

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
MESTRADO EM LETRAS, LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA.**

**LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA
OBRA *A MÁQUINA* DE ADRIANA FALCÃO**

Rivana Nogueira de Melo Couto

GOIÂNIA, 2014

RIVANA NOGUEIRA DE MELO COUTO

**LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA OBRA
A MÁQUINA DE ADRIANA FALCÃO**

Trabalho apresentado ao Programa de Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontífice Universidade Católica de Goiás, como pré-requisito para obtenção do Título de Mestre.

Orientadora: Prof^a. Dr^a: Maria Teresinha Martins do Nascimento.

GOIÂNIA, 2014

Dados Internacionais de Catalogação da Publicação (CIP)
(Sistema de Bibliotecas PUC Goiás)

Couto, Rivana Nogueira de Melo.

C8711 Linguagem literária e linguagem cinematográfica na obra *A Máquina* de Adriana Falcão [manuscrito] / Rivana Nogueira de Melo. Couto – Goiânia, 2014.
83 f. : il.; grafs.; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, 2014.

“Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento”.

Bibliografia.

1. Espaço e tempo. 2. Semiótica. 3. Linguagem e línguas. I. Título.

CDU 81'22(043)

RIVANA NOGUEIRA DE MELO COUTO

**LINGUAGEM LITERÁRIA E LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA NA OBRA
A MÁQUINA DE ADRIANA FALCÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras-Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como pré-requisito para a obtenção do título de mestre em Letras aprovada pela comissão julgadora composta pelos seguintes membros.

COMISSÃO JULGADORA

Prof.^a Dr.^a Maria Teresinha Martins do Nascimento
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Presidente)

Prof. Dr. Divino José Pinto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC

Prof. Dr. Paulo Petronílio Correia
Universidade de Brasília – UnB

Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Gonçalves Lima
Pontifícia Universidade Católica de Goiás (Suplente)

Dedico este trabalho todos que me ajudaram nesta árdua e gratificante tarefa, em especial a Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, por ter me oferecido a oportunidade de fazer o curso e minha querida orientadora Professora Doutora Maria Teresinha Martins do Nascimento que muito me auxiliou a concluí-lo.

Agradeço a todos meus professores que contribuíram com a minha formação no curso de mestrado e ao meu esposo Walbis Suel Vieira do Couto, pelo imprescindível incentivo e valiosa colaboração.

RESUMO

As proposições consideradas neste trabalho têm o intuito de analisar e discutir as linguagens literária e cinematográfica no romance *A Máquina*, de Adriana Falcão, em sua transcrição fílmica homônima a partir da perspectiva da semiótica, que tem por objetivo estudar os fenômenos sócio-culturais e os sistemas de significação, tendo por base os signos. Levaremos em conta a peculiaridade de cada linguagem, além do contexto histórico, e cultural, a fim de verificar em que medida o romance foi ressignificado ou se apenas buscou a fidelidade à obra literária. Paralelo a esta comparação serão analisados os aspectos literários e representativos do espaço e do tempo, como interpretação da subjetividade humana intensificadas na estruturação das personagens.

Palavras-chave: Tempo. Espaço. Semiótica. Linguagem.

ABSTRACT

The proposals considered in this work are intended to analyze and discuss literary and cinematic language in the novel *A máquina*, Adriana Falcão and its namesake film transcript, from the perspective of semiotics, which aims to study the socio-cultural phenomena and the systems of significance, based on the signs. We will take into account the peculiarity of each language, beyond the historical and cultural context in which the works were inserted in order to ascertain to what extent the novel was reframed or only took into account the concept of fidelity to the literary work. The comparison between the literary and cinematic language in the book and movie, *The Machine*, Adriana Falcão, also literary and representative of space and time linguistics aspects, such as interpretation of human subjectivity.

KEYWORDS: Time. Space. Semiotic. Language.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	07
CAPÍTULO I - REFLEXÃO SOBRE A TRANSPOSIÇÃO SEMIÓTICA.....	09
INTERPRETAÇÃO DA ARTE DOS SINAIS	
CAPÍTULO II- ADAPTAÇÃO E LINGUAGEM: O TEMPO E O ESPAÇO.....	27
EM A <i>MÁQUINA</i>	
CAPITULO III - ANÁLISE COMPARATIVA DAS LINGUAGENS LITERARIA E CINEMATOGRAFICA	44
3-1 – Histórico e Montagem do Processo Fílmico	
3-2 – A Linguagem Literária e a Vocação para Contar do Cinema	
3-3 – O Cinema Contemporâneo e <i>A Máquina</i>	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	82

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O romance de Adriana Falcão, *A máquina*, foi adaptado para o teatro com roteiro e direção de João Falcão e em seguida, em 2005, para o cinema. O filme foi produzido por Diler Trindade; a trilha sonora tem canções de DJ Dolores, Chico Buarque e Robertinho do Recife; a fotografia é de Walter Carvalho; o desenho de produção é de Marcus Figueiroa; a direção de arte é de Marcos Pedroso; os figurinos são de Kika Lopes e a edição de Natara Ney.

O texto de Falcão percorreu três mediações para atingir diferentes públicos: literário, teatral e fílmico, o que, todavia, não esgota as possibilidades de explorá-lo plenamente, Adriana juntamente com João Falcão o roteirizou para o cinema, acentuando a coerência dos traços semelhantes entre a primeira linguagem literária e a terceira, a cinematográfica. O objeto fílmico enquanto arte cultural é a transcrição da narrativa literária constituindo o hipertexto do romance *A máquina*, tido como hipotexto, serão objetos de pesquisa dessa dissertação.

João Falcão se ocupou acuradamente com a tradução da palavra escrita e sua transfiguração em cenas, o que o levou a desenvolver novas formas de apresentar os sentidos das expressões, dos sentimentos e dos diálogos de uma comunidade tipicamente nordestina. Neste âmbito a autora estabelece uma sintonia com o diretor, pois o que ela artisticamente explicita em sua obra literária, João Falcão o faz imagetivamente, ressignificando sua obra cinéfila com igual qualidade artística.

As proposições consideradas neste trabalho têm o intuito de analisar e discutir sob o viés da semiótica a transcrição que possibilitou o processo de filmagem de *A máquina*. Esta perspectiva semiótica possibilita estudar os fenômenos sócio-culturais e os sistemas de significação que foram apresentados durante a pesquisa, sendo ressaltados os signos que se destacaram ao longo do enredo, relacionando a estes as produções cognitivas envolvidas em uma abordagem que enalteceu a linguagem poética em um contexto cotidiano.

A intenção deste estudo vale-se dos seguintes aspectos: compreender por meio da semiótica como ocorreu a transposição da linguagem literária para a cinematográfica; identificar como a estética pós-moderna esteve presente no romance e no projeto fílmico ao interferir na compreensão do tempo e do espaço para a organização do enredo nessas duas possibilidades artísticas de

comunicação; e, por fim, perceber por meio de um estudo relacional entre a linguagem literária e a cinematográfica, as disparidades e as semelhanças entre elas, o que se constitui nos fundamentos da transposição.

No primeiro capítulo desta pesquisa, denominado *Reflexão sobre a transposição semiótica: a interpretação da arte dos sinais* aborda-se a transposição entre os signos da linguagem escrita para a cinematográfica, que dão margem à criação de cenas, imagens, sons e movimento. Neste aspecto, os fundamentos da arte dos sinais, a semiótica, são organizados de modo a perceber que elementos literários foram ressignificados para estruturar a constituição de cenas lógicas e que provocasse o interesse dos espectadores.

No segundo ponto do trabalho, intitulado *Adaptação e linguagem, o tempo e o espaço em A máquina*, foram identificados esses elementos que compõem o texto do romance e que também fazem parte do filme. Por meio da especulação espaço temporal durante a história de Antônio e Karina, o enredo nos faz refletir sobre pretensa vontade do homem em dominar o tempo.

Análise comparativa das linguagens literária e cinematográfica será feita no último capítulo dividido em três subtítulos que estabeleceram os caminhos que percorrem as relações existentes entre a linguagem cinematográfica e a romanesca. Para a realização desse estudo salientam-se características que compõe as duas formas de linguagem. Enquanto no romance se utiliza especificamente a palavra para estabelecer sua condição estética de apreciação, a produção fílmica aborda aspectos de comunicações não verbais, o que revela outra forma de explorar as situações desejadas.

CAPÍTULO I

REFLEXÃO SOBRE A TRANSPOSIÇÃO SEMIÓTICA: INTERPRETAÇÃO DA ARTE DOS SINAIS

Na obra literária *A máquina*, o aspecto artístico reside prioritariamente no modo de organização das palavras para dar corpo à história. É justamente este modo de organizar a trama narrativa que garante a literariedade. A semelhança entre o aspecto artístico da obra literária e cinematográfica e as diferenças entre uma e outra mostrarão as peculiaridades de suas formas artísticas.

O artefato primeiro da função informativa da linguagem é o substrato da linguagem verbal que utiliza a língua como código. Desse modo, os signos linguísticos são os responsáveis pela representação das ideias, as próprias palavras são os signos que, por meio da fala ou da escrita, associam-se à determinadas ideias. Percebe-se então que os signos linguísticos são formados por sons ou letras que possuem uma significação, uma ideia.

Elementos da imaginação e da fantasia promovem o direcionamento da história, e possibilidades incríveis são visualizadas como algo facilmente atingível, bastando apenas o desejar ou o querer das personagens para que se concretizem. As características da pós-modernidade da estética literária e cinematográfica se instalam no romance e no filme, promovendo condições essenciais para que o leitor e espectador possam se inserir nas situações expostas paulatinamente.

Ao analisarmos obra literária e filme homônimo, podemos utilizar os recursos metodológicos de investigação científica relacionados ao processo de transposição semiótica. Por meio desta perspectiva, estabeleceremos um estudo sobre essas duas formas de comunicação em que o enredo foi desenvolvido. Uma envolve a linguagem escrita, a outra aborda imagem, som e movimento.

Estabelecidas essas condições próprias da semiótica, somos conduzidos por meio de metodologias e procedimentos que envolvem os signos e as linguagens, no âmbito verbal e não verbal, aos princípios essenciais da construção da obra literária e fílmica.

O processo de transposição da linguagem para outro tipo de recursos multimídia tem sido um recurso utilizado por diversos meios de comunicação, com a intenção de emitir mensagens, enredos e histórias, com o intuito de disseminar o conhecimento de situações reais ou fictícias que circundam ou representam a vida

humana expressa por meio de diversas lógicas linguísticas e da mídia. De acordo com Olga Arantes Pereira (2009) ao estruturar a transposição ocorrem os seguintes aspectos:

O novo texto contém elementos sógnicos inseridos em seu interior que referenciam a obra original, mas a tradução intersemiótica consiste no surgimento de outra obra, ou seja, numa transcrição. Para compreender a definição de transposição de maneira singular é necessário ressaltar as diferenças culturais e linguísticas que interferem no processo de tradução. (PEREIRA, 2009, p.14)

O aspecto fundamental dessa investigação da adaptação para o cinema do romance *A máquina* é a percepção de que o estudo literário se pautar por meio da palavra, que expressa os sentimentos, a ideologia e principalmente a intenção do autor. No cinema, além da palavra, o enredo se evidencia pela imagem em movimento, além da sonoridade e outros componentes responsáveis por apresentar o processo estético do diretor e do roteirista.

A linguagem escrita e a fílmica têm estruturas próprias comunicacionais em uma complexa configuração sobre a emissão da mensagem. Neste sentido, quem faz a leitura do romance ou assiste o filme é o interlocutor. Surge também o processo de intertextualidade promovido pelo diálogo: sujeito e meio de comunicação.

Nesta relação transtextual entre cinema e literatura, encontra-se a intertextualidade presente por intermédio da hipertextualidade. Cecy Barbosa Campos (2000) se refere ao processo de correlação que vincula um texto a outro por meio de indícios textuais.

Ao explicitá-lo, a autora argumenta que: o texto A (hipotexto) é o texto base que serve como ponto de partida e dá origem a um texto B (hipertexto). Assim, a obra literária passa a ser o hipotexto, dando origem ao hipertexto, que é o roteiro. A saber:

A narrativa cinematográfica é um texto composto por sons, imagens e discursos verbais necessários para a compreensão do espectador, presente nas entrelinhas da projeção visual. Quando um roteiro é adaptado de um livro ou conto literário, ele passa a ser outro texto, visto que as técnicas de linguagem, embora consistam em algumas similaridades, são representadas por elementos que as distinguem (CAMPOS, 2000, p. 26).

Neste aspecto, além das abordagens intertextuais, tem-se o processo de transposição na perspectiva da tradução intersemiótica, que remete à tradução e interpretação de signos entre os sistemas semióticos, ou ainda, de um sistema de signo para outro, pautando-se na utilização de suportes, que apresentam estruturas técnicas e expressivas necessárias para que as linguagens se materializem em signos que, por sua vez, servem também como mediação ou interface.

A interpretação de signos linguísticos por outros meios da representação cinéfila evidencia o processo de conversão da linguagem escrita para a comunicação não verbal, estabelecendo uma relação verbal e não verbal concomitante. Para Julio Plaza, a tradução nos diversos meios se dá:

A partir de uma estratificação ou demarcação de fronteiras nítidas entre diversos e diferentes sistemas de signos, dividindo-os em códigos separados, tais como: verbal, pictórico, fotográfico, fílmico, televisivo, gráfico, musical etc (PLAZA, 2003, p. 67).

A tradução intersemiótica da literatura para o cinema implica na produção de signos interpretantes gerados numa mente tradutora ou intérprete. Esses signos interpretantes estão relacionados a uma diversidade de referências que o tradutor adquire ao longo de suas experiências pessoais e intelectuais, sendo uma experiência de troca entre um texto e sua perspectiva cultural com o sujeito e suas normativas sociais. Plaza (2003) propõe que:

Não é o rótulo do meio ou do código que irá nos fornecer habilidade técnica para detectar as operações sígnicas que estão inseridas nas mensagens e se processam no seu interior. Para se entender essas informações no trânsito semiótico, deve-se obter a capacidade de leitura diretamente na raiz. A diversidade das linguagens e suportes nos quais os movimentos de passagem de caracteres icônicos, indiciais e simbólicos se efetivam, não se sobrepõe somente nos intercódigos, mas também nos intracódigos, entendendo os processos de leis e articulações de linguagem que se efetivam no seu interior. (PLAZA, 2003, p. 35)

Para que este processo de adaptação aconteça, são necessárias formas de estruturas de pensamento lógicas e coerentes ao relacionar o contexto verbal às formas mais adequadas à nova linguagem que será ressignificada, sendo essencial salientar o tempo, o espaço e o público que irá receber a tradução. Sob essa percepção, Thais Diniz (1996) argumenta que: “A cultura como um todo nunca deixa de transparecer nos textos traduzidos, mesmo na tradução interlingual, conclui-se

que toda tradução é cultural”. O que reforça a noção de que a adaptação cultural é um fator auxiliar e indispensável, no processo de transposição.

Deste modo, entender e enfatizar as perspectivas que fundamentam o conceito de semiótica contribui para a compreensão do processo de ressignificação do romance e para sua expressão por meio de cenas. De acordo com Antônio Fidalgo (1999), a semiótica advém da palavra grega “*semeiotiké*”, que mantém como definição “a interpretação da arte dos sinais”. Este campo do conhecimento da linguagem humana tem uma estreita relação com a semiologia, sendo, portanto, considerada como a ciência que estuda os sistemas de signos em sua própria cultura.

Neste campo do saber, são identificados e analisados os signos, o processo de significação e a produção de significados. A partir da compreensão deste conceito, a semiótica, outra percepção que envolve a cultura e a linguagem se apresenta e tem por finalidade estudar os fenômenos culturais como sistemas de significação.

As considerações de Lúcia Santaella (1983) mostram que a semiótica tem como abordagem central os estudos sobre a linguagem e, diante desta concepção ela é considerada como a ciência do signo ou a ciência geral de toda a linguagem. Para a estudiosa, esta ciência busca descrever e analisar os fenômenos e sua constituição como linguagem:

Neste sentido, embora a semiótica se constitua num campo intrincado e heteróclito de estudos e indagações que vão desde, a culinária até a psicanálise, que se intrometem não só na meteorologia como também na anatomia, que dão palpites tanto ao cientista político quanto ao músico, que imprevisivelmente invadem territórios que se querem bem protegidos pelas bem demarcadas fronteiras entre as ciências, isso não significa que a Semiótica esteja sorrateiramente chegando para roubar ou pilhar o campo do saber e da investigação específica de outras ciências (SANTAELLA, p. 03, 1983)

Ao compreender que a linguagem é a capacidade do ser humano de se comunicar, verifica-se que esta troca de informações e mensagens é desenvolvida por diversas possibilidades linguísticas e por meio dos sentidos. Sob esta perspectiva, “somos capazes de nos comunicarmos pela língua que falamos, por meio de imagens, de gestos, de sons musicais, gráficos e através dos sentidos humanos e de uma infinidade de possibilidades.” (SANTAELLA, p. 04, 1983). Neste

cenário, a semiótica estuda todos os meios pelo qual o homem se comunica sejam verbais ou não.

A importância da semiótica demonstrada por Julio Plaza (2003) possui um arcabouço significativo sobre a reflexão da linguagem humana. Segundo este estudioso esta ciência tem como objeto de análise a leitura que fazemos do mundo ao nosso redor, indicando os meios que utilizamos para realizar tais interpretações, salientando as configurações necessárias para que possamos usar e ampliar as possibilidades de nos comunicar. O signo aparece como principal objeto de análise deste conhecimento é considerado como a essência da linguagem e, portanto, da própria semiótica.

Para Fidalgo (1999), o signo se refere a tudo que nos faz lembrar de algo ou que seja perceptível a nosso sentido, assim, em toda comunicação algo sempre será representado por alguma coisa estabelecida por meio da semelhança ou da cultura.

Nas propostas teóricas de Lucia Santaella, identifica-se que o signo tem como função representar ou substituir algo. Deste modo, a fotografia exemplifica um signo, pois representa de forma fiel o objeto a ser representado.

De acordo com as considerações de Charles Sanders Peirce, o signo se estabelece dentro de uma ênfase triádica. Para ele, o signo desenvolve três possibilidades de relação com o significado denominado pelas seguintes perspectivas: o *representamen*, o *objeto* e o *interpretante*. O *representamen* é a parte perceptível do signo, como exemplo temos a imagem de um objeto em uma revista ou panfleto, esta imagem é uma representação do objeto e aguça em nossa mente a sua lembrança. O *objeto* é o elemento que indica o quê será representado ou substituído, pois foi utilizado para capturar a imagem que o representa. O *interpretante* que é criado na mente de quem observa o signo, é o significado do que vemos, sendo a lembrança à imagem criada em nossa mente.

As relações, *signo - ser-humano*, *signo - objeto* e *signo - interpretante*, também apresentam uma tricotomia de acordo com as reflexões de Peirce. A configuração entre signo e objeto é visto sob três possibilidades: o *ícone*, quando tem relação de semelhança com o objeto por nos lembrar de algo, como exemplo tem-se as figuras; o *índice*, quando se tem relação direta com o objeto, é um acontecimento que nos remete a um presságio de outro acontecimento, exemplificando nuvens carregadas é sinal de chuva; e o *símbolo*, que é

representado, por um símbolo convencionado socialmente com o objeto, como por exemplo, palavras e placas.

A semiótica, como uma esfera do conhecimento, existe há um longo tempo, e revela as formas de o indivíduo dar significado a tudo que o cerca. Ela é, portanto, a ciência que estuda os signos e todas as linguagens e acontecimentos culturais como se fossem fenômenos produtores de significado, produzindo assim, a semiose.

Este conhecimento abarca os conceitos, as ideias e estuda como os mecanismos de significação se processam natural e culturalmente. Ao contrário da linguística, a semiótica não reduz suas pesquisas ao campo verbal, expande-o para qualquer sistema de signos: Artes visuais, música, fotografia, cinema, moda, gestos, religião, entre outros. Deste modo, seu conhecimento possui um duplo sentido; nele o ponto de vista semiótico refere-se ao significante, enquanto o epistemológico se conecta ao sentido dos objetos.

As relações intersemióticas entre o cinema e a literatura são discutidas por Olga Arantes Pereira (2009) ao abordar sobre a intersecção destas duas linguagens. A autora aponta semelhanças e divergências presentes na natureza e na essência da configuração destes meios, discutindo deste modo, que abordagens são utilizadas para expressar essas duas linguagens humanas, e como sobrepô-las. Suas reflexões demonstram o processo Ecfrafrasis constituído pela migração do sistema modelizante, relacionando e transferindo os códigos e os sistemas semióticos. Neste aspecto, a estudiosa designa que a transmutação da semiose literária para a linguagem fílmica tem as configurações estabelecidas neste processo, e explicita que:

A semiose literária é limitada, por que se restringe aos códigos a ela dispostos, dessa forma, nenhum elemento ecfrafrástico é percentualmente perfeito. Todos os elementos ecfrafrásticos hão de apresentar lacunas, a limitação do texto literário foi e ainda é debatida pelos críticos, porém, há se acordado para a hipótese de que não há nenhuma possibilidade de o texto literário exercer a mesma função disposta pelo sistema modelizante primário (PEREIRA, 2009, p. 11).

Seja pela linearidade dos signos linguísticos, seja pelos elementos que não podem ser expressos por tais signos linguísticos finitos e que possuem limitada combinação, nenhum sistema modelizante será capaz de expressar fenômenos naturais e sobrenaturais e ser compreendido na sua raiz. Para Pereira (2009), isto se explica, pela seguinte razão:

O homem não consegue se apossar dos sistemas modelizantes para expressarem-se, e por isso haverá sempre em si atos de solidão extrema. Então não há nenhum problema que dignifique ou que torne desprezível o elemento ecrástico, qualquer que o seja, e em nosso caso especialmente o Cinema como fruto ecrástico da Literatura. (PEREIRA, 2009, p. 12)

Diante da abordagem de Olga Arantes Pereira (2009) sobre o processo de transmutação, evidencia-se que o cinema pode ser tido como a última das belas artes a surgir sobre a Terra; em face disso tem sido a mais debatida, enquanto elemento artístico. Este meio de comunicação tem muito de seus fundamentos constituídos pela linguagem da literatura. Este processo de transposição literária para a cinematografia é denominada por Pereira de *adaptação cinematográfica*.

No processo de transposição da escrita para o fílmico, muitos elementos textuais são deixados de lado, pois no processo cinematográfico existe tempo adequado, supervalorização de alguns aspectos e a intenção de assegurar a atenção do espectador. A linguagem estabelecida deve, portanto, ter a intenção de indicar um sentido lógico, em *A máquina* consegue-se explicitar este fato sem perder o poder de segurar o desejo do espectador em continuar vendo todo o enredo.

A transcrição do texto literário para o cinematográfico resulta em transformações devido às diferenças de linguagens utilizadas, além do próprio gesto de leitura entre tradutor e adaptador, mesmo quando se trata de uma tradução com o objetivo de ser fiel à obra original, o que não é o caso neste trabalho, uma vez que a autora e o roteirista consideraram a importância do trabalho de transcrição. Pois, para Rodrigues (2008) a transposição inclui uma gama de transformações de linguagens que se constituem por sua neutralidade e abrangência e que estabelecem rupturas na forma estrutural do texto, modificando sua organização. Por isso, a transposição passa a ser o termo mais adequado para explicar o processo no qual uma obra literária é submetida à linguagem cinematográfica.

Levando-se em conta a importância dada à investigação das similaridades do texto literário e cinematográfico, outros aspectos dos estudos de Olga Arantes Pereira podem ser evidenciados para identificarmos como linguagens tão distintas se aproximem. Para a autora, a presença narrativa dos elementos textuais, ficcionais, entre outros aspectos presentes, marcam a importância da literatura na construção da linguagem cinematográfica.

Este elemento relaciona-se à possibilidade de o cinema contar os enredos através da projeção de fotogramas que proporcionam a ilusão ótica de movimento. Entretanto, tudo se inicia na narratividade, pois o processo narrativo existe desde os primórdios da vida humana, antes mesmo do surgimento da escrita, pois o homem em sua necessidade de exteriorizar e aludir histórias de seu universo, fictício ou não, fazia desta prática ancestral em forma de oralidade, o que mais tarde contribuiu na construção do universo literário presente na história da humanidade.

Soraya Alves (2013), ao analisar as nuances em *A máquina*, considerou reflexões sobre a transposição semiótica do texto escrito para o filme explicitando os elementos que constituíram esta tradução. Para a autora o processo de alteração da linguagem, a tradução, dentro da condição conceitual, no seguinte âmbito:

Traduzir é reescrever um texto no mesmo idioma, em um idioma estrangeiro ou até mesmo em outro sistema semiótico, como uma pintura traduzida em poemas ou livros, ou como na adaptação de uma obra literária para o cinema. O significado de tradução é então ampliado e está agora diretamente relacionado com estudos semióticos. A obra literária e os sistemas midiáticos, no momento em que existem para significar, representam atividades semióticas. Para se compreender o caráter de cada um desses sistemas semióticos, é necessário entender os aspectos a eles inerentes, ou seja, que espécie de signos são empregados e como é a sua organização. (ALVES, 2013, p. 106)

Neste aspecto, a análise de uma adaptação sob a perspectiva da tradução intersemiótica deve levar em consideração os signos literários usados na realização do texto, bem como sua relação com o signo midiático, produto da operação semiótica desempenhada. Na prática da adaptação, os elementos visuais, sonoros e verbais referem-se ao verbal da obra literária.

No filme *A máquina* pode-se verificar que a adaptação audiovisual derivada da obra literária produz e traduz signos que são o hipotexto, evidenciando a

necessidade de acrescentar novos códigos e significados que não estavam presentes no livro para atribuir sentido novo àquilo que foi anteriormente enfatizado no texto do cinema.

No instante em que a obra literária e sua adaptação se apresentam como signos icônicos um do outro, cada signo é entendido como uma transformação do outro, ou seja, uma tradução. Fundamentado nessas concepções, a passagem de um sistema verbal para um não verbal se constitui como um processo tradutório, em que dois signos são transformados. O signo traduzido, que é a obra literária em si, e o signo tradutor, que é a tradução para a mídia. Pereira (2009) auxilia na compreensão da abordagem de tradução de linguagem ao argumentar que as:

Traduções ou adaptações são feitas a partir de obras nem sempre originadas de uma mesma cultura ou época, o que traz a necessidade de se pensar, além das estratégias usadas para a adaptação de um sistema semiótico a outro, a questão da tradução de signos culturais, que precisam ser reconhecidos pelos espectadores da cultura de chegada dessa tradução, já que, como qualquer ato de interpretação, o ato tradutório está inserido no presente e, portanto, traz consigo toda a influência do momento. (PEREIRA, 2009, p. 21)

Com esta percepção conceitual, a tradução carrega inscrita em si a diferença de olhares, já a tradução intersemiótica, a adaptação da literatura para o cinema enfatiza essa diferença por propor estratégias de representação designadas por meios semióticos diversos e produzem processos que resultam de diferentes interpretações.

De acordo com Ismail Xavier (1983), ao se desenvolver a adaptação de uma linguagem escrita para um filme, os meios de transmissão de mensagens evidenciam certa sensibilidade. O escritor e o cineasta têm objetivos diferenciados. Enquanto o escritor cuida da criação e da imaginação por meio das palavras, o processo fílmico deve estabelecer uma condição de surpresa e adequação às vontades humanas.

A análise do diálogo entre literatura e cinema e das diferenças de percepções estabelecidas, pode-se valer dos conceitos de José Carlos de Avellar (2007), que explica o processo de transposição livro-filme:

Sua configuração possibilita uma releitura da obra literária, para a mídia cinematográfica, indicando que se deve: estabelecer como base deste diálogo espontâneo a fidelidade de tradução, reduzir a palavra e a imagem a diferentes modos de ilustrar algo pensado ou sentido fora delas, elimina o conflito entre estes diferentes modos de ver o mundo, conflito natural e que estimula a literatura e o cinema a criar novas formas de composição. (AVELLAR, 2007, p. 13).

O cinema alicerçou sua linguagem a partir da constituição literária, tendo como base a construção narrativa permeada pela estrutura linguística cinematográfica. A intertextualidade se refere a qualquer relação que uma linguagem estabelece com outros textos, pois cada um possui sua expressão própria.

Após a identificação da complexidade que envolve a tradução intersemiótica entre uma obra literária e a mídia, não é possível uma sistematização dos signos usados. No instante em que os sistemas se sobrepõem ou se misturam, os diversos sistemas não podem ser percebidos isoladamente, mas somente em seu contexto.

Apoiando-se neste referencial, Diniz (1996) entende que os sistemas de signos são elementos que compõem um todo orgânico que interage, reforça e possibilita novos sentidos a partir de sua essência. Deste modo, o significado integral de uma representação literária provém do impacto dessas estruturas com significados inter-relacionados. Sendo assim, os signos são organizados de maneira única e têm a função de dar significado dentro de uma situação ou momento.

Neste processo, os textos escritos são exemplos de signos expressos na linguagem verbal. Ao assistir o filme baseado em obra literária, além da utilização da linguagem verbal observada na fala das personagens surge a linguagem não verbal: signos que são apresentados em forma de imagens e sons, estabelecendo sentido para os espectadores.

Em *A máquina* percebe-se que o filme consegue transpor, transcodificar principalmente o que pertence ao visual. Logo nas cenas iniciais, a semelhança com a obra literária se apresenta ao ser evidenciado ao espectador imagens, movimentos e ações que pertencem aos espaços e personagens típicos do romance homônimo. Este aspecto pode ser percebido na narração em *off* do filme, quando se explicita a seguinte fala:

Lá de onde Antônio vem é longe que só a gota. Longe que só a gota pra trás, o que é muito mais longe que só a gota do que longe que só a gota pros lados. Pois vim de longe pros lados, e vir de longe do espaço, lonjura besta que qualquer bicho alado derrota, já vir de longe pra trás e vir de longe no tempo, lonjura que pra ficar desimpossível demora. (FALCÃO, 1999, p. 09).

Diante deste fragmento nota-se que a fidelidade das obras: _ livro e filme _ se acentuam, dando possibilidade para diversas interpretações. No cinema esta variedade de significados foi possível mesmo com a necessidade de alteração de alguns signos. Nesta perspectiva, Garrit (2007) adverte:

A construção de uma imagem associada à história fica por conta da imaginação do leitor, que é livre para imaginar. Esta neste processo o grande prazer da leitura, ler algo imposto, mas tendo a liberdade de interpretar, imaginar e refletir sobre os acontecimentos ficcionais narrados. Há maior quantidade e diversidade de linguagem não verbal, onde possuem diferentes significados na construção das cenas, a partir da simultaneidade dos elementos sígnicos apresentados, apresentando motivação na imitação do real. (GARRIT, 2007, p. 42)

Esta configuração do ambiente social apresenta em sua comunidade, meios de expressão artística; a literatura, sendo uma delas, tem entre tantos objetivos o de ser objeto de apreciação, lazer e estudo por meio da estética da palavra. A partir das experiências pessoais e sociais em que vive o escritor, ele transcreve ou recria a realidade, iniciando uma imersão nesta ou criando um mundo fantasioso, ou mesmo priorizando a metanarrativa.

Para transcrever a realidade pode-se usar a imaginação, tanto o autor como o leitor são livres para recriá-la ao reescrever e ao ler o texto. Essa possibilidade do real vem ao nosso encontro por meio de diversas linguagens: da palavra, da imagem, da representação, entre outras formas.

Neste sentido, o cinema, como manifestação artística, reproduz uma realidade social, incentiva o prazer, e até mesmo o ato de consciência. Mediante personagens, figurinos, maquiagens, expressões corporais e faciais, vozes, cenário, cores e músicas entre outros, confirmam e configuram um contexto, por meio do movimento, desenvolve-se o processo sequencial da história.

As significações são expostas, o espectador assiste e interpreta se envolvendo e projetando suas ideias e emoções com as proposições das cenas e das personagens. O filme demonstra uma realidade definida, representada pelas

imagens e pela narração; os signos linguísticos e extralinguísticos contribuem para que o espectador, ao assisti-lo, motiva sua imaginação e seus sentidos e acredita que aquela ficção, naquele momento, seja real.

Na abordagem romanesca e fílmica, romance e filme demonstram acentuadas semelhanças entre as histórias narradas, apesar de os tipos de linguagem serem diferentes. Em certas situações, a personagem reproduz a mesma fala do romance, fidelizando o que a obra original anunciara. No entanto, existem situações em que alterações no enredo se fazem necessárias para possibilitar condições de representatividade cinéfila. Como exemplos de modificações necessárias têm-se o trabalho de Antônio e a máquina que o transporta ao futuro, que têm representações diferenciadas no romance e no filme.

Embora em sua narração o romance *A máquina* não disponha do recurso imagético, ele expõe em algumas páginas desenhos que demonstram a essência da mensagem retratada; já o texto cinematográfico apresenta, por sua vez, ações que também necessitam de ser interpretadas. Neste sentido, a exegese do enredo demonstra ser um ponto comum entre essas duas linguagens, onde o espaço da ficção e as informações midiáticas não evidenciadas são essenciais para a compreensão do desfecho ao assegurar o suspense. Deste modo, leitor e espectador decodificam os signos contextualizados no decorrer da leitura da história ou ao assistir a película.

A narrativa e o filme se comunicam por meio de uma recepção estrutural imprevisível, como demonstra em sua conclusão com seu significado aberto. Só ao término da leitura do romance ou da sessão cinematográfica o receptor entende a realidade demonstrada, ou seja, quando se estabelece um vínculo de participação entre os meios de comunicação destes dois objetos artísticos.

Na correlação entre linguagem literária e cinéfila, as diferenças se acentuam mais que as semelhanças. Este processo se estabelece mediante a variedade de signos demonstrados no filme por meio de imagens em movimento que se contrapõem ao sentido estético-literário das palavras expressas em seu enredo narrativo, alterando a representatividade do escrito original. Foram realçados alguns recursos cinematográficos que se ativeram na fidelidade da tradução, porém, neste estudo, prioriza-se o processo de transcrição por enriquecer uma e outra linguagem.

Essas diferenças podem ser perceptíveis inicialmente pelo ambiente utilizado ao entrar em contato com a linguagem literária. Neste aspecto narrativo, o leitor não possui uma obrigatoriedade de ler a história de uma só vez. Ela pode ser desenvolvida e compreendida ao longo de dias ou até mesmo de meses. A questão temporal e espacial da leitura textual será sempre aquela que deixa o leitor confortável, o tempo utilizado para ler um livro se relaciona com a subjetividade do leitor e seu desejo de encurtar ou prolongar a ação narrativa. Já o filme tem uma duração de aproximadamente uma hora e meia, e mostra a história de uma só vez, sua projeção se dá em uma sala obscura, propiciando o uso de todos os sentidos para vê-lo, ouvi-lo e entendê-lo.

Assim considerando, o espectador não precisa ter noção sobre conceitos cinematográficos ou sobre a história do cinema para entender o enredo do filme. As competências do espectador devem se ater à compreensão dos signos e do processo linguístico para dar significado e interpretar ao que assiste. Diante desta condição, Pereira (2009) expõe o seguinte pensamento sobre a interpretação do espectador:

São várias as atribuições a serem decodificadas no filme cinematográfico quanto a sua linguagem, a seguir: emprego funcional da câmara (planificação), referências, enquadramento (variação da posição da câmara com relação ao elemento filmado), variação dimensional dos planos (do geral ao primeiro), angulação (plongée à panorâmica). Cada tipo de imagem remete a um significado diferente, a partir de um conteúdo semiótico. (PEREIRA, 2009, p. 37)

É possível considerar vários pontos comuns existentes na abordagem semiótica entre livro e filme. O cineasta precisa fundamentar sua obra, mas por maior que seja o nível de fidelidade pretendido, existe um momento em que o diretor não se deve prender ao original, pois se assim o fizer, a produção da imagem pode ficar comprometida, assim como o texto cinematográfico.

A imagem que o cinema evidencia é balizada pelo mundo real junto à construção da linguagem cinematográfica, sendo composto por dois domínios que perpassam o filme, o domínio fílmico e o cinematográfico. No fílmico, são estabelecidos os efeitos e as condições que são passíveis de observação na tela; no cinematográfico, se instauram os meios técnicos para promover a filmagem. Estas

condições divergem da construção literária que, por sua vez, se organiza mediante esboços e correções posteriores para finalizá-la. Ao analisar a condição da organização da estrutura destas duas linguagens, Garrit (2007) pressupõe que:

Diferente da Literatura, todo o tempo no filme tende a ser sentido como presente. Presa ao esquema lingüístico, a ficção literária não consegue narrar o passado fazendo abstração das modalidades verbais que o marcam, ao passo que o filme, que apenas mostra sem enunciar, fez isso perfeitamente. O gênero cinematográfico é baseado em fatores técnicos, pragmáticos, culturais e semióticos, aprofundando-se na imagem. Enquanto que o gênero literário analisa o texto a partir do contexto histórico entre outros recursos aprofundados em uma teoria. (GARRIT, 2007, 53)

A narrativa romanesca, por sua vez, relaciona com o roteiro e os diálogos presentes no filme, a distinção ocorre pelo modo como a realidade é demonstrada. Enquanto a linguagem escrita utiliza essencialmente o signo verbal como meio de expressar sua intenção, o cinema opta pelas artes plásticas: o visual, ao organizar o cenário, a iluminação e a imagem, sendo estes elementos fundamentais para compreender o enredo como se apresenta no filme.

Ao analisarmos as condições estruturantes do projeto fílmico, temos a noção de roteiro que se refere à forma escrita de qualquer projeto audiovisual. Para Flávio Aguiar (2003), o que diferencia o roteiro dos demais textos verbais é a referência direta a códigos estabelecidos para construir um significado lógico e interessante para o espectador, pois este instrumento é responsável pela mensagem que irá passar a ideia para a ação.

Por ser transemiótico, o roteiro perpassa a obra escrita e ressignifica a história e ao mesmo tempo em que se distancia da maioria dos textos verbais, se aproxima de textos pertencentes ao gênero dramático. Para Flávio Aguiar, até o processo de representar as personagens, o roteiro não atingiu sua função plenamente, pois sua *performance* ocorre apenas quando a transmissão e a recepção se efetiva entre interlocutores.

A função do roteirista tem um vínculo maior com o diretor, uma vez que este se aproxima do texto fílmico e não do texto escrito, pois o que se intenciona é organizar o processo visual. Para Thais Maria Silva (2006), o processo de elaboração do roteiro subdivide-se em seis etapas: a ideia, o conflito, as

personagens, a ação dramática, o tempo dramático e, finalmente, a unidade dramática.

Já para Doc Comparato, o roteiro fílmico se estrutura em três aspectos fundamentais: logos, pathos e ethos. Logos é a palavra e o discurso é a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral. Pathos é o drama humano, é a vida, a ação, o conflito do dia-a-dia gerando acontecimentos. Mesmo na comédia tem-se o pathos do humor. Ethos, a ética, a moral, é o significado da história, suas implicações morais, políticas etc. É o conteúdo do trabalho, o que se quer dizer com ele.

Doc Comparato evidencia dois tipos de roteiros, o literário e técnico, que possuem especificidades condizentes com dois modos de estruturar a organização das cenas de um filme. O fragmento textual a seguir aponta a distinção entre eles:

O roteiro literário é mais narrativo, com um menor número de especificações técnicas para a gravação da cena. Assim, roteiro literário é aquele que contém todos os pormenores para a descrição da cena, a ação dramática e os diálogos, sem incidir excessivamente sobre as questões de planificação técnica, tais como movimentos da câmera, iluminação, pormenores de som etc. Na produção profissional estas funções costumam ficar aos cuidados da equipe de produção. (DOC COMPARATO, 1995, p. 31)

A diferença entre as duas tipologias de roteiro reside no objeto cinéfilo principal que se pretende evidenciar, enquanto o literário promove a narrativa, a descrição, como em um romance, o roteiro técnico geometriza o espaço, estabelece os planos e codifica a sequência fílmica. Na descrição dessas duas abordagens de comunicação apresenta-se o mesmo caráter, embora não ocorra do mesmo modo que a descrição. No romance, cada personagem é referenciada por meio de atributos, adjetivos e formas de se comunicar, enquanto que no filme as características são percebidas pela exposição da personagem por meio de gestos, olhares, indumentárias, além de sua ambientação.

Uma das grandes diferenças entre as linguagens narrativa e fílmica reside na imagem, ela é o instrumento utilizado para dar sentido e significado ao que se propõe no filme; a iluminação e o recurso sonoro são expressões delimitadoras que também explicitam o signo em seu contexto.

Já no romance, o leitor constrói por meio de processos mentais o que identifica em cada contexto apresentado, pois o autor da obra literária, independente

de seu estilo, utiliza diversos recursos para desenvolvê-la. Dentre os instrumentos que formam a obra tem-se a utilização de figuras de linguagem, a partir da construção subjetiva do escritor. Elas são destaques na perspectiva narrativa, mas sua construção não se delimita apenas a este recurso comunicacional, também são apropriadas pelo cinema, durante o desenvolvimento de imagens em cena. Para Garrit (2007), uma das figuras de linguagem utilizadas é a metáfora cinematográfica, que segundo está autora se descreve com a seguinte projeção:

A metáfora cinematográfica pode ser apresentada de forma heterodiegética, ou seja, a situação fictícia revelada é percebida apenas pelos espectadores. Mesmo que a metáfora apresentada não tenha sido de conhecimento das personagens, ela não deixa de compor o contexto diegético que provoca sentido no receptor. (GARRIT, 2007, p. 53)

Sendo assim, a metáfora exemplifica um discurso ou uma ideologia que a cena pretende retratar, pois a partir do momento que uma situação é vista na tela é capaz de ser compreendida pelo seu receptor, ou seja, quando realiza este processo de entendimento consegue atingir seu objetivo de conscientização sobre o enredo proposto.

A trilha sonora bem como a iluminação e as técnicas usadas para filmar são elementos metafóricos no contexto cinematográfico que auxiliam na formação de um significado para o espectador ao se relacionar com a intenção da história, suas convicções subjetivas, organizando possibilidades criadas em vista de sua compreensão. A partir desta concepção, quando um elemento não se identifica como metafórico pelo espectador é porque lhe foi conferida apenas a função de ornamentar a cena. Esta intenção descritiva a ser compreendida pelo espectador ao longo do filme, e que pode ser alterada caso seja essencial para o enredo. Do mesmo modo, a gramática também estrutura o processo de metáfora no aporte teórico da escrita literária.

A narração é compartilhada pelo romance e pela tradução fílmica, pois é algo que pode ser manifestado por meio da linguagem verbal e da não verbal. O discurso narrativo é autônomo e, portanto, pode ser separado da linguagem fílmica que o transmite. A mesma história pode ser transmitida por diversos meios de comunicações e não ter sua estrutura modificada. Mas quando se trata de uma tradução fílmica de um romance, normalmente há diferenças nas estruturas

narrativas das duas obras, o que pode resultar em grandes variações. Randal Johnson (1982) chama a atenção para essas variações e aponta para a diferença entre história e discurso. A história é formada basicamente pelos eventos e ações narrados com base em certa realidade, onde se inserem as personagens. O discurso é o modo pelo qual esses eventos e ações são narrados.

Sob seu ponto de vista, o que pode ser compreendido como história e discurso, relaciona-se com a evidência que a história pode ter ao ser transcrita, mas o discurso não possui essa flexibilidade. Randal afirma ainda que: “O romance e o filme são basicamente iguais em termos de capacidade de significar. Eles significam, sim, diferentemente. Os dois meios, porém, usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica.” (JOHNSON, 1982, p. 29)

Randal Johnson expressa também, que quando um cineasta adapta um romance, leva em consideração que a recriação de sua obra pertencerá a outro contexto que pode por sua vez, alterar uma mensagem modificando seu sentido, sua função ou a sua informação. Quer dizer que a circunstância da criação da nova obra, do hipotexto pode determinar ou ajudar o cineasta na seleção de certos significados dentro da gama possíveis presentes no livro.

Enquanto que Thais Maria Silva (2012) demonstra que, em geral, o cinema se apodera das formas narrativas da literatura. O fato de que, em seus primórdios, na época dos realizadores soviéticos, haviam sido escritos argumentos originais para o cinema, não os impediu de usar a literatura para achar um modo narrativo que agradasse o público. Sua fundamentação teórica salienta que não se pode falar que todo filme adaptado de um livro lhe seja inferior, mas também não se pode negar que certa parte dos espectadores que assistiram ao filme passe por certa decepção ou experimente um pouco de frustração ao compará-lo com o romance, com o hipotexto. Isso acontece, principalmente, porque o espectador/leitor tem, de um lado, uma imagem do livro que ele mesmo criou mediante sua leitura e, do outro, a imagem criada pelo diretor, que acabam ou não por entrar em conflito.

Thais Maria reafirma que quando uma obra literária é transportada para o cinema, é importante que o diretor não tente dinamizar demais o texto, estático por natureza, para agradar o público, com inúmeras variações de câmeras e de cenário. A crítica atual acredita que o cinema deve usar todos os recursos de câmera que tem à sua disposição a fim de narrar o filme, não importa o quão estático seja o

hipotexto, pois no processo de adaptação se cria uma nova obra, que pode se diferenciar do texto adaptado de diversas formas.

Diante das reflexões de diferentes autores sobre a linguagem literária e sua transposição para a cinematográfica, evidencia-se que a semiótica muito contribuiu para o estudo nas investigações das condições plausíveis destas duas linguagens. Foi possível averiguar que os modos de constituição dos fenômenos de produção, de significado e de sentido são essenciais para o processo de construção da comunicação humana.

A percepção sobre estas duas linguagens amplia a possibilidade de compreender as consequências que se desencadearam com a transposição semiótica. A partir das interpretações sociais ou compartilhadas configuram-se condições culturais estabelecidas, que servem para reproduzir ou superar a condição cognitiva dos indivíduos. Desta maneira, entende-se como o signo foi organizado diferentemente na linguagem escrita do romance e na linguagem cinéfila.

CAPÍTULO II

ADAPTAÇÃO E LINGUAGEM: O TEMPO E O ESPAÇO EM *A MÁQUINA*

A abordagem que perpassa o enredo do romance e do filme *A máquina* expõe intencionalmente a linguagem pós-moderna, onde o relativismo e o pluralismo são condições essenciais para seu estabelecimento. Neste aspecto o tempo e o espaço norteiam a história fictícia. O roteiro e a sequência de imagens cinéticas revelam como a subjetividade humana pode auxiliar no condicionamento do tempo e do espaço e assim demonstrar uma perspectiva múltipla de sucessão das cenas. Stº Agostinho, em sua obra *Confissões*, afirma:

O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar eu sei; se quiser explicá-lo a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobrevivesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existia o tempo presente. De que modo existem aqueles dois tempos_ o passado e o futuro se passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser. (AGOSTINHO, 1988, p. 278)

O tempo da narrativa é constatado nos momentos particulares de cada personagem, mas uma delas foge a este estereótipo. Antônio, ao contrário das outras personagens, não era condicionado pelo tempo, ele detinha o poder de manipulá-lo segundo seus interesses.

Relativo a este aspecto, o espaço também pode ser encontrado durante o percurso narrativo, evidenciando um espaço complexo e relativizado, que se expõe segundo a sequência temporal.

O espaço, enquanto um ambiente em que ocorre uma produção social estabelece aspecto de pluralidade ao se defrontar com uma linguagem que não é sequencial, assim, o ambiente da história tem seu sentido apenas para localizar mesmo que imaginariamente o enredo. O tempo enquanto momento, em seu decorrer cronológico extremamente lógico e racional, perde seu aspecto máximo

tanto no filme quanto na obra literária quando se explicita, tanto ao leitor quanto para o telespectador como mero marco temporal para que se possa entender a história.

Desta maneira, o espaço representado demonstra que a questão temporal, em cada quadro de imagem, representa um momento específico. A linguagem cinematográfica estabelece uma relação entre o tempo e o espaço de tal maneira que pode materializar a condição do que antes se pensava impossível diante do tempo presente que se vivencia. Para Silva (2011), a organização dos movimentos, dos cenários e das imagens faz com que a narrativa tenha significados lógicos, atribuindo-lhe valores e signos que contém uma história capaz de dialogicamente chamar a atenção, sem perder o foco principal.

O cinema, devido à sua condição relacional com a existência potencializa este efeito, representando artisticamente as discussões propostas e sua configuração no tempo e no espaço. Conforme as considerações de David Harvey (1994) sobre as características do cinema na contemporaneidade, ele pode ser evidenciado sob os seguintes aspectos:

O uso serial de imagens, bem como a capacidade de fazer cortes no tempo e no espaço em qualquer direção, liberta-o das muitas restrições normais, embora ele seja, em última análise, um espetáculo projetado num espaço fechado numa tela sem profundidade. (HARVEY, 1992, p. 277)

A temporalidade na narrativa romanesca se configura de maneira central, não se atendo apenas a uma das percepções das personagens, antes é uma temática discutida ao longo do romance. A valorização temporal possibilita evidenciar o momento em que este assunto está tão presente na vida social como elemento que condiciona, obriga e estimula a pessoa a pensar em sua finitude e na brevidade da vida. A fragmentação textual auxilia a compreensão temporal ao se relacionar com a personagem central, configurando estreita relação. Quando Adriana Falcão (1999) explicita, que:

Era o tempo de Antônio. E lá o tempo passava diferente. Era uma coisa agora, com um pouco já era outra, e logo depois não era mais essa. Era aquela. O tempo de Antônio passava rápido demais. E ali por volta do ano 2000 que começa a história do tempo de Antônio. Mas o tempo de Antônio começou há mais tempo do que isso, vinte e tantos anos antes, quando Antônio veio ao mundo (FALCÃO, 1999, p. 07 e08).

Percebe-se que a noção temporal do protagonista supera os âmbitos do visível e do conhecido, proporcionando-lhe ficcionalizar o tempo, pois o leitor vivencia com Antônio a época que para ele é futuro. Com isto, a autora consegue relativizar superficialmente a verdade própria da ficção, fazendo uma discussão relevante sobre o questionamento da estreita relação entre espaço e tempo e, conseqüentemente, sobre a memória, o que confere um ar de indubitável realidade à narrativa. Neste ir e vir no tempo e no espaço configura o caráter de indecibilidade próprio do pós-modernismo.

Antônio visita o futuro e volta ao presente sem sair do lugar, isto é, da praça de Nordestina, cidade natal dele e de Karina. Sob as normas de padrões conhecidos é humanamente impossível um elemento estar em dois lugares ao mesmo tempo, entretanto Antônio, filho de Dona Nazaré, conseguiu a proeza: ser ubíquo. Ele está simultaneamente na urbana e pequena vila, a mesma Nordestina. Enquanto que com relação ao sentido da experiência temporal dos indivíduos tudo se refere às situações que as constituem como pessoa.

As reflexões de Silva (2011) sobre *A máquina* envolvem uma experiência que desafia os conceitos estabelecidos entre a memória, a consciência e a relação do tempo de Antônio, Nordestina, Karina e com ele mesmo. Desta maneira, a experiência individual externa e interna, bem como a social e cultural, interferem na concepção do temporal. As relações provêm dos sentidos da história traçada na vida do indivíduo como um movimento inscrito em um tempo socialmente construído; fora do sujeito e fora do campo psicológico o tempo e a memória são inexistentes separadamente.

A narrativa de Antônio sobre o percurso temporal precisou ser construída externamente para depois ser por ele experienciada. Quando pensava em algo que poderia ocorrer ou na alteração do tempo, logo organizava a possibilidade de transformar a situação em algo passível de ser vivido, ao entender como isso lhe agradava utilizava sempre que necessário o seu talento.

Esta discussão sobre o tempo na contemporaneidade e sua relação com a valorização do momento tem seus efeitos em todas as esferas. Desta maneira, o que ficou presente no romance se tornou algo muito aguçado em sua transcrição fílmica. Pois, pensar sobre a possibilidade de alterar o destino, faz parte de uma das principais vontades humanas, ter controle sobre tudo que circunda o homem.

Em *A máquina*, a história de Antônio relativiza espaço e tempo, o que muda significativamente os conceitos pré-determinados. A sua história se inicia com o dialogismo entre estes, evidenciando no enredo uma defrontação com os aspectos tradicionais para se estabelecer o tempo e o espaço, de um modo particular e subjetivo.

Nesta abordagem consideraremos Marcos Oliveira (1998) que explora os estudos do autor Hugh Lacey conceitua que o tempo não é definível como movimento de nenhum corpo e se distingue de qualquer movimento, ou seja, ele não tem propriedade espacial, não é meramente físico e lógico, parte da experiência. Do mesmo modo, é possível perceber que o tempo de Antônio também é distinto, peculiar.

O romance foi adaptado para o teatro inicialmente, e com o sucesso envolvendo os temas abordados, foi levado ao cinema. A escritora também foi uma das roteiristas do filme, o que acentuou uma ação coerente com os escritos, salientando, desta maneira, traços de grande semelhança entre o objeto cinematográfico e o literário.

João Falcão guarda estreita relação profissional com sua autora, pois trabalharam juntos em roteiros de novelas, seriados e cinema. A tradução da palavra escrita e sua transfiguração em cenas desenvolvem novas formas de apresentar os sentidos das expressões, dos sentimentos e dos diálogos. Neste âmbito, ela consegue estabelecer uma sintonia com o diretor, pois se explicita algo em sua obra, ele consegue reconstruir visualmente.

Os aspectos poéticos do texto prevalecem no filme. Na obra um elemento distinto se faz presente, nela o narrador é um dos principais personagens, e, ao contar sua própria história trabalha com elementos ficcionais para agradar suas necessidades psicológicas, e também a dos leitores. Esta, no cinema, se apresenta sob duas formas. No plano geral da narração está a interpretação de Paulo Autran, que representa o protagonista com idade mais avançada, em relação a personagem em que é retratada a história. A encenação demonstra fidelidade com o romance, onde trechos da obra são explicitados na atuação do ator. As palavras possuem toda uma circundação estética, plenas de significados, buscando revelar elementos próprios do estilo da autora.

Ao ser expresso, com vivacidade, movimentos, vozes e expressões, são expostos simultaneamente os elementos literários que perparssam a subjetividade

humana, destacando a intenção principal da autora em escrever determinado elemento presente em *A máquina*. Estes elementos do processo de desenvolvimento da narrativa exposta no romance e representada no filme têm seus aspectos relacionados com a discussão sobre o tempo e suas diversas nuances. O texto literário revela como a subjetividade de Antônio em relação à condição temporal extrapola o campo individual e se materializa na organização coletiva.

Este vínculo com o tempo e com a memória do que já passou, busca projetar a verdade narrada no romance, como sendo situações possíveis no mundo real. Os momentos destacados durante a narrativa do filme demonstram algumas situações próprias do mundo da imaginação de Antônio, dentre elas podem se ressaltar o poder de repetir, quantas vezes desejar, uma frase, em um dado tempo e espaço.

Por estar tão presente a questão das recordações, da memória e das lembranças durante a narrativa e o discurso, podemos nos apropriar das expressões que Silva (2011) estabeleceu sobre Sara Almarza, enfatizando que o objetivo principal do reviver o momento é apresentar ao consciente o que está escondido no inconsciente, revelar as coisas que estão guardadas no fundo dos pensamentos, os indivíduos não possuem total compreensão de seus propósitos mentais.

A utilização da memória enquanto ferramenta básica de apresentação do texto escrito e da realidade prenunciada demonstra uma verdade bem singular, passando a quem lê ou assiste o filme que os pronunciamentos são verídicos e, desta forma, consegue reter-lhe a atenção. A cada palavra, a cada momento *A máquina* se torna mais interessante, parece conseguir tornar o impossível em algo realizável.

Quando à personagem principal, Antônio, ao longo do romance quer apresentar uma cidade desconhecida, ou seja, oculta ao mundo, realça a principal questão que se pretende revelar uma das principais vontades do ser humano, ter a possibilidade de se deslocar naturalmente no tempo. De mesmo modo, sua tentativa de explicitar ao mundo a cidade de Nordestina, também apresenta este caráter ao deixar claro o que está subentendido, e conseguir levar o mundo a Karina.

Na tentativa de satisfazer o grande desejo de sua amada, Antônio a questiona: qual seria sua vontade? Karina não deseja ficar naquela pequena cidade, pois não percebe que é ali seu verdadeiro lugar. Compreende que quem está em Nordestina nunca terá um futuro promissor e, portanto, seu desejo de se tornar

atriz nunca se concretizaria. Compreendendo-a, Antônio lhe diz que vai atrás do mundo, vai trazê-lo para a amada, para que ela permanecesse com ele.

Ao mencionar elementos configurativos da função da memória na narrativa pode-se considerar a análise de Silva (2011), que discute a relação entre a memória, o processo narrativo e as ciências da memória. Inicialmente, aponta para as familiaridades comuns, que os auxiliam na compreensão do estudo da alma e do espírito, o que traz à luz o que se encontrava na escuridão e até mesmo esquecido.

As recordações, neste sentido, foram expressas de várias formas durante o filme fundamentalmente; se instaura logo em seu início o momento em que os irmãos de Antônio, juntamente com sua mãe, estão se preparando para serem fotografados.

O ato de fotografar revela a questão da memória através da imagem que se fixa no papel e no tempo. No fragmento a seguir verifica-se tal questão, sob uma abordagem mais prática, onde Adriana Falcão expõe no ato da despedida tal pressuposto:

Se palavra gastasse duvido que tenha sobrado algum adeus em Nordestina, haja vista a frequência com que usava naquele tempo essa palavra. Era tanta gente indo embora que o povo até se acostumou com os vazios que ficavam e iam tomando conta da cidade, apagando cheiros transformando em memória frases, olhares, gestos, e a cara daqueles que não tinham retrato. (FALCÃO, 1999, p. 14)

A despedida e o adeus à cidade de Nordestina, significativamente expressa e instaura o processo minemônico. A imagem estática das lembranças se configura, se validam como fotos que não permitem que sejam esquecidos momentos marcantes da vida do indivíduo.

As recordações só são possíveis devido à representação imagética de tudo que sabemos e aprendemos; desta maneira, estes dois elementos vivem ao mesmo tempo, um subsidiando o outro. Quando se refere ao momento fixado em imagem, Rui Cunha (2002) expõe:

A imagem desobriga a memória da recordação desses instantes, no pressuposto de que este instante se configura disponível na imagem, parece solicitar, desta perspectiva, um trabalho exterior a ela supostamente o trabalho memorial (CUNHA, 2002, p. 06)

A narrativa propõe que ao passo que a memória reproduz imagens, ela a reenvia a diversos rumos, às compreensões dos aspectos da temporalidade e potencializa o momento por meio da descrição e do relato. A abordagem que perpassa o enredo do romance se relaciona com o aspecto temporal, desta maneira são desenvolvidos os acontecimentos. ASKIN reflete sobre:

o caráter não substancial do tempo significa que sua essência, assim como suas propriedades, só se manifestam quando o tempo é analisado em sua relação como próprio processo de ser material do mundo e tendo em conta os traços característicos essenciais deste último. Somente a concepção materialista e dialética do tempo abre caminho à sua essência (ASKIN. I. F. 1969, p. 82)

O tempo é um dos fundamentos para que a história fictícia possa ocorrer. As narrativas do filme e do romance revelam como a subjetividade humana pode auxiliar no condicionamento do tempo, demonstrando uma perspectiva múltipla para a sucessão das cenas quer sejam descritas ou visualizadas.

Dessa forma, toda narrativa tem como base a representação de uma ação, que se constitui por meio de um determinado enredo e se desenvolve no tempo, o que mostra que há uma série de enunciados em sequência que está submetida à percepção de um narrador.

O trabalho memorial se apresenta no sentido de estar disponível, mas nem sempre no consciente; ser um direcionador, e ao mesmo tempo ser transpassado pela ação e pelo momento.

Ao se reportar à temática temporal característica da narrativa, podemos nos apropriar dos conceitos de Verríssimo: “[...] a percepção temporal não pode ser evitada por nenhum escritor devido à sua estreita relação com a organização textual” (VERÍSSIMO, 2006 p. 02).

O tempo tendo como fundamento da teoria literária, se condiciona enquanto uma categoria da Literatura à função de auxiliar no processo estrutural da narrativa. Silva (2011) se utiliza das palavras de Finazzi-Agrò, que nos permite ampliar a discussão ao expor:

A narrativa mantém um vínculo com o tempo enquanto dimensão externa à linguagem. Toda narrativa tende a representar, de algum modo, o tempo – ou seja, elege o tempo como um elemento fundamental para situar e identificar aquilo que se narra (toda narrativa cria tempos ficcionais). (FINAZZI-AGRÒ, 2001, p. 53)

A distinção entre o filme e a narrativa pode ser ressaltada neste aspecto, pois no cinema, ao contrário do que acontece na literatura, as sequências temporais não se fazem por meio de palavras, mas sim pelo uso sequencial das imagens.

Na linguagem cinematográfica foi possível estabelecer a relação entre o tempo e o espaço, podendo materializar a condição do invisível com o que era visto. Com este fundamento Nunes (1998) afirma que:

O movimento da imagem cinematográfica revelaria a inseparabilidade do espaço e do tempo, confirmada pela teoria da relatividade de Einstein, o que mostrou o imbricamento dessas duas categorias, separadas no início da época moderna pela Crítica da razão pura (1781) de Kant, segundo a qual o tempo, imperceptível e invisível, é forma de sensibilidade (forma ou intuição a priori), graças ao quais as percepções se organizam numa ordem interna, sucessiva, oposta ao espaço, também intuição a priori, que as organiza numa ordem exterior e coextensiva (NUNES, 1988, p.12)

Com a organização dos movimentos, das cenas e das imagens, a narrativa fílmica ganha significados lógicos, atribuindo valores e signos que contêm uma história capaz de dialogicamente chamar a atenção, sem perder o foco principal, expor uma mensagem que contribua efetivamente com a vida do espectador.

Quando se propõe contar uma história, seja fílmica ou escrita, a intenção primordial é fazer com que esta se apresente da forma mais real possível. O cinema devido à condição relacional com nossas vidas tem este efeito potencializado, representação artística das discussões propostas sobre sua inferência no tempo e no espaço.

Normalmente, ao citar acontecimentos cotidianos, sem perceber nos referimos a eventos que aconteceram em um determinado espaço, em um instante específico. Os elementos que caracterizam o tempo: semanas, dias e horas precisam se relacionar com um ambiente. O mesmo acontece com a noção cronológica, ela precisa se vincular temporal e espacialmente. Pode-se relacionar estas situações às reflexões feitas por Santo Agostinho a este elemento tão

discutido: o tempo que foi pensado de maneira racional, abordado filosoficamente, de modo a salientar os aspectos físicos, objetivos e subjetivos do ser humano ao elaborar o que, para muitos estudiosos, são parâmetros fundamentais para uma teoria do tempo.

O espaço ficou limitado pela lógica humana em três condições básicas: largura, altura e profundidade; o tempo, devido a seu aspecto momentâneo não possui dimensões, existe apenas o agora, sendo que os outros - passado e futuro - são considerações precisas da subjetividade humana.

O tempo de Antônio se organiza de acordo com suas razões internas. Para Silva (2011), a possibilidade de manipulação do tempo estabelece a possibilidade de haver divisibilidade entre passado e futuro. Utilizando as hipóteses de Santo Agostinho, nas quais as relações temporais podem se dar em eventos subjetivos, o que é passado, presente e futuro varia não só de instante a instante, mas também de observador para observador, de referencial para referencial assim como varia de Nordestina para Antônio e vice-versa.

De acordo também com as reflexões de Benedito Nunes (2003), o tempo é variável de indivíduo para indivíduo. Sendo assim, o tempo físico se traduz com mensurações precisas, enquanto o tempo psicológico se compõe de momentos imprecisos. Neste sentido, a narrativa nos explicita, a partir do tempo que toca a realidade, o tempo físico e o psicológico, influenciando o tempo comensurado.

Nas obras ou nos textos literários dramáticos ou narrativos, o tempo é inseparável do mundo imaginário que está sendo projetado. Na narrativa, o presente, o passado e o futuro podem ser transformados ou difundidos. Não ocorre divisão ou fragmentação temporal, basta o desejo como meio de se entender o momento.

A narrativa como uma forma de linguagem é um símbolo concomitante da ação e do tempo humano. Para Nunes (2003) quando um texto realça a temática temporal como um dos aspectos de sua história, o escritor atinge com maior complexidade o desvendamento do tempo durante a produção do romance.

O mundo ficcional ao configurar o mundo real implica uma reflexão sobre as modalidades do tempo humano. O espaço de Nordestina, ao fazer parte da temporalidade de Antônio, reconfigura sua história. O tempo psicológico e o tempo vivido permanecem díspares com as medidas temporais objetivas.

Antônio, em uma sucessão de estados internos nos remete ao plano do imaginário, onde qualquer modalidade temporal existe em função de sua representação na linguagem; as diversas representações da realidade, sob a perspectiva da narrativa, distanciam Antônio do real imediato, alterando, modificando e reorganizando variações possíveis do mundo real. Um dos diversos casos de duração interior na obra se dá durante um conflito do protagonista consigo mesmo, conforme se pode analisar neste fragmento:

E foi mesmo na frente da igreja que a vida de Antônio deu uma volta medonha, pois, no que viu Karina, seu coração disse pra sua cabeça, vá, e sua cabeça disse para sua coragem, vou, e sua coragem respondeu, vou nada, mas sua boca não ouviu e beijou Karina bem ali, no meio da praça, e a boca de Karina não disse não, e nem poderia, pois estava por demais ocupada. (FALCÃO, 1999, 29).

A percepção individual sobre o tempo está atrelada com a duração que o indivíduo estabelece em sua mente. A “duração individual” se faz presente na passagem acima, onde houve uma sucessão de instantes conscientes pelos quais Antônio passava, mas não obedecia, até que beijou Karina. Esta repetição dos momentos foi o meio para que Antônio chegasse à ação, foi o instante instintivamente interior que resultou no encontro das duas personagens.

Em *A máquina*, a narrativa sobre a experiência de Antônio, ao ultrapassar os limites do tempo, levou o povo de Nordestina ao seu próprio destino por acreditar em suas palavras e em seu relato sobre o que tempo faria dali em diante.

Os teóricos da pós-modernidade libertaram a narrativa do modelo tradicional anterior que se baseava nos princípios da cronologia grega de começo, meio e fim. A fragmentação da nossa percepção temporal na narrativa moderna desenvolveu narrativas parciais, centradas em agentes particulares, como no caso de *A máquina*, que sai da terceira pessoa e passa a ser narrado diretamente pela voz de Antônio, assim que chega *a seu tempo: 25 anos, seis meses e 17 dias à frente*, fundindo a voz do narrador com a voz da personagem em um discurso simultâneo e ágil. A troca do foco narrativo pode ser percebida pela mistura de vozes e, inicialmente, pela repentina conjugação do verbo em primeira pessoa.

Hoje neste mundo compreendido como pós-moderno, o entendimento mecanicista sobre o tempo fundamenta na impossibilidade de relacioná-lo com uma

razão finalista; o paradoxo é a dificuldade em abandonar o esquema linear para imaginar uma nova concepção temporal, mesmo depois de Einstein e sua teoria da relatividade.

Segundo Silva (2011), os estudos literários, por sua especificidade em tratar os objetos “passado-sempre-presente”, podem estar mais livres, pois a leitura sempre foi essa “simultaneidade desordenada”. Antônio nos esclarece isso de um modo muito peculiar, ao exemplificar no filme sua habilidade em manipular o tempo.

Quando Antônio conclui seu ensaio com Karina, a mesma sai de cena pela porta do estabelecimento onde estavam os dois. Como o personagem principal possui a habilidade única de transpassar e controlar o seu próprio tempo, repete algumas vezes a saída da moça, pois ele a amava, e quanto mais tempo passasse com Karina, mais feliz ficaria.

A temporalidade é plural ao invés de singular, e oferece uma multiplicidade de perspectivas. Este elemento explica que Nordeste quando Antônio lhe traz o mundo, é meramente externa e assinala a impossibilidade do observador em estabelecer a ordem temporal verdadeira dos acontecimentos. Tem-se apenas o ponto de vista exterior, a viagem ao futuro acontece, de fato, no tempo de Antônio, no campo psicológico capaz de revelar a evolução histórica de Nordeste, exatamente, 25 anos depois.

A mudança do futuro para o presente e vice-versa acontece em uma lógica diferente, sendo que o instante que ele saiu da cidade interpenetrou no instante em que havia chegado, sem nenhum intervalo. O corpo de Antônio não se move, deixando-o desacreditado pelas pessoas que assistiam seu “grande feito histórico”:

De acordo com Lacey (1972), o tempo não é definível como movimento de nenhum corpo específico, ou seja, o tempo não tem propriedade espacial, não é meramente físico e lógico; ele faz parte da experiência. Do mesmo modo que concluímos que o tempo agostiniano não é o mesmo tempo que o nosso, é possível perceber que o tempo de Antônio é distinto.

A temporalidade interativa que se expande se relaciona com a narrativa de Antônio em sua busca de sentido para o futuro, o que também resulta na revelação da verdade sobre o futuro de Nordeste e de seus habitantes. A força do relato norteia o rumo (pré) visto por Antônio, mesmo tendo se posto em dúvida, a

princípio, sobre, o que narrava. A relação tempo versus verdade foi vivida por Nordestina como descrito abaixo:

O tempo foi passando no seu próprio tempo, seis meses, um ano, dez anos, e deu de acontecer algo muito interessante. Mesmo duvidando que aquilo fosse verdade, o povo se agradou tanto das histórias que se pôs a copiar as ideias de Antônio. [...] Foram, bem aos pouquinhos, fazendo o mundo ficar assim, ficar assado, justo como Antônio dizia, até que foi ficando igualzinho (FALCÃO, 1999, p. 92)

Ressalta-se, principalmente o relativismo, típico da sociedade pós-moderna, e considera que os apontamentos evidenciados no filme revelam um pluralismo na linguagem. Desta maneira, ao tratar da história de modo múltiplo, condiciona o uso de vários elementos para explicar as questões que a circundam e a perpassam. Estabelecendo correlações entre os dois meios expressivos - literário e o fílmico - e considerando toda a significação que o aspecto espacial ocupa no romance e no filme, buscaremos analisar a importância da sua construção e o modo como se liga às demais categorias narrativas, influenciando e sendo por elas influenciado.

O espaço ficcional literariamente é recriado pelo cinema e reflete considerações sobre o próprio processo espacial representado culturalmente nas linguagens humanas. Neste aspecto, o espaço literário se sujeita ao tempo, tema fundamental da obra. No cinema, embora o espaço esteja explícito em sua relação com o enredo e com tempo, ele conduz a uma percepção subjetiva que lhe possibilita interpretar o ambiente da cena facultando-lhe também desenvolver informações suficientes para se vincular a história. A reflexão sobre o espaço possibilita um estudo sobre a importância deste elemento para constituir um suporte na veracidade do que é contado.

A estruturação espacial do texto literário tem a intenção fundamental de evidenciar e caracterizar as personagens, estabelecendo os contextos culturais, econômicos e psicológicos que fazem parte de sua história. Observe um fragmento textual ao identificar o local onde ocorre:

Nordestina era uma cidadezinha desse tamanho assim da qual se dizia eita lugarzinho sem futuro. Antônio ouviu dizer isso desde pequeno e deu por certo o fato. Para chegar a Nordestina tinha que se andar bem muito. É claro que ninguém fazia isso. O que é que uma pessoa ia fazer num lugar que não tinha nada pra fazer? No entanto, quem fazia o caminho inverso contava para os outros o quanto tinha andado, e então se deduzia que se o caminho de saída era um, o caminho de chegada só podia ser o mesmo. (FALCÃO, 1999, p. 12)

Neste sentido, ao descrever o ambiente onde ocorre a maior parte da história, a autora consegue vincular, qual o significado da cidade para as pessoas do local, assim como para o personagem principal, que desenvolve sua trama nesse ambiente. Deste modo, quando fica explícita certa repulsa sobre a cidade de Nordestina, propõem que uma das características da cidade era oferecer uma baixa infraestrutura aos seus habitantes, indicando quais seriam as condições sociais dos personagens do enredo.

Nesta concepção, percebe-se que a narrativa e o projeto fílmico apresentam locais semelhantes. Neste aspecto, antes da ação oferece a possibilidade de desvendar no espaço as atitudes posteriores das personagens. Em *A máquina*, quando algo é anunciado ou evidenciado na praça da cidade, logo se percebe a importância do que deve ocorrer com o protagonista. De acordo com Oziris Borges Filho (2008), esses espaços fixam as personagens nos locais que freqüentam com grande assiduidade, criando uma relação com o leitor ou o espectador.

A discussão sobre o tempo presente estabelece sentido para a discussão sobre a maneira que o espaço poderá auxiliar na percepção sobre o modo de se adaptar à linguagem, tema e tempo. Todavia, questiona-se onde esse processo temporal acontece. A reflexão sobre o ambiente e a produção espacial, por meio do imaginário, constituem elementos essenciais para compreender a história, pois ela influencia comportamentos e atitudes das personagens, e confirma, além disso, a ação realizada. Para Nunes (2003), o espaço dentro de uma narrativa ou filme tem o objetivo de revelar a reação sobre determinada situação, determinando sua forma de interagir com o mundo à sua volta.

De acordo com Jorge Luiz Barbosa (2000), em seus escritos sobre cinema e espaço, reflete que a especificidade do ambiente retrata e fornece elementos que garantem sua atitude. Embora não ocorra uma influência direta sobre

a ação, as personagens estão propensas a agir de determinada forma, embora os fatores que as circudem as incentivem a proceder de maneira que melhor se adaptem ao ambiente evidenciado.

Outra possibilidade espacial é situar os personagens geograficamente. Ele assume a função denotativa e adjetiva do indivíduo. Por exemplo, quando Antônio sai de sua cidade e vai para o *mundo*, é denominado de *Antônio de Nordestina*. Para Borges Filho (2008), o local também representa os sentimentos vividos pelas personagens, eles em geral são transitórios, e por diversas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observa-se que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento.

Outra percepção reside em destacar o contraste das personagens, ocorrendo o oposto deixo à mostra no sentimento vivido. O espaço e o sentimento possuem indiferenças. E, finalmente, a antecipação do processo narrativo por meio de elementos no ambiente, possibilitando a compreensão de que nos próximos momentos irá ocorrer na narrativa.

Borges Filho (2008) leciona que durante o processo de representação do espaço nas obras ficcionais, uma das três condições sobre o enredo e o espaço se configura. Para o estudioso, o espaço compreende desde a descrição fiel do que conhecemos até a utilização de representações possíveis apenas na imaginação. Diante desta sistematização, o escritor propõe que elementos podem se interar durante a história em sua tríplice organização:

Realista: O espaço construído na obra semelha-se à realidade cotidiana da vida real. Nesse caso, o narrador se vale frequentemente das citações de lugares existentes. Ele cita prédios, ruas, praças, etc. que são coreferenciais ao leitor real.

Imaginativo: O espaço será classificado de imaginativo quando os lugares citados na obra literária não existem no mundo real. São lugares inventados, imaginados pelo narrador, no entanto, são lugares semelhantes aos que vemos em nosso mundo.

Fantasia: Temos ainda a possibilidade de encontrarmos espaços que não possuem nenhuma semelhança com a realidade e que não seguem nenhuma regra do mundo natural que nós conhecemos.

Esses mundos têm suas próprias regras. A esse tipo de espaço chamamos de fantasia. Esse tipo de espaço é comum, às vezes predominante, nas obras classificadas como fantásticas, no conto maravilhoso e na ficção científica. (BORGES FILHO, 2008, p. 03)

A máquina, em sua dupla representação, tem espaços que se adequam a cada um dos três elementos considerados. Evidencia-se a percepção realista sobre o espaço literário:

Em chegando no mundo, Antônio foi direto ao shopping comprar um palitô, de preferencia branco. Shopping era um edificio onde moravam compras, em vez de gente. Ficou incrivel com aquelas luzinhas todas, elas deviam ter treinado muito pra toda vez acender uma, justo quando a outra apagava. Tentou decorar na cabeça cada novidade que via pra contar depois, quando voltasse pra Nordestina, mas era tanta da coisa que Nossa Senhora. (FALCÃO, 1999, p. 52)

Esta mesma passagem no filme evidenciou o aspecto mimético na reconstrução fiel do Shopping Center. A utilização deste recurso promove a intenção de mostrar a racionalidade de Antônio, pois mesmo com um tempo psicológico, diferente dos demais, entendia corretamente o que se passava à sua volta, evidenciando um estado de normalidade aos leitores e aos espectadores.

Borges Filho (2008) explora ainda em relação ao espaço dentro da perspectiva da literatura, que o enredo se compõe de quatro etapas. O desencadeamento da formação da narrativa é denominado de percurso espacial e apresenta durante o desenrolar do enredo, os fundamentos essenciais para a construção da história.

O primeiro aspecto é a apresentação ou explicitação sobre a história, sendo constituída da parte introdutória da narrativa, onde são demonstrados os personagens e as situações iniciais, neste contexto o espaço se apresenta na narrativa.

O espaço inicial é identificado, sendo demonstradas suas características e o seu papel para o desenrolar da narrativa. Logo após a apresentação, temos a complicação, neste momento ocorre quando algo interfere e quebra aquela situação habitual dando um ritmo para a história.

A terceira parte que determina a história denomina-se climax, que se refere ao momento em que não há mais possibilidade de continuar o enredo, sendo este o momento de maior expectativa. Para Borges Filho (2008) este é o ponto mais próximo do desfecho, e nessa condição se evidenciam perguntas sobre a espacialidade organizada. Entre elas se acentuam as seguintes questões: como o narrador organizou aquele espaço e quais os sentidos que se podem depreender

dele? Qual a razão de o narrador escolher determinado espaço, para situar certas personagens e ações e não outro?

O clímax prepara o leitor para o desfecho, onde se analisa o espaço em que o texto foi escrito. Para o autor Borges Filho se acentuam as seguintes ponderações: O espaço foi alterado durante os escritos? Quais os efeitos de sentido daí decorrentes? O espaço inicial é o mesmo do espaço final? Houve alguma transformação no espaço geral do começo até o fim do enredo?

A relação entre os componentes que formam a história demonstram como o enredo e o percurso espacial favorece inúmeras reflexões que possibilitam a interpretação profunda sobre o texto literário e como foi contruído o espaço no imaginário do autor.

Ainda no âmbito da classificação do texto quanto aos espaços grandes e pequenos presentes na narrativa, podemos verificar a utilização de tamanhos espaciais diferenciados para objetivar a intenção do autor na história. Estas configurações também podem ser percebidas durante o filme. Neste aspecto, Oziris Borges Filho considera a divisão em dois aspectos, o macro e o microespaço, são conceituados do seguinte modo:

Macroespaços: Às vezes, o texto pode ser dividido em dois grandes espaços, tais como: o campo e a cidade. Há outras maneiras ainda, por exemplo, será que no texto analisado encontramos oposição entre regiões? Norte-sul, leste-oeste? Existe ainda a possibilidade de oposição entre continentes como, por exemplo, Europa-América. A esses espaços maiores, polarizados em regiões ou países, podemos chamar de macroespaços. Esta seria uma primeira segmentação do texto. Após essa primeira etapa, passar-se-ia a outra. Saliente-se o óbvio: nem todo texto possui macroespaços. *Microespaços:* Detectada a presença do macroespaço, cumpre verificar os microespaços que o compõem. Se não houver macroespaço, passa-se diretamente à verificação dos microespaços. Nesse caso, toma-se por base a característica específica dos dois tipos essenciais do espaço, a saber: o cenário e a natureza. E ligado a esses dois tipos de espaço, temos o ambiente, a paisagem e o território. (BORGES FILHO, 2008, p. 04)

Em *A máquina* tem-se o macroespaço, quando o narrador expõe uma contradição entre Nordestina e o resto do mundo; a permanência em um dos locais irá determinar o sucesso ou o fracasso do indivíduo, segundo a compreensão da

população. Na apreensão sobre o microespaço, há casa de Karina, o ambiente onde Antônio trabalha, e o local onde realizou a construção de sua máquina mortal.

De acordo com Ana Regina Bastos (1993), a representação espacial no discurso literário não está subjugada, apenas à descrição da paisagem ou do cenário, ela permeia, no entanto, a vida das personagens, sendo um dos aspectos do visível perceptível via textual. O ambiente também retrata os aspectos e sentimentos humanos, estabelecendo configurações sociais, não apenas de cunho descritivo, antes, confirma a cultura da comunidade.

No desenvolvimento das considerações sobre a linguagem pós-moderna em que se enfatiza tempo e espaço, percebe-se como foram estabelecidos o desenrolar da história, os momentos e ambientes que compunham a interação das personagens.

Sendo assim, a linguagem escrita e a fílmica conseguiram com seus diversos elementos, entre eles o tempo e o espaço, utilizados para a formação de um enredo criativo e atrativo conceituar, promover e sistematizar uma fundamentação sobre noções que circundam a vida humana, auxiliando o leitor e o espectador a refletir sua vida e comportamento.

CAPÍTULO III

ANÁLISE COMPARATIVA DAS LINGUAGENS LITERÁRIA E CINEMATOGRAFICA

3-1- Histórico e montagem do processo fílmico

A relação umbilical entre cinema e literatura gera um misto de fidelidade, traição, transformação e ressignificação, que pode interferir no processo de adaptação fílmica da obra literária. Notadamente, em *A máquina* produziu-se uma reviravolta em seus signos e códigos. Além disso, cenas foram acrescentadas onde cada signo era entendido como uma produção de sistemas estabelecidos na escrita e posteriormente outra diferente no filme, pois a adaptação de uma obra verbal para uma não verbal constitui o processo tradutório que trabalha com dois signos: o traduzido, a obra literária em si e o signo tradutor: a tradução ou transcrição fílmica.

A adaptação intersemiótica, a saber, a tradução de signos entre diferentes sistemas de linguagem, é um processo de recriação que determina escolhas no interior de um sistema de signos estranhos ao sistema original e leva à descoberta de outras realidades. (Plaza 2003) entende que:

Os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes a sua estrutura (PLAZA, 2003, p. 30)

Nesta adaptação de *A máquina* para a linguagem fílmica, houve uma ressignificação da obra, já que a fidelidade em tradução é praticamente impossível, pois ao se criar o roteiro houve mudanças na obra literária, mediante a releitura e a interpretação do diretor ao fazer seu hipertexto. Para o devido ajuste das linguagens eliminou-se, resumiu-se ou expandiu-se alguns elementos narrativos destacando-se os aspectos considerados mais importantes como descrições detalhadas de ambientes e paisagens que foram substituídas por outras imagens, os diálogos escritos foram substituídos pelas próprias personagens ou mais raramente pela linguagem corporal dos atores.

Estas modificações se fizeram necessárias, pois o filme tem linguagem própria e peculiar, mesmo que se pretenda certa fidelidade à obra literária. Umberto Eco (2002) vê o filme como movimento de uma série de imagens estáticas, que quando mostrado em tela, cria a ilusão de imagens em movimento devido ao fenômeno *phi*, ou seja, um filme criado por meio de fotos de cenas reais com uma câmara de imagem em movimento. Pode também utilizar desenhos ou modelos em miniatura usando técnicas tradicionais de animação ou utilizando efeitos da nova mídia, animação por computador ou mesmo por uma combinação de algumas ou de todas as técnicas acrescidas de efeitos especiais.

O processo histórico, por sua vez, que configura o surgimento oficial da linguagem cinematográfica, ocorreu em 28 de dezembro de 1895, no subsolo do Grand Café, no Boulevarddes Capucines, em Paris, onde Lionês Antonie Lumière organizou a primeira exibição pública do filme de seus filhos Auguste e Louis Lumière. Com a filmagem de *A chegada do trem na estação de Ciotat*, iniciou-se uma nova maneira de contar histórias. Mesmo com uma sequência de imagens sem grandes estruturas, foi evidenciada a cena de um trem que seguia em direção à câmara, este projeto impactou os espectadores, fazendo com que agissem como se o meio de transporte fosse realmente os atropelar. Maior foi o impacto da linguagem em 3D contrapondo-se à linguagem escrita.

Neste sentido, os irmãos Lumière, sem pretensões de criar uma nova linguagem de comunicação, desenvolveram no século XIX outra maneira de transmitir ideias e influenciar vidas. Após a percepção do impacto causado aos que assistiam o ilusionista francês Georges Mièles compreendeu as potencialidades da câmara em filmar imagens, desenvolvendo técnicas para ampliar a atenção do telespectador sobre a tela.

Com o decorrer do tempo o cinema foi criando uma linguagem própria, e por volta de um século depois da primeira apresentação, ele se constitui de uma indústria potente, tornando-se parte integrante de muitos momentos da história e da cultura. Para a construção da linguagem cinematográfica foram estabelecidos meios de narrar histórias e organizar o espaço condizente com a estrutura do filme. Embora o cinema apresente características de um veículo de comunicação quase que estritamente de entretenimento, está inserido em sua essência o seu caráter de apresentar um universo cultural que se destaca das demais artes.

Sirino (2004) nos expressa considerações de Christian Metz, em *Semiologia do cinema*, ressaltando que a partir de 1895 os críticos, os jornalistas e até os pioneiros divergiam bastante quanto à função social que atribuíram ou profetizavam para a nova máquina, o cinema. Enquanto processo de registro ou arquivo, auxiliava nas pesquisas e no ensino de áreas do conhecimento que necessitavam de visita de campo para observar alguns elementos específicos de alguns locais, além de perpetuar a vida de quem fosse filmado.

Com o desenvolvimento do cinema surge o interesse em seu estudo, e Christian Metz em sua pesquisa sobre sua significação pondera sobre as maneiras de abordá-lo: a crítica cinematográfica e história do cinema, consideradas como cultura geral cinematográfica; teoria do cinema, com teóricos como Eisenstein, Bela Balázs e André Bazin, que refletem sobre o cinema ou sobre o filme, cujo estudo é feito no interior do mundo cinematográfico; a filmologia, estudo científico feito do exterior do filme, com filmólogos como G. Gohen-Séat, E. Morin.

Para Sirino (2004), o teórico Cristian Metz explicita que, bem longe da filmologia e da teoria do cinema, existe a linguística, com seus prolongamentos semiológicos, sendo necessário compreender os signos e significados envolvidos durante a realização fílmica. O narrador ao confirmar sua exposição se utiliza das palavras de Metz, quando propõe que:

Estas poucas páginas foram inspiradas pela convicção de que chegou o momento de começar a fazer algumas relações: uma reflexão que levasse em conta ao mesmo tempo às obras dos grandes teóricos do cinema, os trabalhos da filmologia e as aquisições da linguística poderia paulatinamente – vai demorar – levar, especialmente ao nível das grandes unidades significantes, a realizar no campo do cinema o belo projeto saussuriano de um estudo dos mecanismos pelos quais os homens transmitem-se significações humanas nas sociedades humanas. (SIRINO, 2004, p. 26)

A condição apresentada pela linguagem cinematográfica deixa perceber a importância dada à semiologia no contexto do cinema. Metz circunda a questão narrativa durante o filme como elemento essencial para se realizar uma análise significativa. Sendo assim, ele expressa que se realize a semiologia do cinema, e ao discuti-lo, enquanto língua ou linguagem, promove que:

O cinema não é uma língua porque contra afirma três características importantes do fato linguístico: uma língua é um sistema de signos destinado à intercomunicação. Três elementos de definição. Ora, o cinema, como as artes e porque é uma arte, é uma 'comunicação' em sentido único; é fato muito mais um meio de expressão que de comunicação. (METZ, 1972, p. 93)

Para Sirino (2004) Metz não considera o cinema uma língua, já que a língua é um sistema de signos destinado à intercomunicação. Pondera que o cinema, mais que um meio de comunicação, é um meio de expressão, podendo ser considerado uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos. Para ele, o estudo da expressividade cinematográfica pode ser conduzido com métodos inspirados na linguística.

Christian Metz em seu estudo sobre a *Semiologia do cinema* afirma que a nova investigação científica dos trabalhos internos do cinema pode agora se esboçar da seguinte forma:

O semiótico, como teórico, vai cuidadosamente libertar cada código que encontrar operando no cinema. Vai explicá-lo, prestando atenção ao seu nível de especificidade, ao seu grau de generalização e à sua interação com outros códigos. Como crítico, o semiótico vai observar os textos cinematográficos isolados (sistemas únicos, gêneros, estudos do auteur etc.) mostrando de que modo os quase incontáveis códigos neles contidos são sistematizados ou ligados. Vai explicar não a possibilidade das mensagens fílmicas, como faz o teórico, mas sua estrutura real num caso particular. Finalmente como historiador, vai examinar o desenvolvimento e evolução dos vários sub-códigos, tanto específicos. Pode traçar os tipos de iluminação usados em diferentes épocas ou o tratamento dado às mulheres de era para era. Desse modo, dizem-nos começaremos lentamente a entender o significado do cinema. (METZ, 1972, p. 183)

A análise dos instrumentos metodológicos priorizam as apreensões dos signos presentes no filme, os aspectos culturais e de representação social são evidenciados para que seja discutida a problemática engendrada no objeto analisado.

A forma fílmica retira a atenção do objeto que ele mostra e o focaliza nas características do próprio veículo, um estilo de arte nunca se coloca contra outro, há a multiplicidade de estilos. Argumenta Metz que o filme só pode ser uma arte se esta não for um retrato da realidade. Para ele, o enquadramento é o princípio organizador

do cinema. Considera que a arte cinematográfica é baseada na manipulação do tecnicamente visível, não do humanamente visível.

Os aspectos tecnológicos do cinema são a sua matéria-prima. Ele confere grande importância aos artifícios do cinema para a construção do discurso fílmico. Chama ainda a atenção para a limitação desse veículo enquanto representação do real, já que certos artifícios deixam claro o irreal como: câmera lenta ou movimento acelerado; fusões, fades, superposições; movimento para trás, o uso da fotografia parada, distorções através de foco e de filtros.

André Bazin (1991), em *O cinema – ensaios*, proclamou a dependência do cinema em relação à realidade. O cinema assume, para ele, sua plenitude sendo a arte do real. Assim, a natureza objetiva da fotografia é responsável por conferir-lhe credibilidade, fazendo com que o consideremos como real, ou seja, o real é o objeto reproduzido. Argumenta também que o cineasta deveria utilizar a realidade empírica para obter seus objetivos fílmicos, transformando a realidade em uma série de signos que mostram ou criam uma verdade estética, ou ainda explorá-la por sua própria conta, colocando-se mais próximo dos acontecimentos filmados. Clarifica com exatidão que no processo artificial da produção do cinema, a linguagem cinematográfica elaborada é tida como um prolongamento natural, deixando de ser vista como elaborada a partir da impressão “natural” e “realista” que se tem das imagens.

Nos primeiros anos do século XX a câmera torna-se capaz de filmar os atores em movimento, de focá-los de perto, de longe. Mais tarde, surge o som, a cor e os efeitos especiais. Tais desenvolvimentos possibilitaram a evolução de ideias e o uso de tecnologia cada vez mais avançada.

A linguagem cinematográfica mostra a situação do espaço e do tempo enquanto a montagem narrativa privilegia o tempo; a montagem expressiva, por sua vez, privilegia o espaço, que é feito de pedaços, de metonímias, sua unidade vem da justaposição numa sucessão que cria a ideia de um espaço único que, embora não seja visto, se organiza em nossa memória.

De acordo com Plaza (2001), o cinema trabalha com a essência da linguagem, junto com a metonímia e a metáfora, por meio de planos gerais, planos médios e primeiros planos, eles são os meios de conversão cinematográfica dos objetos reais em signos. O cinema dissecar o espaço e o tempo, e os organiza criando códigos de similaridade e de continuidade do que deseja representar.

A imagem fílmica em montagem narrativa e linear suscita no espectador um 'sentimento de realidade' muito forte em determinados casos para provar a crença e a ilusão na existência objetiva do que aparece na tela.

A linguagem do cinema expressa por meio de imagens várias sensações, principalmente, ela é um meio de comunicação que exige concentração por parte dos espectadores não só quando o filme é exibido em seu espaço próprio, a sala de cinema ou quando esta produção é exibida em outros ambientes como a sala de estar de nossa casa, através de um aparelho de televisão.

O discurso fílmico é construído geralmente por meio de uma narrativa linear, a qual é constituída de: Plano Geral (PG) e Plano Conjunto (PC), os quais têm função descritiva; Plano Médio (PM) e Plano Americano (PA), que têm função narrativa; Primeiro Plano (PP) e Plano Detalhe (PD), os quais têm a finalidade de expressar a emoção dos personagens. Na construção do discurso fílmico os diálogos são coesos, com pouca fala. Privilegia-se a imagem. Ela fala, evidencia e justifica o enredo.

3.2 – A linguagem literária e a vocação de contar do cinema.

A renovação contínua é de suma importância nas relações entre as linguagens cinematográfica e literária para enfrentar os desafios envolvidos na tarefa de tradução e releitura de textos literários para o cinema. Existem pelo menos duas maneiras de examinar as relações entre cinema e literatura.

A primeira delas diz respeito às duas formas enquanto linguagem e cultura, dotadas de códigos, convenções e sintaxes que lhe são próprias. Os problemas investigados abrangem desde as mútuas contribuições que ambas prestam até os processos de tradução e releitura de obras literárias para o cinema.

A segunda, por sua vez, tem a ver com as possibilidades estéticas na transposição do discurso verbal para o imagético, incluindo aí os procedimentos estilísticos adotados pelos cineastas e a literatura como recurso de inspiração e criação cinematográfica.

Diversos cineastas se ocuparam em refletir sobre o que envolve as relações entre a palavra literária e a imagem cinematográfica. Sergei Eisenstein, membro da escola soviética, por exemplo, começou a se envolver com o cinema na

revista LEF, para a qual escreveu o manifesto “Montagem de atrações”, no qual expõe sua teoria da montagem de forma sucinta. Conforme este estudioso, a montagem de atrações consiste na montagem de ações arbitrariamente escolhidas e independentes, porém com o objetivo preciso de atingir um efeito temático final.

Eisenstein acredita que, quando o cinema tenta representar um conflito interno, a agitação dos pensamentos da personagem tem de ser mostrada tanto sonora quanto visualmente, ao mesmo tempo em que se contrapõe com a realidade exterior. Para ele, nem mesmo a literatura é capaz de representar adequadamente os transtornos psicológicos de uma personagem, somente o cinema tem à sua disposição os meios adequados para tal representação, pois o espectador pode visualizar e perceber estas emoções nas expressões faciais ou nos gestos dos atores.

Outro estudioso da área é Epstein que, segundo Silva (2012), expressa que alguns autores literários tentaram libertar sua arte da necessidade de ser compreendida logicamente através do raciocínio, porém esse esforço resulta em apenas uma simulação de tal liberdade, pois o que acontece, conseqüentemente, é a criação de uma nova sintaxe e gramática juntamente com uma nova estrutura lógica de expressão, que somente pode ser compreendida por um leitor dotado de sensibilidade e habilidade técnica.

Para Epstein o filme, por sua vez, não necessita do processo de raciocínio para ser apreendido, pois, por sua própria natureza, é incapaz de realizar estruturas lógicas e deduções complexas. Isso faz com que o filme e o livro atinjam o espectador ou leitor de maneiras completamente diferentes. O texto se encontra com os sentimentos por meio da razão e codificação, entretanto, a imagem na tela se expressa pela emoção.

Silva (2012) expressa que, por mais que seja o texto sentimentalista, parte dele vai essencialmente se perder no decorrer das operações lógicas necessárias para sua compreensão. Por outro lado, esse mesmo sentimentalismo no cinema quase não se dissipa, pois passa rapidamente por esse filtro da razão, permitindo que atinja diretamente a sensibilidade do espectador, fazendo com que o filme continue a ser um caminho pouco reflexivo em relação ao objeto escrito.

Em 1980 as teorias sobre leitores mudaram a visão de espectador. A partir dessa década, os leitores não são mais vistos como agentes passivos, antes,

são criadores de significados para o texto literário. Essa visão também pode se estender ao espectador. As informações não são mais recebidas como Epstein alegava, pelo contrário, são compreendidas e recebem significado. Somente com a “mentalidade instintiva” um espectador não conseguirá captar todos os detalhes e significações de um filme, já que cinema também é capaz de criar estruturas complexas que precisam ser analisadas pelo espectador para se chegar à verdadeira compreensão.

Para Marcel Martin (2003) um filme pode ter várias leituras, dependendo da sensibilidade do espectador ele admite metáforas e símbolos e é necessário que o espectador entenda mais do que apenas o conteúdo aparente da imagem para poder compreender todo o seu significado. Assim como se faz necessário a metaliteratura, também exige-se um texto fílmico que se volte sobre seu próprio processo de criação.

Epstein destaca a diferença de influência entre literatura e cinema. O cinema exerce influência maior que a literatura na medida em que atinge um público maior e mais diversificado, ele não precisa necessariamente excluir, como a literatura, os analfabetos, uma vez que o cinema é transmitido através de imagem e som, não precisando, na maioria das vezes, fazer uso da linguagem escrita. Há que se levar em consideração que tal fato não significa que esse vasto público do cinema seja capaz de compreender ou apreciar em sua totalidade os filmes. O cinema transmite com mais eficácia que a literatura o sentimento e o instinto, já que o filme consegue com muito mais sucesso que o texto escrito reunir imagens baseando-se em um sistema de organização parecido com o sonho. Isso ocorre porque o filme atinge diretamente os sentimentos do espectador, e sua dificuldade em se expressar racionalmente é compensada em sua facilidade de despertar sentimentos e emoções através das imagens. Jean Epstein pondera que:

Ao invés de pretender imitar os processos literários, o filme tivesse se empenhado em utilizar os encadeamentos do sonho e do devaneio, já teria podido constituir um sistema de expressão de extrema sutileza, de extraordinária potência e rica originalidade (EPSTEIN, 1983, p. 297)

Em 1967 Assis Brasil, diferente de Epstein que se propunha a comparar literatura e cinema no seu campo de significação em seu meio de comunicação,

deixa claro o processo de adaptação da obra literária para o meio cinematográfico em seu livro *Literatura e cinema: choques de linguagem*. Ele defende a tese de que o cinema prejudica-se ao fazer uso da literatura porque vai contra sua linguagem particular.

Como o cinema é uma arte que se aproxima da literatura pela narratividade, Assis Brasil diz que algumas vezes o processo literário é servil ao processo cinematográfico. Mas o filme e o livro são obras de artes diferentes, que não se manifestam pelo mesmo meio ou para o mesmo fim. As reflexões propostas na literatura não são pautadas exclusivamente sobre ideias filosóficas ou éticas, do mesmo modo que a imagem cinéfila não expressa a plenitude das ideias literárias.

Para Martin (2003), o filme pode usar a linguagem metafórica e simbólica. Segundo ele metáfora é a justaposição de imagens de tal maneira que irá despertar no espectador um impacto cognitivo, fazendo com que compreenda uma ideia que o diretor expõe no filme. Os símbolos, diferentemente da metáfora, não necessitam de duas imagens em contraste, eles se encontram na própria imagem quando ela traz consigo uma significação mais profunda do que a mera ação que representa.

Ao contrário do que expõe Eisentein, que defende uma ajuda sonora em uma cena para delinear os transtornos psicológicos de uma personagem, Assis Brasil diz que, em um filme, quem deve narrar é somente a câmera; qualquer elemento de narração extra, por exemplo, uma voz *over* para dar a sensação do narrador literário, deve ser evitada por não pertencer à linguagem cinematográfica. É a câmera, focando o que deseja o diretor, que narra a história através da imagem.

Contudo, atualmente os críticos admitem que o cinema tem o direito de lançar mão de todos os recursos disponíveis para realizar o processo fílmico, isso inclui todo tipo de imagem ou som. Também, entre literatura e cinema, as artes se aproximam exatamente no aspecto da narração.

Assis Brasil acredita que quando se propõe a adaptação de uma obra literária para o filme não é raro que o cineasta se afaste da obra original, criando personagens autônomas e não correspondentes à obra literária em outro meio de expressão. O enredo normalmente pode ou não ser o mesmo, contudo isso não impede que ele seja apresentado na linguagem específica do cinema. Apesar disso, mesmo com sua autonomia no campo da linguagem, a adaptação tende, acredita Assis Brasil, de alguma forma, conservar o “espírito” da obra literária ou, como também é conhecida, sua intenção.

O “espírito” a que Assis Brasil se refere é uma noção ultrapassada e vaga. A crítica atual acredita que a intenção do autor ao escrever o livro não deve ser mantida pelo diretor em seu filme, pois livro e filme são obras de artes diferentes, criadas por artistas diferentes que podem ou não partilhar da mesma visão de mundo e, muitas vezes, não compartilham a mesma cultura ou tempo.

O enredo em uma adaptação normalmente será igual ao do livro, pode passar por diversas modificações, como a de episódios. As partes de maior interesse da obra literária são selecionadas para o roteiro, visando à apreciação imediata do espectador. O autor, quase sempre, não interfere no projeto do cineasta, pois acredita que o cinema privilegia uma história com um enredo claro e bem marcado, o que não limita a ação criadora do cineasta.

Ele pode ser obrigado a marcar o enredo através de episódios dinâmicos que se completam em progressão cronológica, tanto direta quanto indireta. Porém, indo de encontro ao que afirma Assis Brasil, podemos perceber que nem todos os filmes dão importância a um enredo bem marcado, haja vista a *Nouvelle Vague* do cinema francês.

Alguns cineastas abalam a perspectiva temporal do espectador para aumentar o suspense da trama. Assis Brasil argumenta que a grande preocupação do artista sempre foi dar à sua obra autonomia criativa em relação ao mundo em que ele e sua criação se inserem. Isso não é diferente no campo de adaptação cinematográfica. Por isso, alguns cineastas realizam mudanças na obra literária para poderem criar algo com autonomia, tanto no campo da linguagem quanto no campo do estilo, eis a verdadeira transcrição ou tradução suja, porém artisticamente válida.

Nenhuma arte conseguiu escapar totalmente da sedução da bilheteria. O cinema, nesse ponto, tem sido o mais sacrificado por ser consumido por um grande número de pessoas portadoras de pouca ou nenhuma cultura artística, tanto que alguns críticos chegam ao extremo de dizer que o cinema é apenas indústria. E seduzidos por Midas, procuram atingir cada dia um público maior, alguns filmes fazem concessões para agradar o grande público. Os avanços no cinema muitas vezes não são impulsionados pelo desejo de melhorá-lo como meio artístico, e sim para aumentar o número de consumidores.

Assis Brasil acredita que o uso das cores não surgiu por outra razão senão para agradar a esse público, mas isso não impede que alguns cineastas as

usem de forma a lhes dar função no filme. Todos os avanços técnicos que o cinema conquistou, seja na implantação das cores ou sofisticação dos sons, melhoraram a arte. O som e a imagem unidos dão maior efeito às cenas e, ou às personagens.

Quando se passa de um sistema a outro, várias mudanças são necessárias, pois seria absurdo pensar que os significados possam existir independentemente de significantes que lhes deram sentido. Na adaptação fílmica, quando se mudam os significantes, o significado tem de necessariamente ser alterado. Um cineasta que escolhe criar um filme tomando por base um romance tem duas alternativas: ou ele conta a história trecho por trecho e traduz não a palavra em si, mas as coisas que as palavras representam ou fazem referência, ou traduz o assunto, e para isso é necessário estabelecer outra função e sentido.

Ao contrário do que defende Epstein, Hohlfeldt diz que uma das diferenças entre as artes é que a literatura constrói-se baseada no que ela acredita ser uma linguagem simples e transmitida através da palavra, já o cinema tem uma linguagem complexa, transmitida através de diversos códigos superpostos. Mas, dessa vez concordando com Epstein, Hohlfeldt alega que o cinema é uma forma direta de apreciação, caracterizada por sua assimilação imediata do mundo ficcional narrado, fazendo com que o filme seja algo perceptível e não pensável. Preceitua ainda que no cinema a palavra não deve ser usada para colocar uma ideia em uma imagem, do mesmo modo que uma música não deve ser usada para transmitir um sentimento. A palavra deve ser explorada como elemento significativo, mas ao mesmo tempo não deve superar o drama e ou a estética da cena.

Para Epstein Hohlfeldt o cinema, por ser uma arte exterior, instaura um mundo, e a literatura, por ser uma arte interior, recria um mundo. A experiência subjetiva no cinema é repelida pela objetividade da câmera.

O cinema, ao contrário da literatura, não fala sobre coisas, porém as mostra. Enquanto a literatura sugere uma cronologia e uma geografia, o cinema as constrói através da montagem.

João Batista de Brito (2006) pressupõe ser um pensamento comum achar que um filme adaptado é sempre inferior ao romance. Porém, defende que quando a reprodução cinematográfica é realizada com qualidade, ela não está subordinada ao texto literário. Embora o estudo de ambas as obras possa ajudar a entender uma e outra, em última instância, a obra literária e a obra cinematografia devem funcionar como auxiliadoras uma da outra.

De acordo com Brito (2006) o cinema deve muito à literatura, pois foi da maneira de narrar dos romances do século XIX que o cinema tirou seus procedimentos narrativos. Apesar de o cinema ter surgido em uma época de vanguarda na literatura, a nova arte preferiu seguir o modelo do romance deste mesmo período, e continuar contando histórias bem lineares e delimitadas com começo, meio e fim. Mesmo que a literatura também teve sua parte de inspiração no cinema, já que a linguagem cinematográfica tenha tido grande influência nos escritores modernos, cada meio de comunicar seguiu seu próprio estilo.

3.3 – O cinema contemporâneo e *A máquina*

O cinema contemporâneo é a arte de simular experiências que comunicam ideias, histórias, percepções, sentimentos, beleza ou a atmosfera por meio de imagens em movimento gravados ou programados juntamente com outros estímulos sensoriais.

Nas primeiras cenas de *A máquina*, Karina aparece cantando uma música própria de uma *mocinha*, o que a caracteriza como jovem. Esta trilha sonora nos traz a sensação de realidade, a vivência do espectador é fruto de sua sensibilidade aberta ao conhecimento do outro, deste modo intencionalidade musical desperta a percepção que o diretor deseja que se tenha da personagem ou das personagens.

A estética fílmica contribui para que o filme seja também uma fonte de entretenimento, além de poderoso meio de educar ou doutrinar cidadãos. A base visual do filme estabelece um grande poder de comunicação universal. Alguns filmes se tornam atrações populares em todo o mundo usando dublagem ou legendas. A percepção do movimento se deve ao efeito psicológico chamado beta movimento. O Movimento Beta ou fenômeno Beta é uma ilusão de percepção, descrita por Max Wertheimer em 1912 em sua obra *Estudos Experimental na Visualização do Movimento*.

Segundo essa teoria, duas ou mais imagens paradas, próximas entre si, surgindo uma depois da outra, são "vistas" pelo cérebro como uma única imagem em movimento. Isso costuma ser erroneamente confundido com o movimento *phi* que, embora semelhante é um tipo diferente de ilusão". Origem: Wikipédia, a enciclopédia livre.

Na adaptação de um livro para o cinema, algumas mudanças devem ocorrer. É o caso da redução, que é quando alguns acontecimentos do livro não estão no filme, como também pode ocorrer o processo inverso, chamado de adição, quando se acrescenta ao filme coisas que não estão no livro. Quando se trata de acontecimentos que estão no livro e no filme, mas de modo diferente, é chamado de deslocamento ou transformação.

Em *A máquina* dois exemplos podem ser apresentados para exemplificar esta situação. No livro, Antônio é referido como o filho mais velho, enquanto no filme é apresentado como o mais novo dos irmãos. Outro aspecto que pode ser ressaltado se refere ao tempo em que o protagonista se desloca para o futuro; de acordo com o romance ele foi para um pouco mais de vinte e cinco anos para frente, enquanto no cinema ele transcende cinquenta anos em sua jornada.

Nesta configuração, a redução é muito comum no processo de adaptação, pois normalmente o romance, por ser uma linguagem verbal que é por natureza mais extensa e analítica que a linguagem fílmica. Há vários aspectos da linguagem verbal que são impossíveis de serem representados no cinema, como abstrações, interferências do narrador e aspectos dissertativos, como também existem aspectos que, apesar desta linguagem cinematográfica, denotam a importância do projeto fílmico para fundamentar outra percepção artística, suscitar reflexões cotidianas que muitos espectadores não percebem.

A redução da linguagem literária para a transposição cinematográfica é identificada logo no início do filme, pois no livro as considerações iniciais com relação ao surgimento do tempo são evidenciadas dentro de um contexto religioso em que o mundo foi formado, sendo descrito o surgimento do tempo, do dia e da noite, até considerar o tempo particular de Antônio.

As descrições do romance sobre este ponto possuem um considerável número de páginas, enquanto no filme este assunto é passado superficialmente. Deste modo, certos elementos da escrita são retirados para enfatizar a emoção e a reflexão do narrador-personagem. Pois, enquanto a obra procura se explicar ao leitor, o filme preza pelo sentir do espectador.

Umberto Eco (2002, p. 32) esclarece que um filme possui sua própria língua, cita então os autores James Monaco em seu teórico texto clássico fílmico *Como ler um filme*, e também o autor e diretor Ingmar Bergman que disse a famosa frase: “Andrei Tarkovsky para mim é o maior diretor, aquele que inventou uma nova

língua, fiel à natureza do filme, uma vez que capta a vida como uma reflexão, a vida como um sonho”. Exemplos de linguagem são as famosas sequências de ida e volta de imagens e falas; o perfil de um ator seguido pelo falar de outro ator com outro perfil, logo após, vê-se uma repetição, em linguagem compreendida pelo público para indicar uma conversa.

Outro exemplo é o *zoom* facial de um ator com uma expressão de reflexão silenciosa, o *zoom* é transferido para um ator mais jovem que lembra vagamente o primeiro ator, indicando sua memória, ao revisar seu próprio passado. Isto é linguagem de cinema. Esta tipologia de cena também é vista no momento em que Karina rejeita Antônio logo após o festival de máscaras. Em seu momento de sofrimento, a cena passa automaticamente do jovem para o narrador com idade avançada. Ouve-se em então em *off* a voz do narrador emprestada por Paulo Autran.

O *zoom* facial promove a intensidade do momento ao fechar em determinado objeto ou rosto, a interação cena e espectador se acentua. Durante a cena em que Karina pensa sobre sua vida na pacata cidade, percebe-se por meio da utilização deste recurso cinematográfico que a mesma está descontente, pois suas expressões revelam que esta deseja mudança de vida. O foco da câmera serve para indicar seu desejo.

Neste ponto observa-se como percebemos a visão da personagem, sobre o que estava passando em sua mente. Seu olhar propicia que as comunicações não verbais e a intenção fílmica sejam demonstradas. Quando esta técnica é utilizada não existem obstáculos para desviar a atenção do espectador; o diretor prioriza a relação entre personagem e, ou objeto e do espectador.

Com a utilização deste recurso cinematográfico os tempos são remontados, recordados e os fatos marcantes da vida das personagens se sobressaem. As sensações são recriadas, ou melhor, lembradas, deste modo a linguagem do passado é refeita no presente, o que na linguagem cinematográfica se explicita com a troca de ambiente e personagens, o que exemplifica especificamente em *flashback* o sofrimento de Antônio pelo amor de Karina.

Na cena em que Antônio é rejeitado por sua amada, após revelar seu amor a Karina, apresenta-se aos espectadores um retorno à realidade do narrador-personagem, que já aparenta idade mais madura. Durante a utilização deste recurso fílmico, de transportar a imagem da face de Antônio jovem para uma face idosa,

observa-se então a intenção do diretor em sensibilizar os espectadores com relação aos sentimentos da personagem.

Os recursos de linguagem fílmica são possíveis de serem utilizados se houver uma violação na originalidade da obra literária em sua adaptação. Entre as modificações necessárias para a adaptação, uma se tornou imperiosa para dar sentido e coesão ao enredo do filme *A Máquina*. A mudança da profissão de Antônio, de servidor público da prefeitura, no romance, passa a prestador de serviços: *_conserta treco_* no filme. O objetivo possibilitou a representação cinematográfica da máquina que no romance era uma caixa e que se transformou em máquina mortífera adaptada no motor do carro velho que Antônio recebera como pagamento por um serviço prestado. A aquisição deste veículo foi o que lhe possibilitou ir ao encontro do “mundo” e trazê-lo para sua amada.

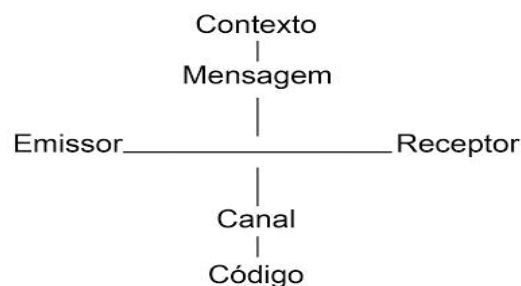
No enredo do filme ocorrem duas alterações significativas para que se provoque emoção e interesse no espectador. Na obra escrita Antônio é servidor público, no filme é apresentado como um mecânico, este elemento dá sentido à construção da máquina mortífera: é um carro com inúmeras lâminas, utilizado para apresentar sua façanha de transpassar o tempo e o espaço na história. A caixa vista no romance se transforma em máquina mortífera no filme, para promover o suspense do público.

Assim vistas, a linguagem fílmica e a literária marcam suas diferenças e têm suas especificidades; no entanto, são similares quando cumprem seu papel de alcançar o público por serem essencialmente meios de comunicação. Para Fidalgo (2004) a comunicação ocorre através de sinais, conduzindo a inúmeros questionamentos: que tipos de sinais existem em uma comunicação. Como funcionam? O que assinalam? Com que significado? Como significam? E de que modo são utilizados? Mediante tantas interrogações, Fidalgo acredita que o estudo sófico ocupa um lugar central no campo periférico do estudo da comunicação. Sua base é a transmissão de mensagens, em síntese, uma fonte que passa a informação a um transmissor que a coloca num canal, que pode estar sujeito a ruído, ainda assim a leva ao receptor que a passa a um destinatário.

Ele também faz referência ao modelo comunicacional de Shannon e Weaver, isto é, existem três níveis no processo comunicativo: *o nível técnico*, relativo ao rigor da transmissão dos sinais; *o nível semântico*, relativo à precisão com que os

signos transmitidos convêm ao significado desejado; e o *nível da eficácia*, relativo à eficiência com que o significado da mensagem afeta a conduta do destinatário.

No primeiro - o *técnico*, discute-se as relações de tipo causa e efeito, já no segundo - o *semântico*, fluxo importante de informação, existe um significado que é preciso conhecer, pois nele se discutem as questões de natureza semiótica, relativas aos significados diferentes que correspondem ao fluxo de informação nele pode ainda ocorrer redundância semântica da informação. O nível de *eficácia* da informação discute a semiótica em sua dimensão pragmática: o contexto, a mensagem, o emissor, o receptor, o canal e o código.



O principal papel da comunicação, não obstante as questões semióticas que se levantaram a níveis semânticos, consiste em transmitir as mensagens e seus significados de um emissor para um receptor. Não se discute a formação das mensagens, sua estrutura interna, sua adequação a seu significado, sua relevância; contudo, analisa-se sua transmissão, partindo do pressuposto de que as mensagens estão pré-determinadas em seu significado. Qualquer conotação que possam ter serão sempre entendidas como ruído. Fidalgo assim se expressa:

O modelo semiótico de comunicação é aquele em que a ênfase é colocada na criação dos significados e na formação das mensagens a transmitir. Para que haja comunicação é preciso criar uma mensagem a partir de signos, mensagem que induzirá o interlocutor a elaborar outra mensagem e assim sucessivamente (FIDALGO, 2004, p. 19)

O modelo semiótico de comunicação não é linear, não se centra nos passos que a mensagem percorre desde a fonte até alcançar o destinatário. A comunicação não é tomada como um fluxo, antes como um sistema estruturado de

signos e códigos. O modelo semiótico considera inseparáveis o conteúdo e o processo de comunicação. Conteúdo e processo condicionam-se reciprocamente pelo que o estudo da comunicação passa, pois o estudo das relações sógnicas como assegura Fidalgo:

Dos signos utilizados, dos códigos em vigor, das culturas em que os signos se criam, vivem e atuam, quer isto dizer que o significado da mensagem não se encontra instituído na mensagem, como seu conteúdo, e independente de qualquer contexto, mas que é algo que subsiste numa relação estrutural entre o produtor, a mensagem, o referente, o interlocutor e o contexto (FIDALGO, 2004, p. 20).

O enredo estruturado durante o percurso da obra literária e do percurso fílmico aponta condições fundamentais para salientar que a intencionalidade na transmissão da mensagem e das informações expressas não estava condicionada a regras rígidas relacionadas com a sequência cronológica, tão comum em várias obras e transcrições cinéfilas.

O principal objetivo nestas duas modalidades para emitir informações se relaciona com a importância do fato para que a história em *A máquina* se desenvolva. Conforme sua relevância evidencia-se o passado e o futuro, todavia sob a perspectiva do presente.

Essas nítidas alterações possibilitavam ao receptor da mensagem não confundir a história, aguçando-lhe, deste modo, o desejo de saber sempre mais sobre ela mediante um rodopio vertiginoso de *flashbacks* e prolépses.

No filme *A máquina* a sensação predominante no espectador é seu estado de espírito durante determinada sequência, em seguida salienta-se o papel do cineasta que o condiciona. Eis a questão essencial para análise da linguagem literária e cinematográfica na obra em questão. Como as palavras de um romance e tudo o que se vê e ouve na tela é ali colocado intencionalmente, tudo contribui para o sentido geral. No filme os elementos da história (enredo, personagem, tema etc), além dos elementos de produção (ângulos de câmera, iluminação, ator, etc), contribuem para a transformação do hipotexto em hipertexto.

Observa-se que a iluminação oferece um clima sugestivo. O diretor pode criar uma sensação de intimidade em uma cena, ou solidão, de uma personagem, enfatizada visualmente por meio de movimentos de câmeras, pode substituir o diálogo; seu ponto de vista também pode ser manipulado, assim como o som

intensifica mais ou menos a emoção, ou aumentar mais ou menos o suspense. O olhar atento do escritor também mostra algo com o uso da linguagem figurada ao invés de simplesmente dizer. A mesma interação do leitor pode ocorrer com o espectador ao olhar para o filme com um pouco de conhecimento da composição dos movimentos de câmera de edição e de som, ele também pode tornar-se ativo ao invés de passivo.

Na primeira cena do filme, tem-se um local escuro, sem muitos objetos, envolto em solidão e sofrimento. A demonstração deste momento esclarece como a personagem se sente em um espaço alcançado por engano: era um sanatório. No texto não aparecem tantas descrições sobre o ambiente, entretanto no projeto fílmico foi necessário para demonstrar como a personagem se sentia naquele momento, e o trânsito em lugares ermos foi a solução idealizada.

Durante esta situação de *A máquina*, o projeto fílmico evidencia a condição imagética, os aspectos emocionais do narrador-personagem, que são de angústia e injustiça. O ambiente da cena explora a emoção que o filme pretende destacar naquele momento. Os ruídos exóticos durante a sequência cinematográfica revelam o caos mental que Antônio precisa suportar até conseguir sair daquele local.

No romance a unidade básica de significado é a palavra, já a unidade básica de significado do filme é a fotografia (os quadros produzidos de forma contínua, sem cortes). Observa-se que a edição de imagens é organizada em sequência narrativa. A ordem em que as cenas se sucedem no filme é tão importante quanto às próprias páginas do livro. A sequência inicial é a do beijo do casal em praça pública, na cidade de Nordestina, entre o ator principal, Antônio, e sua amada, Karina. A sequência estruturada no filme logo após este ocorrido apresenta uma sucessão de cenas que completam a história. O beijo de Karina e Antônio, o desamor de Karina por não ter intenção de permanecer na cidade e o plano de Antônio para lhe trazer o mundo se tornam essenciais para que os espectadores compreendam e se envolvam com o enredo. Por meio destes momentos a continuação é garantida, o suspense adquirido e o desejo por saber o final da história se acentua.

Observa-se uma mulher e um homem se abraçando e beijando. Entende-se que as duas pessoas são atraídas uma pela outra, mostrando assim a presença do amor. Em seguida ocorre uma tentativa de desfigurar esta situação, temos então uma nova camada de informação. Em outro exemplo, quando o livro se contradiz

com o filme quando a câmera mostra em *close-up* seu rosto, ele está sorrindo ao invés de um olhar triste, o filme vai em outra direção; no livro não há relatos deste tipo, a alteração ocorre por conta do diretor. A transcrição cinéfila confere condição proativa ao espectador que segue a temporalidade inversa do filme, pois há instantes em que a ordem cronológica não é seguida.

Para a compreensão da linguagem cinematográfica é necessário entender sua terminologia: *cenos em plano aberto* acontecem quando uma imagem é mostrada a partir de uma distância que o espectador possa perceber uma paisagem, um edifício ou de uma grande multidão. *Cenas medianas* são as que se encontram entre uma cena distante e um close, mostram as cenas na maioria das vezes duas pessoas em figura completa ou várias pessoas da cintura para cima. *Cenas em close-up* são aquelas em que um rosto ou objeto preenche completamente a tela. Já o close-up extremo mostra cenas de um pequeno objeto ou parte de um rosto que preenche a tela, cenas mínimas que se maximizam. A metonímia revela o todo, por meio das partes, eis porque ela representa para Roland Barthes, a figura adequada à montagem cinematográfica.

Em *A máquina* os ângulos de câmera dão vida à história: ângulo alto quando a câmera olha para o que está sendo fotografado. O nível de olho mostra uma cena que se aproxima da visão humana, uma câmera apresenta um objeto para que a linha entre a câmera e o objeto seja paralela ao chão. O baixo ângulo da câmera que representa um olhar para o que está sendo fotografado. O movimento de câmera horizontal inclina a câmera que aponta para cima ou para baixo a partir de uma base. A câmera pode ainda se mover de cima para baixo através do espaço.

O *zoom* de determinada cena do filme não é um movimento de câmera, mas uma mudança na distância focal da lente da câmera para dar a impressão de que se aproxima ou se distancia do objeto. Por fim, a edição das imagens que possibilita os cortes, um tipo mais comum de transição em que uma cena termina e uma nova começa imediatamente.

Em várias partes do filme observa-se o movimento de *fade-out* e *fade-in*. Neles a cena vai escurecendo lentamente, às vezes ocorre uma transição gradual, na qual a extremidade de uma cena é sobreposta sobre o início de uma nova, outras vezes ocorre um efeito óptico onde uma cena parece limpar a cena anterior da tela.

Nota-se que a eficiência estética da combinação de linguagens fílmicas permite que a representação do amor de Antônio e Karina seja compartilhada em

diversos tipos de estruturas e simbologias, possibilitando assim, riqueza de significação e de interpretação. O estudo semiótico das matérias sobre o romance de Antônio e Karina e seus modos de se relacionarem permite uma série de interpretações: ações interpretando fatos culturais, ações interpretando as imagens, ou seja, tudo permite uma vasta rede sógnica.

Com relação à alma feminina brasileira, Karina consegue mostrar a diversidade da mulher contemporânea ao mostrar que seu sucesso foi apaixonar-se por Antônio, apoiando-o mesmo sofrendo preconceito por parte das pessoas de Nordeste. “Os dois saíram de cabeça levantada, sem se importar com calunia ou risadagem, eita povinho para cometer injustiça era aquele” (FALCÃO, 1999, p. 89). Os esforços de Antônio para trazer o mundo a Karina demonstra um esforço individual, por meio do trabalho e de seu próprio talento, demonstrando o modo de como se obter a felicidade e a valorização da autoestima intimamente relacionada ao plano da individualidade, ao sucesso.

Karina é apresentada sob três perspectivas: na primeira tem-se a dimensão estética, que se justifica como descrição artística íntima, por exemplo, a admiração por si mesma; segundo, a representação da mulher nordestina sob o ponto de vista produtivo, ela só existe de fato quando alcança uma dimensão profissional e, por fim, a representação cultural da mulher nordestina, que envolve seu aprendizado, seu conhecimento e seu desenvolvimento contínuo como ser humano, ou seja, a dimensão intelectual.

A metodologia semiótica da análise da representação fílmica da mulher nordestina baseia-se nas teorias da narratividade, ou seja, do ponto de vista da construção da narrativa sobressai a mulher nordestina como tema e como exemplo de vida para outras mulheres.

Contraopondo-se a análise da linguagem literária em *A Máquina* com a transcrição cinéfila permite-se explorar o desenvolvimento da linguagem regional, diferente das normas tradicionais do português clássico, em graus diferentes ela manifesta a cultura local expressando seus usos e costumes. O fragmento textual nos revela tal condição:

Ainda mais palavra difícil de escrever como extravagância, se qualquer extravagância que se fizesse em Nordeste era tido por leseira mesmo. [...] Eu to tangendo tua presença da minha cabeça mas é só pra facilitar o cabimento de outras coisas (FALCÃO, 1999, p. 25, 41)

Observa-se que a linguagem literária da obra *A máquina* é específica de uma região brasileira, é o sertão nordestino. Vale lembrar que as linguagens populares suplantam a linguagem nacional em muitas esferas funcionais de comunicação. Neste aspecto, a linguagem é o resultado da atividade coletiva de criação. Neste romance não há normas para a linguagem literária, sua relação com as normas gramaticais são relativas, pois apesar de toda a importância e estabilidade da norma, ela muda com o tempo. É uma obra em que a linguagem literária consegue mostrar as variações da língua escrita oficial, as variações da língua escrita literária e da língua falada.

A linguagem literária usada por Adriana Falcão em *A máquina* interage com os estilos linguísticos existentes dentro dos limites da língua portuguesa. Vale lembrar que um estilo de linguagem é uma variação da língua padrão que tomou forma historicamente, como um conjunto definido de características, algumas das quais podem ser repetidas em outros estilos, mas na sua combinação e funções únicas distingue um modelo a partir de outro.

A linguagem simples deste filme remete à literatura de cordel, que possui um cunho social e retrata a necessidade daqueles que desejam partir para a região Sudeste em busca de uma vida melhor. O índice de literariedade nesta narrativa é tão leve como os livros pendurados ao vento nas cordas das feiras das cidades nordestinas. Isto permite que o narrador brinque com as palavras, fazendo com que o leitor mergulhe na história de amor de Antônio e Karina, capaz de manter até mesmo o tempo psicológico suspenso e por isso mesmo mais intenso.

Neste romance retratam-se três tipos de pessoas em Nordestina: as que *iam embora*, as que *queriam ir embora* e Antônio, que *queria ficar por lá mesmo*. Sua amada Karina fazia parte do segundo grupo, e decidiu que iria para o primeiro, indo embora de Nordestina, mesmo sem ser esta totalmente sua vontade, ou seja, abandonar Antônio.

Ao analisarmos os elementos que compõem *A máquina*, seja por meio do romance ou do filme, somos direcionados a entender mais profundamente o processo que constitui o cinema, para deste modo identificar a relação filme e literatura. Por meio de um estudo das origens e das essências teóricas que configuram o campo cinematográfico visualizaremos as condições necessárias para compararmos literatura e cinema com uma abordagem coerente e racional.

Sirino (2004), ao propor considerações sobre a noção que permeia o ambiente cinematográfico, esclarece que o filme pode ser compreendido de forma sintética se visto conceitualmente:

Um filme é uma história ou estória contada através de imagens. O cinema pode ser considerado como a arte do real, já que a realidade é imposta com toda força, não importando se esta realidade seja apenas uma ilusão da verdade, o fato é que se tem a impressão de que é verdadeiro o que se vê na tela (SIRINO, 2004, p. 24)

O diretor ao estabelecer o conceito de filme propõe que mesmo que este discuta temas essencialmente ficcionais, o seu caráter ainda será o de estar anunciando uma mensagem realista e que de algum modo retrata a vida de quem assiste. Ao explicitar o termo, ilusão da verdade, fica evidente que a premissa que guia o filme é tornar real o imaginado pelo roteirista.

Este meio de perceber o mundo sob a visão cinematográfica foi se desenvolvendo principalmente no final do século XIX, em quase todos os países economicamente ativos da Europa e nos Estados Unidos. Nestes locais foram incentivados estudos voltados para a expressão e produção de imagens em movimento. Cronologicamente, as pinturas representativas e fotografias tinham a intenção de mostrar situações como reproduções da realidade. O período também é marcado por um intenso crescimento da classe burguesa, o que se tornou um dos temas mais utilizados durante a realização de projetos fílmicos.

De acordo com Sirino (2004), o cinema ganhou muito com os avanços industriais durante este período histórico; elementos tais como a implantação da energia elétrica, do telefone e do avião que foram essenciais para uma noção e uma concepção contemporânea desta linguagem. A partir dos anos sessenta do século XX, a história que até então se fazia baseada em documentos escritos sobre o fato histórico, passa-se a partir daí a afirmar e a admitir a utilização do cinema como documento, pois ele reconstrói o fato histórico com sua própria linguagem.

No contexto social francês, o movimento foi organizado e direcionado por Marc Ferro, historiador da primeira guerra mundial e da Revolução Russa. Ele passou a compreender o filme como agente ativo, com a intenção de transformar a história e seus registros culturais. Outro francês que representou um significativo

avanço para os estudos cinematográficos foi o francês Christian Metz, que estruturou uma teoria particular sobre o uso da invenção dos irmãos Lumière.

Se observarmos o processo de literariedade do romance e a estética do cinema como produção cultural, elas não podem ser apresentadas da mesma forma, como é o caso da descrição, que na literatura vai necessitar de um grande número de palavras e de tempo para serem lidas, e no cinema tudo pode ser mostrado em apenas uma imagem e absorvida pelo espectador em poucos segundos.

Para Brito (2006), a adição, processo inverso da redução, é menos frequente. O cineasta, ao invés de tirar alguma coisa presente no romance, resolve acrescentar algo, dando mais especificidade ao filme. O deslocamento se dá quando os elementos fílmicos narrativos são os mesmos, porém aparecem em ordens diferentes. Ou seja, a fábula do livro é tramada de modo diferente no filme, o que influencia na composição e no significado resultante.

A transformação, por sua vez, ocorre quando o cineasta usa recurso verbal e não verbal. Algumas vezes esse recurso é usado para tentar recuperar alguma parte das perdas inevitáveis quando se adapta uma obra de um meio para outro.

Na realidade, adaptações não são distorções ou traições de um texto literário. Para Thais Maria Silva (2012) as adaptações não perdem a essência, não são meras reproduções, e sim trabalhos originais, com uma existência única. Também os adaptadores não são diferentes dos autores dos textos adaptados, ambos possuem as mesmas ferramentas: eles efetivam ou concretizam ideias; selecionam, simplificam, mas também amplificam e extrapolam; fazem analogias criticam ou demonstram seu respeito.

No entanto, as histórias relatadas vêm de outro lugar, não são inventadas. Adaptações têm uma relação notória e definida com o texto de partida e normalmente declaram essa relação abertamente. Silva (2012) afirma que uma adaptação é uma derivação sem ser rebaixada, é um trabalho que vem depois do original, porém não é secundário. Às vezes, se esquivam; o filme tem melhor realização que o livro ou vice-versa. Permanece a polêmica, pois uma adaptação sempre terá perdas e ganhos se comparada com a sua fonte, será sempre vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistiram ao filme. Em uma adaptação, quando passa de uma mídia a

outra, os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história.

Há alguns elementos que podem ser transpostos de uma mídia para outra, como personagens e história, mas nessa transposição é provável que esses aspectos mudem e passem por transformações radicais. Principalmente, porque o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e mostrar situações. Para transpor uma história para o filme, utiliza-se uma performance visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados através da intensidade da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor.

Outros cineastas se ocuparam das relações entre cinema e literatura, buscando conciliar o poder estético do filme e a apropriação de elementos poéticos quer seja do romance, do conto ou do poema. Jean Epstein, como um dos estudiosos, acentuou a proximidade entre a literatura moderna e o cinema. O cineasta francês defendeu a superposição de estéticas literárias e cinemáticas como prerrogativa para sua sobrevivência mútua, elencando alguns aspectos. Thais Silva (2012), ao explorar os estudos de Epstein, salienta que ele desenvolveu a estética de sugestão, que se caracteriza por indicar elementos durante a construção do enredo, e o objetivo fundamental é fazer o leitor descobrir e construir sua interpretação. Esta perspectiva é uma ruptura com a narrativa tradicional, caracterizada pela linearidade e fácil compreensão, a intenção provê a investigação e a análise da complexidade que se lhe apresenta. Porém Thais (2012) ao comentar os conceitos de Pier Paolo Pasolini, pondera que este cineasta escreveu sobre o cinema de poesia, ancorado no discurso indireto livre, onde o narrador se insere na essência do personagem, assim sua apropriação ocorre no âmbito psicológico e linguístico.

O discurso indireto livre distingue-se do monólogo interior por este representar os pensamentos e tensões interiores na consciência da personagem; o discurso indireto livre funde a narrativa direta com os discursos interiores da personagem, borrando as fronteiras entre narrativa e narrador. Na tela do cinema o discurso indireto livre corresponde à câmera subjetiva indireta livre, na qual um personagem narra a história. Tal procedimento, no entanto, é de ordem estilística e não linguística dada a ausência de uma linguagem cinematográfica equivalente à linguagem verbal humana.

O narrador, empregando o discurso indireto livre, deve ter consciência das diversas variações sociais de sua língua. No entanto, o cineasta não pode fazer o mesmo porque, para Pasolini, não há uma língua institucional cinematográfica, existem escolhas pessoais dos cineastas que melhor evidenciem a mensagem que se deseja disseminar.

Em *A máquina* nota-se uma situação em que o discurso indireto aparece quando o narrador expressa as falas e as intenções das personagens por meio de suas narrativas. O fragmento textual a seguir exemplifica este recurso:

Por fim ela falou ainda que ele deixasse de doidice, que mundo não é coisa que se leve nem se traga, além do que, por mais que tudo mudasse, ele e ela iam ser para sempre Antônio de dona Nazaré e Karina da rua de baixo, e também pra que ser mais que isso se o mundo nunca ia passar chamar eles pelo nome? Então chorou. (FALCÃO, 1999, p. 29)

Neste exemplo destaca-se a intervenção do narrador para desenrolar o texto literário, por meio de aspectos particulares do enredo. Ele afirma suas especificidades linguísticas e seu estilo textual no romance, indicando e expressando suas intenções ficcionais.

De acordo com Silva (2012), assim como a caneta está para o escritor, como instrumento-símbolo da articulação da linguagem humana e organizadora da realidade na obra literária, também a câmera, manipulada ou orientada pelo diretor, organiza e registra essa mesma realidade com os elementos da linguagem cinematográfica, conferindo a seus filmes uma marca pessoal, um estilo particular.

Não propomos nesta dissertação reduzir a linguagem cinematográfica à literária, mas de redimensionar a figura do diretor como um artista singular, capaz de deixar marcas estilísticas e ser reconhecido por seu uso. Bazin (1991) acentua, por sua vez, a existência de um cinema impuro, construído a partir da contribuição de outras linguagens artísticas. Não que qualquer fusão seja válida, mas é importante considerar as apropriações resultantes produzidas pelo cinema a partir do teatro e da literatura.

As adaptações ocorrem com frequência nas artes, o que distingue o cinema em relação ao teatro e à literatura, por exemplo, da pintura renascentista, é a organização técnica e culturalmente estabelecida de onde surgiram.

No que concerne à questão da fidelidade, Bazin (1991) observa que o desafio do cineasta não é transpor a estrutura do romance para o filme, e sim oferecer soluções criativas e inventivas:

Considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar, é, portanto, um contra-senso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São aqueles que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema (BAZIN, 1991, p. 62)

A problemática do real no cinema é um dos pontos mais controversos entre os estudiosos da área. A montagem, o roteiro, o olhar da câmera, tudo isso (além do contexto social e cultural em que o filme é rodado) produz efeitos diversos nos espectadores. Suas experiências subjetivas, em geral diante da tela e da realidade que o filme se propõe retratar, no que se refere à realidade e aos processos de identificação com os personagens e o espaço construído nos filmes, se tornou particularmente recorrente nos últimos tempos.

A relação entre a literatura e o cinema, como qualquer relação viva entre duas formas artísticas, se efetivam quando uma estimula e desafia a outra a se fazer por si própria. Voltados para uma visão de mercado e consumo, os filmes produzem e instituem identidades a partir dos discursos elaborados pela própria linguagem fílmica e social. O cinema, através das imagens e de seus discursos, constrói e dá vida a uma forma de saber intencional e interessado, constituindo um texto, que apesar de não verbal, tem a mesma intensidade das leituras verbais, criando e resignificando identidades.

Essa normalização das identidades no discurso cinematográfico ganha significação a partir do olhar de si mesmo, como se recebesse a aprovação da sociedade, que a partir de um consenso possibilita legitimação. Assim, o campo de estudo voltado à análise cultural procura investigar a esfera do consumo e da recepção como práticas que produzem sentido, aonde a informação faz o acontecimento, reduzindo o conhecer ao ver. O acontecimento passa a ganhar crédito, quando visto, seria a real supressão do fato à legitimação de sua divulgação pela mídia.

O mesmo acontece com as identidades, que passam a ser formuladas pela força do saber-fazer, ganhando o domínio da representação: o ato de recriar novas formas de ser. O visual, assim, ganha um efeito de realidade, e é apropriado como uma função ilusória que propaga imagens no sentido de dissolver as diferenças, estimulando a ideia de uma identidade social coletivizada, e como tal, homogeneizada. Mas o que vemos é a existência indelével de uma desigualdade midiática, que apesar da socialização de suas informações, abrange uma distância entre quem fabrica e quem recebe/consome, quem interpreta e quem compreende.

Os discursos produzidos pelos meios fílmicos se direcionam a um público, e possuem um efeito de real porque lidam com várias temporalidades num só momento, contrapondo o ficcional com o verdadeiro, porque falam e mostram o que está sendo falado. O visual ganha um cunho de real, uma vez que os regimes de verdade são inventados para legitimar alguma coisa. O que se percebe é a existência de um universo midiático, uma real saturação sobre os usos da imagem, nos levando a perceber a formação de um império semiótico.

Ao diferenciar o filme do romance, Assis Brasil, em *Cinema e literatura*, afirma que no cinema a obra é percebida por seus interlocutores, enquanto que na literatura isto ocorre de forma indireta, sutil:

Um filme não é pensado e, sim, percebido. Eis por que a não expressão humana pode ser tão arrebatadora no cinema: este não nos proporciona os pensamentos do homem, como o fez o romance durante muito tempo, dá-nos sua conduta ou seu comportamento, ele nos oferece diretamente esse modo peculiar de estar no mundo, de tratar as coisas e aos semelhantes, que permanece, para nós, visível nos gestos, no olhar, na mímica e que define com clareza cada pessoa que conhecemos (BRASIL, 1967, p. 36)

Na criação de um filme, a montagem é a responsável pela unidade rítmica do texto. A montagem foi descoberta ocasionalmente pelo cineasta George Méliès: sua câmera estragara no momento de uma filmagem. Mas o que era um acidente, promoveu uma possibilidade de enquadramento da cena, mostrando que as multiplicidades com relação às cenas são infinitas.

No cinema, a metáfora ocorre por meio da montagem, ou associação entre elementos num mesmo quadro, fotograma e na sequência de imagens, relações entre um fotograma e seu sucessor, reunindo elementos para constituir a

trama. Para Eisenstein, a montagem é a criadora de um sentido que as imagens não contêm objetivamente, mas que procede unicamente de sua interação. Ele percebeu que por meio de analogias ou associação de idéias e imagens ocorre a montagem no cinema: a justaposição de imagens significa mais que a simples soma de duas cenas, significa o ato de criação.

Silva (2012) considera as metáforas e as analogias, no texto fílmico, por intermédio da linguagem do cinema que é monomórfica, um filme mantém um mesmo tipo de linguagem durante toda a projeção. Os vanguardistas franceses acreditavam que o cinema mudo resolveria o problema da comunicação entre as diferentes sociedades, até então dominados pelo sistema verbal. O cinema vinha identificado com ideias de modernidade, de progresso tecnológico e passou a dominar o mercado até então específico da linguagem verbal.

As vanguardas do início do século XX se preocuparam, além de outras coisas, com a exposição do processo narrativo no interior da ficção, inserindo-lhe um personagem-narrador com consciência própria. O cinema narrativo surge neste momento, quando a literatura experimenta a exposição, a diversificação e a mobilização do ponto de vista narrativo. Assim, ele busca na literatura a flexibilidade do foco narrativo. Por meio de rumos próprios, o cinema passa a ser reconhecido como arte, e não mais como uma simples transposição para a tela do “ponto de vista” teatral, através da câmera fixa.

A metáfora, herança da literatura, apresenta-se constantemente nos filmes. Assim, por exemplo, a passagem do tempo pode ser simbolizada por uma câmera percorrendo uma estrada, pelo andamento dos ponteiros do relógio ou pela montagem que une o velho e o novo.

No livro temos dois momentos de metáfora indicando o papel figurativo da linguagem escrita. Na página 24 do romance, temos a descrição de Karina, personagem por quem Antônio é apaixonado, sendo caracterizada do seguinte modo: “Vivia em Nordestina, mesmo ali na rua de baixo, uma moça que apertava os olhos pela metade quando olhava por quem Antônio era completamente apaixonado”. O termo “apertava os olhos”, não está em sentido literal, ao se referir sobre uma das características de Karina, o diretor pretende destacar uma das emoções desta moça na cidade. Sendo evidenciada a tristeza desta, devido à sua insatisfação sobre o local onde morava.

Em outra situação temos um exemplo de metáfora. Na página 41, um dos momentos de indecisão de Antônio sobre seu futuro com Karina é destacado. Na exposição a seguir podemos percebê-la: “Seu coração disse pra cabeça, vá, e sua cabeça disse para sua coragem, vou, e sua coragem respondeu, vou nada, mas sua boca não ouviu e beijou Karina bem ali”. A conversa do personagem com seu coração, sua cabeça, sua coragem e sua boca, revelam uma luta entre a emoção e a racionalidade, típica da subjetividade humana.

No contexto filmico têm-se elementos metafóricos; embora seja esta a lógica da linguagem cinematográfica, alguns aspectos podem ser ressaltados. Em uma das cenas iniciais, um relógio toma conta da imagem, indicando assim a temática atemporal.

Outra metáfora em *A máquina* se encontra em uma das cenas chave para o desfecho do enredo. Quando encontram o Antônio do passado e o Antônio do futuro, o personagem mais velho carrega uma pasta cheia de ocorridos do passado em forma de texto escrito. Esta cena revela a intenção da direção cinematográfica em propor que “pastas”, “bagagens” representam momentos que marcarão nossa vida, delineando nossas expectativas.

Estes elementos propostos tanto no romance quanto no filme, indicam a necessidade de representar os aspectos casuais e corriqueiros em contextos cheios de significados, promovendo a reflexão tanto no leitor quanto no espectador. A partir de objetos, situações e momentos, a interação linguagem e receptor acontece.

Ao comentar sobre o processo tradutório entre diferentes sistemas semióticos, Flávio Aguiar (2003) expõe que a maioria das adaptações ocorre da literatura para as outras artes, e não o contrário, devido a dois motivos. O primeiro se refere ao fato das artes audiovisuais serem recentes enquanto que a literatura é milenar. Segundo a literatura, por se concretizar na escrita, guarda uma aura de prestígio, oriunda do fato de ter sido uma forma de arte popularizada durante a formação das atuais culturas nacionais da Renascença europeia ao Romantismo no mundo, o que a coloca acima em termos de adaptação.

Tânia Pellegrini (2003), ao relacionar sobre literatura e cinema, aponta a diferença essencial: na literatura as sequências se fazem com palavras e no cinema com imagens. Assim, ao se referir às conhecidas *imagens prontas* apresentadas pelos cineastas em suas obras, pode-se sugerir, a partir desta afirmação, que não se

faz literatura com imagens, mas somente com palavras que geram imagens mentais, como já fora preconizada por Stephan Mallarmé.

Quanto às especificidades da linguagem, no que diz respeito ao foco narrativo, o cinema aprendeu a multiplicá-lo muito cedo, através dos processos de (des) encadeamento de planos, fornecendo ao espectador um ponto de vista múltiplo e variável, ou seja, representa por meio de expressões a intenção da personagem ou do autor.

Com a utilização desta técnica, consegue desenvolver no espectador o juízo de valor, criando uma percepção única sobre as personagens e o desenvolvimento do filme assistido. Numa comparação entre as imagens na pintura e no cinema, e sobre a influência da linguagem do cinema na literatura contemporânea, Tânia Pellegrini diz que a câmera é uma espécie de olho mecânico livre da imobilidade da perspectiva humana, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga. Essa conquista do cinema decorrente das técnicas de montagem e justaposição se refletirá também na narrativa moderna.

Pellegrini (2003), ao se referir à narrativa contemporânea extremamente influenciada pelas técnicas cinematográficas, diz que na literatura do século XX o abandono do enredo e a relativização do papel do herói acentuam a inadequação do relógio enquanto mensurador (medidor e controlador) do escoar das horas para receber a simultaneidade dos conteúdos da consciência (englobando presente, passado e futuro ininterruptamente), dando origem ao fluxo de consciência (o tempo psicológico), transcrição direta dos pensamentos calcados em lapsos da memória, às visões oníricas e às lembranças.

Apesar das influências, o modo narrativo é peculiar em cada sistema semiótico: a literatura tradicional está irremediavelmente presa à linearidade do discurso, ao caráter consecutivo da linguagem verbal, e só pode representar a simultaneidade descoberta pelo novo conceito de tempo de modo sucessivo.

Ela busca criar uma técnica de composição para ocasionar, por meio das palavras, a ilusão do simultâneo, como ocorre no cinema através da justaposição de imagens.

Assis Brasil, em *Cinema e literatura*, discute a questão temporal na narrativa fílmica, elemento também presente no enredo de *A máquina*. Para o crítico, o cinema é a arte que mais próxima está da literatura e, em geral, a literatura serve ao cinema. Estabelecendo comparações entre filme e romance, o autor cria analogias entre a literatura e a filosofia e entre o cinema e a literatura, dizendo que,

da mesma forma que o romance não vive de ideias moralizantes, o cinema não vive de palavras, mas de imagens.

Uma diferença apontada por Assis Brasil entre o cinema e a literatura diz respeito à normalização dos elementos narrativos quanto à reprodução da verdade e das leis existentes na natureza. Elas são em maior ou menor grau retratadas devido às peculiaridades de cada sistema semiótico.

Thais Maria Silva (2012), ao se fundamentar nas concepções de Balazs sobre a adaptação do escrito para a obra ficcional, expressa que sempre haverá neste processo algum elemento que pareça estar forçando a existência de um dado argumento, pois este estava primeiramente evidenciado na palavra. Quando ocorre o redimensionamento da palavra para a ação, os vários fatores da estática são deixados de lado, sendo possível perceber o tempo proceder ao longo do enredo.

De acordo com Silva (2012) este fator é característico da linguagem cinematográfica atual, pois o público precisa sentir o dinamismo e a eficiência da história para poder compreendê-la como real. O ritmo, a ordem espacial, tudo isto anuncia o tipo do enredo.

Assim como a narrativa tradicional no século XIX foi fortemente influenciada pela pintura de seres e lugares e pela fotografia, a narrativa contemporânea, por sua vez, é fortemente influenciada pelo cinema e o dinamismo de suas imagens, se caracterizando por provocar no leitor a impressão de movimento e descontinuidade. Assim, a narrativa moderna dispersa fragmentos descritivos de lugares que fazem parte da essência das personagens ou do narrador, é pobre em detalhes, sem minúcias e rica em mobilidade.

No contexto cinematográfico as cenas são importantes índices de revelação da continuidade do tempo no desenvolvimento da história. O ritmo sequencial das imagens evidenciadas no filme apontam agilidade cinematográfica por exemplo, quando se passa a noite em Nordestina, a cidade é vista em plano geral pelo espectador, demonstrando que o tempo se passou.

Outro momento que se destaca é a chegada de Antônio ao Rio de Janeiro após sua viagem de carro. Nesta situação o local é apresentado como contraste em relação ao ambiente da pequena cidade em que a personagem habita. A superficialidade durante a descrição do ambiente é essencial para expor a situação ou a personagem ao espectador.

De acordo com Marcel Martin (2003), ao se tratar de imagens, sejam provenientes da televisão, do cinema, pictórica ou de qualquer outro código, deve-se estar bastante atento ao processo de compreendê-las, pois elas, por si só ou dependendo de seu contexto, estão abertas a novas significações. Martin preconiza que a imagem é poeticamente implícita, sendo que a percepção varia em cada espectador devido à sua sensibilidade.

Neste sentido, observa-se como a subjetividade e a crítica humana estão envoltas pelo prisma da cultura e da percepção social a partir das experiências vividas particular e socialmente pelos indivíduos ao estabelecerem suas concepções de mundo, criando uma atitude única de observação quando deparadas com formas e expressões por meio visuais.

As aproximações entre a literatura e o cinema vão além do campo imagético no momento da composição. Elas se estendem para o campo da tradução e da transcrição. Os diálogos entre textos verbais e audiovisuais remontam desde a antiguidade clássica através do teatro e, como não poderia ser diferente, encontram um campo fértil e produtivo na indústria cinematográfica e televisiva desde suas aparições.

Em geral esta aproximação apresenta aspectos positivos devido às diversas possibilidades de incentivo ao espectador à leitura do livro que foi adaptado.

Diante deste aspecto benéfico que remete ao texto original, em outros momentos as imagens têm uma apreciação melhor por parte de quem assiste, sendo mais interessante perceber a cena visualizada ao invés de imaginá-las por meio de palavras.

Thais Maria Silva (2012) reitera, quando se faz uso das capacidades voltadas para a fantasia e a imaginação, uma ruptura com a condição cultural do imediatismo característico de que nossa sociedade é constituída. O cinema e a literatura enquanto artes não se repelem, mas se complementam ao mostrar a realidade de forma ampla e com um maior aprofundamento de determinado elemento.

Elas estabelecem um diálogo, onde cada linguagem anuncia a outra. A influência cognitiva na apreensão da leitura e do conhecimento, outras expressões da comunicação tendem a sensibilizar a estética do sujeito que assiste ao filme ou faz a leitura do livro, ampliando suas dimensões de compreensão do mundo.

Levando em consideração os diversos pontos de vista expressos por críticos no decorrer do tempo, pode-se ver que a adaptação cinematográfica de uma obra literária foi ganhando autonomia. Agora se admite que tentar representar fielmente uma obra em outro meio é impossível, e até mesmo o conceito de se manter o “espírito” do livro no filme é considerado algo subjetivo e abstrato.

Para João Batista de Brito (2006) não é possível considerar numa adaptação - o filme - como cópia em outra mídia do livro; a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica do texto literário e, portanto, deve ser considerada por si só uma obra, que não vê no romance um molde ou meta, mas um ponto de partida para um processo complexo que admite e prevê mudanças.

Quando é feito um filme baseado em uma obra literária, o hipotexto sofre modificações, tanto obrigatórias - devido à mudança do meio de comunicação, que exige que a narração seja feita pela câmera e as personagens interpretadas por atores -, quanto por escolhas devido à interpretação que o cineasta faz da obra. É necessário levar em consideração que a transposição da obra literária para o cinema é uma tarefa árdua, principalmente porque certas características próprias do texto literário não encontram correspondência no meio cinematográfico e vice-versa.

Quando lemos projetamos significados do que vemos e tais significados podem ter nascido da cultura. Por isso, não podemos exigir do filme fidelidade ou exatidão em relação ao hipotexto, pois, não apenas o diretor lançou um olhar crítico sobre a obra e lhe deu certas interpretações, como também nós, leitores, o fazemos. Seria impossível fazer um filme exatamente igual à obra, porque ninguém pode saber a absoluta verdade sobre o que é a obra. Todos nós, inclusive o autor que se transforma em leitor, fazemos uma interpretação de nossa leitura, e não uma verdade incontestável.

Nem mesmo o autor do texto-fonte pode garantir uma leitura verdadeira de sua própria obra. Não há como impedir que aquilo que ele tenha produzido seja, de alguma forma, interpretado pelos leitores. É possível, todavia, fazer uma leitura aproximativa entre a obra literária e a cinematográfica, uma vez que ambas recriam um mundo ficcional e deixam ao leitor ou espectador a responsabilidade de também construir parte desse mundo. Por mais que a percepção do filme se faça de maneira direta, não significa, como já foi visto, que o espectador seja um agente passivo desse processo.

A percepção direta concedida pelo cinema diz respeito ao fato de que as imagens estão expostas abertamente ao espectador, diferentemente das imagens da literatura, que são criadas pelo leitor, mas não significa que o cinema não deva passar pela emoção e intelecto do espectador para ser compreendido. Ele assimilará as informações dadas pelo filme sem refletir sobre elas, tanto a literatura quanto o cinema deixam espaço para o leitor e para o espectador, respectivamente, construir e descobrir parte do mundo ficcional narrado.

O cinema e a literatura abrem espaço para comparação ao utilizarem-se de técnicas comuns e ao narrarem, como o narrador mostra somente aquilo que deseja, escolhendo como serão apresentadas as personagens, as ações, o espaço e o tempo, apesar de cada um narrar em seu meio específico.

Diante do panorama apresentado, há mais diferenças que semelhanças do narrador cinematográfico em relação ao literário; na realidade ambos se aproximam e se tornam responsáveis pela transmissão da história e seu modo de narrar estritamente relacionado com a influência e a percepção que o espectador e o leitor têm da situação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas sobre o livro e o filme *A máquina* consideram as percepções do receptor que resultam de suas preferências e rejeições e estão subjugadas por regras de estilos e gêneros textuais. Compreende-se que, possivelmente, os fundamentos dispostos para a construção do enredo possuem característica pós-modernas que os auxiliam na compreensão e no entendimento das relações e propósitos estéticos concebidos para demonstrar que Antônio e as demais personagens viviam à revelia do tempo.

A percepção semiótica esclarece que a história de Antônio e Karina expõem elementos e propósitos estéticos juntamente com a variedade de objetos associados a outras formas de representação pertencentes aos domínios verbal e visual. Outros fatores influenciaram a análise das diferenças entre a linguagem literária e a cinematográfica em *A Máquina*, tido como hipotexto enquanto romance, e o hipertexto enquanto filme, referentes às formas estéticas utilizadas para a interpretação e encenação da narrativa e do filme.

Sendo perceptíveis as diferenças entre as linguagens literária e cinematográfica, compreende-se como foi visto anteriormente que da transcrição semiótica originou-se uma nova à obra com linguagem própria, onde se buscou a equivalência com o hipotexto, sem, contudo ter a obrigatoriedade de lhe ser totalmente fiel. João Falcão, ao dirigi-lo, vislumbrou a obra original como texto dinâmico, sujeito a novas interpretações e novos olhares, o que resultou no hipertexto como uma sobreposição e mistura de signos que não podem ser observados isoladamente, devem ser vistos como parte de um todo que se interagem e se reforçam, tendo como resultado a transcrição.

O processo de transposição do livro para o cinema foi estruturado em bases semióticas, estabelecidas para contribuir na compreensão do cinema enquanto arte cultural ao invés de se apropriar do conceito de língua cinematográfica. Nos textos a capacidade de imaginar é um recurso instrumental que serve para assegurar o desejo de dar continuidade à leitura pelo leitor, sendo a palavra o único meio de acesso às informações. Na configuração fílmica, sua realização envolve o uso de diálogos, narrativas, movimento de câmera, uso da

iluminação e trilha sonora, onde o roteirista destaca a essência dos elementos próprios do cinema.

A semiótica como conhecimento que interpreta os signos, explica suas reflexões por meios dos aspectos socio-culturais e põe em evidência os elementos que formam os processos cognitivos e mentais dos indivíduos em suas várias interpretações. Este campo do saber auxilia como ocorre a influência da interpretação para entendimento dos códigos verbais e não verbais.

O tempo e, em alguns momentos, o espaço, foram essenciais para transformarem a obra literária em filmíca. Estes elementos estruturais salientam a atenção daqueles que tiveram contato com o livro ou assistiram o filme. Como o tema central da obra é a percepção do tempo, controlado por Antônio, vários aspectos clássicos que compõem um enredo de sucesso foram salientados: romantismo, suspense, aventura e impacto. Estes aspectos contribuíram para elaborar a história de linguagem de Nordestina com fatores que chamam a atenção do leitor ou do espectador.

A linguagem pós-moderna, caracterizada pela pluralidade, pelo relativismo, pela subjetividade humana e pela fragmentação, estruturou o enredo como uma percepção contemporânea do modo de entender o mundo. Salientou-se que a condição social não é típica de locais com grandes desenvolvimentos econômicos, contudo faz parte da vida daqueles que desejam seguir suas próprias vontades, sem se preocupar com normas e condições estabelecidas.

O enredo mistura realidade e ficção, estabelecendo em certos momentos uma junção dos dois. Esta configuração torna a história mais próxima, pois em certas situações, não se sabe se é fantasia ou não.

As reflexões suscitadas por meio da leitura do romance, e da análise do filme *A máquina* contribuíram para a compreensão dos aspectos linguísticos diante de duas formas de expressão do texto escrito e do filme. Além do aspecto do conhecimento, o estudo das duas linguagens em termos de conteúdo possibilitou a consciência sobre o modo que conduzimos o tempo em nossa vida. Assim como a questão embaralhou artisticamente as novas formas midiáticas ao transcriarem um texto a priori escrito para salientar os valores regionais do Nordeste brasileiro e, especialmente, os de uma pequena cidade.

Assim, podemos dizer que a obra literária *A máquina*, mesmo sendo traduzida para a linguagem fílmica não perdeu seu gênero de conto de fadas contemporâneo: “Lá, de onde Antônio vem é longe que só a gota”. Uma intertextualização indireta de “Era uma vez, num reino encantado e muito distante”. Observa-se que o reino de Antônio era seu coração, onde reinava o amor por Karina, sentimento tão grandioso a ponto de transformar a pacata cidade de Nordestina e inseri-la no mundo, para que Karina não sentisse mais a necessidade de busca-lo e pudessem viver felizes para sempre na sua querida Nordestina.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. Coleção Os Pensadores, São Paulo: Nova Cultura, 1996.

AGUIAR, F. *Literatura, cinema e televisão*. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003)

ALMARZA, S. *A persistência da memória. Poesia: o lugar do contemporâneo*. Petry Gráfica e Editora, Brasília: Universidade de Brasília, 2009.

ALVES, S. F. *Tradução Intersemiótica: Interfaces, Ressignificações e Crítica das adaptações da Literatura para o cinema*. *Trad. term*, São Paulo, v. 21, julho/2013, p. 97-129.

ASKIN, I. F. *O problema do tempo*. Trad. Joel Silveira. Ed. Paz e Terra. R. J. 1969.

AVELLAR, José Carlos. *O chão da Palavra: cinema e literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BARBOSA, J. L. *Geografia e cinema: em busca de aproximações e do inesperado*. In: CARLOS, A. F. A. (org.) *A geografia em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1999, p. 109-133.

BASTOS, A. R. V. R. *Espaço e Literatura: Algumas Reflexões Teóricas*. Universidade do Estado do Rio De Janeiro, Rede Sirius, Periódico Espaço e Cultura, 1993.

BAZIN, A. *O Cinema-Ensaio*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Ed. Rocco. RJ, 1987.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: Introdução à Topoanálise*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. USP – São Paulo, Brasil. 13-17, jul. de 2008.

BRASIL, A. *Cinema e Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRITO, J. B. de B. *Literatura, Cinema, Adaptação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, C. B. *Hitchcock x Brian de Palma: A intertextualidade fílmica (2000)*. Disponível em:
<<http://www.letras.ufmg.br/abrapui/senapulli2000/Cinema%20Brian%20001.pdf>>, consultado em 18 mai. 2014. 13 p.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. Ed. ver. Atualizada, com exercícios práticos, Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

CUNHA, R. M. *O nome da alma: "memória", por hipótese. Ícone e encenações* – Museo Grão Vasco, Portugal, 2002.

DIMAS, A. *Espaço e Romance*. São Paulo. Série Princípios, Ed. Ática, 1986.

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1996.

DINIZ, T. F. N. *Tradução intersemiótica: do texto para a tela*. Florianópolis. Cadernos de Tradução, número 3, 1991. p. 313-338.

ECO, U. *Linguagem de cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

EPSTEIN, Jean. *O cinema e as letras modernas*. In: XAVIER, Ismail (org.) *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

FALCÃO, A. *A Máquina*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FIDALGO, A. *Manual de Semiótica*. Portugal, 2004. <Disponível em www.ubi.pt> Acessado em 23 Out. 1999.

GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. 12. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1985. Rio de Janeiro:

GARRIT, L. L. A da S. *Comparação Semiótica entre o Cinema e a Literatura*. Diálogos– Revista do Grupo de Estudos do Neo-estruturalismo Semiótico – 2007.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo. Edições Loyola, São Paulo, 1992, p.277.

JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. Trad. Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

KOCH, I. G. V. *Introdução à Lingüística Textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

LACEY, H. *A linguagem do espaço e do tempo*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972

LOPES, L. C. da M. *Por uma lingüística aplicada*. São Paulo: Editora Parábola, 2006.

MARTELOTTA, M. E. *Manual de Lingüística*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

- METZ, C.(1972) *A significação no cinema* Tradução de Jean–Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva.
- MOISÉS, M. *A Análise Literária*. São Paulo, Cultrix, 1999 - 1.ed, 1969.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. Série Fundamentos: Ática, 1988.
- PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- PELLEGRINI, T. (etalli) *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Senac / Itaú Cultural, 2003.
- PEREIRA, O. A. A. *A imagem na sala de aula: um olhar*. Taubaté-SP: Cabral Editora e Livraria Universitária, 2009.
- SANTAELLA, L. *O que é Semiótica*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Cengage Learning, 2002.
- SAUSSURE, F de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 1970
- SILVA, N. G. da. *O tempo e a memória em A máquina, de Adriana Falcão*. 2011. Monografia (Licenciatura em Letras Português)—Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- SILVA, T. M. G. da. *Reflexões sobre adaptação Cinematográfica de uma Obra Literária*. Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012. ISSN 2175-7917
- SIRINO, S. P. M. *Cinema brasileiro: o cinema nacional produzido a partir da literatura brasileira e uma reflexão sobre suas possibilidades educativas*. Universidade Estadual de Ponta Grossa – Paraná, 2004.
- VERÍSSIMO, A. *Dimensões culturais e éticas da tardo-modernidade*. Cultura e Mídia, IX Congresso IBERCOM. Sarvillla-Cádiz, 2006
- XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.