

## CINEMA E LITERATURA: ALGUMAS REFLEXÕES

**Bella Jozef**  
UFRJ

**RESUMO:** O cinema, arte típica do século XX, surgiu como nova relação homem/mundo e nova forma de representação do real. Influência da literatura na construção do texto cinematográfico e sua linguagem específica. Pontos de contato entre o código literário e o cinematográfico. As adaptações de obras literárias e o roteiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema. Literatura. Influência.

**RESUMÉE:** Le cinéma, art typique du XXème siècle, a surgi comme une nouvelle relation de l'homme avec le monde et une nouvelle forme de représentation du réel. L'influence de la littérature dans la construction du texte cinématographique et son langage spécifique. Points de contact entre le code littéraire et le cinématographique. Les adaptations des oeuvres littéraires et le scénario.

**MOTS-CLÉ:** Cinéma. Littérature. Influence.

De todas as transformações sofridas pela arte, a maior, com certeza, é o surgimento do cinema. O cinema responde à necessidade de um novo relacionamento homem / mundo e gera nova forma de representação do real. Como sistema estético-expressivo assentado numa pluralidade polifônica de códigos, representa a comprovação da impossibilidade da pureza da arte. O cinema constitui-se numa linguagem específica, possui técnicas

próprias, como a montagem, os movimentos de câmera, o tratamento da imagem, embora se valha de outras linguagens e mesmo da língua para compor-se. Disto advém sua singularidade.

O processo narrativo do romance tradicional, no qual o narrador era onisciente, é substituído no romance moderno pelo leitor, que passa a decodificá-lo a partir de sua bagagem intelectual. Temos, então, não mais uma leitura, mas uma virtualidade delas. Isso será utilizado pelo cinema.

Existem relações de sentido mútuo e certas semelhanças entre cinema e literatura: o contar uma história sob forma visual do narrar, as constantes analogias, ainda que discutíveis, entre cena e palavra, seqüência e frase. Mas, por outro lado, as linguagens e respectivos códigos entre cinema e literatura distinguem-se não só pela estruturação temporal da narrativa – tempo de projeção / tempo de leitura. A imagem é fato apresentado que, jogando com a duplicação do objeto e o movimento, proporciona nova forma de percepção, através de sua construção ativa.

Durante valioso trabalho de restauração do filme *Limite*, de Mario Peixoto, Saulo Pereira de Mello declara haver tido a percepção de algo essencialmente cinematográfico quando, ao contrapor fotograma por fotograma, verificou que ocorria “um reflexo da existência do filme em ato (que só existe na projeção) sem a projeção”. A partir dessa experiência, Saulo Pereira de Mello propôs-se fazer um mapa “onde se pudesse seguir todo o filme visualmente e não literariamente”. Esse trabalho de elaboração do mapa de *Limite*, como o autor insiste em chamá-lo, é interessante para o nosso caso, pois evidencia um desejo claro de distinguir a linguagem do roteiro, que desperta a idéia de algo escrito, da linguagem das imagens, visual, que é a do filme. A linguagem cinema-

tográfica, por ser analógica, é muito mais comprometida com a expressão do que com a comunicação. Os debates que se desenvolveram em torno da semiologia do cinema mostram de modo cada vez mais nítido que “o cinema como totalidade é um lugar onde se superpõem e se encaixam vários sistemas significantes e que a linguagem cinematográfica não passa de um deles” (MELLO, 1996).

As relações entre cinema e literatura são uma das tantas que entretecem a objetividade da cultura. Dentro dessa relação passam influências de outras zonas da cultura: a sociologia, a filosofia, a psicanálise. Há filmes em que o elemento sociológico passa à linguagem cinematográfica sem a mediação sequer de um texto literário. É natural que o cinema se inscreva no total desenvolvimento da cultura: ao se problematizarem suas próprias técnicas estéticas, abrem-se novos problemas de expressão. Cada filme (produto, mercadoria) é um fato econômico-social.

O filme é uma realidade nova que não pode deixar de colocar numerosos problemas de psicologia e de filosofia do conhecimento (a percepção, o real e o imaginário, a imagem).

O cinema é assumido como experiência exemplar, como arte típica do século XX, a arte do comportamento. A nova psicologia deveria exigir esta nova arte. Podemos citar Merleau-Ponty: “A nova psicologia faz-nos ver no homem não um intelecto que constrói o mundo, mas um ser que é lançado no mundo, ao qual fica unido como em virtude de um nexos natural”, ao que faz eco Robbe-Grillet:

O cinema não apresenta, como o fez durante muito tempo o romance, os pensamentos do homem, mas sua conduta e comportamento, e oferece-nos diretamente esta maneira de estar no mundo, de tratar das coisas e aos

demais, que é visível para nós nos gestos, no olhar e na mímica e que define com evidência cada pessoa que conhecemos. Para o cinema, assim como para a psicologia moderna, a vertigem, o prazer, a dor e o ódio são comportamentos.

No panorama do cinema do século XX, perfila-se a convergência de autores e obras de cinema e literatura que fazem freqüentes intercâmbios (a escola literária do “regard”, do “nouveau roman” e da “nouvelle vague”, o experimentalismo, o cinema direto). Também no cinema reina a contraposição entre “abstratos e figurativos”. A experimentação em várias direções da linguagem cinematográfica trata de adaptar suas expressões à capacidade de captar estados de espírito obscuros e complexas variações de sentimentos e de atmosferas, não encadeados ao nexos habitual cronológico e causal, de tramas postas à prova, pelo que se vai além da experiência fenomênica de coisas e fatos. Trata-se de levar aos meios expressivos de cinema a experiência do tempo mental. O progresso da linguagem cinematográfica tende, com o dos demais meios de expressão, a violar o relevo dos casos excepcionais: preferência pela articulação narrativa paratática, redução do personagem e dos enredos. Para narrar, estão a televisão e o cinema comercial.

Ninguém pode negar a especificidade expressiva e a autonomia estética do cinema em relação à literatura de ficção. A pergunta que se faz é: em que termos podemos estabelecer pontos de contato entre o código literário e o código cinematográfico? Em que se baseia o estudo comparativo do cinema e da literatura? Sem dúvida, sobre a existência de certo parentesco e zona comum de interferências.

O cinema – em suas diferentes tendências e gêne-

ros –, tanto quanto o romance ou o conto, é um discurso ou uma construção narrativa. Como uma mesma história pode ser narrada em um romance e em um filme? Como estratégias narrativas podem ter equivalentes semelhanças e ao mesmo tempo formas diferentes em um sistema (o do cinema, o das imagens em movimento) e em outro (o da narrativa escrita)?

Quando o cinema engatinhava, George Méliès, inventor da animação dos *fades*, *fast* e *slow motion*, fez, em 1900, algo diferente do que se fazia então: decidiu usar o filme para contar uma história e realizou *Cinderella*. O filme nada mais era do que a ilustração do célebre conto de fadas, à maneira dos livros infantis, mas trazia uma grande contribuição para a tela: a incorporação do relato, da história, aos elementos fílmicos. A partir daí (e ainda em concepções primárias), clássicos como *A cabana do Pai Tomás*, *Romeu e Julieta* e *Quo Vadis* chegaram ao cinema. A maioria dos filmes estava baseada em obras literárias que haviam obtido êxito de público. Com suas películas, Méliès demonstrou que o cinema podia recontar histórias literárias de modo interessante.

A adaptação cinematográfica de obras literárias começou no início do século XIX. Para provar isso, podemos referir alguns nomes de uma lista que seria muito extensa, visto que todos os grandes autores do romance clássico (Cervantes, Flaubert, Balzac, Dostoiévski, Tolstói) foram adaptados ao cinema. O mesmo se poderá dizer de autores mais modernos como Jack London, Henry James, Franz Kafka, Ernest Hemingway ou William Faulkner. Diversos estudos estatísticos de Hollywood referem que a adaptação de obras literárias e contos curtos oscilou entre 20% e 50% do material temático daquela indústria.

Com as adaptações, surgia um importante elemento – o roteirista – que nos anos 40 e 50 fazia a glória de companhias como a Metro ou a Fox, ajudando

a engrossar as filas ansiosas de verem obras como *E o vento levou* ou as gracinhas da menina-prodígio Shirley Temple. Na elaboração de tais roteiros, foram empregados, nem sempre com total aproveitamento, os talentos de escritores como William Faulkner, Dashiell Hammett, Lillian Hellman, Aldous Huxley, Scott Fitzgerald, John Steinbeck. Apesar de que muitos diretores tenham procurado material para suas películas em obras literárias, existem alguns que se opõem a este procedimento. Alain Resnais afirma que “não gostaria de filmar a adaptação de um romance”, pois crê que “o escritor já se expressou por completo no romance e querer fazer um filme dele é como requestrar uma comida”.

Como Pasolini assinalou, na tentativa de explicar seu “cinema de poesia” – ele que de escritor passou a roteirista de *Noites de Cabiria*, por exemplo, e de roteirista aclamado a cineasta de *Mamma Roma* e *Teorema* – a diferença fundamental entre a linguagem cinematográfica e a literária está em que “somente um conjunto de imagens pode alcançar, ainda que toscamente, o poder significativo de uma só palavra (escrita)”. Pasolini, naturalmente, estava falando da expressão – ao nível de imagens – das idéias de um autor na tela. Mas tal conceito, aplicado aos roteiros propriamente ditos, explicaria por que tantos escritores, comprovadamente excelentes, foram péssimos roteiristas. E, em contrapartida, por que tantos escritores corretos, mas não brilhantes, transformaram romances de segunda categoria em obras-primas do celulóide.

Na Argentina, Borges (1900-1986) citado por Godard e Resnais, foi um cinéfilo reconhecido. Possivelmente, seu interesse pelo cinema começou no período passado em Madri, em 1919, quando os ultraístas espanhóis seguiam de perto o futurismo italiano, por sua vez influenciado pela estética cinematográfica (a montagem e o movimento).

Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978) foi um dos realizadores cinematográficos que maior consciência teve da função narrativa do cinema e de suas relações – enquanto relato – com a literatura de ficção. Ele realizou a primeira adaptação de um texto de Borges ao cinema. Não só escreveu seus roteiros com a romancista Beatriz Guido – vários são adaptações de algumas obras desta escritora – como foi o diretor que mais se interessou pela narrativa argentina como fonte ou motivação de sua estética fílmica. Esta dupla atração pela narrativa literária e pela imagem marca talvez toda a sua obra cinematográfica e transparece nas reflexões que expressou sobre seu trabalho criativo. “O cineasta deve ser um romancista” – diz Torre Nilsson. “Cada vez mais o cineasta deve ser um romancista e o romancista um cineasta, na medida em que tenha algo para narrar”. E acrescenta: “Sei que sou duas pessoas: uma que escreve e outra que filma. Gostaria que as duas se juntassem e pressinto que em minha carreira devem ter-se juntado”.

No tocante aos cruzamentos dialógicos entre a sétima arte e a literatura, lembremos as palavras de Borges, reportando-se aos seus primeiros contos:

[...] derivam, creio, das minhas releituras de Stevenson e Chesterton e ainda dos primeiros filmes de Von Sternberg e talvez de certa biografia de Evaristo Carriego. Abusam de alguns processos: as enumerações díspares, a brusca solução de continuidade, a redução da vida inteira de um homem a duas ou três cenas.

Ao sublinhar os momentos significativos de que se compõe a obra de Von Sternberg, atraído pela estilização de personagens e ambientes, verifica que o cinema lhe ofereceu a possibilidade de vincular esses momentos

mediante uma sintaxe menos discursiva que a verbal.

É também indiscutível a influência da literatura na construção do texto cinematográfico. Com efeito, o cinema e a literatura partilham ambos de um conjunto de homologias estruturais (como diria Umberto Eco), a começar pela presença transnarrativa das categorias do espaço e do tempo. E como nesse âmbito a precedência pertence à literatura, não admira que esta se tenha, em diversos casos, traduzido como modelo. De fato, o cinema, jovem arte de pouco mais de cem anos, configurou grande parte de sua estética a partir do sistema semiótico literário. É sintomático que Griffith, isto é, aquele que a crítica celebra como pai do cinema enquanto arte (arte de ficcionalizar eventos), tenha equacionado as formas básicas da representação fílmica a partir da narrativa de Dickens, nomeadamente o signo técnico-narrativo da montagem paralela, como sublinhou Eisenstein.

### O PROBLEMA DA ADAPTAÇÃO

Há várias maneiras de realizar a transposição de uma obra literária – mais comumente o romance – ao cinema. Nesse caso, o adaptador ou diretor tem três possibilidades:

1) O diretor põe-se a serviço da obra e transmite o conhecimento da mesma para uma platéia de espectadores, fielmente. É o caso da adaptação de *Thérèse Desqueyroux*, de Emile Zola, onde se recorre com demasiada frequência, em momentos importantes da narrativa, à voz da atriz em “off”, que condensa em primeira pessoa diversas passagens do romance.

2) O diretor realiza uma espécie de parceria e tenta completar o texto literário com o acréscimo cinematográfico. Parece-nos o caso de *Macunaíma*, de Joaquim

Pedro de Andrade (1969), em que o cineasta dialoga com a “chanchada”. O erro grave, para Baldelli, neste caso, reside num objeto híbrido que pretenda dinamizar o estático texto teatral ou literário com as acrobacias da câmera e a variação de cenários.

3) O diretor, impondo seu signo pessoal ao texto literário, distancia a obra literária do filme. O primeiro elemento da relação desce à qualidade de “matéria” e converte-se em sinônimo de pretexto ou ponto de partida.

O cineasta, ao adaptar um romance, dada a inevitável mutação, não o converte: apenas manipula uma espécie de paráfrase – o romance como matéria-prima. O cineasta não se torna um tradutor de determinado autor – ele próprio é um novo criador de outra forma artística.

De um lado, o romance limita-se por uma linguagem, uma audiência muitas vezes reduzida e uma criação individual. Por outro, os limites do filme constituem-se de uma imagem movente, uma audiência de massa e uma produção industrial.

A especificidade de cada meio, ressaltada de seu impacto com uma mesma narrativa, foi objeto de comparação de vários estudiosos como George Bluestone, Seymour Chatman, Robert Richardson, para citar alguns. Metz, em seus estudos de base semiológica, preocupa-se também com a especificidade cinematográfica revelada pela contraposição de textos literários e fílmicos. Essa intertextualidade orienta-se no sentido de considerar o discurso fílmico produzido pela linguagem cinematográfica.

Para Bluestone, o romance e o cinema representam diferentes gêneros estéticos, tão diferentes entre si como poderá ser o balé em relação à arquitetura e, assim, o filme converte-se numa coisa diferente, da mesma maneira que um quadro sobre um tema histórico é diferente do fato histórico que ilustra.

Balazs coloca com clareza o problema da legiti-

midade da conversão do significado, história e trama do romance para a forma cinematográfica. Admitindo possibilidade de sucesso em ambas as formas, assume que o assunto ou a história de ambos os trabalhos é idêntica, o conteúdo deles é que, todavia, é diferente.

E esse conteúdo diferente é adequadamente expresso na forma modificada resultante da adaptação. O cineasta, partindo da especificidade fílmica, deve enfocar o romance a ser metamorfoseado como matéria prima da realidade crua, de onde relevará personagens e eventos como novos conteúdos modeladores.

Segue-se que o livro e o roteiro (a ser filmado) são quase indistinguíveis, para além desse ponto de interseção, romance e filme divergem quanto à especificidade de cada um.

Em que consiste a autonomia do meio cinematográfico? Existe uma linguagem cinematográfica específica, apta para definir a autonomia da interpretação cinematográfica de um texto literário? E quanto da experiência cinematográfica passa aos escritores contemporâneos? Que interferências e combinações têm lugar hoje entre cinema e literatura tanto na temática quanto nas relações com a indústria cultural?

Segundo Pratolini,

[...] o romance acumula fatos e circunstâncias servindo-se das palavras; para existir, necessita que o leitor empreste a cumplicidade da própria imaginação; seu movimento está subordinado à inteligência, ao estado de espírito, à saúde do leitor. Da descrição – ainda

na mais minuciosa do aspecto, da fisionomia de um personagem, cada leitor deduz ou reinventa uma imagem particular segundo a própria capacidade fantástica, os costumes, a própria natureza [...]. existem tantos rostos de Renzo e Lucia quantos são os leitores que aprenderam a história e é sabido como um rosto elaborado através da memória sofre sucessivamente infinitos matizes com que o leitor encobre os fatos e inclusive a concreção das reflexões.

O filme, ao contrário, apresenta o resultado desta meditação mastigado e digerido. Essa identificação que o próprio teatro exige até o ponto de transportar o espectador sobre o cenário não é que o cinema a recuse mas a dá por adquirida. Lúcia é *esta* Lúcia e é assim como caminha... O filme levou a cabo a síntese entre realidade e imaginação. Sua verdade é explícita... O que sucede no filme sucede no exato momento em que está sucedendo. Portanto, o tempo do romance não é jamais o do cinema e vice-versa: não existe entre eles contemporaneidade narrativa (de ação) como tampouco existe contemporaneidade de ritmo (de estilo). Comparando cinema e literatura, Metz analisa o tratamento dado ao espaço e ao tempo, na imagem fílmica e na linguagem verbal. No romance, o espaço é abstrato (significado por palavras) e o tempo é intensamente marcado na seqüencialidade da obra e da duração da leitura. No filme, que é também uma cadeia narrativa, as marcações temporais são difíceis, enquanto que o espaço perceptível, concretizado, vem antes do tempo e o determina.

J. H. Lawson menciona como qualidades exclusivas do cinema: movimento, montagem europeia, primeiro plano, substrato social:

O conflito de indivíduos ou grupos, projetado na tela, possuiu uma característica que não é possível encontrar em nenhuma outra estrutura narrativa. O conflito cinematográfico acha-se em constante movimento. O romance não possui nenhum elemento de tal potência visual, nem o cenário tal liberdade de movimento.

Outra diferença entre romance e cinema, segundo Lawson, é que “o conflito cinematográfico provoca uma tensão visual (choque físico) que não é necessária para o romance”.

A segunda peculiaridade reside na montagem européia (ou soviética ou acelerada). A ação cinematográfica distingue-se pela “excepcional mobilidade da câmera”. Estas regras para a composição cinematográfica funcionam também para o romance.

Certas teorias tratam de basear o “específico cinematográfico” na técnica e na distinção entre espetáculo e cinema. Chiarini compartilha o ponto de vista de G. Della Volpe: a convicção de que a teoria geral de arte (ou estética) tende cada vez mais a configurar-se como resultado, ou melhor, como sistema elástico das poéticas ou teorias específicas.

Para G. Della Volpe, com o neo-realismo italiano, o cinema volta a suas origens, com a consciência da autonomia de seus meios expressivos: redescobriu quase instintivamente o valor essencial documental do cinema, que dá um passo adiante pelo caminho de seu distanciamento do espetáculo e, por conseguinte, da “total emancipação de seus nexos com a literatura, o teatro, as artes figurativas e qualquer forma de elaboração literária (argumento, roteiro), para encontrar sua matéria natural na

realidade. A câmera obrou sobre o homem descobrindo-lhe a possibilidade de representação de um mundo totalmente novo: ‘aquilo que o circunda’”.

Moravia apresenta como remédio para o cinema a adaptação de romances:

- 1) Através da adaptação cinematográfica de romances obtém-se “a circulação das idéias da cultura no cinema, o que de outro modo é impossível pelo baixo nível cultural dos argumentistas”.
- 2) “Num argumento natural”, diz Moravia, “é necessário acrescentar o que nem sempre é possível; num romance é suficiente tirar, operação que se torna mais fácil”.
- 3) O romance serviria como antídoto contra “alguns males do cinema, como estrelismo, caricatura, pornografia... Justamente as adaptações são cozinhadas com esses ingredientes...”.

Moravia diz que um escritor não deve exigir que um diretor seja fiel a seu livro: pode pedir-lhe apenas que faça um belo filme. Não se pode identificar todo o cinema com um dos aspectos da experiência cinematográfica, limitando seu diapasão, como Moravia, quando diz:

A imagem cinematográfica não dispõe dos matizes nem gradações que são próprias da palavra... O cinema tem limitações devidas a seu caráter de arte tipicamente de comportamento: por exemplo, o cinema não poderá restituir-nos, jamais, em termos cinematográficos, o tempo de Proust.

A passagem da linguagem verbal à cinematográfica

fica pode conduzir à descoberta de certos traços de funcionamento, válidos para as duas linguagens, mas que, em razão da natureza particular do cinema, são mais facilmente visíveis neste último que na linguagem verbal.

## REFERÊNCIAS

Retomo, com algumas alterações, idéias expostas em: “O contar e o narrar na construção dos universos fílmico e verbal”. *Textos à flor da tela*. SEDLMAYER, Sabrina e MACIEL, Maria Esther. (orgs.) Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004, p. 131-144.

BALAZS, Béla. *Theory of the film: Character and Growth of a New Art*. New York: Dover Publications, 1970.

BAZIN, René. *Qué es el cine?* Madrid: Edic. Rialp., 1966.

BLUESTONE, George. The limits of the novel and the limits of the film. *Novels into films*. Berkeley: Univ. of California Press, [s. d.], p. 1-64.

BORGES, Jorge Luis. Prólogo a la primera edición de *Historia Universal de la infamia*, Buenos Aires: Emecé, 1974. (*Obras completas*).

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice-versa). *Critical inquiry on narrative*. Chicago (7): 121-140, out. 1980.

CHIARINI, Luigi. *El cine en el problema del arte*. Buenos Aires: Ed. Losange, 1956.

COZARINSKY, Edgardo. *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, 1981.

DELLA VOLPE, Galvano. *Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética*. Madrid: Ed. Ciencia Nueva, 1967.

ECO, Umberto. *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.

EISENSTEIN, Sergei. *Le film, sa forme, son sens*. Paris: Christian Bourgois, 1976.

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris: Hachette Livre, 1993.

JOZEF, Bella. *Literatura e cinema: a arte de nossos dias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 370-413.

LAWSON, J. Howard. *Film: the Creative Process*. New York: Hill and Wang, 1964.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinema*. Paris: Klincksiek, 1968, p.1-67.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

PASOLINI, Pier-Paolo; DUFLOT, Jean. *Entretiens avec Pier-Paolo Pasolini*. Paris: P. Belfond, 1970.

PRATOLINI, Vasco. Per un saggio sui rapporti fra letteratura e cinema. *Bianco e Nero*, IX (4): 14-19, junho 1948.



PRATOLINI, Vasco. *Le cinéma: langue ou langage? Communications* (4): 52-90, Paris: Seuil, 4. tr. 1964.

RICHARDSON, Robert. *Literature and Film*. Bloomington/London: Indiana University Press, 1969.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1964.

*Recebido em 21/10/2009*

*Aprovado em 07/12/2009*

## TRADUÇÕES ►

### OUVERTURE LA VIE EN CLOSE

em latim

“porta” se diz “janua”  
e “janela” se diz “fenestra”

a palavra “fenestra”  
não veio para o português  
mas veio o diminutivo de “janua”,  
“januela”, “portinha”,  
que deu nossa “janela”  
“fenestra” veio  
mas não como esse ponto da casa  
que olha o mundo lá fora,  
de “fenestra”, veio “fresta”,  
o que é coisa bem diversa

já em inglês  
“janela” se diz “window”  
porque por ela entra  
o vento (“wind”) frio do norte  
a menos que a fechemos  
como quem abre  
o grande dicionário etimológico  
dos espaços interiores  
(*Paulo Leminski*)