

**CINEMA E LITERATURA:  
A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS**

*Patrícia Margarida Farias Coelho* (UPM EpuC-SP)

[patriciafariascoelho@gmail.com](mailto:patriciafariascoelho@gmail.com)

*Vanderson Fernandes dos Santos* (UPM)

[vanderson\\_fs@yahoo.com.br](mailto:vanderson_fs@yahoo.com.br)

**INTRODUÇÃO**

Por volta de 1850, quando já estavam definidas as características técnicas básicas da fotografia, cientistas, em especial os biólogos, buscaram a criação de instrumentos capazes de tornar móveis as imagens captadas por câmeras fotográficas. O objetivo era, por meio da análise de imagens fiéis à realidade, tornar o estudo científico mais preciso e confiável. O êxito que esses estudiosos tiveram ao realizar o sonho de retratar a realidade, não de maneira fixa, mas do mesmo modo como sempre foi observada pela perspectiva humana (em movimento), foi o primeiro e essencial passo para a criação daquilo que chamamos hoje de cinema.

Marília da Silva Franco em seu ensaio “Uma Invenção dos Diabos”, presente na coletânea organizada por Ligia Averbuck *Literatura em tempo de cultura de massa*, conta o que aconteceu a partir da descoberta dos cientistas:

A descoberta do celulóide flexível, como base para a emulsão fotográfica, e a perfuração da tira do filme, para garantir a velocidade durante a filmagem e a projeção, trouxeram à técnica cinematográfica a simplificação suficiente para transformar câmeras, filmes e projetores em produtos passíveis de industrialização. A partir desse momento, tornava-se passível desenvolver a vocação documental da imagem cinematográfica. (1984, p.116)

Essas evoluções na técnica de captura de imagens possibilitaram as experiências cinematográficas dos Irmãos Lumière que, em 1885, na cidade de Paris, exibiram para uma pequena platéia o primeiro filme da história do cinema. A partir daí, eles e outros cinegrafistas passaram a correr o mundo com a intenção de documentar tudo que envolvia o cotidiano humano, originando assim o cinema documental.

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

Segundo Franco (1984, p. 116), “veracidade, magia e consumo tornam-se os pilares sobre os quais se assentam as bases da indústria cinematográfica”. O que possibilitou tal conclusão foi o fato das produções dos Lumière e de outros cineastas do início do século XX terem tornado o cinema extremamente popular, o que possibilitou a transformação da invenção científica numa espécie de instrumento produtor de entretenimento para o público e de prestígio para os seus manipuladores.

Um dos oportunistas foi Georges Méliès, mágico que viu na técnica cinematográfica a possibilidade de elaborar seus números graças a um pequeno acidente: por ser uma pessoa curiosa, Méliès também realizava experiências com a invenção dos Lumière. Numa delas, enquanto filmava o trânsito numa rua qualquer de Paris, sua câmera parou de funcionar e recomeçou o trabalho em questão de instantes, sem que Méliès percebesse. Ao exibir o filme, ele e a plateia se surpreenderam ao ver que, em determinado momento da projeção, um ônibus transformara-se num carro fúnebre, como num passe de magia. Deste momento em diante, Méliès passou a utilizar o recurso em suas apresentações de ilusionismo, criando e desenvolvendo o que mais tarde seria conhecido pelo nome de corte cinematográfico. O sucesso dessa descoberta permitiu a Méliès ousar ainda mais e seguir por um caminho totalmente diferente daquele percorrido por muitos cineastas da época. Enquanto outros insistiam ainda em filmar a realidade, Méliès teve a idéia de explorar a ficção, sendo a literatura fantástica de Júlio Verne sua maior fonte de inspiração.

Para Franco, essa primeira aproximação entre cinema e literatura teve características especiais. Essas características são explicadas por ela da seguinte forma:

Inicialmente, deve-se levar em conta o fato do cinema, até o fim da década de 20, ser mudo, o que descarta a aproximação pela palavra. Evidenciar isso talvez facilite a compreensão da utilidade, para o cinema, das estruturas narrativas já codificadas e testadas. Creio não ser pequena, também, a confiança que o autor cinematográfico, do início do século, depositava no conhecimento prévio da história pelo espectador. Desta maneira, os filmes podiam ser ilustrações mais enriquecidas das obras literárias. (1984, p. 117)

A iniciativa de utilizar o cinema como um meio de se contar histórias já conhecidas no mundo literário tornou-se comum no iní-

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

cio do século XX. Entretanto, alguns problemas relacionados à narrativa dos filmes começaram a surgir. Até a década de 20, o cinema era uma arte única e exclusivamente visual. A palavra não tinha espaço nas produções daquela época. Assim, alguns filmes tornavam-se confusos para o público, sendo a complexidade de algumas obras literárias responsável pela dificuldade de contar uma mesma história utilizando um código diferente. Dessa forma, tornou-se necessária a criação de letreiros que, exibidos durante a projeção, facilitavam o entendimento da ação que se passava na tela. O trabalho de composição dos letreiros foi ficando tão sofisticado, que os autores passaram a assinar os letreiros que criavam para os filmes. Na década de 30, com a chegada do som, os letreiros foram dispensados.

Franco afirma que a maior influência exercida pela literatura sobre o cinema foi a determinação do ponto de vista dentro da narrativa, e a partir dessa observação a utilização da câmera passou a ter fundamental importância para a narrativa em forma de filme. Entretanto, a câmera deixou de lado seus posicionamentos estáticos, que tornava a sensação de assistir a um filme semelhante àquela que se tem ao assistir uma peça de teatro, apenas tempos depois, quando o trabalho de montagem aprimorou-se, aproximando a técnica cinematográfica da técnica literária.

Mas foi com *Nascimento de uma Nação*, filme de 1915, dirigido por D. W. Griffith, que a linguagem cinematográfica mostrou sua evolução pela influência da literatura. Assim como as narrativas literárias podiam apresentar ao leitor todos os gestos, ações e emoções das personagens, o cinema, na visão de Griffith, deveria fazer o mesmo. Não foi fácil para o diretor apresentar essa nova idéia aos estúdios acostumados ao velho estilo de filmagem, pois havia o receio de uma reação negativa do público. Por exemplo: seria estranho ver apenas metade do corpo de um ator, quando o comum era mostrá-lo de corpo inteiro na tela. Diante de tantos obstáculos, Griffith conseguiu levar o romance *The Clansman*, de Thomas Dixon, para as telas, e a obra *Nascimento de uma Nação* foi não apenas compreendida pelo público, como se tornou uma das produções mais importantes da história, definindo, com todas suas excentricidades e inovações, o cinema como linguagem e importante manifestação artística para o mundo moderno.

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04**

Desde então, a comparação entre a criação literária e a criação cinematográfica vem chamando a atenção de estudiosos tanto do campo da literatura como do campo do cinema. O que mais se destaca nesse estudo de comparação entre as linguagens é a dificuldade que o realizador de cinema tem ao transformar em imagens histórias contadas por meio de palavras. No ensaio “Cinema e Literatura: liberdade ambígua”, também presente na coletânea organizada por Lígia Averbuck, Antonio Hohfeldt cita um exemplo de como uma simples passagem de um livro pode ser dificilmente transposta para a tela:

A mais simples enunciação literária, digamos: “Pedro saiu apressadamente de sua casa em direção à escola”, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato: Pedro é menino, adolescente ou adulto? Que cor de pele e outros aspectos físicos caracterizam Pedro? Como se veste ele? Que características tem sua casa? O que significa, para uma imagem cinematográfica, o advérbio “apressadamente”? Como é a escola? Essa direção significa à esquerda ou à direita, ladeira ou rua plana, ladeada de árvores, asfaltada, ou ainda uma simples estrada de terra batida? (Hohfeldt, 1984, p. 129)

É diante de situações como a apresentada que fica evidente uma das diferenças entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica: a primeira é essencialmente verbal, possibilitando ao leitor criar todas as situações apresentadas na imaginação, e a segunda é essencialmente visual, solicitando a utilização da palavra, mas tendo como prioridade o trabalho com a imagem.

A relação cinema X literatura está cada vez mais forte nos tempos atuais. Apesar de raros, já houve casos em que filmes se tornaram romances de grande sucesso, como aconteceu, por exemplo, com *2001: Uma Odisséia no Espaço*, de Stanley Kubrick, transformado posteriormente em relato literário por Arthur Clarke, e *Tubarão*, de Steven Spielberg, romantizado por uma equipe de *ghost writers*, após o sucesso do filme nas bilheterias do mundo inteiro. Os livros sempre foram e sempre serão ricas fontes de inspiração para autores, diretores, roteiristas e todos aqueles que estão envolvidos com a sétima arte, e o trabalho de adaptação continuará sendo tema de discussão e estudo para aqueles que se deixam envolver pelas duas formas de se contar uma história.

LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM  
CINEMATOGRAFICA: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Linguagem é, segundo uma de suas várias definições, “uma das formas de apreensão do real” (Proença Filho, 1999, p. 16). É por intermédio da linguagem que o homem entra em interação com o meio onde vive tornando-se capaz de compreender tudo que o cerca e comunicando suas sensações em relação a tudo que o afeta. O que torna possível a troca de informações entre o homem e o meio é a transformação da linguagem em signos, tornando a comunicação muito mais concreta, efetiva e facilitando a compreensão e o aproveitamento de oportunidades que surgem no percurso da vida.

A linguagem pode ser manifestada de várias maneiras, dependendo da situação comunicativa daquilo que se busca informar. Cada situação exige um sistema de códigos específicos para a realização da comunicação. Exemplos disso são as comunicações táteis, os sinais olfativos, e os códigos do gosto, que exigem os sentidos humanos para a captação das sensações. O mesmo acontece com a música, a pintura, e outros sistemas que necessitam de códigos próprios para a transmissão de idéias e manifestações de pensamento.

*A linguagem literária*

A literatura é uma das mais variadas manifestações lingüísticas criadas pelo homem. Além de lingüística, a literatura é uma manifestação artística, na qual escritores de todos os cantos do planeta colocam à disposição do grande público suas maneiras particulares de ver o mundo. Para isso, a linguagem utiliza-se da palavra como o signo que permite ao autor expressar-se de maneira criativa, e ao leitor captar o que é dito num texto literário, sendo assim considerada uma arte verbal.

O que define uma linguagem como literária não é a mera utilização de palavras como códigos comunicativos, mas sim como esses códigos são utilizados pelo autor. É a partir do meio onde a palavra se insere que o sentido dela surge, contribuindo para o sentido do texto como um todo. Para melhor ilustrar essa idéia, utiliza-se aqui uma observação feita por Domicio Proença Filho em seu livro A

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

*Linguagem Literária*, ao analisar o poema “Irene no céu” de Manuel Brandeira:

O poema é o que é porque foi feito *como* foi feito. Irene, *essa* Irene, passa a “viver” a partir de sua presença nesse texto, por força da linguagem de que este último se faz, onde alguns procedimentos se destacam em relação ao uso da língua portuguesa. O autor valeu-se de termos do falar cotidiano; reproduziu formas da fala coloquial despreocupada: ao atribuir ao santo o emprego da forma *entra*, em lugar de *entre*, exigida pelo tratamento *você*, afastou-se da norma culta da língua, em nome do efeito expressivo. (1999, p. 12)

A composição de um texto literário, seja em versos ou em prosa, exige do escritor o trabalho com elementos fônicos, visuais, sintáticos, morfológicos e semânticos que se inter-relacionam no corpo do texto, criando uma manifestação artística, resultado de vivência e experiências culturais do autor. Assim, a compreensão de determinado texto e dos vários sentidos que palavras presentes nele podem ter dependem também da bagagem cultural de cada leitor.

Proença Filho reflete sobre a composição do texto de Brandeira, dentro dos parâmetros estabelecidos pela linguagem literária:

Para revelar o que se consubstancia no poema, o autor, como é óbvio, se valeu da língua portuguesa do Brasil e, a partir dela, buscou caracterizar uma realidade apoiada em vivências humanas. O que depreendemos de suas palavras, porém, ultrapassa os limites da mera reprodução ou referência, para nos atingir com um tipo de informação que não conseguimos mensurar ou traduzir plenamente, vai além dos limites individuais do codificador e atinge espaços totalizantes. A linguagem literária – concretização de uma arte, a literatura – é marcada por uma organização peculiar. (Proença Filho, 1999, p. 14)

O texto literário está fortemente associado à questão sócio-cultural. Mudanças no tempo e espaço influem significativamente na criação, e o ponto de partida para tudo está na língua que, por sua vez, acompanha as variações culturais. A literatura é uma manifestação que acompanha as mudanças da cultura, uma vez que é parte desse conjunto.

Uma das manifestações literárias é a narrativa em prosa sendo o romance a modalidade mais popular entre os leitores. O romance é composto por uma estrutura complexa, buscando contar uma longa história, presa a um amplo campo de vivência. Além do romance, o conto e a novela são outras modalidades da manifestação em prosa.

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

A narrativa de ficção é composta por elementos essenciais para sua criação. Entre eles estão o narrador (cuja posição determina sob qual perspectiva a história é contada), os personagens (protagonistas da história), a ação, o tempo, e o espaço. O trabalho com esses elementos resulta no estilo do autor do texto, que pode ser identificado em suas mais variadas obras.

Uma história pode ser contada por um narrador que não está envolvido pelo meio ao qual pertencem os personagens, ou por um personagem que convive com os demais nas situações apresentadas ao leitor. São essas as colocações que definem o foco, a perspectiva pela qual a trama é apresentada. Essa perspectiva recebe também o nome de visão da narrativa.

A narração pode ser apresentada em primeira pessoa (quando o narrador é o protagonista, ou uma personagem que participa de maneira ativa da história), ou em terceira pessoa (quando a narrativa é apresentada por alguém que se encontra distante daquilo que se conta, isto é, não participa ativamente da trama). Existem três possibilidades para o narrador em terceira pessoa. Ele pode: saber tudo a respeito de tudo, sendo sua visão classificada como *totalizadora*; conhecer plenamente apenas um dos personagens, o que torna sua visão dos fatos *limitada*; ou conhecer superficialmente todos os personagens, o que reflete uma visão *restrita*. Esses pontos de vista são freqüentemente encontrados na literatura ocidental. Além dessas três modalidades, existe ainda monólogo interior, técnica inventada pelo escritor francês Edouard Dujardin (1861-1949), e utilizada pela primeira vez no romance *Les lauriers sont coupés* (1887). Processo típico da narrativa do século XX, o monólogo interior permite um aprofundamento significativo naquilo que se passa na mente de determinada personagem, gerando assim um fluxo de pensamentos “que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos.” (Leite, 2001, p. 68).

Ainda sobre a questão da narrativa, vale mencionar os dois modos narrativos considerados por estudiosos. No primeiro (*diegesis*), fica clara a presença de uma narração mediada por um ou vários narradores. Já no segundo (*nimesis*), a história parece ser contada sem a presença de um narrador. Ao invés de narrada, a história é “mostrada”, o que torna a trama mais próxima do teatro, do drama e

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

de romances dialogados, monologados, ou com a presença de um narrador neutro. Os dois modos narrativos determinam, em grande parte, outras quatro escolhas narrativas que são as seguintes:

*Cena/sumário* – duas escolhas que aparecem de maneira alternada em todo romance e, por isso, são analisadas como se fossem apenas uma. A cena se caracteriza por abundância de detalhes, aproximando-se ao modo do *mostrar*, e o sumário está ligado à idéia de resumo, visualização mínima, tornando-se próximo ao modo do *narrar*.

*As falas das personagens* – no modo *mostrar*, as falas são mostradas sem qualquer mediação em forma de monólogos e diálogos, predominando o discurso direto. No modo *narrar*, o narrador é um intermediário, tornando as falas narrativizadas e apresentadas por meio do estilo indireto e do estilo indireto livre.

*A escolha das perspectivas* – funciona em correlação com os modos. Existem três grandes perspectivas: a que passa pelo narrador (“visão por de trás” ou “focalização zero”), a que passa por uma ou várias personagens (“visão com” ou “focalização interna”), e a que parece neutra, que parece não passar nenhuma consciência (“visão de fora” ou “focalização externa”).

*As funções do narrador* – dependendo do modo escolhido, o narrador terá uma importância maior ou menor na narração. Fazendo-se a opção pelo modo do *narrar*, ele poderá intervir diretamente, através de duas funções que são a narrativa (narra e evoca um mundo) e a de regência ou controle (organiza o discurso no qual insere as falas das personagens).

Os personagens são os elementos que proporcionam ao enredo sua existência, participando da narrativa. As mais variadas classificações definem os personagens a partir do que eles “são”, “representam” ou “fazem”. É dessas classificações que surge a variada tipologia que considera os personagens de três formas: **por sua natureza**, quando podem ser *seres humanos, coisas, animais*, e também, *elementos da natureza*; **pela variedade**, quando podem ser *individuais* (ao se identificarem com seres nitidamente caracterizados em sua personalidade), *típicos* (quando trazem características que os identificam com um grupo social, nacional, regional, profissional etc.), *caricaturais* (quando têm exageradamente acentuadas certas caracterís-



## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

ticas marcantes e definidoras); e, por último, **pela função que desempenham**, quando podem ser *protagonistas* (as figuras principais da história) ou *antagonistas* (os que se opõem à figura principal, ou seja, com ela entram em tensão direta no desenvolvimento da trama). Em relação à função das personagens, temos ainda aqueles que são classificadas como *coadjuvantes* ou *secundários*. Os personagens secundários são compostos por figuras que não exercem grande influência no rumo da trama, mas que interferem de alguma maneira no comportamento dos protagonistas, criando situações cômicas, trágicas, ou de atmosfera típica.

No texto literário, a ação é o elemento reconhecido como sendo aquele no qual se encontram envolvidas todas as situações vivenciadas pelos personagens, e também o conjunto de suas ações ou reações. A ligação entre os acontecimentos é o que se comunica por meio da narrativa. É com o desenvolver da trama que situações conflitantes são resolvidas ou criadas e, a partir da ação, surge a narração, definida por Raúl H. Castagnino em seu livro “Análise Literária” como “os procedimentos para os quais pode o novelista apelar a fim de expressar o relato.” (Castagnino, p. 179).

O tempo na narrativa é uma das questões mais complexas quando se trata da teoria literária, exigindo uma reflexão tão ampla quanto às possibilidades que um autor de um conto, romance ou novela tem de trabalhar com o ele em sua obra. A literatura moderna tem explorado com frequência a relação entre dois aspectos do tempo em suas narrativas: o tempo cronológico e o tempo psicológico. O primeiro é o tempo convencional e objetivo, no qual a medida exterior da duração é marcada por horas, dias, meses, estações e anos. O segundo é muito mais subjetivo, interior e relativo, tendo sua velocidade variada de acordo com experiências pessoais. Cada um desses aspectos ganha sua devida importância de acordo com a personalidade de cada personagem e de acordo com a situação onde o mesmo se encontra, o que pode definir a característica da história a ser contada.

O último elemento da narrativa literária a ser aqui tratado é o espaço. Ele caracteriza-se por ser o ambiente onde toda a ação ocorre. O espaço não é apenas físico, mas também social e cultural. Por isso, recebe um tratamento especial por aquele que conta uma histó-

## **Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04**

ria, já que o ambiente é de extrema importância para a configuração dos traços da personagem e mesmo da própria história.

### ***A linguagem cinematográfica***

Quando tudo começou, em 1896, a câmera cinematográfica era um equipamento que captava tudo aquilo localizado a sua frente, estando fixa num determinado lugar. Essa maneira de registrar imagens continuou sendo comum, mesmo quando os primeiros cineastas já não filmavam apenas o cotidiano das pessoas ao redor do mundo, e começavam a entrar no campo da ficção. O que se conseguia com a pouca flexibilidade da câmera era um filme composto por uma sucessão de “quadros”, entre os quais apareciam letreiros com diálogos e fornecendo informações impossíveis de serem transmitidas pela pobre linguagem cinematográfica. Assim, a relação entre a tela e o espectador era idêntica àquela que se estabelecia no teatro. Aos poucos, a linguagem cinematográfica foi-se constituindo a partir das bases lançadas até 1915, com *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith.

Toda linguagem desenvolve-se a partir de um projeto. No caso do cinema, esse projeto era contar histórias. Nas palavras de Jean-Claude Bernardet, no seu *O que é cinema?*, “o cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para se tornar o grande contador de estórias da primeira metade do século XX” (Bernardet, 2000, p. 32).

Duas grandes contribuições para a elaboração da linguagem foram a criação de estruturas narrativas e a relação com o espaço. Uma das maiores dificuldades que os diretores tinham ao contar uma história era a maneira como filmar fatos que se desenrolavam simultaneamente, isto é, dizer o famoso “enquanto isso”. Para melhor ilustrar o que foi dito, pode-se imaginar uma cena típica dos filmes de ação: um personagem invade um cofre, com a intenção de realizar um roubo. Ao mesmo tempo, vemos um guarda se aproximando do local. O ladrão realiza o serviço, e foge poucos segundos antes do segurança entrar no local. Temos dois espaços, nos quais ocorrem duas ações simultâneas. Essa simultaneidade é óbvia para as platéias

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

de hoje, porém, era uma conquista nada óbvia no início do século passado. Um exemplo de como a simultaneidade era apresentada nos filmes é uma cena presente num dos primeiros filmes de Georges Méliès, onde um carro desgovernado atravessa a parede de uma casa. Nessa seqüência, o momento do acidente é apresentado a partir de dois pontos de vista: um exterior, e outro interior. Primeiro, vê-se o carro atravessando a parede pelo lado de fora da casa. Em seguida, é apresentado o interior da casa, onde uma família almoça tranqüilamente quando, de repente, um carro invade a sala. È o mesmo acidente visto anteriormente, sob uma diferente perspectiva. È como se o filme tivesse recuado no tempo para mostrar a mesma situação de maneira diferente. Hoje, com o avanço da linguagem cinematográfica, a cena seria apresentada com uma carga maior de simultaneidade.

Outro fato fundamental para a evolução da linguagem cinematográfica foi o deslocamento da câmera, que passa a explorar o espaço. Griffith, considerado por muitos o inventor do cinema como arte, foi o primeiro a posicionar a câmera próxima ao rosto dos atores que, incomodados com a inovação (muitos desses atores vinham do teatro) reclamavam alegando que o público pagava para vê-los de corpo inteiro. O diretor, pacientemente, defendeu sua criação mostrando aos atores as projeções e a contribuição do plano para a dramaticidade da cena. Além disso, o trabalho de fotografia do seu parceiro Billy Bitzer e a maquiagem especialmente concebida para as filmagens contribuía para as interpretações dos protagonistas. Mas a ambição de Griffith não parava aí: a vontade de tornar muito mais participativa e envolvente a experiência de assistir a um filme fez com que o diretor criasse técnicas importantes para a arte da narrativa cinematográfica. Foi com ele que a montagem paralela – técnica onde duas ações se desenvolvem ao mesmo tempo – desenvolveu-se. E o *travelling* – câmera em movimento – passou a ser usado.

A partir de então, posições e movimentos de câmera foram surgindo, contribuindo ainda mais para a elaboração da linguagem cinematográfica. As posições e os movimentos de câmera conhecidos hoje, como apresentados no livro *Cinema – o mundo em movimento*, de Inácio Araujo, são os seguintes:

### **Posições**

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

**Altura normal** – A câmera é colocada à altura do ombro. Em termos gerais, representa a realidade tal como é vista, objetivamente.

**Plongée** – Palavra francesa. Literalmente, significa “mergulho”. A câmera “vê” os acontecimentos de cima para baixo. Classicamente, tem o efeito de “esmagar” o que é visto. Designa, portanto, um olhar de superioridade.

**Contra-plongée** – O inverso da plongée. A cena é mostrada de baixo para cima. Aquele que observa é colocado em posição inferior àquilo que está vendo.

### **Movimentos**

**Panorâmica** – A câmera move-se em seu próprio eixo. É semelhante a uma pessoa que mexe sua cabeça de um lado para outro ou de cima para baixo, alterando o ângulo de visão.

**Travelling** – Palavra inglesa. A câmera desloca-se sobre um carrinho de rodas ou na mão do *cameraman*. O movimento pode ser lateral, de avanço ou de recuo (em relação ao personagem ou ao centro da ação).

**Grua** – A câmera é colocada sobre um guindaste e desloca-se na vertical. Opcionalmente, pode também se deslocar em *travelling*. (Araújo, 1995, p. 38-39).

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Desde o surgimento do cinema, a literatura exerce uma enorme influência no modo de se fazer filmes. Entretanto, vale lembrar que isso é consequência da insatisfação sentida por Georges Méliès em relação ao pensamento limitado de seus colegas cineastas. Foi a atitude de um visionário que apresentou um novo rumo à sétima arte, abrindo as portas para outros cineastas ousarem em suas realizações, possibilitando assim o desenvolvimento e a evolução da linguagem cinematográfica.

O que tem sido observado por estudiosos e admiradores das duas manifestações artísticas é o fato da literatura não ser apenas a

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04***

influência, mas também ser influenciada pelo modo de narrar cinematográfico. Talvez seja este o principal ponto a ser considerado na relação literatura e cinema. São muitos os romances que trazem em suas composições traços tipicamente cinematográficos, como uma narrativa mais fluida, ou o desenvolvimento da ação, só para citar alguns exemplos. Como foi colocado no início deste artigo, da mesma maneira que livros são adaptados para as telas, filmes tornam-se verdadeiros *best-sellers* quando são distribuídos em páginas e transformados em romances, prática cada dia mais comum no universo cultural. É a constante troca exercida pelas duas linguagens que as mantém vivas e inovadoras.

Toda pesquisa realizada em torno do processo de adaptação para a realização deste trabalho leva à conclusão de que o ato de adaptar obras literárias para o cinema é uma verdadeira arte. Para chegar a tal fim, os responsáveis pela adaptação de um livro devem levar em consideração os seguintes pontos:

- conhecimento da obra a ser adaptada, pois é a partir desse conhecimento que o cineasta, os roteiristas, e todos os responsáveis pelo processo criativo estabelecem limites para a criatividade, buscando ao máximo fidelidade ao texto original;
- conhecimento do público a quem a obra é destinada, uma vez que esse público decidirá se a adaptação é ou não fiel ao texto original, fator que pode ser decisivo para o sucesso da campanha do filme, nos cinemas, em vídeo, ou na TV;
- usar a imaginação, tendo consciência de que ela é uma ferramenta necessária para tornar a adaptação de um livro para o cinema coerente com a linguagem cinematográfica, visando não apenas agradar ao público conhecedor da história, mas também atrair aqueles que nunca tiveram contato com a obra literária;
- respeito para com o autor da obra, já que toda criação artística é vista com muito carinho pelos olhos de seu criador; respeitar a obra é respeitar o escritor e também o público.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## ***Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04***

ARAUJO, Inácio. *Cinema: o mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.

AVERBUCK, Ligia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CANDIDO, Antonio (org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 10ª ed. 2000.

CASTAGNINO, Raúl H. *Análise literária*. Tradução Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, [s/d.?).

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª ed. 1978.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1999.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Trad. Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette, Clemence Joüet-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1995.