diretor terão que valer-se de uma série de subterfúgios para respeitar esse princípio e, ao mesmo tempo, obter uma forma cinematográfica capaz de traduzir a forma romanesca. Nesse sentido, não se pode falar de infidelidade do filme em relação ao romance. Não é com o romance que o filme está "casado", mas com o olhar do espectador. O espectador padrão exige respeito incondicional aos mecanismos de enunciação do cinema clássico (decupagem, continuidade e regras de montagem, sistema de estrelato, regras de cenografia, iluminação, figurino etc.).

Na medida em que aceita ou não as propostas do romance, o

filme trai ou não trai o espectador. Quanto mais radical for o envolvimento do filme com o romance, tanto maior será a traição ao espectador.

O cinema sempre procurou na aproximação com a literatura uma forma de legitimar-se. E além das frequentes adaptações de obras literárias para a tela, tornou-se prática corrente, a contratação de escritores como roteiristas. Assim é que, em Hollywood, notáveis escritores como Scott Fitzgerald, Aldous Huxley, Gore Vidal, William Faulkner, James Age e Nathanael West, dentre outros, tornaram-se os contadores de muitas histórias que comoveram o grande público e garantiram o sucesso de vários empreendimentos.

Henry James, um dos grandes escritores norte americanos do século XIX, teve algumas de suas obras adaptadas para o cinema, como por exemplo, **A volta do parafuso** (*Turn of the screw*) e **As asas da pomba** (*The wings of the dove*), que resultaram nos filmes **Os inocentes** e **As asas do amor**, respectivamente. O mesmo ocorreu com Edith Warthon, cujo romance **A idade da inocência** (*The Age of Innocence*) foi filmado por Martin Scorsese, em 1993.

Ernest Hemingway foi exemplo de um escritor voltado ao 'cinema'. Seja pela temática, linguagem, pelo estilo e enfoque de seus textos ficcionais, suas histórias pareciam nascer como filmes. Várias delas, como não poderiam deixar de ser, foram transpostas para o cinema, como **O sol também se levanta** (*The Sun Also Rises*), **Adeus às armas** (*A Farewell to Arms*) e **O velho e o mar** (*The Old Man and the Sea*).

Entre os autores contemporâneos, Paul Auster é um daqueles que mais clara e substancialmente incorporam a duplicidade entre as duas expressões artísticas. Homem tanto da literatura quanto do cinema, o respeitado ficcionista roteirizou a versão fílmica de **Cortina de fumaça** (*Smoke*) e **Sem fôlego** (*Blue in the Face*), além de ele próprio dirigir **Mistério de Lulu** (*Lulu on the Bridge*) e o **Kimera**, adaptado de sua novela **A vida interior de Martin Frost** (*The inner life of Martin Frost*).

Já Philip Roth, talvez um dos maiores escritores norte americanos da atualidade, teve apenas duas obras levadas à tela, **Fatal** (no

filme de mesmo título) e A marca humana (The Human Stain), que resultou no filme Revelações.

Em consulta ao IMDB (*The Internet Movie Database*), em 27 de março de 2008, constatamos que Edgar Allan Poe é um dos autores mais adaptados pelo cinema em todos os tempos. Há 195 filmes baseados ou inspirados em suas obras. O primeiro é **Sherlock Holmes in The great muder mystery**, de 1908, baseado em **Os crimes da Rua Morgue** que aliás, teve 8 adaptações para o cinema. É curioso lembrar que Poe nasceu em 1809, em Boston, e morreu em 1849, mais de 40 anos antes do cinema ser inventado. Julio Verne (1828-1905), contemporâneo de Poe, mas com uma vida muito mais longa e uma obra muito maior, tem 125 adaptações, incluindo um filme famoso de George Méliès, **Viagem à lua**, de 1902.

Agatha Christie, que viveu entre 1890 e 1976, tem 110 adaptações. Balzac (1779-1850) tem 145 adaptações. Zola (1840-1902) tem 79 adaptações. Dostoiévsky (1821-1881) tem 147 adaptações. Eça de Queiroz, nascido em 1845, tem apenas 17 adaptações. Machado de Assis (1839-1908) apenas 25 adaptações. Jorge Amado tem 26. O campeão provavelmente é Shakespeare, nascido em 1564, que tem 701 adaptações.

O grande cineasta Stanley Kubrick, um respeitado estudioso das relações entre as duas linguagens, afirma que “livro é livro, filme é filme”. Kubrick fez praticamente todos os seus filmes adaptados de matéria prima literária, uma predileção que o levou a formar produtivas parcerias com diversos autores, na sua maioria, norte americanos. Terry Southern, por exemplo, foi parceiro de Kubrick no filme *Dr. Fantástico*, inspirado no romance *Alerta Vermelho*, de Peter George. O conto *O sentinela*, de Arthur Clarke, deu origem a *2001 - Uma odisséia no espaço* - cujo argumento foi criado especialmente para o cinema por Kubrick e Clarke e depois, num movimento contrário, foi transportado para livro.

Podemos afirmar que grandes obras do cinema têm sido alternadamente, tanto adaptações como argumentos originais.

Observando os Indicados ou Esquecidos do Oscar 2009 podemos citar como roteiros adaptados:



**Ensaio Sobre a Cegueira** do cineasta brasileiro Fernando Meirelles veio do roteiro de Don McKellar, baseado em livro de José Saramago.

**Quem Quer Ser um Milionário?**, adaptado por Simon Beaufoy, o filme foi baseado no livro *Q&A* de Vikas Swarup e, sendo uma livre adaptação, tem diversas mudanças importantes na trama. O maior mérito de Beaufoy não se concentra nos diálogos, mas sim, na forma como a história do pobre Jamal Malik é mostrada.

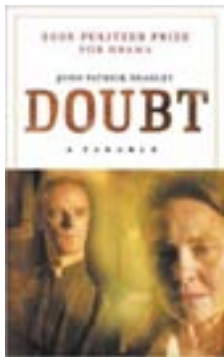


**Frost/Nixon**, de Peter Morgan tem sua origem na própria peça de Peter Morgan e, imediatamente chamou a atenção pelo material de alto nível sendo logo adaptada para o cinema.



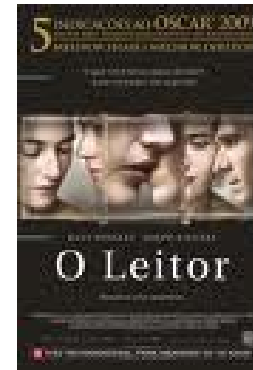


**Dúvida**, filme dirigido por John Patrick Shanley, tem seu roteiro baseado na peça



**Doubt: A Parable**, de sua própria autoria e pela qual venceu o prêmio Pulitzer. Basicamente envolve quatro personagens relacionados em um suposto caso de pedofilia, sendo brilhante pela forma como envolve o espectador.

**O Curioso Caso de Benjamin Button**, dirigido por Eric Roth e Robin Swicord foi baseado num conto de F. Scott Fitzgerald. Difícil tarefa de transpor um conto para um longa de mais de duas horas e com trama que exige o trabalho de um roteirista experiente.



**O Leitor**, dirigido por David Hare foi adaptado do livro de Bernhard Schlink. Para alguns críticos o grande problema do filme foi que a história de Michael Berg e Hanna Schmitz ser tratada de uma maneira muito distante na segunda metade do longa, exatamente quando ele precisava de algo mais marcante para ficar com o espectador após o fim da sessão.

Por isso deduzimos que em Cinema e Literatura temos uma liberdade ambígua, pois, a mais simples enunciação literária, digamos: “José saiu apressadamente de sua casa em direção à escola”, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato: José é menino, adolescente ou adulto? Que cor de pele e outros aspectos físicos que caracterizam José? Como se veste ele? Que características tem sua casa? O que significa, para uma imagem cinematográfica, o advérbio apressadamente? Como é a escola? Esta direção significa à esquerda ou à direita, ladeira ou rua plana, ladeada de árvores, asfaltada, ou ainda uma simples estrada de terra batida?

Muitas outras questões serão ainda colocadas, se pretende o cineasta transformar um texto literário – ou mesmo um argumento original – inicialmente anotado com palavras - num roteiro cinematográfico e, enfim, constituir-lo num filme. Embora algumas questões possam ser respondidas a contento, mediante análise acurada do contexto que a passagem literária apresenta, a verdade é que, sobretudo nos textos contemporâneos, raramente todos os dados – e alguns deles essenciais – são fornecidos ao diretor.

Na relação tida como normal entre literatura e cinema, contudo, verifica-se que, em geral, a arte mais nova busca apropriar-se das formas narrativas literárias, ainda que o cinema, em seus primór-

dios, isto é, à época dos primitivos realizadores soviéticos, não se tenha inspirado na literatura, mas sim em argumentos escritos especificamente para ele. Seja como for, e embora não se possa defender a tese simplista de que pelo mero fato de adaptar um texto literário o filme dele resultante lhe fique aquém – pois se conhecem vários argumentos originais que igualmente resultaram em filmes apenas precários – a verdade é que, de maneira geral, o espectador que tenha lido um texto literário, ao vê-lo projetado na tela, não escapa a uma certa frustração, quando não reconhece, naquela transposição, a imagem esperada.

O filósofo Evaldo Coutinho (1911-2001), a propósito, lembra que, na verdade, o espectador, nestes casos, depara-se, ainda que inconscientemente, com uma dupla imagem: de um lado, aquela esperada e antevista pela leitura e, de outro, a imagem concretamente visualizada no filme, na concretização que dela fez o diretor.

Assim podemos constatar que boa parte dos teóricos do cinema afirma que, de modo geral, o cinema tem sido prejudicado em sua dependência da literatura, embora reconheçam uma proximidade entre estas duas formas de arte.

Alguns chegam mesmo a profetizar uma proximidade sempre crescente e fecunda, quando não já corrente em relação a romancistas contemporâneos capazes de analisar estados de espírito e impressões sensíveis – mais do que criação de simples enredos – alegorias universais, enfim, alcançando compreensão plena em qualquer parte do globo terrestre.

Lembram estes autores que, em relação ao modelo real, o modelo artístico é sempre uma de suas modalidades, a qual se impõe em detrimento de outras tantas, virtuais, e que, neste sentido, não caberia se exigir pura e simples fidelidade de um filme ao texto literário original. Caberia sim, precaver-se, isso sim, de pretender dinamizar um texto estático, como o literário, em relação ao cinema, com excessiva mudança de câmera ou variação de cenários

Seja como for, existem algumas aproximações bastante evi-

dententes entre essas duas formas artísticas: ambas são fruídas com os olhos, tanto os do leitor, quanto os do espectador, e ambas se desenrolam e se constroem no tempo, criando certas continuidades e expectativas.

A literatura constitui-se numa linguagem simples, que se transmite pela palavra, enquanto que o cinema é uma linguagem complexa, compreendendo códigos superpostos, e por vezes os mais díspares possíveis, bastando um simples exemplo:

No filme existencialista **Profissão - repórter**, Antonioni (1975) coloca um casal chegando a Barcelona e embrenhando-se pelos corredores de um prédio construído por Antoni Gaudi (1852-1926). Tanto o homem quanto a mulher apresentam fundamentalmente o desafio da incomunicabilidade, e a relação que o cineasta cria entre eles e o cenário, num plano geral que os focaliza cada qual numa sacada, separados por uma parede dizendo dois monólogos paralelos, exige do espectador um certo conhecimento da arquitetura de Gaudi, para conscientizar-se do significado daquela sequência.

Em compensação, o cinema pode ser visto como uma forma direta de apreensão e exploração de dados reais a fim de convertê-los em entidades representativas, simbólicas – alegóricas; dizíamos antes, caracterizando-se por um imediatismo em sua apreensão e assimilação, pois o filme não é algo pensável, mas perceptível.

As problemáticas relações entre literatura e cinema têm feito com que alguns estudiosos, como Evaldo Coutinho reconheçam o cinema apenas naquela essência de seus originais, ou seja, a imagem branca e preta e não sonora, constituindo-se então, à semelhança da música, em linguagem verdadeiramente universal e original

Outros, contudo, não negam a presença da palavra no cinema, embora façam algumas advertências, como o filósofo fenomenologista Merleau Ponty(1908-1961), para quem “um filme sonoro não é um filme mudo acrescido de sons e palavras, unicamente destinadas a completar a ilusão cinematográfica”,



já que a palavra não tem a missão de aduzir idéias às imagens e, nem a música, sentimentos.

Um filme se faz de silêncios e diálogos, da mesma forma que o texto literário mescla narração e diálogo. A palavra deve ser relativa à imagem, intervindo como elemento significativo, discreto, e sem superar em dramaticidade e plasticidade a própria imagem. Não é por acaso, como relembra Geraldo Santos Pereira, que o escritor Guimarães Rosa, quando discutia com aquele diretor a transposição ao cinema de **Grande Sertão: Veredas** (1965) insistia nos perigos do diálogo redundante, incapazes de projetar a imagem cinematográfica mais além, ou absolutamente desnecessário em face dela.

Alberto Cavalcanti, o grande pioneiro do cinema brasileiro, e que sempre defendeu o valor poético ao lado do valor social do cinema, afirmava, inclusive, que quanto mais tarde o diálogo aparecesse num roteiro, melhor, pois isso permitia ao argumentista e ao roteirista pensarem fundamentalmente com imagens cinematográficas.

Isto leva-nos a afirmar que o cinema é mais exterior, e neste sentido ele instaura um mundo, enquanto a literatura, mais interior, recria um mundo. Efetivamente, o cinema omite a experiência subjetiva, porque para ele tudo deve ser sempre objetivado pelo olho da câmera, transformado no olho do espectador, ainda que um olho parcializador da exibição do corpo, da paisagem ou do mundo.

Mas é exatamente aqui que o cinema realiza aquela representação segunda, sem deixar de ser natural – ele cria imagens que, a rigor, não se encontram na natureza, pois o cinema não fala das coisas, como a literatura, mas as mostra, e cada imagem singular tem o poder gerador de uma nova experiência de um mundo visível.

O cinema não fornece apenas uma imagem (aparência) do real, mas é capaz de constituir um mundo à imagem do real, o que lhe dá uma dimensão ontológica, isto é, de testemunha de uma existência, respeitando-a em si mesma e deixando-a, assim, revelar o que tem de essencial.

Se a literatura sugere, o cinema institui, por meio das associações provocadas pela montagem, na expressão de Umberto Bárbaro, uma cronologia, uma geografia e uma anatomia ideais.

A arte cinematográfica resgatou, de certa maneira, a origem oral da literatura, que só em sua evolução posterior atingiria o grau escrito. Igualmente o cinema soube herdar duas importantes aquisições de outra arte que o antecedeu, o teatro.

Trata-se da fala e do gesto do ator, sendo que, no caso do cinema, em grau superior ao teatro, uma fala pode ser dispensada ou substituída pelo movimento que a câmera – o olho do espectador – realizar.

É de se salientar, contudo, que a literatura permite se, numa leitura oralizada, entonações diferenciadas (e por isso, eventualmente errôneas).

O cinema brasileiro, por sua vez, vem tendo um nítido crescimento na quantidade de produções que chegam às salas exibidoras, o que gera qualidades diversas, novas formas de narrar e novas abordagens do cotidiano. Podemos afirmar que poucas formas artísticas estabelecem entre si tantas relações de sentido mútuo, ainda que sujeitas a polêmicas sobre liberdades de criação, etc. – até porque são diferenciadas as linguagens e distintos os respectivos códigos e modos de funcionamento: narrativas literárias e narrativas fílmica distinguem-se e, na maioria dos casos, contrastam-se; são sempre difíceis as transposições de uma para o outro, pois as características intrínsecas do texto literário – originalidades, subjetividades, entrelinhas, elaborações – não encontram, por princípio, a mesma expressão na narrativa cinematográfica.

Entre a página de um livro e a tela branca do cinema há laços estreitos – em forma de mão e contramão: a página contém palavras que acionam os sentidos e se transformam na mente do leitor, em imagens; a tela abriga imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador por meio de palavras.

Entre a literatura e o cinema há um elo originário, diálogo

que se acentuou sobremaneira após a intermediação dos processos tecnológicos. Assim, a enorme e expressiva influência da literatura sobre o cinema tem sua contrapartida, por meio de um cinema interior ou mental sobre a literatura e as artes em geral, mesmo em uma época precedente ao advento dos artefatos técnicos.

É comum encontrar a idéia de que o cinema buscou da literatura parte significativa da tarefa de contar histórias, tornando-se, de início, um fiel substituto do folhetim romântico. E, apesar de experimentações mais ousadas, como a Avant Garde, francesa (década de 1920), ou o surrealismo cinematográfico, que buscaram fugir dessa linha, a narrativa continua a ser o traço hegemônico da cinematografia.

Daí, adaptar para o cinema obras de autores como Shakeaspeare, Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Flaubert, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, para citar apenas alguns nomes de relevo no panorama universal e nacional – equivale a trazer para as mídias o prestígio da grande arte ou, no dizer de alguns, tornar a arte erudita acessível ao grande público.

A seguir citamos alguns filmes brasileiros que vieram da literatura:

OBRA	AUTOR	FILME	DIRETOR	ANO
A dama do loteação	Nelson Rodrigues	A dama do loteação	Neville de Almeida	1978-Br
A Grande Arte	Rubem Fonseca	A Grande Arte	Walter Salles	1991-Br
A Hora da Estrela	Clarice Lispector	A Hora da Estrela	Suzana Amaral	1985-Br
A hora e a vez de Augusto Matraga	Guimarães Rosa	A hora e a vez de Augusto Matraga	Roberto Santos	1965-Br
A moreni-nha	Joaquim Manuel de Macedo	A moreni-nha	Glauco Mirko Laurelli	1970-Br
A moreni-nha	idem	A moreni-nha	Antônio Leal	1915-Br
A Ostra e o Vento	Moacir C.Lopes	A Ostra e o Vento	Walter Lima Jr.	1998-Br
Abril despedaçado	Kadaré, Ismail	Abril despedaçado	Walter Salles	2001-Br
Amar, verbo intransitivo	Mario de Andrade	Lição de amor	Eduardo Escorel	1976-Br
Auto da compadecida	Ariano Suassuna	O Auto da compadecida	Guel Ar-raes	2000-Br
Auto da compadecida	Ariano Suassuna	A compadecida	George Jonas	1969-Br
Auto da compadecida	Ariano Suassuna	A compadecida	George Jonas	1969-Br
Benjamim	Chico Bu-arque de Holanda	Benjamim	Monique Garden-berg	2004-Br

OBRA	AUTOR	FILME	DIRETOR	ANO
Budapeste	Chico Buarque de Holanda	Budapeste	Walter Carvalho	2009-Br
Bufo & Spallanzani	Rubem Fonseca	Bufo & Spallanzani	Flávio Tambellini	2001-Br
Carandiru	Dráuzio Varela	Carandiru	Hector Babenco	2003-Br
Cidade de Deus	Paulo Lins	Cidade de Deus	Fernando Meirelles	2002-Br
Cléo e Daniel	Roberto Freire	Cléo e Daniel	Roberto Freire	1970-Br
Desmundo	Ana Miranda	Desmundo	Alain Fresnot	2003-Br
Diários de Motocicleta	Diários de Ernesto Che Guevara	Diários de Motocicleta	Walter Salles	2004-Br
Dois perdidos numa noite suja	Plínio Marcos	2 perdidos numa noite suja	José Joffily	2005-Br
Dom Casmurro	Machado de Assis	Dom	Moacyr Góes	2003-Br
Dona Flor e seus dois Maridos	Jorge Amado	Dona Flor e seus dois Maridos	Bruno Barreto	1976-Br
Estorvo	Chico Buarque	Estorvo	Ruy Guerra	2000-Br
Faca de Dois Gumes	Fernando Sabino	Faca de Dois Gumes	Murilo Salles	1989-Br
Feliz ano velho	Marcelo Rubens Paiva	Feliz ano velho	Roberto Gerbitz	1988-Br

OBRA	AUTOR	FILME	DIRETOR	ANO
Gabriela Cravo e Canela	Jorge Amado	Gabriela (Cravo e Canela)	Bruno Barreto	1983-Br
Guerra Conjugal	Dalton Trevisan	Guerra Conjugal	Joaquim Pedro de Andrade	1975-Br
Jogo Subterrâneo	Cortazar, Julio	Jogo Subterrâneo	Roberto Gervitz	2005-Br
Lavoura arcaica	Raduan Nassar	Lavoura arcaica	Luiz Fernando Carvalho.	2001-Br
Macunaíma	Mario de Andrade	Macunaíma	Joaquim Pedro de Andrade	1969-Br
Memórias do Cárcere	Graciliano Ramos	Memórias do Cárcere	Nelson Pereira dos Santos	1981-Br
Memórias do cárcere	Graciliano Ramos	Memórias do cárcere	Nelson Pereira dos Santos	1984-Br
Memórias Póstumas de Brás Cubas.	Machado de Assis	Memórias Póstumas de Brás Cubas.	André Klotzel	2001-Br
Menino de engenho	José Lins do Rego	Menino de engenho	Walter Lima jr.	1965-Br
Neto perde sua alma	Tabajara Ruas	Neto perde sua alma	Tabajara Ruas e Beto Souza	2001-Br
O amuleto de Ogum	Jorge Amado	O amuleto de Ogum	Nelson Pereira do Santos	1974-Br
O beijo da mulher aranha	Manuel Puig	O beijo da mulher aranha	Hector Babenco	1985-Br/ Usa
O casamento	Nelson Rodrigues	O casamento	Arnaldo Jabor	1975-Br

OBRA	AUTOR	FILME	DIRETOR	ANO
O Comprador de Fazendas "Urupês"	Monteiro Lobato	O Comprador de Fazendas "Urupês"	Mário del Rio, Guilherme de Figueiredo e Miroel Silveira	1975-Br
O Corpo	Clarice Lispector	O Corpo	José Antonio Garcia	1991- Br
O cortiço	Aluisio de Azevedo	O cortiço	Francisco Ramalho Jr	1978-Br
O Grande mentecapto	Fernando Sabino	O Grande mentecapto	Oswaldo Caldeira	1988-Br
O Guarani	José de Alencar	O Guarani	Fauzi Mansur	1979-Br
O Guarani *	idem	O Guarani *	Norma Benguel	1996-Br
O homem do ano	Patrícia Mello	O homem do ano	José Henrique Fonseca	2002-Br
O Homem do Pau Brasil- adaptação livre da obra e vida do autor	Oswaldo de Andrade	O homem do pau brasil	Joaquim Pedro de Andrade	1981-Br
O homem Nu	Fernando Sabino	O homem Nu	Roberto Santos	1968-Br
O homem Nu	Fernando Sabino	O homem Nu	Hugo Carvana	1997-Br
O menino Maluquinho	Ziraldo	O menino Maluquinho	Helvécio Ratton	1994-Br

OBRA	AUTOR	FILME	DIRETOR	ANO
O meu destino é pecar	Nelson Rodrigues	O meu destino é pecar	Manuel Pelufo	1952-Br
O pagador de promessas	Dias Gomes	O pagador de promessas	Anselmo Duarte	1962-Br
O quatri-lho	José Clemente Pozenato	O quatri-lho	Fábio Barreto	1994-Br
O que é isso companheiro?	Fernando Gabeira	O que é isso companheiro?	Bruno Barreto	1997-Br
O Santo que não acreditava em Deus	João Ubaldo Ribeiro	Deus é brasileiro	Cacá Diegues	2003-Br
O Vestido	Carlos Drummond Andrade	O Vestido	Paulo Thiago	2004-Br
O xango de Baker street	Jô Soares	idem	Miguel Faria Jr	2001-Br
Ópera do Malandro	Chico Buarque	Ópera do Malandro	Ruy Guerra	1986-Br
Orfeu da Conceição	Vinícius de Moraes	Orfeu	Cacá Diegues	1999-Br
Perdoe-me por me traíres	Nelson Rodrigues	Perdoe-me por me traíres	Braz Chediak	1983-Br
Poema: Negro amor de rendas brancas	Carlos Drummond Andrade	O padre e a moça	Joaquim Pedro de Andrade	1965-Br
Primeiras estórias- livro de contos	Guimarães Rosa	Outras estórias	Pedro Bial	1999-Br

OBRA	AUTOR	FILME	DIRETOR	ANO
Quarup	Antonio Callado	Quarup	Ruy Guerra	1989-Br
São Bernardo	Graciliano Ramos	São Bernardo	Leon Hirszman	1972-Br
Sombras de Julho	Carlos Herculano Lopes	Sombras de Julho	Marco Altberg	1996-Br
Tieta do agreste	Jorge Amado	Tieta do agreste	Cacá Diegues	1996-Br
Triste fim de Policarpo Quaresma	Lima Barreto	Policarpo Quaresma, herói do Brasil	Paulo Thiago	1998-Br
Um copo de cólera	Raduan Nassar	Um copo de cólera	Aluizio Abranches	1999-Br
Vidas Secas	Graciliano Ramos	Vidas Secas	Nelson Pereira dos Santos	1963-Br

Quadro: Do livro ao filme

Fonte: a Autora <sup>1</sup>

<sup>1</sup> O primeiro filme adaptado do romance Guarani foi gravado em 1912. Seguido por O Guarani (1920), O Guarani (1926), O Guarani (1950), O Guarani (1979) e O Guarani (1996).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem falada ou escrita é um sistema de signos intencionais, enquanto que o cinema é um sistema de signos naturais, escolhidos e ordenados intencionalmente, de maneira a agir diretamente no inconsciente do público, e antes de falar à sua inteligência crítica, dirige-se e atinge a sua sensibilidade perceptiva.

Ocorre que a literatura é fundamentalmente sequência, sucessão de fatos, enquanto que o cinema caracteriza-se pelo simultaneísmo, tanto espacial quanto temporal, fazendo com que a estética cinematográfica resida essencialmente na identificação e posterior emotividade do espectador em relação ao que lhe é projetado na tela.

Porém, a literatura, ao ser expressão, utiliza uma mídia específica, que é a palavra, no caso, escrita, constituindo-se, assim, numa abstração da realidade; enquanto o cinema é uma representação, é uma impressão potencial, é virtual em relação ao que poderia ou deveria ser (na melhor tradição aristotélica, pressupõe), pois será o cinema sempre uma realidade objetiva, enquanto a literatura subjetiva. O cinema vale-se de atores e cenários originais, embora a mediação da câmera (que não existe no teatro) crie relações culturais e estruturas narrativas específicas, que permitem interpretação do mundo.

Talvez a melhor maneira de se julgar uma adaptação literária para o cinema seja, então, não pelo seu grau de fidelidade literal à obra original, mas por sua eficácia em adequar para um meio estética e formalmente diferente uma dada narrativa.

Literatura e Cinema são dois sistemas semióticos distintos com linguagens diversas e complementares.

No dizer de Edgar Morin,

A linguagem já abriu porta à magia: desde o momento em que toda a coisa chama imediatamente ao espírito a palavra que a designa, a palavra chama no mesmo instante a imagem mental da coisa que evoca, conferindo-lhe mesmo que seja ausente, a presença (MORIN, 1973), p.98).

E é por isso que quando assisto a um filme adaptado de um texto literário, já lido anteriormente, coloco-o na estante e com o primeiro olhar, leio o filme até a última cena. De outra forma, quando gosto do filme, procuro ler o livro depois de assistir ao filme e, sinto-me de espírito alimentado.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 2ª Ed. Campinas: Papirus, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica *In* **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- BERGAN, Ronald. **Guia Ilustrado cinema**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BRETON, André. **Entrevistas**. Lisboa: Salamandra, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DUPLESSIS, Yvonne. **O Surrealismo**. Lisboa: Inquérito, 1983.
- ECO, Umberto. **Viagem na Irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
- EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GUTIERREZ, F. **Linguagem Total - Uma pedagogia dos meios de comunicação**. São Paulo: Sumus, 1978.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997. MORIN, Edgar; VASCONCELLOS, Antonio Pedro. **O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia**. Lisboa: Moraes, 1970.
- \_\_\_\_\_. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**. São Paulo: Forense Universitária, 1969.

\_\_\_\_\_. **O Paradigma Perdido: A Natureza Humana**. Seuil: Publicações Europa-América LDA, 1973.

PEÑA-ARDID, Carmen. **Literatura y Cine**. Madrid: Cátedra, 1999.

PEREIRA, Olga Aparecida Arantes. **A imagem na sala de aula: um olhar**. Taubaté-SP: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2009.

REVISTA CULT. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br> Acesso em 6 de julho de 2009.

ROPAS-WUILLEUMIER, M. C. **De la littérature au cinéma**. Paris: Armand Colin, 1970.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

A autora é Mestre em Educação pela Unisal e Professora de Cinema da FATEA.