

Literatura e Cinema: elo e confronto

Literature and cinema: link and confrontation

■ LINDA CATARINA GUALDA *

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir as relações entre literatura e cinema em níveis teóricos, considerando que ambas as artes possuem elos e diferenças. Da mesma maneira que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta hoje como a arte universal, aquela que agrega o maior número de interessados. Nesse sentido, o estudo comparado entre essas duas expressões permite uma análise da extraordinária contribuição que uma arte traz à outra.

Palavras-chave: literatura, cinema, arte

ABSTRACT

The objective of this paper is to discuss the relations between literature and cinema in theoretical levels considering that both arts have connections and differences. Just as the literature was the most important art expression in the 19th and 20th centuries, the cinema nowadays is considered the universal art. In other words, cinema is the art which unite the biggest number of interested people. Then, the comparative study between these art expressions allows an analysis of the extraordinary contribution that one art brings to another.

Keywords: literature, cinema, art

* Formada em Letras, mestre e doutoranda pela UNESP/Assis, com a tese *Literatura e cinema: representações do feminino em Washington Square, Daisy Miller e The Europeans*

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

DA MESMA MANEIRA que a literatura foi a expressão artística de maior repercussão nos séculos XIX e XX, o cinema desponta hoje como a mais unificante das artes, aquela que agrega o maior número de interessados. De acordo com Bluestone (1973: 3), um terço dos filmes produzidos nos estúdios da RKO, Paramount e Universal são adaptações de romances. Isso porque, além de serem obras mais inclinadas a ganhar prêmios, o público demonstra enorme interesse em assisti-las, já que as advindas de romances renomados são tidas com maior índice de qualidade.

Num momento em que o cinema é o maior meio de divulgação cultural e que a literatura tem um público tão reduzido, “o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo como fenômeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano” (Bernardet, 1985: 34). Dados estatísticos demonstram que a procura pelo texto de partida aumenta consideravelmente com as adaptações de romances assistidas pelo público (é o caso recente de *O Código da Vinci*, *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*).

Compartilhando da ideia de que “o cinema não é só a arte contemporânea do homem, mas a arte criada pelo homem contemporâneo” (Silveira, 1966: 167) e de que o romance “*makes life, makes interest, makes importance... and I know of no substitute whatever for the force and beauty of its process*”¹ (James, 1987: 11). O estudo comparado entre essas duas expressões permite uma análise da extraordinária contribuição que uma arte traz à outra. Além disso, “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ver a verbalidade da literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema pelo viés da literatura” (Brito, 2006: 131).

Pensando nisso, o objetivo deste artigo é discutir as relações entre literatura e cinema em níveis teóricos, considerando que ambas as artes possuem elos e diferenças. Nosso principal interesse é investigar as técnicas específicas de linguagem em cada tipo de narrativa, utilizando como suporte teórico a mais moderna teoria de tradução e teoria de intertextualidade.

Nesse sentido, dividiremos este estudo em quatro partes intituladas: *Romance e filme: Obras Autônomas, O elo e O confronto e A Noção de Fidelidade*. A primeira tratará da questão da obra fílmica não ser considerada uma mera cópia da literária, mas sim autônoma, independente, que mantém relação com a obra de partida, mas conserva características e motivações próprias.

Na segunda parte, vamos nos ater exclusivamente às semelhanças entre as duas expressões artísticas mencionadas. Um trabalho comparativo que pretenda

analisar as relações entre um romance e um filme só é possível porque existem pontos de contato entre ambos e são nessas proximidades que vamos nos focar. A fim de não nos alongarmos em demasia, priorizamos apenas duas semelhanças, as quais acreditamos ser as mais significativas para o estudo que aqui pretendemos realizar. A saber: *a estrutura narrativa* (todo filme é, em sua essência, uma narração, além do fato de que antes de se apresentar na tela ele passou por um roteiro) e *a impressão de realidade*, cujas técnicas usadas pelo narrador encontram equivalentes nas adotadas pelo diretor, sempre de acordo com seus objetivos e ideologia.

Já na terceira subdivisão, estudaremos aquilo que distancia uma arte da outra. Logo no início, trataremos da *linguagem literária e da linguagem cinematográfica* apontando as principais diferenças entre ambas e de que maneira esse distanciamento permite a releitura e o enriquecimento de uma obra que traduz outra. A seguir, discorreremos a respeito do princípio de equivalência entre *a palavra e a foto(grama)* – já que estamos diante de duas expressões artísticas diversas, faz-se necessário tecer breves considerações acerca das diferenças entre o meio literário e o fílmico, sendo que o ato da escrita expresso em imagens caracteriza-se pelo maior distanciamento da arte literária para a cinematográfica.

Da mesma maneira que no item anterior optamos por apenas dois pontos de contato, aqui também escolhemos somente duas diferenças: a questão da *verbalidade da literatura* em confronto com a iconicidade do cinema e a relação entre o *tempo e o espaço* que no romance ocorre de maneira bastante diferente do filme, já que em relação ao tempo, o primeiro relata aquilo que já aconteceu enquanto o último narra o que está acontecendo; em relação ao espaço, o filme se vale muito mais das locações do que o romance e elas influenciam no comportamento dos personagens e no desenrolar dos eventos.

Por fim, a última parte diz respeito ao fato de estarmos considerando aqui o filme como uma obra autônoma. Isso quer dizer que, como tal, estamos diante de uma obra independente, já que carrega objetivos predeterminados, *ideologia* do diretor, mas que mantém estreita relação com a obra de partida. Nesse sentido, é de suma importância estudar as definições de *adaptação*, focando os conceitos de transposição, de recriação e de *tradução intersemiótica*, que diz respeito à busca por equivalentes de um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos. Por essa razão, não se pode priorizar a fidelidade ao texto original, pois não é possível encontrar uma correspondência total entre dois textos que pertencem a semas diferentes.

1. O romance cria vida, cria interesse, cria importância... e eu não conheço nenhum substituto para a força e beleza de seu processo.

ROMANCE E FILME: OBRAS AUTÔNOMAS

A primeira consideração a ser feita é que estamos tomando a obra cinematográfica como uma tradução da obra literária, pois ambas são inteiramente independentes, mas, ao mesmo tempo, estão intimamente relacionadas. A partir do momento em que não se considera mais a tradução como mimese, ao contrário, uma atividade interessada nas condições de produção e recepção, a tradução passa a ser vista como transformação. Como resultado desse processo transformacional, surge, então, uma estrutura totalmente nova e o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada se tomada apenas como imitação. Nesse sentido, não se pode negar que a versão esteja intimamente ligada à outra, pois funciona como seu interpretante².

Também rejeitamos a noção de fidelidade do filme em relação ao romance, porque esta noção é a-histórica, subjetiva e redutora, principalmente quando ambas as obras pertencem a diferentes contextos históricos. Além disso, a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios materiais de expressão do romance e do filme, os quais serão detalhados mais adiante.

Sendo assim, nosso interesse recai sobre os procedimentos de adaptação adotados pelo diretor e de como tais alterações são verificadas ao longo de determinado filme. Estamos cientes de que esse processo metamórfico que transforma obras de ficção em novas entidades artísticas – no caso, filme – é um processo baseado no fato de que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (Bluestone, 1973: 219 – tradução livre).

Entretanto, embora original e tradução sejam diferentes enquanto linguagem, suas informações estéticas estarão ligadas por uma relação de isomorfia (Plaza, 1987: 12) e essas relações, também chamadas de pontos de contato, são os elementos que ambas as obras possuem em comum, obviamente com as modificações necessárias para a realização de uma obra autônoma que dialogue com aquela de partida e não somente a reproduza.

O ELO

O livro pode sugerir filmes que o espectador que o leu gostaria de poder fazer e que, observa, consternado, não foram os efetivamente feitos. O filme pode ter nascido de um livro menor e sugerir coisas que, bem aproveitadas, dariam em literatura de qualidade superior. A multiplicidade dos caminhos e possibilidades propõe um debate que nunca se esgotará (Lopes, 2004).

Antes de discorrermos acerca dos elementos comuns entre literatura e cinema, convém tratarmos das afinidades semióticas, explicando o que uma arte ensinou à outra. De acordo com Robert Richardson (1973), em *Literature and film*, alguns procedimentos exclusivamente cinematográficos já estavam em textos literários: montagem, enquadramentos, angulações, fotografia etc.

Quando o cinema surgiu, ao invés de seguir as vanguardas do século XX, optou por ficar na retaguarda e “preferiu seguir o modelo convencional do romance do século anterior, contando uma história com começo, meio e fim, e assumindo ser três coisas ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (Brito, 2006: 8). Mas não foi apenas o cinema que aprendeu com a literatura, o contrário também ocorreu, causando enorme influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX, por exemplo, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, Ruben Fonseca, entre outros.

Robert Richardson demonstra que a literatura, por incrível que pareça, é uma arte visual e lista uma série de pontos comuns entre a obra literária e a cinematográfica: a dissolução de uma imagem em outra; o acúmulo de imagens de coisas e lugares sem a presença humana; a focalização centrípeta e progressiva do muito grande para o muito pequeno; o ponto de vista múltiplo a respeito de um dado episódio ou personagem; a velocidade da narrativa; o trabalho apurado com imagens; a elipse suprimindo o supérfluo; o processo de caracterização do protagonista; a trilha sonora pode achar equivalentes em determinados procedimentos prosódicos etc.

Levando em conta o espaço restrito para realizar um estudo que contemple todas essas aproximações, escolhemos tratar aqui apenas de dois elementos que aproximam a obra literária da fílmica: a estrutura narrativa e a impressão de realidade. Tal escolha foi norteada pelo grau de importância dessas categorias e é sobre elas que discorreremos a seguir.

A estrutura narrativa

Um estudo comparado focando literatura e cinema só se realiza pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes e, talvez, de todos os elementos que mantêm literatura e cinema em estado sincrônico de comparabilidade, a estrutura narrativa se apresenta como o principal elo entre as duas.

Para Michel do Espírito Santo (1973: 49), o filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração, isto é, uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na

2. Interpretante é, resumidamente, a representação mental retirada pelo signo (Sebeok, 1986: 385).

unidade de uma história. Tanto em literatura como em cinema, o tema da obra é a ação única e fundamental da mesma, e “certos pormenores e complementos, aparentemente gratuitos, formam, quando inteligentemente utilizados, uma ação unificante” (Bastos, 1961: 172).

De fato, toda narrativa está pautada na alternância de boas e más sequências, ou ainda, no desenvolvimento dos temas que trata.

Mas o encadeamento de ponta a ponta destas fases contrárias só recebe um começo de ordem na medida em que, em vez de se suceder numa contingência que não significa nada, nem mesmo seu próprio absurdo, elas se implicam e se explicam uma pela outra (Bremond, 1973: 85).

Esse encadeamento também ocorre na organização temática, cujo intuito é garantir que a sequência narrativa tenha sentido para o leitor/espectador. Levando em conta que “o conteúdo de um filme se apresenta, na realidade, como um conjunto de temas combinados, mais ou menos integrados na mensagem global do filme” (Espírito Santo, 1973: 59), estes requerem entrosamento e só despertarão interesse quando suscitarem reflexão, quando colocarem “em ebulição, na representação coletiva do grupo, um foco de excitação intelectual, emotiva, imaginária ligada aos desejos não satisfeitos, aos conflitos não resolvidos dos indivíduos” (Bremond, 1973: 82). Por isso, não há tema inocente. Segundo Walter da Silveira (1966: 17), o cinema é uma arte narrativa e assemelha-se ao romance, pois sua existência gesta-se na narração, no encadeamento de ideias, no entrelaçamento de temas. Para ele, o espectador assiste ao filme como o leitor lê o romance: “pelo que se passa. Aliás, além do que o leitor vê no romance. O filme pode conter mais elipses, mais fatos sugeridos do que o romance. Exige, porém, muito menos trabalho intelectual para a sua assimilação” (Silveira, 1966: 18).

Randal Johnson (1982) também compartilha da opinião de que o código que um romance e sua tradução fílmica mais compartilham é o código narrativo, que pode também ser chamado de discurso narrativo. Tal código é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. Para o teórico, “o romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica” (Johnson, 1982: 29).

Claude Bremond afirma que o filme cinematográfico de longa metragem é quase sempre uma narração, ou seja, “uma mensagem complexa apresentando uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de

uma história” (1973: 49). Entretanto, o cinema “preferiu seguir o modelo do romance do século anterior, contando uma estória com começo, meio e fim, e assumindo ser três coisas, ao mesmo tempo: ficcional, narrativo e representacional” (Brito, 2006: 8).

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. No cinema, esses julgamentos se apresentam, de maneira explícita, mas indireta, pela boca de um personagem autorizado, por exemplo, ou de maneira indireta, mas implícita, pela adoção de um *tom de narração*. É esse tom que marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, uma determinada história, de outro, um julgamento sobre esta história. Pelo tom, o narrador se compromete com os conteúdos que mostra (Espírito Santo, 1973: 69).

Esse *tom de narração*, aliado a tantos outros elementos, também garante a impressão de realidade expressa na tela, assunto do próximo subitem.

A impressão de realidade

Outra similaridade entre uma obra visual e outra verbal é a impressão de realidade construída a partir de técnicas específicas. Segundo Jean-Claude Bernardet (1985: 17), essa ilusão de verdade provavelmente foi a base para o enorme sucesso do cinema, pois, de fato, esse tipo de expressão artística nos dá uma forte impressão de que a vida está expressa na tela. Para o crítico, “não só o cinema seria a reprodução da realidade, seria também a reprodução da própria visão do homem” (Ibid.). Além disso, quando vamos ao cinema, apesar de sabermos que tudo é ficção, que cada elemento apresentado passou por um processo seletivo, por ajustes e que tudo é criação do diretor, contrariando as nossas certezas, a realidade se impõe de maneira fortíssima. Entretanto, o sucesso do cinema “não reside no grau de realismo que pode obter, e sim na exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar o contexto da ação” (Diniz, 1999: 31).

É interessante pensar que o contexto da ação é minuciosamente planejado, segue uma ideia preestabelecida, possui objetivos claros e revela determinada ideologia. As técnicas escolhidas pelo diretor e suas estratégias formais como a montagem, o distanciamento da câmera, o *close-up*, por exemplo, são alguns dos caminhos encontrados para romper com o mundo real e construir um significado que não preexiste à representação.

Pensando nisso, Ismail Xavier (1984) observa que

se diante da imagem cinematográfica, ocorre a famosa *impressão de realidade*, isso se deve a que ela reproduz os códigos que definem a *objetividade visual* segundo a cultura dominante em nossa sociedade; o que significa dizer que a reprodução fotográfica é *objetiva* justamente porque ela é resultado de um aparelho construído para confirmar a nossa noção ideológica de objetividade visual (Ibid.: 128).

No romance, também existem esses tipos de técnicas e são usadas pelo narrador: o diretor é substituído pelo escritor que cria uma voz para representá-lo. A ideia de realidade, conhecida como verossimilhança, também é dada através da linguagem, da capacidade da obra de fazer sentido (coesão e coerência), da posição assumida pelo condutor, da apresentação e da caracterização dos personagens e mais uma série de elementos escolhidos pelo autor capazes de nos transmitir a sensação de que cada evento acontece com alguém que conhecemos, num ambiente familiar e no momento que vivemos. A verdade é que se percebe um ritmo cuja fluência leva o espectador, que fica “com a impressão de assistir a um fluxo contínuo e não se dá conta de estar vendo uma sucessão de planos que duram pouco mais de alguns segundos” (Bernadet, 1985: 42).

Nas obras cinematográficas (na maioria delas, pelo menos), os atores encenam ser pessoas que não são para ter experiências que não vivenciaram anteriormente. De acordo com John Caughie (2000: 119), para fingir, eles aprendem através da prática e da observação um vocabulário de sinais individualizados e reconhecíveis que são reproduzidos à vontade. Além disso,

os atores também encenam (*en-act*) e incorporam (*en-body*) sentimentos como se fossem reais, de uma forma que se tornam reais para eles e para nós. (...) Para incorporar sentimentos, os atores aprendem técnicas de relaxamento físico, jogos de risco e acreditam minimizar as barreiras entre um sentimento e a sua expressão: a expressão de uma verdade que é mantida – como que milagrosamente, apesar de toda pretensão – sempre lá dentro do ator (Caughie, 2000: 119).

Nesse sentido, a capacidade de fingir pode explicar porque, ao assistir um filme, esquecemos nossa própria realidade e mergulhamos num mundo construído, onde tudo é simbólico. Imediatamente, somos transportados a uma realidade fictícia e previamente planejada que não mexe apenas com nossos sentimentos e emoções, mas nos faz repensar nossa trajetória de vida e questionar nosso meio circundante a partir da veiculação de um determinado juízo de valor. A identificação com a cena, com o narrador, com o protagonista ou outro personagem, com a ambientação ou então com

o enredo explica porque somos mantidos dentro da narrativa. Da mesma maneira que a identificação com aquilo que o ator faz enquanto representa, o que certo personagem sofre, também pode explicar nossos sorrisos e lágrimas.

Essa situação, melhor dizendo, o ato de assistir a um filme ou ler um livro, sugere que nos envolvemos num mundo novo e, devido a isso, temos diferentes experiências cada vez que entramos em contato com a obra. Em outras palavras,

enquanto a identificação com a câmera explica como somos mantidos dentro da narrativa, a identificação com o que o ator está fazendo quando representa pode às vezes explicar o nó na garganta ou o vazio no estômago, o que sugere que você está tendo uma experiência (Caughie, 2000: 120).

Segundo Christian Metz (1972: 19-20), uma reprodução cinematográfica bem convincente desencadeia no espectador fenômenos de participação ao mesmo tempo afetiva e perceptiva, que contribuem para fortalecer a impressão de realidade. De acordo com o crítico, é o movimento que confere impressão de realidade. Isso quer dizer que o cinema traz “um índice de realidade suplementar (já que os espetáculos da vida real são móveis), traz também muito mais do que isso (...): o movimento dá aos objetos uma *corporalidade* e uma autonomia” (Metz, 1972: 20).

Essa ideia de realidade física a partir da apreensão da imagem visual, na verdade, é apenas um jogo de luz e sombra onde a ilusão de realidade é produzida por um aparato que desaparece no processo de montagem. Por isso, o filme nos dá o sentimento de estarmos frente a um espetáculo quase real, pois

desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de *participação*, conquista de imediato uma espécie de credibilidade (...) encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, (...) alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria de plenamente afirmativo (Metz, 1972: 16-17).

Para Metz o segredo do cinema está em colocar muitos índices de realidade em imagens, em outras palavras, “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado” (1972: 28), e essa sensação de movimento é comumente sentida como sinônimo de vida.

O CONFRONTO

“A literatura significa, o cinema expressa” *Christian Metz (1972: 10)*

A linguagem literária e a linguagem cinematográfica

LINGUAGEM LITERÁRIA	LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA
Representação de imagens	Reprodução de imagens
Encadeamento de ideias (imagens) básicas	Sequência de imagens mentais mediante imagens sonoras e não sonoras
Parte da palavra para chegar à imagem visiva (Calvino, 1990: 98).	Parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal (Calvino, 1990: 98).
Ideia da imaginação como comunicação com a alma do mundo (Calvino, 1990: 103) e “da imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (Ibid: 106).	Comunicação a partir de imagens com potencialidades implícitas. “Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e contraposições” (Calvino, 1990: 104).
Privilegia “a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo (...) e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível” (Calvino, 1990: 110).	Privilegia a recepção imediata, pronta e linear.
Conceitual e mediatizante – o espaço aparece “temporalizado” (Brito, 2006: 146).	Espectáculo atualizante, presentificador – o tempo aparece “espacializado” (Brito, 2006: 146).
Faz-se necessária uma colaboração criativa, subjetiva e emocional (ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou).	Compreensão simples e fácil; “o espectador é mais frívolo, mais comprometido com o entretenimento, com divertir-se, com emocionar-se ou não” (Lopes, 2004).

A leitura da palavra e a leitura da foto

A PALAVRA	A FOTO(GRAMA)
Evoca, remete a um objeto ou ideia.	Mostra, remete a uma série de objetos.
Só tem sentido na relação que ela estabelece com outras palavras num determinado contexto.	Encerra uma ideia em si mesma, não depende de outra para gerar sentido.
1º nível: <i>leitura complexa</i> , pois fazemos duas atividades simultâneas – representação mental e elaboração de sentidos.	1º nível: <i>leitura simples</i> , pois capta apenas a sequência de fatos.
2º nível: <i>leitura reflexiva</i> – permite voltar para captar outros sentidos ou entender determinados momentos do texto.	2º nível: <i>leitura reflexiva</i> – recepção + construção de sentido

A verbalidade da literatura e a iconicidade do cinema

A principal diferença que se estabelece entre filme e livro diz respeito a linguagem: uma visual e outra literária. George Bluestone (1973: 20) descreve tal disparidade com a diferença entre um meio essencialmente simbólico e um meio que trabalha com a realidade física. Em relação à obra cinematográfica, as adesões são sempre mais fáceis e mais simples; já em relação à segunda, tem que haver colaboração da imaginação de quem lê, “uma colaboração criativa, de cor subjetiva e emocional muito forte, que pode dar ao leitor até uma ilusão de propriedade emotiva daquilo que imaginou (o que dá em propensão para achar as transposições empobrecedoras)” (Lopes, 2004).

Cabe ressaltar que a literatura e o cinema comunicam diferentemente e faz pouco sentido encontrar paralelos exatos entre os dois meios no nível da comunicação denotativa. A imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases. A ampliação da ação é indispensável ao filme; o romance também amplia a ação, por meio da experiência dos personagens e pela descrição e análise dos eventos narrados. Entretanto, “a experiência audiovisual tem maior fluidez e imediatismo do que a ficção; é mais variada e viva” (Lawson, 1967: 366).

Uma diferença fundamental entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa: quase sempre ao que é pequeno no filme (um único plano, por exemplo) corresponde algo de muito grande no texto literário (uma frase, ou trecho longo), e vice-versa, ao que é grande no cinema, pode equivaler um elemento diminuto – como uma palavra – na literatura. Esse desencontro

quantitativo (que, naturalmente, tem suas consequências qualitativas!), no nosso caso, pode ser ilustrado pelos tratamentos dados a uma mesma situação diegética (Brito, 2006: 65).

O tempo e o espaço

A medida e o controle que se tem em relação ao tempo e ao espaço diferem no romance e no filme, apesar de ambos os meios de expressão não necessitarem desenrolar-se cronologicamente. As reminiscências podem ser narradas em quadros não ordenados que se ligam, por associações ou mesmo indícios, dentro da mente de determinada personagem e, dessa maneira, podem resultar em imagens visuais. Explicando melhor: os filmes podem seguir uma sequência com saltos ou lapsos de um tempo para outro ou então valerem-se das técnicas literárias do *flashback* ou do *flashforward*, mas precisará de algum efeito na tela (mudança de cor – geralmente as lembranças aparecem para o espectador em preto e branco ou com coloração pálida, envelhecida – velocidade das tomadas, ausência de ação ou mesmo de falas etc.) enquanto que na literatura essas mudanças podem ser facilmente representadas por meio de um marcador temporal – advérbio ou tempo de verbo.

O cinema não conta com esses marcadores, haja vista que a tomada de uma mulher chorando, um homem correndo, uma criança caindo, por exemplo, é atemporal. Na obra cinematográfica, “a noção de tempo só pode ser criada através do contexto, da relação entre a tomada e o resto do filme, ou por meio verbal” (Diniz, 1986: 99-100). Vale lembrar que outro exemplo de manipulação temporal é a capacidade do cinema de mostrar ações simultâneas ou através da divisão da tela ou quando há troca de cena sem nenhuma variação de tomada.

No romance, o tempo é codificado linguisticamente; no filme se apresenta com imagens de ações concretas. O tempo do filme é percebido como análogo ao tempo real, em que notamos ação e movimento e não o tempo. O espaço predomina no filme; em contrapartida, o tempo predomina no romance. O espaço é conceitual no romance, mas o tempo é expresso intensamente desde a sucessão dos episódios.

João Batista de Brito (2006) sintetiza bem essa diferença:

Sendo o romance eminentemente conceitual e mediatizante, e o filme, eminentemente espetáculo atualizante, presentificador, o espaço aparece sempre naquele primeiro como se *temporalizado*, ao passo que o tempo aparece neste segundo sempre como que *espacializado*. Isso porque o que em literatura é resultado (a construção da imagem mental, advinda da decodificação da linha discursiva), no cinema é um ponto de partida (a imagem concreta) (Ibid.: 146).

Há três níveis de tempo cronológico no romance: 1) a duração dos eventos narrados; 2) o tempo do narrador e 3) o tempo da leitura. No filme, o tempo que o espectador leva para assistir ao filme geralmente coincide com o tempo do narrador. Ambos podem compactar e estender o tempo: o romance trabalha com a diferença entre o tempo do leitor e o tempo dos eventos narrados; o filme se vale da câmera, que pode ser lenta ou acelerada.

Ao cinema não interessa a recordação nem a contemplação, também não é necessário um narrador para criar um elo entre a ação passada e a narração presente. Além disso, “o cinema pode dispor os acontecimentos em qualquer ordem temporal, embora valorizando o impacto imediato; enfoca o passado e mesmo o futuro como se tratassem do tempo presente” (Lawson, 1967: 267). Por esse motivo, pode-se dizer que o cinema lida com um esquema temporal muito amplo, embora não seja essencialmente uma arte da recordação, como o romance.

O romance diz respeito àquilo que *aconteceu*, já a tela nos mostra que o que *está acontecendo* é de suma importância, pois não se trata de um evento isolado no tempo, pelo contrário, refere-se a algo situado entre o passado e o futuro. Assim fica fácil entender porque “somente o cinema pode estabelecer um esquema temporal no qual todas as partes se mostram igualmente vivas, produzindo todas o mesmo impacto audiovisual sobre nossa consciência” (Lawson, 1967: 383). Isso acontece porque o tempo cinematográfico, mesmo sendo uma elaboração do real, precisa ser organizado com base na cronologia real. “O cinema dispõe de instrumental específico para explorar as relações de tempo: a síntese e a dilatação do tempo” (Lawson, 1967: 383-384).

O *eterno presente* é algo inerente ao cinema e por essa razão fica difícil narrar o passado e o futuro numa obra cinematográfica, porque o espectador sempre terá a impressão de que tudo se desenrola no tempo presente. A respeito desse assunto, o teórico Yuri Lotman afirma que “em qualquer arte ligada à visão, só existe um tempo artístico possível, o presente. (...) Mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real” (1978: 64).

A NOÇÃO DE FIDELIDADE

Adaptação

A questão da adaptação de um romance para o cinema nunca foi uma atividade pacífica. Os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou a distância semiótica entre as duas linguagens. Os cinéfilos, por sua vez, argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação, pois

a leitura das obras literárias nos obriga a um exercício de fidelidade e de *respeito na liberdade da interpretação*, pois propõem um discurso com muitos planos de leitura e nos colocam diante das ambigüidades e da linguagem e da vida (Eco, 2003: 12 – grifo nosso).

De fato, “outro critério viável não há, senão o de saber-se até que ponto o resultado, diferente ou parecido com o original, traidor ou submisso, autônomo ou dependente, detém qualidade” (Brito, 2006: 75-76).

Antes de mais nada, um grande filme consiste numa história, num argumento. As grandes obras do cinema, desde sua origem, foram alternadamente adaptações e novidades. Os roteiristas seriam incapazes de descobrir, todos os anos, centenas de situações inéditas, por isso, recorrem às obras-primas da literatura ou aos livros de sucesso. A frequência com que se adaptam obras literárias para a tela faz com que o debate acerca da qualidade e mesmo da fidelidade dessas adaptações resulte em polêmicas que muitas vezes são desnecessárias e pouco produtivas. Por esse motivo, surgem as dúvidas: *Deve um filme ser fiel ao romance adaptado ou pode se dar ao luxo de traí-lo? Até onde a (in)fidelidade seria algo desejável? Haveria regras para se adaptar um romance?*

A opinião se divide; há um número infinito de críticos que apoiam a adaptação. Philippe Durand (apud Brito, 2006) afirma que o processo da adaptação é altamente aconselhável, já que romance e filme possuem a mesma vocação. André Bazin (1987) apresenta dois argumentos em favor da adaptação, um de cunho histórico e social e outro mais prático: o cinema se tornou uma arte popular atingindo todas as camadas sociais; além disso, o cinema, ao adaptar as grandes obras, proporciona maior acesso aos clássicos, haja vista que depois da exibição das adaptações, a demanda por novas edições das obras cresce vertiginosamente.

Entretanto, há críticos que não veem correspondência entre a obra visual e a literária, acreditando ser impossível qualquer tentativa de aproximação. Claude Gauthier, em *Elogie de la spécificité* (apud Brito, 2006: 149), acredita que nem toda obra literária possa vir a ser transposta para o cinema, e sua alegação radicaliza o conceito de especificidade. Segundo ele, “essa intransponibilidade é recíproca, ou seja, não é só da literatura, mas do próprio cinema, que, sendo também uma linguagem específica, não encontra equivalentes noutras modalidades da linguagem” (Ibid.).

Pensando nisso, o adaptador, por mais fiel que seja à obra de partida, suprime certos episódios para ampliar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios de expressão do romance e do filme. “Algumas passagens, esboçadas apenas pelo

escritor, fornecem-lhe, através de sua ampliação, o equivalente visual de certos comentários ou descrições que o cinema não pode transplantar” (Sadoul, 1956: 83). Nesse sentido, a adaptação é um processo baseado no fato de que “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio lingüístico e se passa para o visual” (Bluestone, 1973: 219).

Por essa razão, Haroldo de Campos propõe uma teoria de tradução como recriação, pois a impossibilidade de traduzir mensagens estéticas é evidente. Segundo ele,

teremos em outra língua uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema (1976: 24).

Sendo assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica da obra original, pois “para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida” (Johnson, 1982: 6). Nesse sentido, o processo de adaptação intersemiótica pode ser encarado como “forma de transmutação, recriação e, mesmo, leitura crítico-artística da obra original, revitalizando-a e gerando uma outra informação estética, autônoma” (Martins, 2007: 151). Em outras palavras, com frequência, as adaptações devem

moldar ao gosto do dia os velhos temas, ou adaptá-los abertamente. Não se poderá jamais filmar um romance ou uma peça de teatro ao pé da letra, seguindo exatamente o original. O cinema mostra. O escritor, pelas palavras, invoca ou descreve (Sadoul, 1956: 82).

Isso equivale dizer que

a tradução se define como um processo de transformação de um texto, construído através de um determinado sistema semiótico, em um outro texto, de outro sistema semiótico. Isso implica que, ao decodificar uma informação dada em uma *linguagem* e codificá-la através de um outro sistema semiótico, torna-se necessário modificá-la, pois todo sistema semiótico é caracterizado por qualidades e restrições próprias, e nenhum conteúdo existe independentemente do meio que o incorpora (DINIZ, 1999: 32-33).

Jean Mitry (apud Diniz, 1999) prevê duas opções para um cineasta que deseja adaptar um romance: ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas por elas (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, somente uma

representação ou ilustração do romance), ou ele tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe um outro desenvolvimento e um outro sentido. Essa segunda tradução corresponde à teoria de Haroldo de Campos da tradução como recriação e crítica.

A maioria das obras cinematográficas não está interessada em analisar o sentido inerente ao texto, mas sim as condições de produção de seus sentidos potenciais. Nesse aspecto, o diretor de certo filme não cumpre apenas a tarefa do tradutor, mas também de leitor, ou seja, aquele que constrói sentido. O texto produto da tradução contém de maneira implícita “toda a história da sua leitura, por sua vez subordinada ao contexto cultural. Pode-se, portanto, definir o texto como o conjunto de reativações³ de leitura e tradução é uma delas” (Ibid.: 28).

Levando em conta que a tradução envolve todo o contexto em que o texto está inserido e de que o sentido é criado a partir da leitura, desconsidera-se a noção de que aquilo que se transporta para um outro texto é o sentido. De acordo com Diniz (Ibid.: 29), existem cinco categorias que devem ser consideradas para a análise de qualquer tradução: conhecimento, credibilidade, autoridade, imagem de um texto, autor ou cultura que o tradutor quer projetar e a audiência, ou seja, o público-leitor a quem a tradução se destina.

Responsabilidade do cineasta: ideologia

Se o ato de filmar pode ser encarado como o de recortar o espaço a partir da escolha de um determinado ângulo (posição que a câmera assume em relação ao que ela filma) com uma finalidade expressiva, podemos afirmar que filmar é uma atividade de análise. Depois desse processo, na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Essa união das imagens, conhecida por montagem, é, então, uma atividade de síntese (Bernardet, 1985: 36-37).

Portanto, há um processo de manipulação que existe em qualquer tipo de arte: quando o diretor interfere, ele prioriza um objetivo específico, pré-determinado e deixa claro sua ideologia⁴. Sendo assim, torna-se ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real.

A técnica do diretor de cinema – olhando diretamente mas não dirigindo o olhar – é uma forma de descobrir um significado que estava lá esperando para ser descoberto. Para um, o olhar do espectador é para ser dirigido, sua visão do mundo moldada e mudada; para outro, o espectador, em um ato de identificação imaginativa, descobre o significado do mundo que estava previamente oculto no barulho e distração (Caughie, 2000: 119).

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos

acontecimentos que narra. No cinema, onde o narrador só se dirige excepcionalmente ao público, estes julgamentos se exprimem, seja de maneira explícita, mas indireta, pela boca de um personagem autorizado, de maneira direta, mas implícita, pela adoção de um *tom* de narração. “O tom marca uma espécie de desdobramento da mensagem que comunica, de um lado, uma história, de outro, um julgamento sobre esta história. Pelo tom, o narrador se compromete com os conteúdos que mostra” (Bremond, 1973: 69).

Esses conteúdos que o diretor nos mostra, também conhecidos como elementos cinematográficos (o argumento, a ambientação, a escolha do ângulo de filmagem, a caracterização dos personagens, as técnicas de montagem etc.) relacionam-se às paixões do homem. Por esse motivo, eles jamais estão isentos de

repercussão afetiva, nem de implicação ética. A escolha de um assunto, a integração de um tema ao desenvolvimento deste assunto (abstraindo-se o tratamento que a narração os faz sofrer) já são atos que engendram a responsabilidade moral do cineasta (Bremond, 1973: 49).

Por essa razão, nada num filme é ideologicamente neutro, e a partir do momento em que o cineasta interfere, em outras palavras, focaliza a câmera, adota determinado tom, e os elementos socializados e mesmo os não socializados tornam-se ideologicamente compromissados.

Tradução intersemiótica

A expressão *tradução intersemiótica* foi dada por Roman Jakobson em 1959 para conceituar a *transmutação* ou interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais. Nesse sentido, a tradução intersemiótica inclui “a busca, em um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos” (Apud Diniz, 1996: 9).

Todavia, esse procedimento considera a existência de um determinado sentido no texto que deverá ser traduzido para um outro texto (ou sistema), ou seja, entende-se que o sentido seja inerente ao texto, provenha diretamente de sua estrutura. Isto posto, ao reformular a mensagem, transportando-a para um outro sistema, ou melhor, traduzindo-a, abre-se mão da fidelidade ao texto *original*, haja vista que mesmo estabelecendo equivalentes semânticos para os elementos de dois sistemas de signos diferentes, é impossível abranger todas as nuances de cada um dos sistemas. “Por isso, como bem reconhecem todas as teorias de tradução, não se pode encontrar uma correspondência total entre dois textos (sejam eles ou não de sistemas diferentes)” (Diniz, 1996: 10).

Por essa razão, toda tradução irá oferecer sempre algo além do texto de partida e seu sucesso “não dependerá apenas da criatividade nem da habilidade,

3. Reativação ou ativação é toda espécie de referência a outro texto, desde simplificação, tradução para outra língua ou outro sistema semiótico.

4. Estamos considerando aqui o conceito de ideologia de Mario Carlisky (1965: 7): “ideologia representa una actitud mental del ser humano, orientada hacia un nuevo modo de aprehender y conocer la realidad” (Ideologia representa uma atitude mental do ser humano, orientada por um novo modo de apreender e conhecer a realidade – tradução livre).

mas das decisões tomadas pelo tradutor, seja sacrificando algo, ou encontrando a todo custo um equivalente” (Ibid.).

Lembrando que o sentido é nada mais do que o resultado de uma interpretação, de uma leitura, de um olhar sobre o texto, jamais poderemos avaliar uma tradução a partir de critérios que priorizem a fidelidade. Isso acontece porque, apesar da tradução se realizar a partir de uma intencionalidade comunicativa cujo objetivo é a construção de sentido, este é constantemente frustrado já que tal procedimento apresenta variações em si mesmo e das condições em que se realiza.

Instalada no interior dos processos comunicativos e acionando trocas, remissões, equívocos, silêncios e esquecimentos, a tradução também pode ser compreendida como uma atividade freqüentemente submetida a novas modelações (Pereira, 1996: 247).

Pensando nesse procedimento, Keith Cohen (1979: 32) usou o termo *dynamics exchange* para se referir a essa interdependência entre os textos. Os procedimentos de tradução intersemiótica, influenciados pelas novas tecnologias, pela explosão da mídia e dos processos de comunicação, propiciam o aparecimento de novos tipos de textos, novas formas artísticas, novos sistemas de representação. O estudo desses procedimentos recebeu o nome de *estudos interartes*. Dessa forma,

o texto filmico (especificamente a adaptação de textos literários para o cinema) deixa de ser avaliado como um produto estático a ser estudado como forma final onde investigações sobre imitação e influência, originalidade e fidelidade têm lugar preponderante para se transformar em objeto de estudo dinâmico, com origem não apenas em obras literárias mas em vários outros tipos de texto, cuja relação pode ser entendida como tradução, interdependência, fusão das artes ou ainda estudo interartes (Diniz, 1996: 10-11).

A tradução intersemiótica de muitos filmes privilegia um trabalho autônomo e independente. Ligado à obra literária, o filme não deixa de ser uma reinterpretação do romance e por isso dá novos contornos à obra de partida. Considerando que a literatura no cinema “es una expansión de la dicción estricta, hermoçada por la poesía y la prosa, en un nuevo reino en el cual la imagen deseada se materializa directamente en percepciones auditivas e visuales⁵” (Eisenstein, 1959: 202), algumas obras se resolvem de maneira muito diferente do romance: os personagens são mais dramáticos, a contextualização justifica as alterações de nomes, lugares, profissões, ambientes e mesmo o final é condizente com toda a ação apresentada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Isso posto, quando se percebe a diferença entre os meios de expressão aqui focados, é possível vislumbrar a rica contribuição que uma arte traz à outra. Na verdade, o espectador não deve somente interessar-se pelo *bem filmado*, deve, sobretudo, preocupar-se *como está sendo filmado*, o que sugere muito mais amplas implicações valorativas. Em muitos filmes contemporâneos, o pormenor expressivo nos é fornecido por uma câmera que intervém, que nos invade, que nos obriga a pensar, que se emociona e nos coage à emoção, que sofre, que acusa e denuncia a complicada situação expressa na tela. Nesse tipo de obra, os personagens não são resultados de uma experimentação, trata-se de personagens complexos.

Para tornar crível e aceita sem relutância pelo espectador a realidade apresentada pela narrativa, o diretor opta pela total ausência de ação sensorial, em favor de uma ação conceitual, na qual as palavras e o tom de narração assumem um amplo sentido, de tal forma que quem assiste não sai indiferente ao filme. ■

REFERÊNCIAS

- BASTOS, Baptista. *O filme e o realismo*. Lisboa: Editora Arcádia, 1961.
- BAZIN, André. Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation. In: *Qu'est ce que le cinéma?* Paris: Editions du Cerf, 1987.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1973.
- BREMOND, Claude. Ética do Filme e Moral do Censor. In: ESPÍRITO SANTO, Michael (org.). *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1973.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- CAUGHIE, John. O que fazem os atores quando representam? In: CORSEUIL, Anelise & CAUGHIE, John (org.). *Estudos Culturais: Palco, Tela e Página*. Florianópolis: Insular, 2000.
- COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. Interdisciplinaridade: Literatura e Cinema. In: *Fragments: O Ensino de Literatura e Culturas de Língua Inglesa no Brasil*. Revista de Línguas e Literatura Estrangeiras. Vol.7 – Nº 1. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.
- _____. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7 (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

5. [A literatura no cinema] é uma expansão da dicção exata, formada pela poesia e pela prosa, em um novo universo no qual a imagem desenhada se materializa diretamente em percepções auditivas e visuais (tradução nossa).

- _____. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- EISENSTEIN, Sergei. *Teoria y Técnica Cinematográficas*. Tercera Edición. Trad. Maria de Quadras. Madrid: Ediciones RIALP, 1959.
- ESPÍRITO SANTO, Michel do. *Cinema, Estudos de Semiótica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- JAMES, Henry. *The Complete Notebooks*. Ed. Leon Edel and Lyall Powers. Oxford, 1987.
- JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.
- LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.
- MARTINS, Gilberto Figueiredo. De pisantes e pisados – Representações da Falta (Percurso intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos). In: CAIRO, L.R. et al. (org.). *Nas malhas da narrativa – Ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema*. Assis: UNESP, (pp. 141-154), 2007.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEREIRA, Maria Antonieta. Performance e mímica – processos de tradução no cone-sul. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7 (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.
- PLAZA, Júlio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RICHARDSON, Robert. *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press, 1973.
- SADOUL, Georges. *O cinema: sua arte, sua técnica, sua economia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- SILVEIRA, Walter da. *Fronteiras do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1966.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Endereço eletrônico

LOPES, Chico. *Cinema e Literatura: Dança e Tropeço*.

Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=246>.

Acesso 19 fev. 2004.

Artigo recebido em 31 de março e aprovado em 13 de agosto de 2009.