

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: A POESIA E A IMAGEM¹

Luciane Barros da Silva (UEMASUL)

luciane.itz@gmail.com

Gilberto Freire de Santana (UEMASUL)

gilbertosantana@uemasul.edu.br

RESUMO

Este artigo se estrutura a partir de considerações teóricas referentes às relações entre a literatura e o cinema, ao caráter artístico e linguístico da adaptação cinematográfica, assim como reflexões sobre o papel da linguagem fílmica e da adaptação cinematográfica, e o seu uso em sala de aula – especialmente nas aulas de linguagens, códigos e suas tecnologias, no Ensino Médio –, como objeto de estudo e como código linguístico que dialoga com outros códigos. Além dessas reflexões, é feita, como espécie de exercício, uma análise das obras “Caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade, e “O vestido” (2003), adaptação cinematográfica baseada no poema de Drummond, dirigida por Paulo Thiago, com o fito de perceber de que maneira a poesia e imagem dialogam no filme, possibilitando novos efeitos de sentidos e um potencializar a mais para ambas as produções artísticas, o poético–cinematográfico e o cinematográfico–poético. Para tanto, a abordagem teórica utilizada apoia-se, principalmente, nos estudos de Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2003; 2008), e tem como ênfase o estudo da linguagem do cinema, com seus diversos símbolos, dialogismos e discursos, no que se refere à adaptação de obras literárias.

Palavras-chave:

Cinema. Ensino. Literatura.

ABSTRACT

This article is structured based on theoretical considerations regarding the relationship between literature and cinema, the artistic and linguistic character of film adaptation, as well as reflections on the role of film language and film adaptation, and its use in the classroom – especially in language classes, codes and their technologies, in high school – as an object of study and as a linguistic code that dialogues with other codes. In addition to these reflections, an analysis of the works “Caso do vestido”, by Carlos Drummond de Andrade, and “O vestido” (2003), a film adaptation based on Drummond’s poem, and directed by Paulo Thiago, with the aim to realize how poetry and image dialogue in the film, enabling new effects of meanings and a further potentialization for both artistic productions poetic-cinematographic and the cinematographic-poetic. For this purpose, the theoretical approach is mainly used in the studies of Linda Hutcheon (2011) and Robert Stam (2003; 2008), and it highlights the study of the

¹ Agradecemos o apoio financeiro para a realização desta pesquisa que foi contemplada com fomento da Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão – FAPEMA.

language of cinema, with different symbols, dialogisms and discourses, regarding adapts to the adaptation of literary works.

Keywords:
Cinema. Teaching. Literature.

1. Introdução

As relações entre literatura e cinema são alvo de inúmeros debates e discordâncias, principalmente, no que refere à adaptação cinematográfica, pois se há teóricos que assentem que a obra cinematográfica deve ser uma representação exata do texto literário, também há os que defendem que o cinema, por ser um código linguístico diferente da escrita, tem liberdade para criar e recriar elementos à sua maneira. De acordo com essa última perspectiva, o cinema adapta ideias/conteúdos da obra literária, mas não se prende a ela, que por sua vez, é compreendida como referência básica para o exercício da criação, inicialmente, do roteiro fílmico, até à realização cinematográfica.

De qualquer maneira, é impossível que uma adaptação cinematográfica seja uma cópia idêntica do filme no qual se baseou, pelo motivo de que as duas criações são executadas em tipos de mídia diferentes, conforme defende a autora Linda Hutcheon (2011), em sua obra “Uma teoria da adaptação”. Ideia também corroborada por Robert Stam (2008), que afirma:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma Fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p. 20)

Portanto, ainda que se pretenda fazer do filme uma “cópia fiel” do livro, a execução da obra imagética, inevitavelmente, abre um amplo leque de possibilidades de realização. Uma mesma história pode ser interpretada e recontada de múltiplas formas, que podem variar, a depender do momento histórico em que forem produzidas, assim como das escolhas específicas de cada diretor – as quais, por sua vez, relacionam-se diretamente com o entendimento/experiência individual/particular em relação à obra literária.

Logo, o cinema é uma linguagem de códigos diferentes e inúmeros. Nele, há diferentes possibilidades de abordagem, há uma ampla liberdade de criação, pois, sabe-se que não existe apenas uma forma de fazer literatura, tampouco, apenas uma forma de fazer cinema. Portanto, não há fórmulas nem ingredientes absolutos pré-determinados. Semelhantemente, há diversidade de escritores e de público. Alguns esperam ver no filme exatamente aquilo que observaram no livro. Outros querem se surpreender na aventura da recriação. E existem ainda aqueles que nem se dão conta (ou não dão devida importância). De certo, uma possibilidade não substitui a outra, antes, coexistem, fazendo jus à diversidade de ideias característica da criação artística.

No que se refere ao estudo das artes, literária e cinematográfica, no campo educacional, o uso de filme como recurso pedagógico no processo de ensino-aprendizagem e, conseqüentemente, para o desenvolvimento dos participantes, é algo sugerido pelas próprias diretrizes educacionais, como os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 2000), por exemplo. Isso porque o ensino de Língua Portuguesa exige, cada vez mais, superar a concepção tradicional que se limita ao ensino da gramática.

Assim, a aula de língua materna não deve ser sinônimo de “aula de gramática”, pois as linguagens e os códigos são muito mais amplos do que conhecer regras mastigadas e/ou decorar o contexto histórico referente a cada “escola literária”, como se ali e tão somente ali, habitasse o valor/labor literário, sabendo-se que suas manifestações/existências extrapolam o livro impresso, estando presente nos mais diversos meios midiáticos que cercam os jovens brasileiros.

Por isso, o entendimento do PCN para o ensino de linguagens, códigos e suas tecnologias, no ensino médio, considera-se o caráter “transdisciplinar da linguagem e a inter-relação dos sistemas de linguagens, sem perder a especificidade dos conceitos diretores das disciplinas e suas metodologias de pesquisa” (BRASIL, 2000. p. 65), de modo que a maior importância desse diálogo interlinguístico não é o mero conhecimento técnico sobre os diversos objetos linguísticos – nessa abordagem, especificamente o cinematográfico e o literário –, mas sim a aplicação de tais conhecimentos na vida dos alunos/professores, capacitando-os para que possam ampliar seu repertório intelectual e sua criticidade diante da arte e do mundo.

Nesse sentido, uso da linguagem audiovisual no ensino suscita discussões incessantes. A principal delas se organiza em torno da utiliza-

ção crítica das imagens e sua validade no processo de aprendizagem. Assim, a televisão, a Internet e o cinema, como meios de comunicação e, em grande parte, entretenimento, com consumo cada vez mais intenso, motivam críticas e debates sobre o seu uso na sala de aula, principalmente, no que se refere ao cinematográfico.

Desse modo, cabe estabelecer uma premissa básica para transformar a experiência social e cultural do cinema, que começa antes e vai além da sala de aula, em uma experiência de conhecimento. Pois todo filme, ficção ou documentário, é resultado de um conjunto de seleções, escolhas, recortes e perspectivas, que envolvem um leque de profissionais e de interesses desde ideológicos e estéticos, até comerciais. Isso implica afirmar que todo filme documental não é a representação direta da realidade, e que todo filme ficcional não está desligado da sociedade que o produziu. O trabalho escolar com o cinema deve ter em vista esta natureza da representação e da encenação cinematográficas.

Portanto, este estudo busca fazer uma abordagem sobre os aspectos linguísticos relativos ao cinema, no intuito de realizar apontamentos de como o discurso cinematográfico pode ser aproveitado e discutido em sala de aula, de maneira a contribuir para a formação crítica e intelectual dos discentes/docentes do ensino médio.

2. O caso do vestido: da poesia à imagem

O filme “O Vestido”², lançado no ano de 2003 e dirigido por Paulo Thiago, é uma obra cinematográfica baseada no poema *Caso do Vestido*, de autoria de Carlos Drummond de Andrade. Carlos Herculano Lopes adaptou o poema livremente para romance, com o título *O vestido*, e do romance, o “Caso do vestido” foi adaptado para filme.

O elenco tem como atores principais Ana Beatriz Nogueira (Angela, a esposa, mãe e professora), Gabriela Duarte (Bárbara, a “mulher que veio de longe”) e Leonardo Vieira (o marido, que é seduzido por Bárbara). A excelente atuação de Gabriela Duarte como Bárbara rendeu-lhe o Prêmio Cólón de Prata de melhor atriz, no festival latino-americano de Huelva, na Espanha.

² “O vestido” é um filme nacional, cuja produção é da Petrobrás, por meio da “Seleção extraordinária de 2003 para Projetos de Distribuição de Longa-Metragem”, realizada em parceria com o Ministério da Cultura.

O poema aborda a questão de uma mulher abandonada pelo marido e que, quando questionada, pelas filhas, a respeito do significado de um vestido preso à parede por um prego, conta o “caso” de como seu marido foi seduzido por uma “dona que passou”. O motivo do abandono do marido foi ele se apaixonar perdidamente por uma mulher solteira, jovem, sedutora e atraente. Entretanto, depois de algum tempo longe de casa, o homem retorna, após se desencantar da amante.

Assim, o vestido, que outrora lhe simbolizara a humilhação de ter sido trocada por uma moça mais nova e cheia de vida, agora era pendurado na parede, para relembrar a fugacidade da beleza daquela. Sendo como um troféu para a esposa, por mostrar que, apesar disso, com a sua postura de permanecer à espera dele, cumprindo seu papel de mãe dedicada, o marido retornaria e tudo voltaria ao normal, como se nada houvesse acontecido.

Esse “caso” do vestido ganha imagem, movimento e som na adaptação cinematográfica. Com o uso do que Hutcheon (2011, p. 80) chama de “convencções naturalistas do cinema”, a história passa a englobar uma série de elementos que não estão presentes no poema escrito – daí a opção do cineasta pelo termo “livre adaptação”. Para alicerçar a história do vestido na construção cinematográfica, é criada toda uma ambientação, inserida em um espaço temporal e social específicos, os quais, por sua vez, não estão explícitos no poema escrito por Drummond.

Os espaços/cenografia, a fotografia e as caracterizações construídas por sua vez, sugerem diferentes efeitos de sentido que podem ser percebidos pelo espectador. Construções significativas essas que complementam aquilo que é narrado. Tais elementos também refletem a conjuntura social ali representada. Por exemplo, a história da mulher casada que foi trocada por uma amante mais nova poderia ser abordada de uma forma quando situada no contexto histórico da sociedade brasileira do século XIX, e de outra, se situada na mesma sociedade, mas do século XX.

De uma forma ou de outra, as críticas e reflexões trazidas pela obra permanecem pertinentes e atuais. Assim, o filme *O Vestido* apresenta uma história ambientada, predominantemente, na cidade histórica de Vila Rica, no estado de Minas Gerais, em meados do século XX. A ênfase dos acontecimentos recai sobre uma família brasileira de classe média e de costumes tradicionais.

Logo no início do filme, é notório o diálogo da adaptação com o filme “Terra em Transe” (1967), de Glauber Rocha, que de forma cáustica aborda questões políticas que, comumente, estão presentes na realidade latino-americana. O discurso do candidato Cabral não destoa daquele proferido pelos políticos Porfírio Diaz e Felipe Vieira, no país fictício de Eldorado. Curioso é observar o nome da cidade em que a maior parte da história de “O vestido” se passa, Vila Dourada, também estabelece relações com o nominado país fictício glauberiano.

Semelhantemente, há que se notar também as mortes de natureza política, que ocorriam ao redor do terreno do sítio que o personagem Ulisses herdou de seu pai. Tais situações configuram uma crítica à alienação/estrutura seculares da política vivida pela sociedade brasileira.

Outra questão social levantada em ambas as obras, é a recorrente reflexão sobre o papel feminino na sociedade. Na adaptação, esta se mostra dúbia. No poema, a esposa abandonada encontra-se em uma situação de humilhação profunda, é desprezada e ignorada quando o homem a abandona, e também quando ele retorna. Contudo, na adaptação de Paulo Thiago, Angela, apesar do abandono, mantém-se com uma postura de dignidade.

No contexto social em que se encontrava, o retorno do marido poderia ser entendido até mesmo como uma vitória. O contrário da situação final da amante, que tanto debochava da instituição familiar, por causa de um abuso sexual que sofreu pelo próprio pai, demonstrou que o que mais queria era essa vida familiar comum que considerava desprezível.

Nesta perspectiva, a adaptação, tendo como base o universo poético drummondiano, cria uma narrativa complexa, que denuncia temas polêmicos. Embora *a priori* os personagens pareçam ser tipos sociais comuns, a profundidade da personalidade de cada um vem à tona, e muito além dos construtos sociais, são revelados aspectos que mostram questões relacionadas à humanidade do ser. Esse ponto fica claro em uma afirmação feita pelo personagem Fausto, quando da volta de Ulisses, este o confronta a respeito do seu ardil para que Bárbara entrasse no caminho dele, a fim de deixar a passagem livre para que Fausto conquistasse Angela, por quem era apaixonado desde a adolescência: “Não há heróis nem vilões, Ulisses. Só quem ganha e quem perde. Nesse *caso* quem é o vencedor?”

Logo após ser feita a pergunta, “nesse caso quem é o vencedor?”, surge, na cena seguinte, Angela com um largo sorriso, ao perceber que

Ulisses retornou para ela e suas duas filhas. Para quem observa tal desfecho, permanece a indagação: “nesse caso quem é o vencedor?”. Fausto, com seu sucesso financeiro, Bárbara, com sua vida de mulher livre e despreendida dos padrões convencionais, configurariam o dinheiro e a liberdade elementos indispensáveis para se obter felicidade e contentamento diante da vida? Tinham isto, mas não tinham o objeto de seu amor. A reflexão se faz necessária nesse desfecho, e não se há respostas únicas para tal questionamento.

Dentre esses personagens que são colocados no centro de conflitos amorosos, existenciais e familiares, há uma figura da qual não é colocado em destaque drama algum, senão a sua condição social. Podendo facilmente passar despercebida: a mulher negra que trabalha na cozinha da casa de Ulisses e Angela. Ela aparece, sutilmente, na cena em que a família está almoçando, no início do filme. Tal sutileza, quase total desaparecimento, representa, de certa maneira, a artimanha social como a discriminação racial ocorre na sociedade brasileira, de forma a criar uma espécie de apagamento de existência de uma maioria que é parte integrante deste país.

Imagem 1: Conversa durante almoço familiar.



Fonte: *O vestido*, 2003.

A mulher que aparece na cozinha também não tem seu rosto revelado, sendo mostrada somente de costas e de perfil. Há, portanto, uma distinção entre o que é mostrado de forma enfática (os conflitos de um grupo social mais prestigiado) e o que é mostrado apenas de forma muito superficial (o grupo social menos prestigiado, à margem). Bárbara e Ulisses tiveram a opção de fugir em uma aventura amorosa. Angela teve a opção de iniciar um novo romance com Fausto. As duas filhas tiveram voz ao interrogarem a mãe sobre o vestido, e assim desencadear o relato da mãe. A mulher da cozinha, entretanto, embora não pertença à família,

não tem sequer seu nome citado, e também não possui nenhuma fala na narrativa – ressaltando que ela é a representação do seu grupo social, naquele contexto.

O abuso sexual intrafamiliar também é um tema que se faz presente na obra, e que, possivelmente, seria a causa da revolta de Bárbara contra a instituição familiar. A personagem relata que tal situação piorara depois da morte da sua mãe, quando Bárbara ainda era adolescente. É possível conjecturar que ela utilizaria o teatro como subterfúgio de escape da realidade, como uma “brincadeira” que lhe fizesse esquecer essas dores desconhecidas. A moça do vestido demonstra despreendimento de sua vida pregressa, notadamente buscando ignorá-la, ocultando-a e incorporando uma personagem aventureira que vai até os extremos – primeiramente, por diversão; depois, por paixão.

Em relação à presença da poesia na adaptação, tem-se que além de ser uma transposição efetiva do conteúdo do poema para o cinema, o filme também faz alusões explícitas à poesia drummondiana. Aos 17min37s de filme, Ulisses, marido de Ângela, recita: “algo novo e misterioso há de acontecer comigo/ como a beleza dessa cachoeira”, e continua: ““minha vida, nossas vidas/ formam um só diamante”, e ainda diz o poeta Drummond: ‘Eu distribuo um segredo como quem ama ou sorri’.

Em seguida, o personagem, ao ser chamado de “artista” e “pirotécnico” pelo seu interlocutor, responde que foi o seu pai quem lhe deu os livros de poesia. Nesse ponto, é reforçado o elo entre o que aconteceria com Ulisses e a poesia de Drummond. O trecho “nossas vidas formam um só diamante”, aponta para a inter-relação entre os fatos ocorridos nas vidas humanas. Nesse sentido, a poesia espelha singularmente os fatos que estavam por acontecer com Ulisses, que, por causa da armação do cunhado, entraria em um estado de loucura e desejo ardente por Bárbara, a “mulher que veio de longe” (22min 19s), que havia sido contratada para destruir o casamento de Ulisses e Ângela.

Esse seria justamente o “algo novo e misterioso” que iria acontecer com Ulisses, pois a chegada da moça “moderninha” à cidade, apesar de ter sido arranjada, mexeria com a estrutura do seu ser, e também mexeria com os sentimentos da moça, que inicialmente não sentia amor por ele, mas depois de conseguir tirá-lo da mulher, se apaixona pelo amante (justamente no momento em que este, por sua vez, passa a perder o encanto por ela).

A poesia-canção se faz presente de modo explícito, novamente, quando Bárbara, ao conversar com Ângela, cita um trecho da canção “Soy loco por ti America”, de Caetano Veloso (23min 26s): “Estou aqui de passagem/ Sei que adiante / Um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício”. A poesia citada pela sedutora, espelha a sua filosofia de vida inconsequente, de só pensar no agora e em obter vantagens para si, sem se preocupar com as repercussões que suas escolhas poderiam causar sobre si e sobre as pessoas diretamente afetadas por elas, como a esposa, as filhas, e o próprio marido alheio, o qual ela tramava conquistar.

Como se vê, além da poesia, há outros elementos artísticos com os quais essa obra cinematográfica dialoga, como a música e, também, as artes plásticas. Na cena de abertura do filme, há a imagem de uma sombra de uma menina brincando com um vestido, projetada atrás de um tecido. Enquanto a menina o levanta e o gira no ar, ouve-se o som de risadas e uma música leve³ ao fundo. Por fim, a cortina cai ao chão, sendo revelada a realidade por trás daquele momento de fantasia. A lanterna apaga-se.

O efeito produzido pela junção desses elementos sugere apontar para a encenação de Bárbara, ao agir falsamente, ficando próxima da família que planejava destruir. A menina girando o vestido, em meio às risadas de criança, pode sugerir a autoconfiança da mulher em sua própria beleza, vaidade e orgulho. Sendo atriz, de espírito livre e tendo valores morais outros, Bárbara literalmente incorpora uma personagem, sendo esta a mulher pela qual Ulisses fatalmente se atraiu. O fato de ela usar peruca, durante todo o tempo em que se apresentou para a família, simboliza o seu fingimento.

Mas quando a cortina cai, a farsa é revelada e a mulher fantástica e magnética se revela uma mulher comum e cheia de problemas. A sua arrogância de querer provar que o casamento de Ângela e Ulisses era uma convenção falsa cai por terra, pois ela mesmo se revela uma mulher falsa. E quando sua faceta autêntica é revelada, o amante retorna para os braços da esposa, que dantes era julgada conservadora e “sem sal”.

³ A melodia presente nessa cena chama-se “O caso do vestido”, e foi composta e orquestrada por Túlio Mourão, responsável pela criação da trilha sonora do longa-metragem. De acordo com o site *Sonhos e sons*, o compositor “se envolve com a densa e rica paisagem emocional do universo de Drummond para criar a trilha do longa (...). O belo poema sinfônico resultante privilegia a delicadeza e a passionalidade”.

O momento da queda da cortina pode simbolizar que após o fim de um momento de fruição do belo artístico, é a realidade que permanece, alertando que a vida real não é encenada e nem perfeita, mas complexa e cheia de nuances, tão bela e educativa quanto uma peça teatral que é capaz de despertar catarses nos espectadores. Tal desfecho mostra que “nem tudo que reluz é ouro”, e pode suscitar discussões relevantes, relacionadas à vida cotidiana.

Esta análise mostra que os elementos que compõem uma obra também podem ser educativos e alvo de debates e reflexões que culminam na própria vida real. E essa é justamente a função do educador: ampliar a visão do aluno para que ele enxergue além do aparente e óbvio; e que esse aprendizado se converta em um instrumento para a análise tanto de uma produção artística como, também, de situações cotidianas, de maneira que vida e arte estejam sempre relacionadas e objetos de reflexões.

3. *A linguagem do filme*

Por muito tempo, tentou-se apreender a ideia da existência de uma “linguagem cinematográfica”. Com o surgimento e o desenvolvimento do estudo da linguagem, foi possível submeter o elemento “filme” a essa análise, dentro do campo da Semiologia, tendo em vista este ser um objeto “passível de formulação como um sistema de signos organizados segundo códigos culturais ou processos significantes” (STAM, 2003, p. 127).

O estudioso francês Christian Metz interessou-se em estudar o cinema à luz das teorias linguísticas, com o fito de verificar se este possuía as propriedades de uma língua ou de uma linguagem⁴. Na delimitação teórica de seu objeto, Metz fez uma diferenciação entre cinema e filme. Segundo o autor, cinema é uma

[...] instituição cinematográfica tomada em seu sentido lato, como fato sociocultural multidimensional que inclui os acontecimentos pré-fílmicos (a infraestrutura econômica, o *studio system*, a tecnologia), pós-fílmicos (a distribuição, a exibição e o impacto social ou político do cinema) e a-fílmicos (a decoração da sala de cinema, o ritual social da ida ao cinema). “Filme”, por outro lado, é um discurso localizável, um texto; não o objeto

⁴ A exposição desse empreendimento teórico encontra-se na obra *Introdução à teoria do cinema*, escrita pelo teórico Robert Stam (2003), em seu décimo quinto capítulo.

físico dentro de uma lata, mas o texto significante. (STAM, 2003, p. 129-30)

Dessa forma, “Metz delimita o objeto da semiótica como sendo o estudo dos discursos, dos textos, e não do cinema no sentido institucional mais amplo” (*Ibidem*, p. 130). Como resultado de suas análises, o autor identificou no cinema – mais especificamente na sua parte textual e discursiva, o filme – elementos que o caracterizam efetivamente como uma linguagem.

Ainda, Metz assevera que o momento da escolha das imagens (decupagem), momento crucial no processo criativo, não é uma escolha, mas sim um ato decisório, uma espécie de criação. É por isso que, no plano *artístico*, o conteúdo de cada “motivo” é de grande importância (embora a combinação também seja uma arte). Ao nível do “motivo” há arte (se houver alguma coisa). Ao nível da sequência ou do “plano” composto, a arte continua e a “linguagem cinematográfica” começa. (METZ, 1972, p. 86).

Dessa maneira, entende-se que a fotografia no cinema é considerada expressão artística na medida em que manifesta intenções de sentido formuladas pelos produtores. E a sequência de tais imagens formula a linguagem do cinema. Assim, entende-se que o filme, resultado final desse processo, está profundamente relacionado com decisões arbitrárias na escolha dos elementos que compõem a imagem, as quais, por sua vez, objetivam exprimir algum efeito de sentido. Daí iniciaria o caráter artístico dessa produção. E a montagem dessa sequência de recortes, cada qual com a sua produção bem elaborada e robusta de potencial comunicativo, seja de ideias, sentimentos ou sugestões, formaria uma verdadeira linguagem.

Indo além do conceito de linguagem do cinema, Lucas (2007, p. 10) cita o termo “gramática do cinema”, que é o que ocorreria por meio da união da linguagem visual e da sonora, que quando juntas ativam simultaneamente os dois lados⁵ do cérebro do espectador, o qual percebe, decodifica e interpreta, assim como a um código linguístico, todos esses elementos, e os traduz em forma de sensações, imagens e ideias.

Nesse sentido, o teórico húngaro Béla Balázs postula que “os espectadores cinematográficos (...) têm de aprender a ‘gramática’ da nova

⁵ Sendo o lado esquerdo, o “centro da linguagem”, e o direito, o responsável pela “visão, a imaginação e a música” (LUCAS, 2007, p. 10).

arte, suas conjugações e declinações de *close up* de montagem”. Embora, a partir desta afirmação, não se incorra no erro de exigir que o professor de Língua Portuguesa seja um profundo conhecedor da linguagem cinematográfica, com todos os seus termos técnicos, etc., faz-se necessário que ele seja um leitor/espectador; saiba e informe os motivos e motivações da exibição de determinado filme na sala de aula; e tenha o conhecimento da linguagem cinematográfica, para poder instrumentalizar seu alunos no exercício de ver e ler, criticamente, aquilo que assiste. Há que se observar que esse pode ser um *locus* fundamental para a reflexão e o diálogo sobre as representações manifestas nas telas, seus efeitos de sentido, suas críticas e valorizações, enfim, para fornecer ferramentas para que essa linguagem seja destrinchada pelos alunos.

4. O código cinematográfico como objeto de discussão em sala de aula

Na visão de Brito (2007, p. 25), a literatura e o cinema têm relações muito próximas, de modo que, antes mesmo do surgimento do cinema, pode-se perceber a linguagem cinematográfica no texto literário. Na forma de narrar uma cena, na descrição de imagens, sons, cores e movimentos, por exemplo, é possível perceber elementos imagéticos que só seriam transcritos para a linguagem visual posteriormente, com o surgimento do cinema. Portanto, tais imagens já existiriam, mas somente na imaginação e na livre interpretação do autor e do leitor. O que o cinema possibilitou foi que elas fossem (re)criadas e que a interpretação do cineasta, a respeito destas imagens criadas na imaginação, tomasse corpo, por meio das gravações, em forma de imagem e de som.

Não obstante, em seus primórdios, o cinema tenha tido como referências basilares as expressões artísticas já existentes, desenvolveu-se e tomou corpo, não no sentido de dissociar-se da literatura e das demais artes, o que seria impossível, devido ao seu caráter dialógico e inter linguístico, mas no sentido antropofágico de absorver inúmeras vertentes e recriar-se, modificando-as ao seu próprio gosto, num sentido de construção, continuidade e evolução.

Mas devido a essa relação histórica e indissociável entre filme e texto literário – e também das relações do texto literário com o filme, como já citado –, há uma ideia tácita de que o prestígio das letras é superior, comparativamente ao cinema. A esse respeito, Robert Stam (2003)

afirma que

Os frutos de milhares de anos de produção literária são comparados às produções medianas de um século de história do cinema, e declara-se a literatura superior. Afirma-se que a palavra escrita, que traz consigo a aura da escritura, é um meio intrinsecamente mais sutil e preciso para a descrição de pensamentos e sentimentos. Mas se poderia sustentar, da mesma forma, que o cinema, exatamente em razão da heterogeneidade de seu material expressivo, é capaz de *maior* complexidade e sutileza que a literatura. (...) Se o clichê sugere que ‘uma imagem vale por mil palavras’, quantas vezes mais valem as características de centenas de planos (cada um deles formado por centenas, senão milhares, de imagens) em sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais escritos e a música? (...) (STAM, 2003, p. 26)

Tal reflexão evita que injustiças sejam cometidas, e leva o leitor-espectador a repensar o seu ponto de vista relativamente ao valor dessas duas artes, não no sentido de eleger qual seja a superior, mas o de reconhecer a riqueza estética e expressiva de ambas. Ela também leva a pensar melhor sobre o valor e o papel do filme, questão complexa — e que, por isso mesmo, não pode ser deixada de lado — e amplamente teorizada. Ressalve-se que a proposta deste artigo não visa fazer uma teorização e levantamento aprofundado das questões inerentes ao cinema, mas apropriar-se dessas para gerar uma reflexão sobre o papel do filme nas aulas de Linguagens, Códigos e suas Tecnologias.

Assim, é relevante que o sujeito-aluno se torne um leitor competente, não só de palavras, mas das produções estéticas produzidas historicamente pela humanidade. Tais conhecimentos refletem, inclusive, em um maior aproveitamento interdisciplinar, e aprimoram a capacidade de se fazer relações entre diversas áreas do conhecimento.

Dessa forma, a disciplina de Língua Portuguesa, em especial, se configura como o contexto ideal para que o letramento fílmico possa ocorrer, por ter como uma de suas principais propostas o estudo e a reflexão sobre a linguagem. As características marcantes e inerentes da obra cinematográfica devem ser compreendidas, para que cada obra possa ter suas particularidades analisadas, conforme a ideia que a construção artística busca produzir. Esse entendimento é endossado pelo fato de que “uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada” (HUTCHEON, 2011, p. 35).

Na discussão sobre o uso de filme no processo de ensino e aprendizagem Reis Junior (1997, p. 37 *apud* MARTINS, 2006) assevera que “(...) existe uma natureza pedagógica nas linguagens audiovisuais e todo

e qualquer filme pode ser educativo, a partir do momento em que o professor se aproprie dele de forma didática”, ideia corroborada por Hollebem (2008, p. 16), ao assegurar que o filme é dotado de uma capacidade significativa que lhe permite recriar a realidade, sob a forma de uma linguagem, recorrendo a uma série de processos de reelaboração poética, que transformam num gênero técnico-formal mais variado para a expressão.

5. *A transposição intertextual em foco*

Ainda, o caráter aberto e multifacetado de composição e fruição, característico das artes, determina que as obras jamais poderão prender-se a rotulações estanques e a debates acabados. Pelo contrário, são vivas e complexas, e, ainda, revelam um novo aspecto de si, passível de reflexão e análise, a cada vez que revisitadas. Em sala de aula, um professor pode analisar uma obra clássica, por exemplo, diversas vezes, com as mais diversas turmas, e sempre continuará a encontrar novas possibilidades de análise, abordagem e perspectiva. E ainda que fosse possível esgotar a análise dos elementos da obra, ainda se encontraria novidades ao ouvir sobre esses mesmos aspectos vindo do ponto de vista de um aluno que teve uma percepção diferente da história narrada.

Grande parte da produção fílmica existente na história do cinema são adaptações de obras literárias, o que fomentou as discussões teóricas relativas à adaptação. De acordo com Hutcheon (2011, p. 78), “a simples musicalização de um poema, quando executada, também constitui uma adaptação do modo contar para o mostrar”. Seguindo a linha de raciocínio da autora, sugere-se que a inserção de um poema (contar) dentro da linguagem fílmica (mostrar) também seria um tipo de adaptação.

Assim, a adaptação cinematográfica de obras literárias vai além da representação pretensa e supostamente fiel de um romance, de uma narrativa (longa ou curta). Ressalta-se que não há fórmulas prontas para se fazer cinema, conforme dito anteriormente, de igual modo, o exercício da adaptação que, muitas vezes, acaba limitando os horizontes criativos dos cineastas, por existir um público requerendo a tal e complexa “fidelidade” à obra.

Ressalte-se ainda que a criação de uma adaptação está diretamente ligada a uma característica intrínseca às produções artísticas: as múltiplas possibilidades de interpretação. Cada admirador pode ter uma leitura

individual da carga de significados que a obra artística expressa. Além disso, com base nessa leitura individual, é possível se recriar aquela obra, de inúmeras maneiras, pois a criação artística é dialógica e ilimitada. Portanto, essa atitude de recriação faz-se bastante presente em produções artísticas como o romance, o teatro e o cinema, as quais, historicamente, possuem entre si uma inter-relação marcante. E quando algum elemento de alguma dessas artes é objeto de releitura por outra, tem-se, assim, o que se convencionou chamar de adaptação.

Dentro das inúmeras possibilidades de transposição do conteúdo literário em letra para o conteúdo literário em imagem e som, tem-se como exemplo a minissérie “Capitu”, produzida e exibida pela Rede Globo de televisão, em 2008, sob a direção de Luiz Fernando Carvalho, e baseada na obra “Dom Casmurro”, de Machado de Assis, a qual, por sua vez, é não só considerada uma das maiores obras da literatura não só brasileira, como também ombreia com as obras mais prestigiadas da literatura mundial.

Na minissérie, observa-se a contribuição da liberdade criativa do cinema para a recriação visual de um grande clássico. Se, por meio da palavra, Machado utiliza de elementos do “(...) humor, do micro-realismo, das ambivalências, da oculta sensualidade, das reiterações (...)” (BOSI, 2006, p. 177), por meio da imagem, o diretor amplia esse universo sugestivo por meio da imagem/fotografia, do movimento e posicionamento de câmera, da sonoridade das falas e da música. Levando em consideração a natureza de caráter profundamente psicológico da narrativa em questão, abre-se, assim, um leque ainda maior de possibilidades.

Um exemplo dessa transposição criativa na minissérie está no modo como foi mostrado o acontecimento do capítulo XIV da obra, em que a moça surpreende o amigo ao raspar no muro, com um prego, os nomes “Bento/Capitolina”. Na adaptação, o cenário em que se passa tal momento não é propriamente o cenário físico em que este ocorreu, mas o cenário fantástico das memórias de um jovem apaixonado.

Os dois jovens deitam e rolam em um chão de giz, tela em que está desenhado o pequeno muro, que seria o da casa da jovem, e um pequeno bosque ao fundo. Enquanto Capitu risca tal lousa, em meio a gestos e charmes que compõem o seu encanto, ela estende o giz ao seu amigo, parte-o no meio, ficando metade com cada, depois gira no chão e escreve os seus nomes no chão de giz.

Portanto, a linguagem cinematográfica tem artifícios próprios, para contar/mostrar histórias e sugerir imagens à sua maneira. E as grandes produções são aquelas que alcançam exibir sua narrativa de forma própria e singular, assim como no exemplo supracitado, sem, contudo, perder a essência do “espírito da obra” – o qual, por sua vez, pode manifestar-se de maneiras diferentes e inúmeras, a depender da experiência leitora de cada indivíduo que a apreciou.

6. Considerações finais

Conclui-se, portanto, que o professor não pode convenientemente julgar o cinema como um mero ilustrador dos conteúdos e questões já discutidas e apresentadas, servindo apenas como referendo de outras fontes. Cabe a ele perceber que o cinema carrega em seu discurso imagético uma pluralidade de falas, acepções, ideologias e contradições.

Assim sendo, torna-se fundamental para os professores e alunos o conhecimento, reconhecimento e apropriação dos elementos constitutivos da significação própria do cinema, sua linguagem. Portanto, é necessário o constante diálogo entre diversos campos do conhecimento, diálogo esse que, sem dúvida, pode aprimorar a experiência de assistir a filmes. E nesse processo dialógico, a assistência fílmica torna-se um exercício do aprofundar-se na leitura cinematográfica, ao passo que o “saber ler” a linguagem cinematográfica possibilita uma compreensão satisfatória da obra assistida, bem como outras que tem a imagem como objeto de construção.

A habilidade de decodificar os códigos linguísticos, imagéticos e auditivos é um tipo de letramento essencial para que o espectador torne-se um apreciador da arte cinematográfica. Esse processo pode ser comparado ao da leitura de textos escritos: para que o aluno possa obter conhecimentos por meio de um texto, ele primeiramente precisa estar munido de conhecimentos de leitura e compreensão textual.

Dessa forma, a exibição das imagens e dos sons, não deve ter um espectador passivo, mas sim um sujeito crítico que reflete sobre o que vê, que é capaz de estabelecer relações entre diferentes textos e que pode se apoderar de tais informações para adensar suas ideias e seus argumentos.

Espera-se que este estudo contribua para a reflexão sobre a importância de se buscar compreender a linguagem cinematográfica, assim como sobre o papel do filme em sala de aula, como instrumento que pode

contribuir para apurar o olhar dos alunos diante dos filmes que assistem e para que compreendam melhor tanto a obra cinematográfica quanto a realidade que os cerca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRASIL, Ministério da Educação. *Lei nº 9.394/96*. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília: MEC, 1996. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9394.htm>. Acesso em: 23 nov. 2019.

BRASIL, Ministério da Educação. *Parâmetros curriculares nacionais: Ensino Médio. Linguagens, Códigos e suas Tecnologias*. Brasília: MEC, 2000. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2019.

BRITO, J. D. de. IV- Princípios. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e cinema*. Mistérios da criação literária. São Paulo: Novatec, 2007. p. 25-27.

Drummond Suite Orquestral – Trilha Sonora de O Vestido - Túlio Mourão. *Sonhos e sons*, [S.I.]. Disponível em: <<https://www.sonhosesons.com.br/catalogo/drummond-suite-orquestral-trilha-sonora-de-o-vestido-tulio-mourao>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

HOLLEBEN, I. M. A. D. de S. *Cinema & Educação: diálogo possível*. 2008. Disponível em: <<http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/462-2.pdf>>. Acesso em: 06 mar. 2020.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

LUCAS, F. Prefácio. In: BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e cinema*. Mistérios da criação literária. São Paulo: Novatec, 2007. p. 1-15

MARTINS, C. A. Linguagens audiovisuais na escola: o cinema na construção de uma educação do olhar. *Saber acadêmico*. n. 1, jun./2006.

METZ, C. *A significação do cinema*. Trad. de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972. Disponível em: <<https://kupdf.net/download/>

metz-christian-a-significacao-no-cinema_59a84689dc0d60ff29568edb_
pdf>. Acesso em 19 abr. 2020.

OLIVEIRA, N. R. de. *Cinema e ensino de história: o uso do filme nas aulas de história, na escola Graça Aranha, na cidade de Imperatriz-MA*. Brasília: ANPUH, 2017.

O VESTIDO. Produção: Paulo Thiago. Direção: Gláucia Camargos. Intérpretes: Ana Beatriz Nogueira; Gabriela Duarte; Leonardo Vieira; Daniel Dantas e outros. Roteiro: Paulo Thiago; Haroldo Barbosa; Carlos Herculano Lopes. Música: Túlio Mourão. Rio de Janeiro: Columbia Pictures, 2003. 1 vídeo (118 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0IfWG6suOlk&t=200s>. Acesso em: 12 dez. 2019.

PONTES, T. M.. O caso do vestido. Compositor: Túlio Mourão. In: Drummond Suíte Orquestral – Trilha Sonora do Filme O Vestido'. [S.I.]: Produção Independente, 2004. 1 CD, faixa 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7g_INcun_Q>. Acesso em: 15 abr. 2020.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

_____. Introdução. *A literatura através do cinema: realismo, mágica e a arte da adaptação*. Trad. de Marie-Anne Kremer; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <<https://is.gd/BbhRKK>>. Acesso em: 14 abr. 2020.