

INTERDISCIPLINARIDADE: LITERATURA E CINEMA

Thais Flores Nogueira Diniz

Universidade Federal de Ouro Preto

Os objetivos de um curso de graduação em Letras nem sempre são definidos com precisão. O que se espera de um aluno, ao fim de sua Licenciatura ou Bacharelado, é a competência para ser um profissional de Letras. O que vem a ser esse profissional? Em vista das cinco habilitações existentes no Curso de Letras de nossa Universidade (UFOP) — Licenciaturas em Inglês e em Português, e Bacharelados em Tradução, Estudos Linguísticos e Estudos Literários - esse profissional deverá ter preparação adequada, já que trabalha com a linguagem, instrumento indispensável ao trabalho intelectual. O nosso profissional deverá ser capaz de usar, para benefício da sociedade, as armas da crítica construtiva fornecidas pelos seus estudos, com as quais irá combater dois grandes males do mundo contemporâneo que, segundo Yeats, são a firmeza de propósitos dos desonestos e a incerteza (Oliveira,3). Duas das disciplinas teóricas que estruturam o curso - a Linguística e a Teoria da Literatura - mostram-se imprescindíveis a esta tarefa. Esta última oferece uma concepção de arte além do mimético, pois, em vez de apenas refletir a realidade, reforça a idéia de construção do mundo pela mente. Isso implica em que as várias “leituras” de um mesmo texto revelem mensagens subjacentes, muitas vezes em oposição ao sentido aparente. Ao revelá-las, levam o nosso leitor a tomar posições políticas. A Teoria da Literatura, portanto, vem,

finalmente, conduzir a uma crítica ideológica, cujo desdobramento em crítica ao sistema social torna-se o maior objetivo da educação.

Com a finalidade de ajudar nossos alunos no exercício da aplicação prática da Teoria da Literatura, e, portanto da crítica, concebemos a disciplina Literatura e Cinema, cuja ementa propõe o estudo comparado de textos literários e filmes considerados como suas adaptações, com o objetivo de analisar, em cada uma das obras, sejam fílmicas ou literárias, os elementos da narrativa. A escolha do cinema como objetivo de comparação com a literatura deve-se ao fato de que ambas as formas podem ser narrativas e também de que nossos alunos pertencem a uma geração em que o cinema faz parte integrante de seu cotidiano, estando eles, portanto, acostumados a “ler” os códigos cinematográficos quase que imperceptivelmente. Ao compararem os elementos da narrativa, que aparecem de maneira diferente em cada forma de expressão, chegarão mais facilmente a uma compreensão maior dos textos e do papel de cada elemento. A disciplina tem a carga horária semestral de 45 h/aula, com aulas semanais de 3 horas seguidas e tem como pré-requisito a disciplina Teoria da Literatura I. Como os textos de literatura são, na maioria, em Inglês, exige-se ainda leitura fluente nessa língua.

O curso começa com um *workshop* a partir de textos introdutórios sobre adaptação fílmica. A leitura da Introdução nas obras de Peter Reynolds e de Steve McDougal tem o objetivo de provocar a motivação necessária à pesquisa das diferenças na forma de narrar. Em seguida, o filme de Orson Welles, *Cidadão Kane*, é exibido, com a finalidade de chamar a atenção para os principais recursos do relato cinematográfico, já que os alunos, embora familiarizados com o cinema, não reconhecem facilmente elementos do filme, como, por exemplo, a câmara cinematográfica e sua movimentação na formação das imagens, assim como as implicações surgidas pela maior ou menor distância entre a câmara e o objeto, ou pelo corte, ou pela edição, e assim por diante. A exibição seguida de análise do filme propicia o conhecimento dos recursos utilizados

pelo cineasta para narrar.

A partir daí, o curso se divide em unidades, que correspondem aos elementos da narrativa: estrutura, ponto de vista, personagem, relato do pensamento interior, sentido figurativo — compreendendo metáfora, metonímia, alegoria e símbolo — e finalmente o uso do tempo. Cada um destes elementos é estudado separadamente, com exemplificações de recursos usados para expressá-los, na literatura e no cinema.

Assim, por exemplo, após discussão teórica a respeito do que seja a estrutura de uma obra, analisamos as obras literária e filmica. Um bom exemplo para a comparação de estruturas diferentes é a peça de Ibsen, *Casa de Bonecas*, adaptada para o cinema por Joseph Losey. Ao fazer a adaptação, o cineasta coloca, como prólogo de seu filme, oito cenas facilmente identificadas pelos alunos que, na peça, estão difundidas nas falas e ações das personagens. Ao comparar as duas maneiras de estruturar a obra, os alunos se conscientizam do que seja a estrutura. Podem ser usados outros filmes e/ou peças e romances para ilustrar a maneira como o escritor/ dramaturgo/ cineasta organiza sua história. Segundo McDougal, *O processo*, baseado no romance de Kafka, *Tom Jones*, dirigido por Tony Richardson e baseado no romance de Henry Fielding, e *As vinhas da Ira*, de Steinbeck, adaptado por John Ford, são bons exemplos para o estudo da estrutura narrativa.

Procede-se da mesma maneira para o estudo dos outros elementos da narrativa. A personagem, por exemplo, que é apresentada de várias maneiras nas diversas obras, poderá ser analisada facilmente, levando à compreensão do papel da personagem em qualquer narrativa. Um bom exemplo para o estudo da personagem é o romance *O Tesouro de Sierra Madre*, de B. Traven, em que os traços da personalidade de Dobb - sua generosidade e sua posterior desintegração - são mostrados através do diálogo, importante nessa caracterização, mas também através do contraste entre as duas culturas, a dos índios e a dos brancos, e a conseqüente exploração decorrente desse encontro. O processo

histórico ocorrido durante séculos é sintetizado nas três personagens, que formam uma espécie de unidade representativa do povo americano na época da expansão para o Oeste. O filme de John Huston elimina o material histórico, seguido de comentário social, encontrado no romance e, embora conserve vestígios do encontro cultural, mostra apenas o conflito do homem consigo mesmo. Outros pares de obras aconselhados para essa unidade são *Macbeth* de Shakespeare e sua adaptação para o cinema por Polansk, onde a caracterização, que, na peça, é feita através das falas das próprias personagens e do que se fala delas, realiza-se, no filme, através da vestimenta e expressão facial. Outras obras sugeridas para o estudo desse item, são *Todos os homens do rei* (romance de Robert Penn Warren e filme de Robert Rossen) e *A Mulher do Tenente Francês* (romance de John Fowles e filme de Karel Reisz).

O elemento seguinte a ser analisado é o ponto de vista. Esse item apresenta-se um pouco mais complicado, pois muitos dos estudantes, apesar de terem cursado a disciplina Teoria da Literatura I, têm dúvidas quanto ao conceito de ponto-de-vista. Costuma-se usar contos de fadas para ilustrar, mostrando como a história pode tomar diferentes sentidos de acordo com a perspectiva do narrador. Depois de bem compreendido esse conceito, parte-se para a exemplificação. Um exemplo muito interessante é o romance *O Colecionador*, de John Fowles, adaptado por William Wyler para o cinema. O romance é estruturado em dois relatos sobre a morte da personagem: um feito pelo raptor e outro feito pela própria vítima. O raptor, psicopata, narra a história de maneira direta, limitando-se aos fatos e usando o vocabulário reduzido correspondente à falta de compreensão de si mesmo e à sua visão estreita de mundo. O diário da vítima, uma crônica de seus pensamentos e experiências, em contraste com a narrativa do raptor, revela muito de seu íntimo e de seu crescimento, como pessoa, durante o cativeiro. O episódio, relatado sob diferentes perspectivas, além de levar o leitor a uma identificação com a vítima, serve ainda para caracterizar as duas

personagens. William Wyler escolheu narrar a história linearmente, abandonando o uso dos dois pontos de vista. Um recurso recorrente no filme é a interrupção da tomada subjetiva, que o cineasta usa para manipular o ponto de vista, impedindo assim a identificação do espectador com a vítima. Muitos outros contos e romances ilustram fartamente o uso e manipulação do ponto de vista por escritores e cineastas: *Rashomon*, filme de Akira Kurosawa, baseado no conto “In the Woods”, de Ryunosuke Akugata; *The Innocents*, filme de Jack Clayton, baseado na obra “A Volta do Parafuso”, de Henry James; *Apocalypse Now*, filme de Coppola, baseado no romance de Joseph Conrad, “Heart of Darkness”, *The Great Gatsby*, filme de Jack Clayton, adaptado do romance de Fitzgerald; *A mulher do Tenente Francês*, já citados e muitos outros.

Muitos dos nossos alunos encontram dificuldade em reconhecer o discurso indireto livre, o monólogo interior e o fluxo da consciência nas obras que lêem. Assim, parte do tempo dedicado a esta unidade-centrada na expressão dos pensamentos e sentimentos-deve ser usada para o estudo dos modos de relatar a experiência interior das personagens na literatura. Após satisfatória sedimentação da compreensão desta etapa, passa-se para a ilustração. Porém, a compreensão dos recursos usados pelo cineasta é mais árdua, principalmente em se tratando de determinados cineastas. O exemplo mais instigante é a adaptação do conto de Julio Cortázar, “As Babas do Diabo”, feita por Michelangelo Antonioni, em *Blow up*. Como a história é um relato do que se passa no pensamento do protagonista, Roberto Michel, presume-se que a adaptação seja quase impossível. Entretanto, usando recursos de cores, sons, e de tomadas subjetivas, Antonioni faz a sua adaptação, levando o espectador, assim como o protagonista já o fizera, a questionar a própria realidade do que está vendo. Outro conto interessante para ilustrar essa unidade é “The Loneliness of the Long Distance Runner” de Allan Sillitoe, adaptado por Tony Richarson. O filme reverte a estrutura do conto em três partes e

mistura os fatos com a memória do protagonista. Sempre que se analisa o processo de adaptação para ilustrar uma nova unidade, deve-se voltar às obras já estudadas para uma melhor sedimentação. As obras de Fowler/Wyler e as de Henry James/Jack Clayton, por exemplo, já estudadas em outras unidades, constituem excelentes exemplos para a compreensão dos recursos utilizados para relatar o pensamento interior. Outras adaptações relevantes para o estudo desse item são *Under the Volcano* (filme de John Huston, do romance de Malcolm Lowry) e *Swan in Love*, adaptação de Volker Schlöndorff do romance de Proust.

Um longo caminho já está percorrido pelos estudantes, quando se chega à unidade seguinte, que tratará do discurso figurativo. Mais uma vez, os conceitos de metáfora, metonímia, sinédoque, símile, alegoria e símbolo deverão ser revistos e amplamente ilustrados, principalmente quando se diferencia os que se referem a partes do texto — tropos — dos que se referem ao texto como um todo — símbolos e alegorias. Novos textos entram em discussão. Para ilustrar metáfora, nada melhor do que partes do conto de Graham Greene, “The Basement Room”, que narra a transformação sofrida pelo alegre e inocente menino de sete anos, Phillip Lane, em um velho amargo. A história do menino é contada por um “narrador onisciente”, em ordem cronológica, por vezes interrompidas por uma série de saltos para a frente (“flash forwards”) que mostram a morte do menino, já como um velho. O escritor procura manter a tensão entre a criança inocente e o velho, o que impossibilita o uso do narrador em primeira pessoa. Porém, para conservar a perspectiva da criança ele usa a linguagem figurativa, que sugere a visão infantil. Assim, nos pesadelos da criança, a governanta é transformada em bruxa, uma cabeça sangrando aparece dentro de uma cesta na cozinha, e lobos se aproximam, tudo isso representando os medos do menino: medo de ficar sozinho, medo do escuro e de estranhos. O mundo dos pesadelos é identificado com o mundo dos adultos e a governanta

faz parte dele. Phillip teme a confusão entre o seu mundo — representado pelo andar de cima, onde ficava seu quarto — e o do adultos — representado pelo porão, onde moravam os empregados / adultos — e isso é exatamente o que acontece quando a governanta volta para casa e começa a procurar, pela casa toda, o mordomo, seu marido. Phillip não está preparado para o encontro entre os dois mundos: seu pequeno território fora invadido e ele precisa fugir, chocado com o pouco que consegue perceber. Ao usar a linguagem figurativa na fala da criança, o escritor enfatiza o medo causado pelo conflito entre seu mundo e o mundo misterioso dos adultos, ao mesmo tempo em que conserva a tensão entre a criança e o velho. Já no filme os saltos para frente são eliminados e o cineasta focaliza apenas o encontro da criança com o mundo e a questão da culpabilidade, ou não, do mordomo. A eliminação dos saltos para frente permite um ponto-de-vista diferente para a história. Isso é o que tentam o cineasta e o escritor, que também é responsável pelo *script* do filme. Muitas das ações são vistas através dos olhos de Phillipe (como é chamado no filme, por ter pais franceses) cuja perspectiva para o mundo dos adultos é sombria e ameaçadora. O escritor distingue os dois mundos em termos espaciais, através do contraste entre o porão dos empregados e o sótão do menino. O cineasta tira vantagem dessa distinção espacial. A embaixada — casa dos pais de Phillipe — é uma enorme casa de quatro pavimentos, dois acima do nível da rua e um porão. O andar no nível da rua é o nível público, onde se instalam os salões de recepção, a sala de jantar, e uma biblioteca; os outros andares acima são de uso da família, com o quarto da criança no sótão. Quando o pai de Phillipe sai para buscar a mãe no hospital, eles se falam através de um enorme espaço, o que enfatiza a distância entre pai e filho e a formalidade do relacionamento entre os dois. O espaço é usado figurativamente pelo cineasta: o vazio entre o menino e os adultos é duplicado, no fim do filme, quando a mãe retorna do hospital. O cineasta usa, assim, o espaço, tanto para delinear o relacionamento

entre as pessoas, como para caracterizá-las.

Morte em Veneza, de Luchino Visconti, adaptação fílmica da obra de Thomas Mann; *Laranja mecânica*, de Stanley Kubrick (adaptação do romance de Anthony Burgess); *Trono manchado de Sangue*, adaptação de Kurosawa para o *Macbeth* de Shakespeare e a adaptação de Peter Brook para o romance de William Golding, *Lord of the Flies*, são exemplos de obras que podem ser estudadas para ilustrar o uso da linguagem figurada na literatura e no cinema.

O sentido pode ser estendido não apenas através dos tropos mas ainda quando o autor, seja escritor ou cineasta, cria símbolos e alegorias em suas obras.

Os símbolos — em forma de um nome, um objeto, uma pessoa ou ação, com uma infinidade de significados — e as alegorias — em que idéias e abstrações são concretizadas e onde as personagens, acontecimentos e, às vezes, até o cenário funcionam em vários níveis ao mesmo tempo — estendem o significado além do literal. Um exemplo interessante de um objeto que se torna símbolo é o cavalo-de-pau no conto de D.H. Lawrence, “The Rocking Horse Winner”, que, a princípio, era apenas um brinquedo, mas acaba, por representar a poder destruidor do dinheiro. O mesmo acontece com a palavra “rosebud”, pronunciada no *Cidadão Kane*, que representa uma patinete que o protagonista possuía, quando criança e que simboliza tudo o que ele mais quis na vida e acabou perdendo.

As alegorias são muito comuns em literatura. O exemplo mais conhecido é a obra de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, escrito em 1678, que narra uma viagem semelhante à de Cristo. No cinema, temos uma alegoria famosa, *Apocalypse Now*, de Francis Coppola, considerada como adaptação da obra de Conrad, *Heart of Darkness*. Esta obra já é uma alegoria, pois a viagem literal pelo rio, representa um viagem pelo inconsciente. Um outro exemplo de obra alegórica é o filme de Fellini, *Satyricon*, que recupera a fragmentação existente na obra de Petrônio. Esta simbolizava a fragmentação do mundo antigo; o filme de Fellini simboliza a

fragmentação do mundo moderno. Não é sem fundamento que T.S. Eliot tenha usado em seu poema, “The Wasteland”, uma epígrafe, fragmento do *Satyricon* de Petrônio. O poema é todo composto de fragmentos. Um outro exemplo de obra alegórica, é o filme *No Tempo das Diligências* (Stagecoach), adaptação do conto de Ernest Haycox, “Stage to Lordsburg”, feita por John Ford. O filme, que não segue fielmente o conto, apresenta-se como uma alegoria do percurso histórico do povo americano. Todas as classes sociais estão aí representadas e Ford cria um microcosmo da sociedade americana com suas lutas internas, lutas de classe, representado pelas personagens, e suas lutas externas, lutas com os índios. Assim como Ford transforma as personagens para criar um microcosmo da democracia, ele também transforma a viagem literal, de Tonto para Lordsburg, em uma viagem alegórica. À medida em que a diligência se afasta da civilização, os passageiros se revelam como realmente são e evidenciam os problemas do sistema democrático. A viagem começa em meio à “civilização”, progride em direção à escuridão por causa de circunstâncias, e volta à civilização.

O último elemento a ser estudado é o tempo na narrativa. A medida e controle que temos sobre o tempo diferem em cada meio de expressão, seja ele o romance, a peça ou o filme. Filmes e obras literárias não necessitam desenrolar-se cronologicamente. As lembranças podem ser descritas em quadros não ordenados que se ligam, por associações, dentro da mente e assim podem resultar em imagens visuais. Os filmes podem seguir uma sequência com saltos de um tempo para outro, ou valer-se das técnicas literárias do “flash-back” ou do “flashforward”, quando a ação é narrada cronologicamente, mas no tempo passado ou no tempo futuro. Essas mudanças no tempo podem ser facilmente representadas na literatura, através de um marcador temporal, seja advérbio ou tempo de verbo. O cinema não conta com esses marcadores, pois uma tomada de um homem correndo, por exemplo, é atemporal. 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.

Um outro exemplo de manipulação do tempo é a tentativa de mostrar ações simultâneas. Usando o “deep focus”, o cineasta consegue mostrar ações que acontecem ao mesmo tempo numa única tomada. Porém, quando essas ações acontecem em lugares diferentes, torna-se mais difícil a sua representação. Alguns autores o fazem de modo humorístico, quando o narrador explicita a suspensão do tempo. Outros vão e voltam no tempo e no espaço com mais naturalidade. No cinema, a forma mais comum é a edição paralela, em que o diretor corta e altera as seqüências, editando partes cada vez menores, procedimento muito comum em filmes de aventura. Romancistas e cineastas talentosos conseguem ainda dar forma à duração do nosso tempo psicológico, de modo que o tempo cronológico parece estar mais lento ou mais rápido. Alguns filmes duram mais que o tempo real da narrativa e outros menos, sendo que alguns duram exatamente o mesmo tempo. Este é o caso de *High noon*, de Fred Zinnemann, baseado no conto “The Tin Star”, de John Cunningham, e de *The Rope* de Alfred Hitchcock. Ambos os filmes têm exatamente o mesmo tempo de duração da história. Isso só é possível em peças de teatro e filmes, já que a leitura de um conto ou romance depende da disponibilidade de tempo e habilidade de leitura do leitor.

Exemplo interessante de manipulação do tempo pode ser encontrado em “An Occurrence of the Owl Creek Bridge”, conto de Ambrose Bierce. O conto é dividido em três partes, re-arranjadas de modo a produzir forte efeito no leitor. O narrador é onisciente de 3ª pessoa, às vezes impessoal, às vezes intrusivo. Esta mudança de objetividade em subjetividade e vice-versa, às vezes sutil, indica uma transição entre realidade e fantasia na mente do protagonista. O final do conto é surpreendente para o leitor desatento, que não percebe que, através de meios estruturais e verbais, o autor deu dicas da mudança de realidade para a ilusão e de volta à realidade novamente. Esse conto representa um desafio para o cineasta, que

precisa encontrar equivalentes visuais para essas pistas e para a visão do protagonista. Em vez de expandir o filme para um longa-metragem, o cineasta Robert Enrico, em sua adaptação, preservou as limitações do texto fonte, realizado um curta-metragem. Toda a Segunda parte, que explica a razão do crime e a identificação do período de tempo, é condensada em apenas uma tomada: um aviso, pregado a uma árvore. Depois o cineasta corta para uma única tomada à meia distância e a câmera se aproxima do civil que vai ser enforcado, cujo nome só é pronunciado uma vez. Alguns elementos distinguem as tomadas realísticas do início, das do final, com a escapada imaginária. São eles: a iluminação, o som, o background e a ausência de distorções visuais e auditivas. Assim como o escritor, o cineasta dá dicas sutis para o espectador avaliar o que está vendo. Embora a cena do enforcamento seja objetiva, existem alguns momentos de subjetividade que deveriam preparar o leitor para a fantasia que se segue. Mas o cineasta é convincente em mostrar os últimos momentos de um homem condenado à morte, momentos em que ele vive a fantasia da fuga. Os leitores torcem tanto para que o condenado escape, que não enxergam as evidências da natureza subjetiva de sua visão. O choque final traz o espectador de volta à realidade, ao mesmo tempo em que revela a evanescência dos sonhos e a impermanência da vida.

Algumas outras obras em que os autores manipulam o tempo, segundo McDougal, são: *Don't Look Now*, conto de Dauphne du Maurier, adaptado por Nicholas Roeg e *The Magnificent Ambersons*, de Booth Tarkington, adaptado para o cinema por Orson Welles.

Durante todo o semestre, cada uma dessas unidades é seguida de uma seção de debates, que gira em torno dos motivos que levaram o cineasta a adaptar desta ou daquela forma. Os alunos aprendem a distinguir quais são os procedimentos causados pela diferença entre os sistemas de signos e os que são causados por outros motivos. Instigados pelas discussões, voltam-se para problemas mais abrangentes tais como o estilo do autor, a poética

de seu tempo, as expectativas dos eleitores desse tempo, e a ideologia da cultura onde o filme foi criado e onde foi ou está sendo exibido. A adaptação fílmica, portanto, pode ser comparada a qualquer tradução, cujas restrições e limites se encontram na cultura. Por outro lado, seu estudo pode transformar-se em uma ferramenta eficaz para o ensino da Teoria da Literatura.

Bibliografia:

- ANDREW, Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- BLUESTONE, George. *Novels into Film*. University of California Press, 1971.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: Routledge, 1991.
- BOYUM, Joy Gould. *Double exposure: fiction into film*. New American Library, 1985.
- COHEN, Keith. *Fiction and film/Dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- , (ed.). *Writing in a Film Age: Essays by Contemporary Novelists*. University Press of Colorado, 1991.
- DAVIES, Anthony and WELLS Stanley. (ed). *Shakespeare and the Moving Image: the plays on film and television*. Cambridge University Press, 1995.
- HEDGES, Inez. *Breaking the Frame: Film Language and the Experience of Limits*. Indiana University Press, 1984...
- MCCONNELL, Frank. *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature*. New York: Oxford University Press, 1974.
- MCDUGAL, Stuart Y. *Made into Movies: From Literature to Film*. Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1985.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro, "O Profissional de letras no mundo contemporâneo". *Com Textos*, Ano 1, n. 1 UFPO: Imprensa Universitária, 1989.

- ORR, John & NICHOLSON, Colin. (ed.). *Cinema & Fiction: 1950-1990, New Modes of Adaptation*, Edimburgh University Press, 1992.
- RADCLIFF - UMSTEAD, Douglas (ed). *Film and society: Proceedings of the Eighth Annual Kent State University International Film Conference*. April 17-18, 1990. Kent State University: Romance Languages Department.
- REYNOLDS, Peter. *Novel Images: Literature in Performance*. London: Routledge, 1993.
- SKLAR, Robert & MUSSER, Charles. *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press 1990.