

As relações entre o cinema e a literatura em *Os anos 40*, de Rachel Jardim

Maria Luiza Almada Moreira

RESUMO

Neste artigo, a partir da leitura do romance *Os anos 40* da escritora brasileira Rachel Jardim, abordamos questões relacionadas à memória. Além disso, traçamos uma reflexão em torno das correlações que o romance estabelece com o cinema, sublinhando, sobretudo, as confluências com o neo-realismo italiano. Sendo assim, por meio do desenvolvimento de um estudo sobre as conexões entre filmes e livros, procuramos demonstrar que o cinema pode ser uma importante ferramenta no ensino de literatura.

Palavras-chave: Memória. Cinema. Neo-realismo.

The relations between cinema and literature in *Os anos 40*, by Rachel Jardim

ABSTRACT

In this article, by means of the reading of the novel *Os anos 40* by the Brazilian writer Rachel Jardim, we detached questions about the memory. Furthermore we traced a reflection about the relations between cinema and literature highlighting the confluence with the Italian neo-realism. Thus, by means of development of the analysis, focusing on the connections between movies and books, we try to demonstrate that cinema can be an important tool in the teaching of literature.

Keywords: Memory. Cinema. Neo-realism.

Em seu contínuo transformar através dos tempos, a literatura sempre manteve diálogo com outras manifestações artísticas. Pode-se dizer que as relações com o cinema remontam aos primórdios da invenção desta que seria denominada “sétima arte”. Entretanto, é necessário pontuar que tais relações nem sempre foram bem vistas por parte de alguns teóricos e cineastas como, por exemplo, Ingmar Bergman, que chegou a afirmar que “O Cinema não tem coisa alguma a ver com a Literatura” (BERGMAN apud CARDOSO, 2003, p.61). Contudo, apesar das opiniões controversas, é inegável que há uma contaminação de diferentes matizes entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica.

E, ainda, as relações entre o cinema e a literatura não se circunscrevem apenas ao trabalho de adaptação fílmica de obras literárias, como comumente se costuma pensar. Por um lado, o cinema materializou potencialidades que já haviam sido realizadas na ficção, como, por exemplo, o *flashback*, que, apesar de ter sido explorado em obras literárias

Maria Luiza Almada Moreira é Mestre em Estudos Literários (UFJF).

Endereço para correspondência: Rua Belizário de Castro 776. Grajaú. Juiz de Fora/MG. Fone: (32) 3237.2019.

E-mail: almadaluiza@yahoo.com.br

Textura	Canoas	n.17	p.110-120	jan./jun. 2008
---------	--------	------	-----------	----------------

antes mesmo do surgimento do cinema, foi aprimorado por este veículo, tornando-se um recurso claro e amplamente utilizado. Por outro lado, a literatura se apropriou de temas e estratégias narrativas oriundas do discurso cinematográfico, formando, dessa maneira, o que César Guimarães chamou de um “circuito de mão dupla”:

(...) Literatura e Cinema mantiveram entre si, ao longo do tempo, um conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla. Se nos seus primeiros tempos o Cinema encontrou na Literatura um certo modelo narrativo que lhe permitiu contar histórias através de imagens, mais tarde a poesia e a ficção (...) assimilarão, por meio da analogia, procedimentos e temas característicos do Cinema. (GUIMARÃES, 1997, p.109)

Um dos quesitos fundamentais, entretanto, quando se trata do procedimento cinematográfico, é o fato de este se articular em uma constante tensão entre realidade e ficção. Assim sendo, é oportuno ressaltar as palavras de Marília da Silva Franco, que constam no ensaio “Uma invenção dos diabos”:

Definidas as características técnicas básicas da fotografia, por volta de 1850, cientistas, principalmente os ligados aos estudos biológicos, desenvolveram engenhos capazes de dar movimento às imagens fotograficamente fixadas. A fidelidade ao real dessas imagens era um ganho inestimável para o estudo científico. Era o registro mais absolutamente confiável e comprovável. O reconhecimento e a aceitação dessa relação visceral entre Cinema e realidade desempenhará um papel fundamental na evolução técnica e artística desse meio de comunicação de massa. (FRANCO, 1984, p.116)

Assim, o cinema nasceu dentro de uma visão científicista e positivista, marcado por uma forte tendência documental. É oportuno lembrar que as primeiras imagens feitas por Lumière registravam hábitos do cotidiano como, por exemplo, empregados saindo de fábricas e trens chegando a estações.

Entretanto, ao lado da corrente teórica que vê o cinema na sua vocação essencialmente realista, existem outras correntes que concebem o cinema como “um discurso feito de imagens, totalmente manipulável e calculável, um artifício que transtorna os modos tradicionais de representação e percepção”. (FURTADO, 1999, p.125). De acordo com esse prisma, ressalta-se a figura do diretor, que, ao constituir um filme, seleciona enquadramentos, locações, luzes, etc. Geralmente, os adeptos dessa corrente têm George Méliès como precursor, uma vez que este viu o cinema como um meio de dar prosseguimento às suas experiências de ilusionismo.

Porém, por maiores que sejam os artifícios empregados pelo diretor, a matéria-prima do cinema, que pode ser considerada a sua maior arma ou o seu maior obstáculo,

é a impressão de realidade criada pela imagem cinematográfica. É a esse propósito que se manifesta Marcel Martin:

A imagem cinematográfica é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade técnica capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. (MARTIN, 2003, p.21)

Pode-se perceber, portanto, que o cinema é prisioneiro do jogo realista/ficcional. Comparativamente, a escrita memorialística erige-se como um lugar privilegiado para retratar esse transtorno, pois, ao abordar uma experiência vivida, guarda crença na referencialidade, porém freqüentemente esbarra na precariedade da memória, o que acaba por revelar o quanto é tênue o limite entre realidade e ficção.

No que concerne a memória, é importante destacar que esta é uma faculdade que permite registrar, conservar e transmitir (retransmitir) o vivido. Contudo, as relações que a urdem são muito complexas e confusas, já que a tentativa de recuperar o vivido requer um trabalho de construção que passa inevitavelmente pela linguagem e que envolve atos de lembrança e de esquecimento. “O duplo gesto da memória, que vive da reminiscência e do esquecimento, da inscrição e da rasura, do traço e da obliteração do traço” (CASTELO BRANCO, 1994, p.35). Imagens que advêm de lembranças e as que advêm de desejos, projeções futuras. Conforme assinala Hans Meyherhoff :

(...) ao invés de uma ordem serial uniforme, as relações da memória exibem uma ‘ordem’ de eventos dinâmica, não uniforme. As coisas lembradas são fundidas e confundidas com as coisas temidas e com aquelas que se tem esperança de que aconteçam. Desejos e fantasias podem não ser lembrados como fatos, como também os fatos lembrados são constantemente modificados, reinterpretados e revividos à luz das exigências presentes, temores passados e esperanças futuras. (MEYHERHOFF, 1976, p.20)

Ciente da complexidade que envolve a representação literária do vivido, Rachel Jardim coloca como subtítulo de seu livro “O real e o ficcional de uma época”, estabelecendo, dessa maneira, um pacto de leitura que logo de início descarta a pretensa fidelidade ao real. No entanto, paradoxalmente, na abertura de seu livro a autora pontua o seguinte: “Este livro não foi escrito por uma mulher em plena maturidade. É a **fala** de uma mocinha da província nos anos 40. Assim deve ser entendido” (JARDIM, 2003, p.7) (grifo meu).

Trata-se de um romance no qual a autora tenciona encontrar uma voz adolescente, ou seja, Rachel Jardim acredita que de alguma forma é possível recuperar essa voz. A autora estabelece, por conseguinte, um compromisso fraudulento que é desmascarado

nas páginas seguintes. Por exemplo, quando Rachel conta a respeito de uma visita que fez a um castelo em Upsala, no qual foi gravado o filme *Rainha Cristina* com Greta Garbo, ela informa que naquela ocasião não parou de chorar um segundo sequer e esclarece: “Chorava não a rainha, mas a moça do cinema de Juiz de Fora” (JARDIM, 2003, p.44). Rachel chora porque sente saudade de uma moça a qual ela sabe que já não existe mais, pois a adolescente que ela foi um dia ficou para trás, em meio aos porões do passado, irremediavelmente perdida para sempre. No trecho selecionado, a autora evidencia a dor do tempo, a dor do irrecuperável. Assim, pode-se dizer que, no romance *Os anos 40*, encontra-se traçado o sutil, embora cruel, jogo entre a procura de uma voz e a impossibilidade do seu encontro.

Encena-se, dessa forma, no romance, a problemática relação entre realidade/ficção. A esse propósito, Roland Barthes formulou a seguinte assertiva: “(...) para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um ‘compromisso falhado’, como um olhar de Moisés sobre a terra prometida do real” (BARTHES, 1977, p.209). Tal explanação ilustra de forma concisa o duplo movimento da literatura que, se por um lado tem o real como referência, por outro se vê diante da impossibilidade de o atingir via representação, pois o real, em estado puro e objetivo, isento de interpretações anteriores, jamais poderá ser captado pela linguagem. Por isso, pode-se dizer que a literatura vive de um jogo implacável: bordejando o impossível e reinventando sem cessar novas formas de reparar um irremediável fracasso. Ou ainda, como afirma Barthes: “A Literatura é categoricamente realista, na medida em que ela tem o real por objeto de desejo; (...) ela é também obstinadamente irrealista: ela sonha sensato o desejo do impossível” (BARTHES, 1979, p.23).

Tal acepção pode ser estendida ao cinema que, como foi visto, também está freqüentemente tensionado entre o desejo de abarcar o real e a impossibilidade de concretizá-lo. Entretanto, por meio desse jogo tanto a literatura quanto o cinema ganham vitalidade, pois sempre que os escritores ou diretores buscam maneiras novas de superar suas limitações, ou mesmo quando expõem aos espectadores e aos leitores a tensão realista/ficcional, a imaginação e a criatividade acabam por ser revigoradas.

E ainda, pode-se dizer que a essência da linguagem cinematográfica é a capacidade de alterar e caminhar em múltiplos sentidos no tempo e no espaço. Por exemplo, com apenas um corte move-se de um espaço a outro, às vezes separados por quilômetros. Além disso, no cinema o tempo é manipulado livremente, conforme afirma Jean-Claude Carrière:

Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, realentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do Cinema, uma parte de sua sintaxe, do seu vocabulário. (CARRIERE, 1995, p.124)

Os movimentos se tornam mais lentos ou mais rápidos, de acordo com as necessidades dramáticas. E ainda, pode-se misturar o imaginado com o vivido, mover-se

para o futuro ou para o passado, tudo em questão de segundos, de forma que o cinema chega mesmo a “(..) alterar (e, por vezes, maltratar) nossos aparelhos de representação e percepção” (FURTADO, 2001, p.75).

As mudanças rápidas de tempo e de espaço propiciadas pela montagem cinematográfica possibilitaram que o cinema criasse uma linguagem que, nos primórdios da invenção cinematográfica, poucos espectadores podiam absorver sem esforço ou ajuda. Carrière (1994) esclarece que antes havia a figura do explicador que de posse de um bastão apontava as personagens esclarecendo dados da trama.

Entretanto, como os espectadores foram se adaptando às inovações promovidas pelo aparato cinematográfico, os filmes têm-se tornado com o passar do tempo cada vez mais rápidos e menos descritivos, de forma que se pode afirmar que só mesmo uma habilidade advinda do hábito de ver filmes nos torna capazes de ordenar esse aparente caos.

E ainda, pode-se observar que as inovações trazidas pela linguagem cinematográfica foram contaminando a escrita literária, tornando-a mais ágil e sintética, afeita ao plano de detalhe e despida de linearidade. Em *Os anos 40*, por exemplo, é possível vislumbrar, além de uma escrita fragmentária, o caminhar livre no espaço e no tempo tão característico da linguagem do cinema. Na página 76, Rachel anuncia que voltou de Guaratinguetá para estudar no Stella Matutina em Juiz de Fora. Contudo, ainda no mesmo capítulo, ela fala de sua mudança para o Rio de Janeiro: “era preciso ir e eu fui”. No capítulo seguinte, imagina-se que ela dará continuidade ao relato de sua estadia no Rio de Janeiro, porém ela volta a falar de Juiz de Fora. Vê-se, portanto, que a narrativa não obedece a uma linearidade, pelo contrário, proporciona saltos no tempo e no espaço.

Outro aspecto a ser considerado no que concerne à “nova percepção” de mundo trazida pelo cinema, diz respeito a uma técnica bastante conhecida, o *close-up*, responsável por transpor para o mundo da percepção o ato mental de atenção a detalhes importantes para o curso da ação.

Pode-se dizer que as escritas memorialísticas, de um modo geral, se apegam a pormenores, que são esmiuçados durante a tessitura da narrativa. Rachel Jardim possui visão detalhista, chegando a usar o próprio vocabulário do meio cinematográfico: “Ele de chicote, ela de raquete. Dariam um quadro, um close de cinema” (JARDIM, 2003, p.76). Outro momento que evidencia essa visão detalhista da autora se dá quando Rachel descreve sua tia Buducha: “Pobre tia Buducha, tão odalisca, com seus casos românticos, suas mãos gordas, seus anéis.” (JARDIM, 2003, p.26). A camera eye de Rachel desliza de Buducha em um plano geral para se deter nas mãos com anéis, que emblematicamente simbolizam a pessoa da tia relacionada à figura de uma Odalisca, sendo que esta se revela como a imagem fundamental que a autora guarda de sua tia e que pretende passar para seus leitores. Dessa forma, trata-se de um modo de retratação que equivaleria ao *close-up* cinematográfico.

A escrita de Rachel Jardim é, sobretudo, visual como se pode observar na seguinte passagem: “No caminho, surgiu o sítio da irmã. Entramos-café, banho de cachoeira, pleno verão, fim de tarde” (JARDIM, 2003, p.24). Neste trecho, percebe-se que por meio

de frases sucintas são evocadas imagens cuja sucessão dá uma idéia de continuidade, da mesma forma como ocorre no cinema, já que o espectador compreende a seqüência de planos como o desenrolar de uma ação.

Vale frisar, entretanto, que, embora em *Os anos 40* haja constantes referências ao cinema norte-americano que ajudam a compor a atmosfera da época, uma chave de leitura para o romance é dada pela autora logo no início da narrativa, quando ela pontua o seguinte: “Que Cidade trágica! Hoje, teria dito: Que ótima atmosfera para um filme de Visconti...” (JARDIM, 2003, p.21). Rachel menciona Visconti, um dos nomes representativos do neo-realismo italiano e, assim, suscita uma possível reflexão em torno da aproximação do romance com esse movimento cinematográfico.

O neo-realismo foi uma corrente estética surgida na Itália do pós-guerra. Os diretores que faziam parte dessa corrente achavam que as produções cinematográficas do período fascista, marcadas pelo melodrama e por épicos romanceados, construíam uma representação um tanto distante da vida cotidiana da sociedade italiana. Assim sendo, a geração neo-realista buscará uma maior aproximação com a realidade do povo, que se contraporá a essa “falsa” imagem da sociedade. Eles vão passar a filmar a favela, a vila de pescadores, as ruas cheias de gente, as ruínas provocadas pela guerra. E ainda, hasteavam a bandeira da representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político, representando, portanto, a resistência ao regime fascista.

Dentre as características principais desse movimento se incluem a temática dos problemas sociais, a ambientação em loco, a ausência de apelos técnicos ou dramaturgicos e o uso de atores iniciantes ou desconhecidos. Com o movimento neo-realista, a câmera saiu do estúdio e foi para a rua, tirando daí os seus personagens. Pode-se dizer que, nesses filmes, a intriga importa menos do que as personagens, sendo que saem de cena os grandes heróis, para entrar em foco as pessoas comuns, no seu dia a dia, tentando sobreviver.

Desse modo, os diretores mostram que uma situação do cotidiano, que nos poderia passar despercebida, possui um elemento autenticamente humano. Como se dá, por exemplo, em “Ladrões de Bicicleta” de Vítório de Sica. O filme trata de um homem, Antonio Ricci, e sua busca desesperada para reaver uma bicicleta, instrumento necessário para seu trabalho, que havia sido roubada. Com a simplicidade desse argumento, De Sica acabou fascinando as platéias de todo o mundo.

Nos filmes neo-realistas, portanto, a ação banal é elevada ao nível de categoria dramática, sendo que os atos cotidianos ganham uma espécie de transcendência que os tornam “poéticos”. Assim como nesses filmes, Rachel Jardim dará relevância a elementos triviais que compunham o seu cotidiano como, por exemplo, os biscoitos que seu tio Mário colocava em sua mesa de cabeceira, a temporada de jabuticabas, as paçocas do sábado de aleluia, banalidades que, sob um novo olhar, urdem a narrativa dotando-a de uma poeticidade delicada, colhida nos interstícios do dia-a-dia.

Pode-se perceber também que, nos filmes neo-realistas, a tensão entre uma vocação documental e uma possível transcendência da realidade, empreendida pelo aparato cinematográfico, se acentua. Como se o real mostrado na sua crueza pudesse trazer algo

da ordem da ficção, do poético. Nesse sentido, vale destacar a seguinte postulação de André Bazin a propósito dos filmes neo-realistas:

(...) trata-se, sem dúvida, de fazer do Cinema a assíntota da realidade. Mas isso para que, no limite, a própria vida se converta em espetáculo, para que enfim ela nos seja dada a ver, nesse puro espelho, como poesia. Aproximando-se da vida, finalmente o Cinema a modifica. (BAZIN apud MARTIN, 2003, p.246)

E ainda, ao correlacionar o neo-realismo ao livro de Rachel Jardim, não se pode deixar de enfatizar o comentário de Henri Angel acerca dos filmes de Roberto Rossellini, um dos nomes exponenciais do movimento:

Acompanhar com amor um ser em todas as suas descobertas, todas as suas impressões. Seria mais exato dizer: não abandonar um ser um segundo, observá-lo com uma espécie de ternura impiedosa em sua caminhada hesitante pelo mundo e captar todos os seus sobressaltos, as convulsões que o agitam sob a opressão duma força invisível, tal é, com efeito, o espetáculo terrível e grandioso que nos dão Stromboli, Europa 51, O medo. (ANGEL, 1981, p.178)

Tal observação de Angel é extremamente relevante quando confrontada com *Os anos 40*, pois se pode perceber que Rachel Jardim escolhe, dentre as pessoas que fizeram parte de seu cotidiano nos anos 40, uma em especial para acompanhar: Laura. Esta é quem abre a narrativa, quem pontua toda a história e também quem a encerra num diálogo final, no qual autora e amiga procuram reavaliar a feitura do livro.

Dessa maneira, o romance *Os anos 40*, não obstante às constantes referências aos clássicos melodramáticos holywoodianos, apresenta outras interessantes aproximações com o universo do cinema como, por exemplo, as confluências com o neo-realismo italiano, visto que o modo neo-realista de fazer cinema perpassa de variadas maneiras a tessitura do romance de Rachel Jardim. Além disso, a autora não só incorpora em seu romance alguns procedimentos narrativos característicos do meio cinematográfico, mas também encena a permanente tensão realista/ficcional na qual está assentado o modo de representação da realidade configurado pelo cinema e pela escrita memorialística.

Por tudo isso, fica evidente que a conexão entre a literatura e o cinema ultrapassa a mera relação de fonte de enredos para adaptações fílmicas. Na verdade, ao alcançar outras esferas, as aproximações entre literatura e cinema possibilitam leituras críticas renovadas e muito mais instigantes.

E ainda, tendo-se em vista as múltiplas relações estabelecidas entre a linguagem cinematográfica e a literária, o cinema pode se tornar, em sala de aula, uma importante ferramenta para o ensino de literatura.

Sabe-se que, infelizmente, não é fato comum encontrar, nos estudantes do curso fundamental e mesmo do nível médio, grande interesse pela literatura. Pelo contrário, é opinião corrente, entre eles, a de que o estudo literário é muito aborrecido e maçante. A leitura, atividade que costuma atrair as crianças, vai se tornando menos atrativa à medida que entram em contato com diferentes formas de entretenimento: a televisão, o videogame e a internet, por exemplo. Assim sendo, o aluno chega ao nível médio sem grande interesse pela literatura, muitas vezes querendo que seu contato com ela seja somente o indispensável para ser aprovado nas provas do vestibular. E ainda, em nosso país, é pequena a população de leitores. Isso acontece por diversas razões, mas, principalmente por não se criar, nos estudantes, o hábito da leitura, atividade importantíssima para sua formação. O que se percebe é que as escolas não estão orientando seus alunos para a verdadeira leitura, aquela que serve de instrumento para torná-los capazes de perceber, criticar, decifrar o mundo e, conseqüentemente, possibilitar sua capacitação e promoção na sociedade.

Além disso, o ensino de literatura, tal como é dado na maioria das escolas de nível médio, privilegia um estudo quase exclusivo dos *estilos de época*. Tal fato implica diversos problemas, dentre os quais se destacam os seguintes: mostra a literatura de forma linear e progressiva, como se houvesse sempre uma ruptura entre os estilos; deixa de evidenciar o diálogo entre as obras; enquadra os autores em determinados estilos e acaba por valorizar as características que lhes são consensuais, deixando de lado as suas especificidades.

Tendo-se em vista as considerações feitas acima surge uma indagação concernente à necessidade de uma outra proposta para o ensino de literatura, uma alternativa que seja mais instigante para se apresentar o conteúdo literário: Por que não evidenciar em sala de aula a intertextualidade existente entre os mais diferentes textos?

O conceito de “intertextualidade”, é oportuno lembrar, foi desenvolvido por Julia Kristeva, na França, sendo que em seus trabalhos a autora procurou demonstrar que os textos estão em constante diálogo, uns retomando os outros, ou seja, Kristeva evidenciou que os textos constituem verdadeiros mosaicos de citações.

Logo, a intertextualidade deve ganhar ênfase nos estudos literários não só por possibilitar ao aluno a percepção das conexões existentes entre diversos textos, mas também por tornar o ensino de literatura mais vívido e prazeroso. Nesse ínterim, deve-se ressaltar que, no que concerne ao cinema, é preciso ter em mente que os alunos de hoje pertencem a uma geração em que o universo cinematográfico faz parte integrante do seu cotidiano, estando eles, portanto, acostumados a “ler” os códigos cinematográficos quase que imperceptivelmente. Assim sendo, a competência cinematográfica estará, talvez, em nível mais desenvolvido do que a competência literária. Por isso, o professor deve utilizar o cinema em sala de aula, propondo que os alunos comparem os elementos da narrativa, que aparecem de maneiras diferente em cada forma de expressão, pois, desse modo, os alunos chegarão a uma compreensão maior dos textos sejam eles literários ou cinematográficos.

Nesse sentido, quanto mais amplo for o repertório textual do aluno mais apto ele estará a discernir a existência de diversos discursos, linguagens e suportes, e também a

comprovar as relações que estes mantêm entre si e os recursos que utilizam na construção de significados. Por causa disso, é extremamente importante que os alunos criem intimidade com os mais diferentes textos, pois só assim se tornarão leitores maduros, isto é, leitores críticos, capazes de uma compreensão mais profunda não só dos textos, mas também da vida.

Com esse intuito, o professor pode trabalhar com as adaptações de textos literários para o cinema, procurando evidenciar as modificações operadas na transposição de uma linguagem para outra, ressaltando não só as escolhas tomadas pelo diretor, mas também os objetivos por ele almejados.

Adaptar um texto implica a passagem de uma linguagem para outra, pois a linguagem cinematográfica possui suas próprias peculiaridades e se difere da linguagem literária no que concerne aos recursos que utiliza. Enquanto a ferramenta do escritor é a palavra, o texto escrito, o cineasta se vale fundamentalmente da imagem. Segundo assinala J. E. Romão:

O romance, como qualquer outra obra literária, descreve a realidade, desenvolve a trama e analisa sentimentos através das palavras, cujo grau de abstração e de generalização exige do leitor a utilização de sua experiência de vida, de sua cultura e de suas disposições no momento para recriação, na imaginação, do que é narrado.

Só o Cinema tem condições de 'reproduzir' o real, porque mesmo num filme de ficção, estaremos diante de imagens em movimento e sonoras. (ROMÃO, 1981, p.13)

Assim, o cinema, como toda linguagem, possui sua gramática própria, isto é, sua sintaxe, seus sinais de pontuação, suas metáforas, seu vocabulário. Por isso, ao nos referirmos à transposição de um texto literário para o meio cinematográfico, falamos em tradução inter-semiótica. Além disso, a transposição de uma linguagem para outra deflagra inevitáveis transformações, já que implica determinadas escolhas que o diretor deverá tomar durante o processo de construção do filme.

No ato da leitura, cada leitor constrói um filme em sua mente, o qual fatalmente acaba não coincidindo com aquele imaginado pelo diretor, o que leva a que comumente ouçamos do espectador a frase “gostei mais do livro” perante as adaptações. Pode-se dizer, contudo, que toda filmagem de uma obra literária é apenas uma possível leitura desta, dentre milhares de outras que poderia ter.

Portanto, o professor pode aproveitar para discutir em sala de aula a questão da adaptação literária em suas múltiplas dimensões, observando aos alunos que o debate que outrora se concentrava em torno de uma maior ou menor fidelidade do filme em relação ao livro perdeu terreno atualmente para uma discussão que engloba a idéia de “diálogo”. Conforme aponta Ismail Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter a sua forma, e o sentido nela implicados, julgados em seu próprio direito. (XAVIER, 2003, p.61-62)

E ainda, como as relações entre o cinema e a literatura não se circunscrevem apenas ao trabalho de adaptação fílmica de obras literárias, o professor, além de trabalhar com as adaptações, pode demonstrar aos alunos como as linguagens se infiltram uma na outra de diferentes maneiras. Nesse sentido, o romance *Os anos 40* de Rachel Jardim pode ser tomado como exemplo, já que a autora utilizou, na composição do romance, recursos da corrente cinematográfica neo-realista italiana.

Portanto, um ensino de literatura no qual o professor se utiliza amplamente do recurso da intertextualidade, sobretudo, desvelando aos seus alunos as múltiplas correlações existentes entre literatura e cinema, torna-se não só dinâmico, mas também continuamente redivivo.

REFERÊNCIAS

- ANGEL, Henri. *Os Grandes Cineastas*. Trad. Alcântara Silveira. São Paulo: Loyola, 1981.
- BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: BARTHES, Roland. *Ensaio Críticos*. Trad. Antônio Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977. p.205-215.
- _____. *Aula*. Trad. Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Cultrix, 1979.
- CARDOSO, Luís Miguel Oliveira de Barros. Literatura e Cinema: Dissídios e Simbioses. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões; SILVA, Teresinha V. Zimbrão da. (orgs.). *Literatura em Perspectiva*. Juiz de Fora: UFJF, 2003. p.61-76.
- CARRIERE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benajamim Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CASTELO BRANCO, Lúcia. *A Traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- FRANCO, Marília da Silva. Uma invenção dos diabos. In: AVERBUCK, Ligia (org). *Literatura em Tempo de Cultura de Massa*. São Paulo: Nobel, 1984. p.113-125.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. Morte em Veneza. *Lumina: revista da Facom*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, v.4, n.1, jan./jun., 2001. p.75-84. Disponível em: <<http://www.facom.ufjf.br/R3-fiorese-hp-doc>> Acesso em 10 maio 2005.
- _____. Cinema fim de século: o dom de iludir. *Lumina: revista da Facom*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, v.2, n.2, jul./dez., 1999. p.125-136. Disponível em: <<http://www.facom.ufjf.br/R6-fiorese-doc>> Acesso em 10 maio 2005.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

JARDIM, Rachel. *Os Anos 40: o real e o ficcional de uma época*. Juiz de Fora: Funalfa, 2003.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MEYERHOFF, Hans. *O Tempo na Literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: MCGRAW-HACL do Brasil, 1976.

ROMÃO, J. E. *Introdução ao Cinema*. Juiz de Fora: Centro de Ação Cultural (C.A.C.), 1981. XAVIER, Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no Cinema. In: PELLEGRINI, Tânia...[et al]. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú cultural, 2003. p.61-90.