

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
LETRAS LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

EMER MERARI RODRIGUES

A SÉTIMA ARTE COMO FERRAMENTA EFICAZ NA LEITURA LITERÁRIA

GOIÂNIA

2016/1

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
LETRAS LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

EMER MERARI RODRIGUES

A SÉTIMA ARTE COMO FERRAMENTA EFICAZ NA LEITURA LITERÁRIA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, em Letras: Literatura e Crítica literária, da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira

GOIÂNIA
2016/1

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

R696s Rodrigues, Emer Merari.
A sétima arte como ferramenta eficaz de leitura literária
[manuscrito] / Emer Merari Rodrigues – Goiânia, 2016.
92 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica
de Goiás, Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
– Literatura e Crítica literária, 2016.

“Orientador: Prof. Dr. Éris Antonio Oliveira”.

Bibliografia.

1. Cinema e literatura. I. Título.

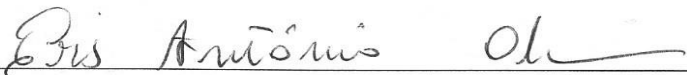
CDU 821.134.3(81)-3.09(043)

A SÉTIMA ARTE COMO FERRAMENTA EFICAZ NA LEITURA LITERÁRIA

Dissertação aprovada em 25 de fevereiro de 2016, no curso de Mestrado em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. Eris Antônio Oliveira / PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Maurício Vaz Cardoso / IFG



Prof. Dr. Marcos Antônio da Silva / PUC Goiás



Prof. Dr. Divino José Pinto / PUC Goiás (Suplente)

Ao Dr. Éris Antônio Oliveira pela sabedoria e serenidade.
Aos amigos, colegas e professores pelo incentivo e apoio constantes.

RESUMO

Enfoca as obras adaptadas de Machado de Assis e Ariano Suassuna para o Cinema e levanta questionamentos quanto ao poder das adaptações para a eficácia na releitura literária, baseando-se em dados do MEC/INEP, aponta-se e exemplifica-se: abordagens, relevâncias, e construções para chegar aos diversos objetivos de interesse da leitura. Propõe uma outra visão dos clássicos da Literatura nacional adaptados, com um novo termo embasado no neologismo da soma dessas duas artes. O trabalho divide-se em três partes que, respectivamente, tratam das particularidades dos filmes adaptados, das construções e relações da Literatura nacional e do hibridismo ou fusão dessas artes. A realização da pesquisa faz-se através da análise dos filmes *Dom*, *Capitu* e *O Auto da Compadecida*, obras cinematográficas que exemplificam e que conseguem inferir literalidade com o máximo de riqueza linguística aos leitores, visando à conectividade, integração e interação entre o Cinema e a Literatura. Um objetivo secundário do texto é analisar o romance de Machado de Assis, também, de forma transdisciplinar. A pesquisa trata de forma coesa e sensata das raízes dos bloqueios quanto as formas evolução do leitor; por vezes também, lê-se obras que não foram apresentadas dentro de maturidade exigida, o que torna necessária a releitura. Segundo Hans Robert Jauss: “não se lê o mesmo livro da mesma maneira em épocas distintas”. Nessa maturação, propõe-se outra leitura estimulante que vise um pré-caminhar, uma reaproximação da obra ao leitor. O trabalho vale-se de dados nacionais e internacionais a respeito do poder das adaptações.

Palavras-chave: Adaptação, Cinema, Literatura, Releitura.

ABSTRACT

The research sees through the books adapted of Machado de Assis and Ariano Suassuna to Cinema and makes questions about the power of adaptations to new approach the Literature new-reading, based on MEC/INEP data, it shows some objects, their relevant data, their whys, how to get to various points of interest to reading. And offers another vision of the national Literature classics adapted to a new term based in the neologism summed of these two arts. The study is divided in three parts that, respectively, takes peculiarities from adapted films, constructions and relationship national Literature and fusion or hybridism these two arts. The research is made by *Dom*, *Capitu* and *O Auto da Compadecida* analyses, as Cinema works that exemplify that successfully infer literal with maximum linguistic richness to readers, aiming connectivity, integration and interaction between the Cinema and Literature. Another objective of the aforementioned project is also analyzing Machado de Assis transdisciplinary way. This work comes in a cohesive and sensible form of origins that fear forms of reader's evolution; sometimes we also read books that we were not presented within the optimal time, which is necessary a new-reading, because according to Hans Robert Jauss, "anyone read the same book in the same way at different times." This maturation proposes another impulsing reading aimed at a new walk, one closer to the work to reader. The research bases itself on a census data national and international about the power of the adaptations.

Keywords: Adaptation, Cinema, Literature, New-reading.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	08
1 CINEMA: AS ADAPTAÇÕES.....	18
1.1 Transtextualidade em <i>Dom Casmurro</i>	24
1.2 Ponderações sobre Cinema.....	28
2 LITERATURA: AS PEDRAS NO CAMINHO.....	38
2.1 Todo livro é um livro de autoajuda.....	43
2.2 O mito do jovem que não lê.....	53
3 FUSÃO: CINEMA E LITERATURA.....	59
3.1 Diversos Arianos e Machados (Filvros/Lilmes)	60
3.2 Livro, Câmera, Ação!	65
3.3 Carta Para Ariano (Hibridismo)	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	80
ANEXOS	84

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Os sentimentos modificam o pensamento, a ação e o entorno;
A ação modifica o pensamento, os sentimentos e o entorno;
O entorno influi nos pensamentos, nos sentimentos e na ação;
Os pensamentos influem no sentimento, na ação e no entorno.
Marina *apud* Arantes, 2003b: 7

As matérias lecionadas nas escolas medievais eram representadas pelas chamadas Artes Liberais, decompostas em Trívio (Gramática, Retórica e Dialética) e Quatrívio (Aritmética, Geometria, Astronomia e Música). Juntas, formavam as Sete Artes Liberais.

Na cultura vigente, as artes consideradas elementos básicos são: a Música, a Dança, a Pintura, a Escultura, a Literatura, o Teatro e o Cinema. Hoje, a fusão dessas artes é latente e complementar umas às outras. O Cinema, por exemplo, ainda é muito visto como um *hobby*, mas essa arte tem, há tempos, deixado o *status* de objeto de lazer para adquirir caráter mais artístico, pedagógico, didático, filosófico e, especialmente, literário.

Assim, percebendo-se esse caráter citado, o objetivo da pesquisa é analisar as obras cinematográficas adaptadas: *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida*, de Machado de Assis e Ariano Suassuna, respectivamente. Qual impacto tem essas adaptações nos mais diversos ângulos da receptividade, como se agrega valor entre a obra escrita e a obra assistida, as semelhanças e as diferenças dos aspectos narrativos encontrados nessas duas artes e principalmente, como o filme adaptado é via de acesso ao livro que o embasa?

Nos capítulos que compõem esse estudo, pretende-se analisar a construção de relações entre a leitura e o filme; perceber a eficácia em vários tipos e métodos de construção dessa relação; verificar de que forma o ensino da informação e do conhecimento através do áudio e da imagem diferencia-se do escrito literário e diagnosticar em quais aspectos ocorre essa diferença.

Nesse aspecto, o trabalho tem por principal objeto de estudo o Cinema, especificamente o adaptado de obras da Literatura¹. Dessa forma, busca-se desvelar as possibilidades que os filmes adaptados podem dar à leitura literária. Em *Dom, Capitu e O Auto da Compadecida* (filmes produzidos a partir da Literatura brasileira), argumenta-se que suas imagens podem ser utilizadas no campo educativo como recurso para desenvolver a leitura crítica dos alunos, incitando-os a abordarem essas e outras obras.

Este estudo apresenta também uma síntese sobre a transtextualidade (de Gérard Genette, 1982) nos filmes como objetos e as dificuldades enfrentadas na adaptação para a linguagem cinematográfica (hipertexto e hipotexto).

Posteriormente, a pesquisa estabelece um paralelo atemporal entre Ariano Suassuna e Machado de Assis sob a ótica das características similares de suas obras adaptadas. Esse estudo é uma tentativa de desvelamento do potencial do Cinema para a valorização e a preservação da leitura literária, agregando valor à discussão sobre as obras adaptadas, apresentando esses clássicos a fim de demonstrar algumas das possibilidades de utilização no campo educativo.

No trabalho proposto, analisa-se as principais ideias que embasam a adaptação ou tradução de *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida*. Em consonância, será relacionada proposta de cultura, de discurso e de enunciado dentro da Literatura e como essas propostas se ajustam também ao Cinema. Entre tantas teorias², as de Antonio Candido, Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jauss serão as mais utilizadas. A teoria bakhtiniana, por sua vez, trabalha com a oposição entre “significação e tema” e vê a construção do sentido do signo por uma perspectiva histórica, social, concreta que está para além do verbal.

Essa construção de pensamentos embasa-se sobre as diversas leituras de textos e filmes nacionais, sob a ótica da *experiência estética* que, segundo Jauss,

¹ Justifica-se as iniciais maiúsculas nos substantivos simples (Cinema e Literatura) em todo esse trabalho, pelos termos serem abordados pela pesquisa como valor de entidades ou fenômenos artísticos por vezes personificados.

² Vários são os autores que abordam a literatura sob o enfoque da recepção: Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*, (1931); Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1937); Hans Robert Jauss, com *A história da literatura como desafio à teoria literária* (1967); Umberto Eco, em *Leitura do texto literário* (1979); Wolfgang Iser, com *O ato da leitura uma teoria do efeito estético* (1976); Stanley Fish, com *Is there a text in this class?* (1980), entre outros.

torna-se emancipadora na medida em que abarca três atividades primordiais, que, embora distintas, relacionam-se entre si: a *poesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. A *poesis* compreende o prazer do leitor ao sentir-se co-autor da obra literária; a *aisthesis*, o prazer estético advindo de uma nova percepção da realidade, proporcionada pelo conhecimento adquirido por meio da criação literária e a *katharsis*, o prazer proveniente da recepção e que ocasiona, tanto a liberação, quanto a transformação das convicções do leitor, mobilizando-o para novas maneiras de pensar e agir sobre o mundo (Jauss³, 1979).

Apoiado nestes pressupostos, pode-se afirmar que um dos objetivos centrais da pesquisa, também é, além de auxiliar o professor inserido na rede do trabalho acadêmico, melhorar o nível inerente à leitura literária e cultural dos estudantes. Sobre esse último aspecto, Bakhtin (1997, p. 10) afirmou que:

A ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A Literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a Literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente [...]

Então, essa pesquisa principia-se com filmes amplamente divulgados na esfera literária como *O Auto da Compadecida* e *Dom Casmurro* na avaliação de campo e praticidade da abordagem semiótica que os fundamentam. Assim sendo, busca-se o redimensionamento de concepções e ações de projetos emancipatórios, através de espaços que possibilitem vivências para formulação de práticas educacionais complementares (CEREJA, 2005). Consultando as obras literárias citadas (que possuem versões nos mais diversos tipos de mídias, de preferência no gênero cinematográfico: filmes, séries, novelas, minisséries, jogos), verificou-se que elas estão sendo abordadas de uma única e tradicional forma em vários lugares, às vezes sob um ponto de vista mais histórico que literário ou cultural.

³ O artigo intitula-se: O prazer estético e as experiências fundamentais da: Poésis, Aísthesis e Kartharsis e está incluso em uma coletânea de ensaios de vários membros da escola de Constança e organizados por Luiz Costa Lima.

Assim, o texto está dividido em três partes: A primeira discorre sobre os filmes citados e suas releituras, de maneira a mostrar que a riqueza semiótica da linguagem cinematográfica na sua interface com a Literatura ultrapassa a estética como formação educacional. Pretende-se analisar a relação criadora de sentidos no Cinema e na Literatura, considerada tanto em suas semelhanças como diferenças; uma característica na comparação das artes.

Antes, nas analogias, procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra (filme ou livro) dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerando inoperante como elemento de compreensão.

Hoje sabe-se que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entendê-la fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, combinam-se como momentos necessários do processo interpretativo (CANDIDO, 1980, p. 4).

No ensaio de 1926, “Discurso na vida e discurso na arte”, Bakhtin e Voloshinov abordam a relação entre discurso e a situação extra verbal; questões que envolvem a autoria e a recepção da obra de arte; a relação entre material, forma e conteúdo nas obras de arte; a avaliação apreciativa dos enunciados e da obra de arte; o papel da entonação na construção do sentido dos enunciados; a relação entre consciência e ideologia (CEREJA, 2005, p. 67).

Contudo, a tese principal que o pensador russo pretendia provar nesse texto é que, da mesma forma que o discurso, na vida, deve ser visto tanto em seus aspectos linguísticos essenciais (seleção lexical, disposição sintática, modalizações, entonação, etc.) quanto aos aspectos extralinguísticos que envolvem (interlocutores, tempo e lugar, conhecimento prévio dos interlocutores sobre o tema do enunciado etc.), o discurso, na arte, deve ser igualmente visto em perspectiva dupla, isto é,

levando-se em conta não apenas os aspectos que dizem respeito à fatura propriamente dita do objeto artístico, mas também às relações entre essa fatura e sua situação de produção.

A segunda parte da pesquisa trata tanto das obras homônimas e das principais barreiras literárias de recepção encontradas quanto da leitura, que é imprescindível no processo ensino-aprendizagem para que se explore e disponibilize os meios para a criação do hábito de ler. Ler no sentido de ser capaz de entender a linguagem em seu conjunto significativo e articulado. Salienta-se, contudo, que, no contexto de ensino de Literatura, a utilização de filmes complementa, amplia a compreensão, mas nunca significa a substituição da leitura.

Sobre isso, é notório que para se adquirir um pensamento crítico e autônomo, há a necessidade de criar ou despertar o hábito da leitura. Sabe-se da necessidade de ler. Mas não se sabe o quê, quando se deve fazê-lo, como despertar esse gosto, ou quais são os níveis ou caminhos alternativos para tal.

Existem outras pesquisas e diferentes mecanismos que mostram que não se lê o suficiente nem obras da Literatura Nacional, muito menos obras da Literatura Estrangeira. Entende-se, ainda, que os principais exames do país (ENEM, SAEGO, SAEB, Prova Brasil, Vestibulares, Concursos Públicos), em forma de consenso, têm cobrado cada vez mais a capacidade de interpretação de ideias no texto; por isso não há preparação para esse tipo de exame fundamentado na memorização, mas na leitura. Muitas aulas de Literatura, também, têm se resumido à historiografia literária⁴. Muitos jovens até conseguem relacionar autores e obras, mas não são capazes de argumentar sobre essas obras, de entendê-las e não estão capacitados a interpretar as teses ou as ideias que as fundamentam.

Esse hábito de leitura tem-se encontrado de forma esporádica, não planejada e, às vezes, desestimulante; muitos professores tentam promover a leitura de clássicos como *Dom Casmurro* na sala de aula, mas encontram resistências.

Para os estudantes, a falta de aprendizagem na área da Literatura e o desestímulo à leitura devem-se a vários fatores como: a escolha de assuntos pouco

⁴ Hans Robert Jauss em 1967, na Universidade de Constança, faz uma crítica à maneira pela qual a teoria literária vem abordando a história da Literatura e propõe reflexões acerca dos mesmos.

interessantes, o uso de poucos recursos didáticos, a escolha de obras pouco relacionadas a contemporaneidade, a falta de boas livrarias nas cidades e ao preço elevado do livro. Estes fatores acarretam problemas como a insignificante participação nas aulas e a leitura apenas dos resumos das obras.

Os estudiosos citados, cada um no seu espaço de atuação, puseram em prática seus métodos de análises em estudos que se tornaram paradigmas dentro da visão dialética da Literatura e da cultura. Antônio Candido, por exemplo, em análise do romance *Senhora*, de José de Alencar, vê a obra não apenas como um objeto cultural que denuncia as relações de interesse que regiam os casamentos da sociedade fluminense na metade do século XIX, mas vê também internamente, isto é, observa de que modo o desmascaramento dessa prática social é “representado” esteticamente na obra, sob a forma de tensão moral que rege o andamento da narrativa, Candido (1997, p. 13) afirmou que:

Entendo aqui por sistema, a articulação dos elementos que constituem a atividade literária regular: autores formando um conjunto virtual, e veículos que permitem o seu relacionamento, definindo uma “vida literária”; públicos, restritos ou amplos, capazes de ver, ler ou ouvir as obras, permitindo com isso que elas circulem e atuem; tradição, que é o reconhecimento de obras e autores precedentes, funcionando como exemplo ou justificativa daquilo que se quer fazer, mesmo que seja para rejeitar.

Já o conceito de Bakhtin sobre compreensão ativa assim se explica: O que caracteriza a comunicação estética é o fato de que ela é totalmente absorvida na criação de uma obra de arte, e nas suas contínuas recriações por meio da co-criação dos contempladores, e não requer nenhum outro tipo de objetivação. Mas desnecessário dizer, esta forma única de comunicação não existe “isoladamente”; ela participa do fluxo unitário da vida social, ela reflete a base econômica comum, e ela se envolve em interação e troca com outras formas de comunicação.

A terceira parte do *corpus* trata do hibridismo Literatura e Cinema, sempre retomando *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* como exemplos práticos de receptibilidade, tanto pela importância literária dessas obras quanto pela ampla divulgação midiática das mesmas. É possível usá-las e traçar analogias entre Literatura e Cinema, para promover nos educandos a possibilidade da realização do diálogo. Há tempos que o Cinema e a Literatura ensaiam relações de fascínio

mútuo, além de características textuais semelhantes. Frequentemente, o Cinema se constrói sobre a Literatura, adaptando vários gêneros literários provindos, sobretudo, das formas naturais da Literatura narrativa e dramática.

No capítulo, ainda verifica-se como o filme *O Auto da Compadecida* corrobora ao criar histórias dentro de uma história, criar ficção a partir da realidade e desviar a nossa atenção para outras nuances. Possivelmente, seja um caminho que nos leva a compreender melhor as contradições e semelhanças das adaptações como visões de temas particulares de uma leitura global.

Assim, Antonio Candido, Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jauss possuem grandes contribuições dessas linhas de pensamento. Por eles, o embasamento teórico da fusão das duas artes e as conseqüentes formas de adaptação apontam um caminho viável para a abordagem literária.

Apesar de terem vivido boa parte de suas vidas no século XX, Antonio Candido (1918-) e Mikhail Bakhtin (1895-1975) provavelmente não tiveram conhecimento um da obra do outro nos momentos decisivos de sua produção intelectual. Antonio Candido, duas décadas mais jovem que Bakhtin, publicou seus trabalhos mais importantes entre as décadas de 1940 e 1960, tornando-se, no Brasil e em outros países da América Latina, uma das principais referências de nossa crítica literária.

Para Antonio Candido, uma cultura só possui um sistema literário efetivo quando existe uma relação orgânica entre obras, isto é, quando estas estão ligadas por certos elementos que ultrapassam as afinidades temáticas, linguísticas e imagéticas, são eles:

Um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros (CANDIDO, 1975, p. 30).

Ele vê a Literatura como um sistema mediado por outro sistema maior, o da cultura. Das complexas relações entre Literatura e sociedade, entre Literatura e outras artes e áreas do conhecimento, entre escritor e público, entre forma e conteúdo, é que o crítico constrói seu método dialético de análise, olhando

simultaneamente para as relações entre os elementos internos e os elementos externos da obra literária.

Já Bakhtin, embora seja reconhecido no campo da teoria literária por sua importante contribuição aos estudos sobre a teoria do romance, em especial pelo conceito de romance polifônico, criado a partir da obra de Dostoievski, foi, na verdade, um pensador que alargou fronteiras e cuja produção intelectual deixou contribuições decisivas nos campos da linguística, da análise do discurso, da estética, da sociologia da arte e da filosofia (CEREJA, 2005, p. 92).

Sobre o hibridismo proposto nas obras adaptadas, chama ainda a atenção nesse texto, o enfoque dado por Bakhtin ao texto literário, visto também como “discurso verbal”. Discurso, pelo ponto de vista do autor, é um fenômeno de comunicação cultural que não pode ser compreendido independentemente da situação social que o engendra, pois participa do fluxo social e envolve-se em processos de interação, de troca com outras formas de comunicação (Brait, 1999, p. 18). Visto por essa perspectiva, o texto literário torna-se o objeto de estudos de linguagem em geral, saindo da esfera restrita da teoria, da crítica e da historiografia literárias.

Se a semiologia olha sobretudo para o signo, observando a multiplicidade de sentidos que ele pode apresentar, denotativa e conotativamente, em oposição a outros signos do mesmo sistema linguístico, Bakhtin vê a produção de sentido do signo como um processo que apresenta, por um lado, elementos estáveis de construção do sentido (significação) e, por outro, elementos que só podem ser definidos na situação concreta da enunciação (tema). Explica Bakhtin (1992, p. 114):

O tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. Se perdermos de vista os elementos da situação, estaremos tão poucos aptos a compreender a enunciação como se perdêssemos suas palavras mais importantes. O tema da enunciação é concreto, tão concreto como o instante histórico ao qual ela pertence. Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema (BAKHTIN, 1992, p. 114).

Assim, de acordo com esse apontamento, o sentido final de um enunciado (o tema) depende não apenas do que é dito, mas também de outros elementos que

participam da situação de produção do enunciado, ou seja, o momento histórico em que se dá a interação, quem são os interlocutores que dela participam, que julgamentos um tem sobre o outro, com que finalidade e em que gênero discursivo o texto é produzido, o papel da entonação, dos gestos, da expressão facial, da imagem, entre outros.

Em suma, comparando as linhas de pensamento propostas, elas se fundem e possuem proximidades sobre discurso literário, arte cinematográfica e cultura. Diferentemente de Antônio Candido, que reúne conhecimentos relativos às mais diferentes áreas — sociologia, história da Literatura, crítica literária, psicologia, filosofia, direito, entre outras — para lidar com o texto literário, Bakhtin utiliza o texto literário para formular e aplicar certos conceitos que servem, não apenas para iluminar algumas questões teóricas específicas da Literatura, mas também para participar do debate sobre os grandes temas de sua época, provenientes de diferentes áreas do conhecimento, entre eles a concepção saussureana de língua, o formalismo proposto pelos formalistas russos, a concepção de inconsciente proposta por Freud, certo tipo de marxismo aplicado à análise das obras de arte e que resultaria nas ideias do realismo socialista e, assim por diante. Além disso, é claro, o seu conceito de *dialogismo* (muito utilizado em diferentes campos da pesquisa científica).

Comparando as obras de Antonio Candido e Mikhail Bakhtin, nota-se que apesar de algumas diferenças de contexto e de foco, há vários pontos de contato entre o pensamento dos dois intelectuais no que se refere como veem a Literatura. Uma outra semelhança entre os dois autores é o lugar de onde falam e com quem falam. Bakhtin falava, na década de 1920, tanto com os formalistas russos quanto com os defensores do “método sociológico” de análise literária.

Para Bakhtin, a Literatura também não podia ser tratada dicotomicamente, como vinha ocorrendo: de um lado a “poética teórica e histórica e seus métodos especiais”; de outro, o “método sociológico”, que não conseguia ir além das relações entre a obra e o meio.

Outro aspecto a considerar quanto à semelhança entre os dois intelectuais é a visão que ambos têm das relações entre a Literatura e a cultura. Para Antonio Candido, uma das forças que atuam na formação do sistema literário é a

continuidade literária ou a tradição, que ele compara à “transmissão da tocha entre corredores”. Segundo o estudioso, a transmissão dessa tocha forma “padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, [...] aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de civilização” (CANDIDO, 1975, p. 24).

Bakhtin, igualmente, situa a Literatura como parte da cultura. Segundo ele, a ciência literária deve, acima de tudo, estreitar seu vínculo com a história da cultura. A Literatura é uma parte inalienável da cultura, sendo impossível compreendê-la fora do contexto global da cultura numa dada época. Não se pode separar a Literatura do resto da cultura e, passando por cima da cultura, relacioná-la diretamente com os fatores socioeconômicos, como é prática corrente.

1 CINEMA: AS ADAPTAÇÕES

Histórico é, ao contrário do que diz a convenção,
o que ficou, não o que morreu.
(Alfredo Bosi)

Sobre o Cinema e sua linguagem, é necessário, a princípio, deixar claro que não existe filme “baseado em fatos reais”. Isso é vício de linguagem, pois se é fato é real. Além disso, vale insistir que a expressão “final feliz” é contraditória, por essência, pois a felicidade está no início e no contínuo. O término denomina-se alívio e não felicidade.

É notória, inicialmente, a complexidade do *corpus* desta pesquisa, pois ele não se revelava por inteiro, antes, sugere um universo caótico permeado de múltiplas ideias, sentimentos, opiniões e vertentes, em face da riqueza do material. Sabe-se que imagens são capazes de impactar as pessoas, mas o impacto cinematográfico é um fenômeno muito mais percebido do que compreendido.

Segundo Marcondes Filho (1988, p. 10) o filme é uma obra narrativa de ficção e as imagens (em movimento), quando construções mentais, fazem uma espécie de contraponto à prática de vida. São um tipo de porta para outra dimensão, a dos sonhos, dos desejos, das fantasias. É uma dimensão que não está diretamente presente na vida das pessoas, mas tem a ver com suas ideias e aspirações. É tão ou mais importante que a dimensão do dia a dia, enquanto: vivência do trabalho, do contato com outras pessoas, do lazer, das férias e da escola, que está marcada pelo agir regular, repetitivo, continuado, portanto, mecânico de vida. A dimensão das imagens (ou melhor: do imaginário de cada um) está ligada ao sentido do futuro, da criação, das buscas, daquilo que sustenta o *elan* da vida, impulsionando as pessoas a irem a diante, experimentando avanços.

Embora o Cinema seja muito importante na vida social, ele ainda é uma possibilidade insuficientemente trabalhada pelos educadores brasileiros, ao lado do seu potencial de diversão, exposição e entretenimento. Mas o realismo (cinematográfico), ainda que mascarado pela situação ficcional ou justamente em razão disso, tem rompido, aos poucos, as barreiras entre a escola e a vida; entre

ensinar e fazer uso de tecnologias de nosso tempo, de modo a conduzir as pessoas ao novo pensar, novo sentir e reaprender. A esse propósito comentou Colello (1999, p. 76):

Dizem que mais difícil do que adquirir novos conhecimentos é desprender-se dos velhos. Abandonar uma ideia supõe renunciar a uma parte do nosso pensamento – daquele que consideramos válido durante algum tempo – e deixar-se fascinar pelo insólito. É nessa capacidade de fascinação que reside o progresso.

Vê-se pelos filmes que a sociedade contemporânea caracteriza-se pela complexidade, incerteza e velocidade de mudanças em todos os sentidos. A imprevisibilidade da época gera desafios permanentes que se refletem diretamente na ação docente. O professor não deve mais se colocar no patamar daquele que sabe; é preciso colocar-se como aquele que ousa (nas abordagens).

A ousadia, principalmente relacionada à leitura, precisa ser praticada como proposta. Afinal, o que faz o leitor ler um livro? O que o atrai: a capa, a indicação de um amigo, o enredo, a popularidade, ou a importância da obra? Tudo isso é encontrado no filme de forma indissociável, tanto como consequência de apreciação de uns, quanto de rejeição de outros.

Essa arte, do filme, mostra-se indissociável. As instituições tentam abordar conteúdos tradicionais, mas eles só farão sentido para a sociedade se estiverem integrados em um projeto educacional ou de arte que almeje o estabelecimento de relações interpessoais, sociais e éticas de respeito às outras pessoas, à diversidade e ao meio ambiente, como o Cinema (ARAÚJO, 1995, p. 15).

O Cinema requisita mais espaço e o espaço da sala de aula deve ser tomado como um ambiente privilegiado de aprendizagens mútuas, de ousadias e de ressignificações; um local fomentador da cidadania, tanto para docentes quanto para discentes. Assim, serão tratadas primeiramente, as implicações do pensamento crítico e as possibilidades dessa arte em criar transversalidades com outras artes e áreas de conhecimento. Por exemplo, o Cinema contempla o programa educativo da Unesco: “Aprender para o século XXI”, coordenado por Delors (2000), que destaca quatro pilares para a educação do futuro: aprender a conhecer, aprender a aprender, aprender a fazer e aprender a conviver.

E é nesse aprender a conhecer que se encontra a crise de valores abordada e sofrida pela personagem João Grilo, da obra *O Auto da Compadecida*, que mesmo em conflito interno, mostra a diferença e faz “o rir da miséria” como motivo de superação, mas não faz “o rir na miséria” como exemplo de loucura.

De acordo com Araújo (2001, p. 48), a personagem “[...] evoca a noção de crise de valores na sociedade atual que se tornou lugar comum, reforçando o sentimento de que os atores participam, por meio do Cinema, das criações culturalmente responsáveis pela educação das futuras gerações, junto com professores e pais”. Em relação a esse aspecto, Colello (2001, p. 48) afirma que:

Em face da amplitude, natureza e complexidade das metas educativas, a escolaridade deixa de ser concebida como mera sucessão de ensinamentos de valores predeterminados e válidos por si só, cuja somatória garantisse necessária e definitivamente o conhecimento. Seja no plano teórico, seja na dimensão prática, a educação do futuro clama pela aproximação entre o ser e o saber, pelo rompimento dos muros que separam a escola e o mundo. Nesse sentido [...] a compreensão entre as esferas pedagógicas e educacionais, no projeto de ensino, será tão mais relevante quanto mais ela puder subsidiar a articulação entre ambas em benefício do ajustamento pessoal e da inserção do homem no mundo em que vivemos.

Portanto, sobre esses muros, o Cinema é considerado tanto como uma arte de valor quanto uma arte profundamente democrática por integrar todas as outras. Por isso, ele pode redimensionar um ensino vinculado à realidade ou que se realiza de modo integrado, tornando a aprendizagem algo reconhecível, que estimula o interesse do educando. Na sociedade contemporânea, que tem por alicerce a informação, as maiores dificuldades não estão relacionadas à obtenção de mais informação, mas em integrá-la na obtenção do conhecimento.

É preciso ressignificar esta prática, isto é, o Cinema, otimizar seu uso, aproveitar a linguagem cinematográfica — que funciona, também, como reconstrução da realidade — para dar sentido e vivificar os assuntos relativos a esses conteúdos, promovendo debates, reflexão e, conseqüentemente “desestabilizando” dogmas. A obra de arte em geral e o Cinema, em particular, com certeza, plasmam, em imagens, diversos temas que, por dizerem respeito a nós, por interferirem na nossa compreensão das tensões da vida, possuem uma dimensão ética a ser destacada. Assim como Madureira (2003, p. 148) reconheceu que:

A arte em geral tem papel formativo⁵ no campo do ensino da ética e pode-se mostrar fundamental, na medida em que nos ajude a conceber uma 'ética estética' carregada de estímulos que atuem como argumentos originais e entusiasmantes, sem se recair em esteticismos cuja atração vertiginosa possa provocar um entendimento parcial e limitado da vida humana.

A linguagem no Cinema permite assumir o construtivismo como uma aventura do conhecimento e pressupõe dar voz ao jovem, promover o diálogo⁶, incitar-lhes a curiosidade e a questionar o cotidiano e os conhecimentos científicos e, acima de tudo, dar-lhes condições para que encontrem as respostas para suas próprias perguntas. Isso tanto do ponto de vista individual quanto coletivo. De acordo com Costa (1987, p. 19), a introdução do Cinema na aula (e, mais em geral, a presença da problemática relativa às linguagens audiovisuais) torna-se um momento de confronto entre um tipo de cultura icônica (a mensagem em todas as suas possíveis articulações e em suas integrações com a palavra), que tem de fato, cada vez mais importância nos processos informativos e formativos.

O pensamento de Ludwig Wittgenstein (1987, p. 23): "Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo", define bem o que é a linguagem cinematográfica adaptada em *O Auto da Compadecida*. Não é uma linguagem arraigada, ela é narrativa, não é a do juízo abstrato, mas sim a linguagem do entendimento cuidadoso e esforçado de pessoas com nome próprio e acontecimentos que não se repetem mesmo que se trate de narrações de ficção. Essa linguagem narrativa citada tem pelo menos uma dupla utilidade: proporciona uma melhor compreensão da realidade e contribui para a construção da identidade pessoal.

Esses diferentes meios de expressão podem levar o espectador a uma visão ampliada do processo artístico, o que demonstra que as afinidades entre Cinema e Literatura acabam influenciando positivamente no processo perceptivo do fruidor, que agora focaliza a realidade a partir de dois pontos de vista, cada um com sua dimensão e virtude estética própria (SILVA, 1996, p. 46). Embora o texto literário se

⁵ Na medida em que a Literatura ou o Cinema propicia rupturas e a veiculação de conceitos e normas, delinea-se suas contribuições com seus aspectos: social e formador.

⁶ Para justificar que os sujeitos se expressem a partir de suas impressões e sensações é notório o apoio na concepção bakhtiniana da escrita como processo essencialmente dialógico.

relacione com o leitor de forma isolada e tenha como matéria-prima a linguagem e não a imagem, e o filme seja feito para projeções em salas escuras, ambos podem enriquecer o conhecimento e a percepção do espectador ou do leitor, de modo a contribuir decisivamente com sua formação.

Na leitura inicial das personagens de *Dom Casmurro*, por exemplo, é muito comum que o adaptador (diretor, roteirista ou ator), provoque novas interpretações imagéticas que o leitor não possuía antes, ao ler a obra. E essa é a riqueza ao comparar as diferenças comportamentais das personagens nas duas artes. O texto pode satisfazer o horizonte de expectativas do leitor ou provocar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, em maior ou menor grau, levando-o a uma nova percepção da realidade. A distância entre as expectativas do leitor e sua realização é denominada por Jauss de “distância estética” e determina “[...] o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p. 31).

Mas como são representadas estas impressões no filme *Dom* ou em *Capitu*? Como esses filmes envolvem sua plateia e, finalmente, como esse envolvimento pode ser transformador do sujeito? Buscando compreender a problemática, essa linguagem cinematográfica é a linguagem da imagem, da expressão iconográfica da qual deriva um caráter subjetivo muito forte (SILVA, 2007, p. 56). Então, os filmes citados interferem e modificam a subjetividade do espectador. E, nesse sentido, apontam para a necessidade de novas pesquisas que possam aprofundar a compreensão das relações entre filme e identidade, filme e identificação, filme e subjetividade, filme e educação, filme e construção de valores, e aqui, filme e Literatura, ou seja, Cinema e Literatura.

Essas adaptações com suas abordagens feitas e com a pluralidade de temas, potencializou sentimentos, reflexões, pensamentos e novas visões sobre os temas centrais dos dois filmes e, dessa maneira, criaram a possibilidade para que os adaptadores emitissem suas visões, posições, sentimentos e sensações sobre as temáticas das narrativas. A respeito dessas adaptações como representações coletivas, vale lembrar a definição estabelecida por Durkheim (1995, p. 21):

Representações coletivas são produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo. Para fazê-las, uma multidão de espíritos diversos associaram, misturaram, combinaram suas ideias e

sentimentos; longas séries de gerações acumularam aqui sua experiência e saber.

Objetivando a eficácia na leitura literária, aponta-se também — como fez Renato Russo⁷ — para a necessidade de aprofundar as relações entre Cinema e Literatura com outras artes. Mais que um recurso técnico, eis uma sugestão de caminhos e de usos que quebram barreiras entre ensinar e fazer uso de tecnologias de nosso tempo; entre pensar, sentir e aprender. Assim, as canções “Eduardo e Mônica” e “Faroeste Caboclo”, sucessos da banda Legião Urbana, tornaram-se roteiros para filmes homônimos, comprovando e exemplificando a abertura do Cinema também para a arte musical.

A fim de evitar uma margem muito grande de subjetividade no trabalho e divergente em sentido, foram e serão citados os filmes e os livros adaptados sob a ótica daqueles mais conhecidos nacionalmente, entre eles, sabe-se que as obras escolhidas foram as de Machado de Assis e Ariano Suassuna. Entretanto, as ideias desse texto se aplicam a diversos outros livros que também foram adaptados como *O sítio do pica-pau amarelo*, de Monteiro Lobato, 1984 de George Orwell; *Romeu e Julieta*, de Shakespeare; vários romances de Jorge Amado e centenas de outros.

Esse estudo em última análise, aponta para a interdiscursividade. Contudo, é preciso ressaltar que as artes citadas: filmes, teatro, minisséries, novelas, que abordam obras literárias, não têm função de substituí-las — o ganho seria nulo se assim o fosse — mas complementá-las, apontando mais pontos de vista, de interpretação e de análises; visando tanto o texto literário quanto o cinematográfico como objeto de estudo, porque a obra de arte passa a ser trabalhada e imaginada como forma construída, desencadeadora de uma multiplicidade comunicativa.

⁷ Renato Russo intérprete da Banda Legião Urbana no trecho da música Eduardo e Mônica onde mostra a transtextualidade das artes: (...) O Eduardo sugeriu uma lanchonete/mas a Mônica queria ver um filme do Godard (...). A produtora Gávea Filmes comprou os direitos autorais da música para a produção do filme homônimo. *Faroeste Caboclo*, dirigido por René Sampaio, é outra canção da banda adaptada para o Cinema.

1.1 TRANSTEXTUALIDADE EM *DOM CASMURRO*



Nesse capítulo, pretende-se averiguar os signos temporais que se afastam e se atraem na instauração poética dos olhos de Capitu, tanto nos filmes, *Dom* e *Capitu*, quanto na obra literária. A imagem, tanto visual quanto escrita dessa personagem, põe em relevo o poder de seus peculiares “Olhos de Ressaca”, que tanta influência causa no imaginário do leitor. É importante ressaltar que a imagem, extremamente significativa, das experiências amorosas do passado instalam-se, primordialmente, no tempo e no espaço presentes, de modo a evidenciar a descontinuidade temporal recorrente na obra, ou seja:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluído misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve. A eternidade tem as suas pêndulas; nem por não acabar nunca deixa de querer saber a duração das felicidades e dos suplícios (ASSIS, 1997, p. 167).

No trecho citado, compõe-se a bela e estonteante metáfora dos “Olhos de Ressaca” que ressalta e toma como referência o poder de sedução de Capitu. Os olhos dão também a ideia metonímica do que Capitu vai representar para o narrador. A antítese do “tempo infinito e breve” questiona o conceito subjetivo vivido de forma relativa.

No Cinema, esse trecho de capítulo é mais breve, suave e brando, ficando por conta do espectador a captação e receptividade da imagem. Em ambas as artes, Cinema e Literatura, necessita-se de atenção para que não se quebre o encanto, a

complexidade e a beleza empregadas na elaboração das personagens, do enredo e do clímax.

A cena e o capítulo transformam-se em um contínuo fluxo atemporal, pela adjetivação, pela subjetivação e pelos sonhos contidos no *flash-back* do narrador. É um tempo, um tempo múltiplo de poetização: "Quantos minutos gastamos naquele jogo? Só os relógios do céu terão marcado esse tempo infinito e breve".

Em *Dom Casmurro* (livro) as características narrativas de Machado de Assis, através do narrador Bentinho fundem-se com os próprios elementos do Cinema, elementos que liberam os fantasmas adormecidos, reacendem emoções e sentimentos que, muitas vezes e por muito tempo, foram reprimidos. Mas seu simbolismo é, em oposição ao do sonho da personagem, perfeitamente claro e compreensível. Diferentemente, o Cinema não evoca lembranças traumáticas individuais, mas, sim, frustrantes ou emoções coletivas; não mascara totalmente os fatos para quebrar nossa censura — ele a vence mostrando exemplos de vida de outras pessoas, que podem ser válidos ou não para o espectador.

É importante observar que essas formas de abordagem não são positivas nem negativas; são apenas diferentes maneiras de se operar com a fantasia, são as diferentes relações quando se está diante de uma e de outra forma. O Cinema representa uma emoção que termina num momento determinado, quase sempre adequando as coisas aos seus lugares, evitando-se, por vezes, o confuso, o inexplicado, o não resolvido.

É também a obra *Dom Casmurro* uma história profunda, com personagens que possuem personalidades complexas e fundamentais para envolver o leitor na trama. Tanto no filme *Dom* como em *Capitu*, os atores, o enquadramento da câmera e roteiro adaptado tentam transpor o imaginário para a tela cinematográfica. Mas, levar toda essa complexidade da obra de Machado de Assis para as telas de Cinema provavelmente não é o principal objetivo dos diretores dos dois filmes, seria desastroso se o fosse. Há e houve necessidade de muitos cortes no capítulo supracitado que retrata os "Olhos de Ressaca" tanto por conta da riqueza estilística e alegórica literária, quanto por conta do limite de extensidade temporal permitido pelo filme.

Uma principal diferença no livro é que as personagens são memórias do narrador protagonista. No filme as personagens ganham vida própria e participam do drama constante do enredo. Os nomes dos filmes (*Dom*, *Capitu*) também diferenciam-se do título do livro (*Dom Casmurro*). Pretende-se, assim, afirmar que o filme abordado é arte da arte, um recorte, um olhar, um pensamento. Também, não se deve atribuir quebra de conexão entre o filme e a obra por mera falta de percepção intersemiótica do receptor da arte.

Os filmes têm para o Literatura a mesma função da personagem José Dias para Bentinho: ajudá-lo a ficar junto de sua amada (o leitor). Nada é certo ou definitivo, nem se pode pontuar como Bentinho via Capitu ou como ela era; em verdade, a Literatura e o Cinema têm em comum sugestões, sugerir uma nova visão, mas não se deve, nós, leitores e espectadores, confiar nos próprios olhos.

Os filmes, tendo *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* como referencial, são repletos de valores que convidam à admiração, ao acolhimento, exigem que se repense a maneira de ser, a postura perante os outros. Num segundo momento, quando se adere aos valores, o que implica uma certa dose de abnegação, de desprendimento dos interesses imediatos, estes mesmos valores passam a conferir dignidade a tudo o que se faz. Sobre esse aspecto, Santomé (1998, p. 107). Afirmou que:

O conhecimento aparece com um fim a-histórico, como algo dotado de autonomia e vida própria, à margem das pessoas, como frisa B. Bernstein (1993: 160). 'As disciplinas ou matérias singulares são narcisistas, orientadas para o seu próprio desenvolvimento mais do que para a aplicação de si mesmas'. (...) O saber divorcia-se das pessoas e dos seus compromissos e caminha rumo a uma autonomia plena.

Por conseguinte, é inerente ao Cinema em *Dom Casmurro* a transtextualidade, por indicar uma proposta com relação intrínseca entre ambos os conteúdos, vinculando uma arte à outra, uma disciplina curricular a um tema (ARAÚJO, 1995, p. 27). O indivíduo como tal conhece apenas a anomia e não a autonomia. Inversamente, toda a relação de um com o outro, na qual intervém o respeito unilateral, conduz à heteronomia.

Nesse aspecto, tratando-se de transtextualidade, é preciso também inserir novas temáticas sociais, para que haja, assim, outras práticas de sensibilização, novos debates e possível mudança de postura.

Dom Casmurro e o *O Auto da Compadecida* ultrapassam as telas e as páginas, pois permitem, no uso de metodologias plausíveis e exequíveis, discutir um meio que se possa inspirar (como os sonhos) a busca de alternativas inovadoras para a transmissão de ideias e valores no âmbito literário. Portanto, propõe-se o Cinema como uma nova prática de intervenção educativa. Zusman (1994, p. 10) afirmou que:

Difícilmente um filme não veicula mitos, sejam coletivos ou individuais. Por definição, os mitos estão para a coletividade como os sonhos para o indivíduo. Mas há mitos mais pessoais, ou mais referidos a pequenos grupos, que outros. Uma observação mais atenta permitirá também estabelecer certas conexões entre os mitos que instrumentam e a cultura de uma época e o êxito de certas películas, nas quais algumas estratégias modernas ganham maior transparência.

Por isso, o Cinema em *Dom Casmurro* torna-se um comunicador de mitos. É o mais ágil e, talvez, aquele que tem uma linguagem mais próxima das representações pictóricas da vida mental, tanto no plano da vigília como no da vida onírica. Ainda que mantendo-se virtual nos filmes, a imagem retratada ganha objetivação e um certo grau de realidade relatada.

1.2 PONDERAÇÕES SOBRE O CINEMA

O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte.
Walter Benjamin

No dia 28 de Dezembro de 1895, na primeira exibição pública de Cinema, os irmãos Lumière diziam que o “Cinematógrafo” não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, e logo se cansaria. Sabe-se que os Lumière enganaram-se; contudo, mais de um século se passou e as possibilidades de uso do filme ainda estão sendo subestimadas.

Assim, faz-se neste capítulo um estudo sobre o imaginário na obra de arte cinematográfica, com base nas funções sociais transformadoras da abordagem das massas, a relação do filme com a cultura, o filme e sua reprodutibilidade técnica e outras contribuições, vistas na perspectiva de Walter Benjamin.

O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2003, p. 105) disse certa vez que a música era a mais nobre das artes. Enquanto as demais apenas representavam a essência própria das coisas, ela era essa própria essência, ela era a coisa. A música tem realmente a propriedade de conferir emoções às pessoas desde a primeira vez em que foi ouvida, propiciando-lhes a revivência dessas emoções. E como ocorre com o Cinema? Além do som ele possui a imagem. A imagem é uma ponte de ligação entre o homem e seu imaginário. O imaginário é uma dimensão que existe no homem, paralelamente à dimensão do real.

Segundo Franz Werfel (1935), o Cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades, seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural.

Dessa forma, mais uma vez, a arte põe-se a serviço do aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao Cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer o gigantesco aparelho técnico do nosso

tempo o objeto das intervenções humanas — é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao Cinema seu verdadeiro sentido.

Pois o Cinema muda o foco, o ângulo de visão do homem no mundo, como nova forma de arte. Essa influência é mais significativa que seus temas: O olho, o movimento, a perda da áura, a ruptura com a tradição, a reprodutividade técnica, entre outros.

Para Benjamin (1994, p. 170), nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — repercutem uma sobre a outra. Pois o filme é uma forma cujo caráter artístico é, em grande parte, determinado por sua reprodutibilidade. Nunca as obras de arte foram reprodutíveis tecnicamente, em tal escala e amplitude, como em nossos dias.

Quanto à autenticidade das obras de arte reproduzidas, não é adequado dizer que elas perdem o sentido, isto parece uma antítese, algo inadequado. Também, não parece conforme dizer que o objeto reproduzido seja uma obra de arte e sua reprodução não.

Uma das metas da reprodutibilidade é aproximar o indivíduo da obra pois “em sua essência a obra de arte sempre foi reprodutível” (BENJAMIN, 1994, 168). Em contraste, a reprodução técnica da obra representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, por meio de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente, ou seja, de forma contínua, como ressalva Benjamin.

A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual (em geral considerada uma falsificação), o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica. Com esta, a obra de arte emancipa-se, pela primeira vez na história de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. Em suma, a afirmativa do químico Antoine Lavoisier de que na natureza tudo se transforma, também se aplica à natureza da arte.

Assim, de acordo com o autor, Benjamin (1994), o filme tem seu fundamento imediato na técnica da reprodução, da transitoriedade e a da repetibilidade. A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da

reprodutibilidade. Sem ela, durante séculos, houve uma separação rígida entre um pequeno número de escritores e um grande número de leitores. No final do século passado, a situação começou a modificar-se.

A reprodutibilidade técnica da obra modifica a relação da massa com a arte, ela se torna progressista, pois quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior se torna sua distância do público, o que afeta tanto sua fruição quanto sua crítica. No Cinema, mais que em qualquer outra obra de arte, as reações do indivíduo — cuja soma constitui a reação coletiva do público — são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação, Benjamin (1994).

Por isso que as adaptações para o Cinema têm a capacidade de diminuir distâncias entre o público e as obras literárias. Essa reação do indivíduo consegue influenciá-lo para a busca da leitura literária.

A exponibilidade das obras cresceu em ampla escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade, fazendo com que a mudança de ênfase de um pólo para outro correspondesse a uma mudança qualitativa, comparável à que ocorreu na pré-história: O alce, copiado pelo homem paleolítico, nas paredes de sua caverna, é um instrumento de magia, só ocasionalmente exposto aos olhos dos homens: no máximo ele deve ser visto pelos espíritos. À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. É certo que esse alcance histórico que permitiu a refuncionalização da arte é especialmente visível no Cinema, e sua técnica é especialmente emancipatória.

Uma outra das tantas funções sociais mais importantes do Cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O Cinema não realiza essa tarefa apenas pelo modo com que o homem se representa diante do aparelho, mas pelo modo com que ele representa o mundo graças a esse aparelho. A descrição cinematográfica da realidade é para o homem infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos de direito exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com eles, no âmago da realidade.

O filme é uma criação da coletividade. Em 1927, calculou-se que um filme de longa-metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de

peessoas. Como já dito, apesar de a obra cinematográfica adaptada ser, além de tudo, uma homenagem ao livro, ela também é um apelo às massas para que tomem o livro como referencial, não apenas principal mas indispensavelmente, essencial.

Segundo Benjamin (1994, p. 170), essas transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte. E nessas circunstâncias, a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação (até interativas) das massas através dessa abordagem, por vezes ilusória.

Para o diretor René Allio (1976) o tempo, quando se está no Cinema, fica paralisado: as pessoas vivem no ritmo e no tempo do filme. Muniz Sodré (1987, p. 21) diz, por sua vez, que no Cinema o espectador é cúmplice consciente de um rito, como numa cerimônia religiosa e sagrada, e isso se deve em parte, à sequência ininterrupta em que o filme transcorre, diferentemente do livro.

Fica-se de qualquer forma entregue aquilo que está sendo emitido, com pouca resistência psíquica. Por isso, os efeitos acústico e visual provocam mais emoção, como também provocam sensações. O efeito emocional do filme não é apenas o enredo —, mas toda essa situação que se assemelha à do sonho, mas é muito mais próxima do rito que do sonho.

O pensador francês Christian Metz (1980, p. 21), discorrendo sobre o assunto, aponta que a diferença entre filme e sonho reside no fato de que, no Cinema, o espectador sabe que está lá, enquanto o sonhador quase nunca sabe que está sonhando. No Cinema, tem-se a impressão de viver os fatos; no sonho tem-se a ilusão deles, complementa o pensador.

A realização de um filme, principalmente de um filme sonoro, oferece um espetáculo jamais visto em outras épocas. Orientar a realidade em função do público e o público em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento/sonho quanto para a intuição.

Por isso, o interesse das massas pelo Cinema é totalmente justificado, na medida em que é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe. Assim, o Cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência e, por outro, assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. O Cinema fez explodir o universo carcerário com

a dinamite de seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre ruínas arremessadas à distância.

Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo de psicoses, alucinações e sonho. Desse modo, os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público apropria-se dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O Cinema introduziu uma brecha na verdade de Heráclito, segundo a qual, o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado (BENJAMIM, 1994, p. 29).

É importante ratificar que as formas parciais e totais não são positivas nem negativas; são apenas diferentes maneiras de se operar com a fantasia, são as diferentes relações quando se está diante de uma e de outra forma. A forma parcial dá liberdade à imaginação do receptor, permite-lhe fantasiar livremente, mas sempre dentro do imaginário habitual, conhecido. Sua qualidade é aceitar a participação do receptor, tornando-o ativo no processo de troca da comunicação e educação.

No filme, não é possível abandonar as associações da tela. Esse efeito de choque precisa ser interceptado por uma atenção aguda, pois o Cinema é uma forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.

Sobre a recepção no Cinema, afirma-se que muitos procuram nessa obra de arte a distração, enquanto o conhecedor dela aborda acolhimento, um objeto de devoção, pois quem se recolhe dentro de uma obra de arte, nela mergulha e nela se dissolve. Mas a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no Cinema o seu cenário privilegiado, por ele poder integrar várias artes em si.

Quando integradas, as duas artes, Cinema e Literatura, ganham mais direcionamento em relação ao volume social e possuem maior densidade no afeto e no conhecimento do público. Mas, confirma-se que cada linguagem, Literatura e Cinema, tem seu fundamento próprio. Uma pode estimular a outra, como pode usar elementos uma da outra, mas devem ser vistas como artes diferentes.

O filme provoca fenômenos de identificação, sobretudo por sua possibilidade de revelar a intimidade da personagem protagonista. Ao nos aproximarmos de seus segredos, é mais fácil entrar na esfera da empatia, acabando por nos identificar com ele. Diante dos filmes, os jovens não têm opção e nem saída alguma, que não seja a de mergulhar na temática e sofrer cognitivamente, afetiva e emocionalmente com ela. A obra artística propõe uma nova maneira de ver o mundo e como projeto imaginário encarna-se na história humana, promovendo a sua necessária transformação, pois o imperativo maior da arte é permitir a seu fruidor uma percepção do mundo que ele só alcança por meio dela.

Os processos que ocorrem em nossa interioridade, durante a vida, são processos contínuos que nos permitem pensar e sentir o mundo externo. A partir disso, passamos a nos comportar das mais diferentes formas. Isso pode decorrer da riqueza proveniente das imagens fílmicas ou das palavras do texto literário. Ambas propiciam-nos o resgate de fatos, temporalidades e espacialidades pretéritas que ainda povoam nossas mentes, desencadeando em nós verdadeiros momentos de satisfação.

Assim sendo, ao entrar em contato com as obras literárias *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* ou com os filmes *Dom*, *Capitu* e *O Auto da Compadecida*, o leitor/espectador resgata costumes, valores e linguagens que norteavam a sociedade de cada época em que as obras foram escritas (meados dos séculos XIX e XX). A partir desse conhecimento, esse leitor/espectador poderá refletir, concluir e mudar comportamentos, além de vivenciar sensações diversas provocadas pelo contato com as artes literária e cênica, a partir de sua subjetividade.

Gallo (2000, p. 49), refletindo sobre o desvendamento da imagem e de sua subjetividade, fala de seu caráter estruturador, ao perceber o uno e o outro, devolvendo na linguagem sua virtude metafórica:

A subjetividade não é conteúdo de pensamento, de percepção, de ação, mas estrutura; eu percebo, eu ajo e penso de maneira individualizada, filtrada por essa estrutura de processamento. Não importa, para o conceito de subjetividade, o que eu pense ou o que eu faça de determinada maneira, e este pensamento e esta ação são possíveis apenas assim, através da individualização e da globalidade do mundo. O fato de a subjetividade ser uma estrutura vazia de significado faz com que ela se lance no mundo das significações. (...) Sua infinita densidade de nada atrai para si todas as significações do mundo (...) apesar de ser uma realidade eminentemente

interior (e justamente, consciência de si mesmo); a subjetividade só se constrói na exterioridade, pois busca de si, no mundo, as significações que podem preencher o vazio da sua estrutura.

Não se pode deixar de lembrar que o Cinema e sua repercussão têm a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico: ele apresenta jogos de identificação, fazendo com que a linguagem ultrapasse a esfera dos significados relativos — o isto e o aquilo — para nomear o indizível, ou seja, pela imagem não temos explicação das coisas, mas a sua recriação, a sua revivência transmutante do real.

Ao assistir a um filme, um dos resultados da projeção do sujeito é a sua possibilidade de identificação, na maioria das vezes, com o protagonista do filme ou com a causa que ele representa. Sem dúvida, a identificação é um dos elementos psicológicos que se apresentam de forma qualitativa quando alguém se vê convocado pelo enredo do filme (e dos filmes, nesse caso). Através da identificação, o sujeito vive o drama da personagem, vislumbra a superação dos seus próprios problemas e se embriaga com o êxito e a prosperidade alheios.

Segundo Lapanche e Pontalis (1988, p. 295), sabe-se que a identificação é um “...processo psicológico pelo o qual o sujeito assimila um aspecto, uma propriedade, um atributo do outro e se transforma, total ou parcialmente, segundo o modelo dessa pessoa. A personalidade constitui-se e diferencia-se por uma série de identificações”. Esta assertiva corrobora as ideias anteriormente expostas a cerca da transformação que o leitor/espectador pode sofrer ou alegrar-se ao entra em contato com a arte.

É fato que o espectador cinematográfico fica subjugado pelas imagens, isto é, a imagem fascina e provoca a identificação com as personagens que aparecem na tela. Está-se, aqui, identificando a fascinação com um certo estado de êxtase, a manifestação da nossa simpatia pelo herói da película e a nossa identificação com o protagonista da narrativa. É de se supor que, psicologicamente, o espectador abandona sua poltrona, entra na tela e se converte em ator da ação.

De acordo com Marcondes Filho (1988, p. 10), as imagens são um tipo de porta para outra dimensão: a dos sonhos, das fantasias, das buscas. Elas tem a ver com as pessoas, suas ideias e desejos, por isso são importantes. Mas as imagens

nunca são gratuitas nem estão sozinhas. Em consonância com Luis Espinal (1976, p.64) ao afirmar que:

A identificação do espectador cinematográfico com o protagonista do filme é possível graças ao fato de que o Cinema, ao nos submeter a um estado para-hipnótico, atenua a parte exterior da própria individualidade. A para-hipnose, em que o Cinema pode colocar o espectador, torna o público muito mais sugestível e receptivo a toda influência psicológica exterior, a identificação é uma necessidade para o homem; temos necessidade de modelos a seguir, para não nos sentirmos estranhos e assegurar assim a aceitação social. Esta necessidade interior de nos identificarmos com os deuses cinematográficos também vem motivada para ser uma compensação a tantas frustrações que o homem médio tem na vida. Graças à identificação, pode-se viver o êxito, a superação do tabu e uma série de vivências exóticas que, ordinariamente, nos são negadas na vida real.

Assim sendo, o leitor/espectador das obras, literárias e fílmicas, que constituem o *corpus* deste estudo dissertativo, pode identificar-se com os sentimentos de frustração de Bentinho, então Dom Casmurro, o narrador/protagonista da obra machadiana, por não conseguir atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência. Pode, também, identificar-se com João Grilo que, à medida em que luta (e mente) pela sobrevivência, ao lado de seu amigo Chicó, satiriza o Poder constituído e a Igreja como Instituições que só valorizam os bens materiais, e exalta os pobres merecedores de compaixão.

Assim, Cinema e Literatura, uma forma de arte servindo à outra, configuram-se como meios de arte e comunicação que podem despertar leitor e espectador para a interpretação de mundo. A respeito disso, Magno (1998, p. 113) reconhece que:

Apesar das novas propostas e mesmo à necessidade de o atual sistema incorporar os meios de comunicação em seus currículos, o Cinema continua transitando entre o fascínio que desperta e o temor de não se saber como abordá-lo além de sua utilização ilustrativa de visões e interpretações histórico-culturais. Poucos são os que se aventuram a encará-lo como linguagem que exige estratégias de abordagens e metodologias específicas, não se dando conta de sua ampla interdisciplinaridade.

O Cinema foi visto como um dos mais poderosos meios de comunicação de massa do século XX, razão pela qual não se pode ignorar a força, nem malbaratar o grande poder de influência oferecido por esse meio. Os filmes são uma fonte de conhecimento e se propõem, de certa forma, a reflexão, a emoção, o

deslumbramento, a reconstrução e a desconstrução da realidade. Também se sabe da importância de se estabelecer os usos significativos de novas mídias na escola, de modo que elas possam enriquecer o processo pedagógico. Por isso, sobre a possibilidade de encaminhar novas ações em face do desafio de educar na era digital, é plausível pensar nas obras cinematográficas que adaptaram textos literários. Corroborando, Madureira (2003, p. 75) afirmou que:

De repente, porém, algo me chama a atenção. Talvez uma cena, talvez uma palavra, talvez uma frase musical... e resolvo entrar no mundo da obra, abro-me ao apelo que ela me lançou, acolho ativamente as possibilidades que este mundo me oferece, e começo a acompanhar com atenção o ritmo e os diálogos do filme [...] inserido no dinamismo transbordante da obra, instaura-se um âmbito de realidade que me entusiasma e o entusiasmo transfigura o meu olhar, o meu rosto, a minha voz, os meus gestos. Percebo-me atraído, conquistado pela realidade artística. O meu ser inteiro experimenta uma elevação consciente a um nível de criatividade inesperado. Sinto-me em consonância com os personagens do filme, identifico-me com eles, construo com a imaginação uma e outra vez a ação que se descreve. [...] Neste momento estou recriando a obra de arte e fundando com ela um campo de sentido.

O filme adaptado cumpre assim também o papel de orientar, de fomentar o imaginário, de aguçar os sentidos, de reduzir a memorização vaga da obra tornando-a mais significativa em suas características. Assim, se o jovem critica, é porque ele quer entender o mundo adulto, quer igualar-se a ele, está testando toda sua capacidade de argumentar e, principalmente, está consolidando a personalidade. Para isso ele questiona, levanta hipóteses, muitas vezes absurdas aos olhos dos adultos, mas que podem trazer o novo, por mais insólito que seja.

Em face do filme, enquanto obra de arte (muitas vezes a hipérbole da própria vida), enquanto meio de ilustração das problemáticas do preconceito e, finalmente, enquanto instrumento de sensibilização e reflexão, pode-se acompanhar não só a profundidade do impacto cinematográfico, como também a pluralidade e a riqueza das produções textuais advindas dessa experiência.

Do ponto de vista prático, fica claro que o Cinema encanta, deslumbra, emociona e também ensina. Pela via do impacto — o maior potencial deste recurso, o drama como gênero cinematográfico — ultrapassa a simples transmissão de informações alcançando sobretudo a possibilidade de ampliar a interlocução do

sujeito com o seu mundo, abrindo os canais de comunicação, aumentando a possibilidade de escuta, de questionamento e de reflexão.

Como o universo de práticas do tema é muito extenso, salienta-se que é preciso aprofundar as pesquisas e os conhecimentos desses assuntos, sabendo relativizar esse saber, separando o relevante do desnecessário, tendo autonomia no pensar e no agir, repensando os paradigmas que norteiam a educação literária.

2 LITERATURA: AS PEDRAS NO CAMINHO

Ora, a Literatura, para que valha alguma coisa, há de ser o resultado emocional da experiência humana.
(José Veríssimo)

A contribuição da Literatura na vida social se dá justamente quando, por meio da representação, ela promove a queda de tabus da moral dominante e oferece ao leitor possíveis soluções para os problemas de sua vida.

A Literatura resgata as experiências históricas culturais e estéticas da humanidade e exige por parte de quem a lê um posicionamento pessoal, não apenas em relação ao passado, mas também em relação ao presente. Assim, para que se faça possível a sua eficácia é preciso fazer movimentos de interpretação e de análise que também levem em conta outros aspectos eficazes (imagético ou a transtextualidade) de leitura até então desprezados.

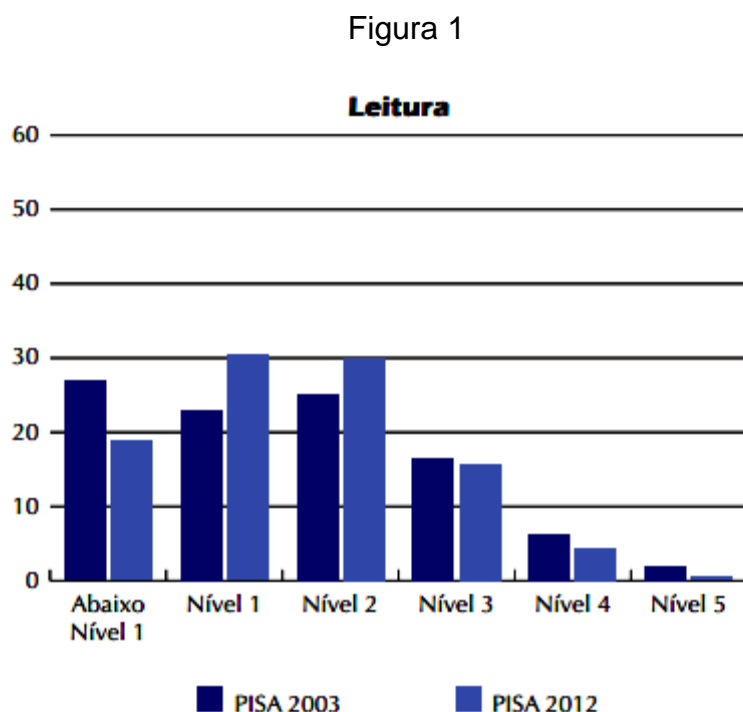
Jauss (1994) concebe essa relação entre leitor e Literatura baseando-se no caráter estético e histórico da mesma. O valor estético, para o autor, pode ser comprovado por meio da comparação com outras leituras; o valor histórico, através da compreensão da recepção de uma obra a partir de sua publicação, assim como pela recepção do público ao longo do tempo.

Sabe-se que a interação do indivíduo com o meio social e cultural, em um certo momento histórico, pode ser muito enriquecido pelos procedimentos e enfoques oriundos da Literatura e do Cinema. Esses meios podem levar os indivíduos, tanto dentro quanto fora da escola, a adquirirem novas e ampliadas percepções do mundo. Dentro dela, podem facilitar seu aprendizado, conduzindo-os a um conjunto de novas habilidades de leitura, o que influirá positivamente em seus processos avaliativos futuros.

Porém, quando não há amplitude nas percepções do mundo através da leitura, solicita-se uma reflexão. Regina Zilberman em *Fim do livro, fim dos leitores?* (2001) reporta-se a Ingarden ao afirmar que os textos literários, devido às indeterminações, particularizam-se mais pela falta do que pela presença. Os espaços ou lacunas existentes na obra literária necessitam da intervenção do leitor para completá-los; ao fazê-lo, o leitor torna-se co-produtor do ato de criação. E

conclui: “São as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra”. (ZILBERMAN, 2001, p. 51). A participação do leitor se dá, portanto, através da imaginação e da cooperação interpretativa.

Sem essa devida participação do leitor, muitos instrumentos de avaliação têm atestado o despreparo, e desestímulo dos jovens brasileiros quanto às capacidades leitoras. É o caso, por exemplo, do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA⁸), em cujo relatório de 2012, os estudantes brasileiros figuraram com pequena melhora nos níveis básicos de leitura dentro de um intervalo de nove anos, apesar de as avaliações não terem agregado grandes alterações na matriz.



(<http://portal.inep.gov.br/pisa>)

Uma parte desse problema pode ser amenizada com o uso adequado do hibridismo (Cinema e Literatura) em sala de aula. Essas áreas podem estimular uma à outra, conduzindo o educando a um nível melhor de percepção, compreensão e interpretação da realidade, na medida em que, ambas têm vivo interesse pelas

⁸ Relatório Nacional Pisa 2012: Resultado dos brasileiros (INEP).

imagens, mentais na Literatura, e fotográficas no Cinema. Essa interação, aliada a uma visão de mundo dúplice e complexa, fará com que o indivíduo produza ações e desenvolva processos psicológicos que podem ser interpretados em direções variáveis, de modo a ampliar seu código de repertórios intersemióticos.

Nos programas de avaliação, os resultados não têm sido diferentes:

Os dois sistemas de avaliação nacional — ENEM e SAEB — têm diagnosticado que o baixo desempenho dos alunos nas provas se deve à ausência do domínio da leitura compreensiva. O relatório pedagógico do SAEB divulgou que 32% dos candidatos alcançaram o nível mínimo esperado dos jovens da 3ª série do ensino médio; 42% ficaram abaixo do nível mínimo e apenas 25% alcançaram níveis superiores ao mínimo. Pela avaliação do MEC/INEP, aqueles que atingiram o nível 5, embora tenham consolidadas algumas habilidades de leitura, ainda não se tornaram leitores críticos: não conseguem, por exemplo, identificar recursos discursivos mais sofisticados utilizados pelo autor, com efeitos de ironia ou humor em cartuns (CEREJA, p. 75, 2005).

Em face desses resultados — e com o objetivo de respaldar a importância das adaptações anteriormente citadas, *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* — cabe propor o filme e o Cinema como ferramentas colaboradoras do processo de aprendizagem.

Segundo Eagleton (1997), o filósofo Hans Georg Gadamer (1900-2002), ampliou o espaço do leitor ao afirmar que, na interpretação de uma obra do passado, existe a possibilidade de emergir um novo significado para o texto, dependendo da posição histórica do leitor e da sua capacidade de dialogar com o texto: “Quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos” (EAGLETON, 1997, p. 98). Isso se torna possível por meio do cruzamento dos horizontes de expectativa da obra com o do leitor, no momento da leitura.

Como resultado, os educandos podem se tornar mais hábeis tanto no que se refere à agilidade da leitura, decorrente da tela cinematográfica, quanto na interpretação do texto que agora exige leitura múltipla: textual e fílmica. Como se vê, a aprendizagem pode passar por melhoras significativas através uso criativo da tecnologia.

Assim, problemas históricos e sociais que interferem na leitura literária podem ser superados com um novo modo de promover o ensino, a partir de ferramentas muito apropriadas, pois elas estão imbuídas de um conjunto de motivações como animação, cor, movimento e som que se acrescentam aos textos.

Muitos outros conhecidos fatores também explicam o desinteresse ou o afastamento do estudante em relação à leitura. Mas esses fatores e as dificuldades normais encontradas para que o aluno entre em contato produtivo com a linguagem serão superadas pelo novo modelo formativo que com a ajuda da mídia cinematográfica tornará o ambiente de estudo mais atraente, leve e motivador.

Paralelamente a tudo isso, independentemente da forma como o professor conduz e desenvolve o projeto de leitura múltipla onde ele atua (se por meio de provas, debates, de trabalhos criativos e o outros), é relevante e preponderante o papel que ele desempenha como orientador de leitura e como formador de leitores e espectadores do gosto literário e fílmico.

Antes questionava-se: qual é o sentido do estudo da Literatura para os alunos? Para muitos deles, Literatura é: “[...] uma matéria que estuda os autores”, “meio de conhecer autores e suas obras”, “estudo das obras literárias”, “estudo das obras de arte” etc. A maioria dos jovens tem dificuldade para reconhecer o que é específico na arte literária e pouquíssimos deles veem a Literatura como um tipo de arte que faz um uso especial da linguagem verbal e transcende os muros da escola (CEREJA, 2005, p. 28).

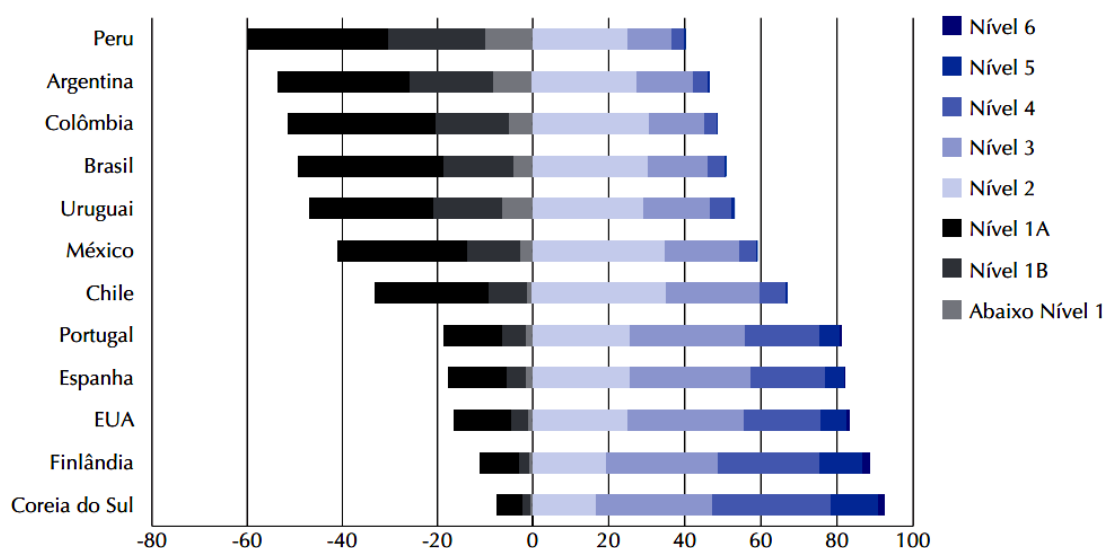
Com essa ideia, a preocupação com os estilos e com os autores sofrerá um deslocamento para uma nova sensibilidade, que envolve agora uma correlação entre processos: o de leitura múltipla e o da visualização fílmica que, integrados, desencadearão um processo alternativo de relação com o saber.

Ao ler um livro, surpreendemo-nos com suas revelações, suas histórias, suas emoções; ele nos embala, vence nossas barreiras e nos abre, pelos caminhos literários, para a fantasia (SILVA, 2007, p. 68). Então no Cinema adaptado desses livros, a presença de exemplos visuais mais concretos — ambientes, ações, cenários, estórias completas que aparecem no filme — surpreendem-nos ao apresentarem um mundo estabelecido, onde nos envolvemos ou não. Nos livros há um imaginário que não vem de fora; já instalado e instituído em nossa mente que,

por sua vez, reagirá de acordo com a forma que a mensagem nos atinge como leitores e sua capacidade de nos envolver. Nos filmes, essas formas impõem-se, ou não, mas como um novo imaginário.

Mas esse despertar para a eficácia na leitura literária não é estimulado no país. Como prova tais resultados do PISA vistos no gráfico da figura 2 que mostram a distribuição percentual dos estudantes por nível de proficiência em leitura nos países) e fazem supor que o ensino de Literatura e a abordagem do texto literário não têm sido objeto central das aulas de Literatura.

Figura 2
Proficiência



(<http://portal.inep.gov.br/pisa>)

Faz-se necessário rever essa prática, bem como redefinir o papel de ensino desse conteúdo na disciplina de Língua Portuguesa. Há muitos relatos e críticas da situação atual, embora só vagamente apontem-se caminhos eficazes a serem construídos, como por exemplo, as adaptações e suas diversas formas de fomentos à leitura. O Cinema fascina pelo verbo em ação e de maneira mais perspicaz que as demais formas de comunicação: ele introduz uma linguagem completa, que primeiro atrai o receptor, para depois ser incorporada por ele. Nessa medida, a leitura muda completamente (através de um fato técnico de sua linguagem) os hábitos de recepção e de percepção da sociedade e da cultura (CEREJA, 2005, p. 98).

Sabe-se que o alto índice de iniciantes que partiram da tela para o livro é um dado a ser considerado sobre o desenvolvimento e descobrimento das novas habilidades de leitura múltipla; esses caminhos alternativos de abordagem na Literatura, sintonizados com as pesquisas mais recentes no âmbito da teoria literária, da análise do discurso e da educação, podem contribuir efetivamente para o desenvolvimento de capacidades leitoras, fatores indispensáveis à vida profissional e ao exercício da cidadania.

2.1 TODO LIVRO É UM LIVRO DE AUTOAJUDA

Como recurso, esse outro tipo de abordagem pressupõe uma contínua discussão sobre os conceitos e modelos de leitura com foco nos novos ambientes formados por textos verbais e não verbais e as implicações dessa fonte na formação de um novo público leitor. Assim, as obras lidas e suas apresentações literárias e cinematográficas passam a constituir um estudo direcionado para a interação dos jovens com a nova informação e comunicação, desencadeadoras de múltiplos debates sobre a relação entre os discursos literário, fílmico e da música, do teatro e outras áreas do conhecimento.

Uma excelente forma de apresentação de um cenário artístico é pela interação entre as artes. Que desencadeia um processo subjetivo que pluraliza os processos de leitura, motivando a compreensão de que o sentido não reside no texto, mas no modo como o leitor interage com a realidade motivada pelo texto. Isto permitirá que se compreenda que a leitura é interativa e transcendente, na medida em que avança para além da decodificação do texto, de modo a alcançar a transformação das informações em conhecimento entre a Literatura e outras artes, especialmente o Cinema, a música e o teatro. Assim, quando o leitor de *Dom Casmurro* e de *O Auto da Compadecida* entra em contato com o texto escrito, depois de assistir aos filmes que têm essas obras literárias como suporte, estarão mais motivados e a interação com a realidade motivada pelas narrativas far-se-á com mais intensidade e com maior naturalidade.

Nessa interação é compreendido que assistir a filmes ou a peças teatrais adaptadas de obras literárias é uma forma estimulante de contato com a Literatura. Compreende-se também que estabelecer semelhanças temáticas ou estéticas entre o objeto de estudo e as artes contemporâneas é uma forma interessante de atualizar, instigar os conteúdos e de aproximá-los dos objetos culturais em circulação hoje.

O estudo de Literatura tem deixado de ser dialético e dialógico, tanto no que se refere à interação dos sujeitos quanto no que se refere à relação do texto com outros textos, e muito se privilegia a memorização de informações. Como consequência disto, muitos se sentem completamente despreparados para, sozinhos, proceder a uma interpretação ou a uma análise de texto ou de obra literária. Às vezes, até mesmo para operações básicas como comparar dois textos do ponto de vista do tema ou da forma.

Por isso, a interlocução entre Literatura e Cinema facilita a interação do sujeito com o ambiente cultural que se quer mostrar, pois o texto literário e o fílmico escrevem-se no papel memória-cerebral, onde ocorrem livres associações e intertextualizações programadas. Esse desempenho cerebral cria um mundo e remete aos mundos conhecidos com propósitos variados. Isso facilita a instauração do prazer estético na medida em que uma arte se nutre da outra, formando um terceiro objeto, decorrente da obra literária e do filme: a crítica fenomenológica do cinema, cenário no qual são veiculadas imagens diversas e tempos diferentes, resultantes da interação entre as duas artes.

Fatores como *flashback*, *close*, entrecorte, edição paralela e filmagem de frente complementam as possibilidades desencadeadas pela leitura, que adquire agora um novo formato pressupondo um novo tipo de leitor não mais contemplativo, mas profundamente ativo.

Chega-se a imaginar uma situação extrema, um ótimo aluno de Português, produtor competente de textos orais e escritos, leitor voraz de autores como Edgar Allan Poe, Baudelaire, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade, Patativa do Assaré, Zeca Baleiro, Lenine, por alguma razão, pessoal ou

ideológica, deixa de se preparar para uma prova historiográfica.⁹ Que resultados ele terá na prova de Literatura? Provavelmente seria reprovado. Estaria ele menos preparado porque deixou de ler os livros exigidos? (CEREJA, 2005, p. 75).

Mas no geral, apesar de todas as dificuldades apresentadas e restrições existentes, há uma aparente disposição para aprender Literatura, ler obras literárias, debater textos literários e compartilhar e negociar seus sentidos. Porém, duas ideias preocupam leitores e espectadores em relação às ocorrências de mudanças nos meios de comunicação, mais notadamente a partir do advento da imprensa às novas mídias. O que acontecerá com o livro? Como o Cinema se comportará neste novo cenário midiático? O livro continuará com seu espaço e com suas funções e com sua gradativa importância? Ele não será substituído ou esquecido? (já o Cinema terá como novo, ações mais integradoras e interativas).

Essas produções que oscilam entre a visão artística clássica e a moderna: elas vão da ordem à desordem na elaboração. Nesta nova ordem evidencia no tempo e no espaço contemporâneos irrompe o entre-tempo e o entre-lugar. Assim, "o acontecimento é sempre um tempo morto, lá onde nada acontece". Para Gilles Deleuze, esse tempo é morto, porque de certa forma é um não tempo, batizado também como "entre-tempo". Esse "entre-tempo" ou "entre-lugar" é entendido (GAUTHIER, 2005, p. 258-263) da seguinte forma:

Com a noção de confeto, instalamo-nos no 'entre-dois', no espaço-tempo diferenciador, ou seja, criador de cultura, como esses 'gênios híbridos', poetas, pintores, músicos que [...] modificam de maneira decisiva o que pensar significa, apresentando uma nova imagem do pensamento povoando-o de entidades artísticas. Relâmpagos que percorrem e quebram a forma de conteúdo, o agenciamento maquínico dos corpos, tornam-se incorporais, desvelando a sua atividade filosófica na sua intensidade primitiva. É a criação do deleuziano e guattariano CsO, corpo sem órgãos, ou seja, este 'entre tempo e entre lugar' chamado de pensamento.

O cotidiano da produção cinematográfica torna-se o lugar perfeito para os organizadores nas novas representações artísticas nas áreas da Literatura e do

⁹ A crítica de Jauss à história da Literatura baseia-se no fato de que, em sua forma habitual, a teoria literária ordena as obras de acordo com tendências gerais; ora abordando as obras individualmente em sequência cronológica, ora "seguindo a cronologia dos grandes autores e apreciando-os conforme o esquema de 'vida e obra'" (JAUSS, 1994, p.6). A segunda tendência corresponde ao estudo dos autores canônicos da Antiguidade Clássica e não deixa espaço de reconhecimento para os menores e/ou contemporâneos.

Cinema. O cenário geral, constituído de ambientes domésticos, ruas, praças, rostos, olhares e diálogos passaram a configurar a matéria do Cinema (além da Literatura) que, sob o olhar e o fazer de diretores, produtores e atores, é transformado em sequências dramáticas inteiramente artísticas e representativas de nossa busca na memória e na imaginação, para nos conservarmos conscientes e plenos em face de nossa trajetória vivencial.

Destarte, essa primeira impressão citada sobre um dos objetos de estudo, *Dom Casmurro*, pode estar relacionada com a falta de uma opção metodológica ou de uma orientação teórica por parte de alguns docentes, não há clareza quanto ao que seria uma metodologia de estudo da Literatura. Essa imprecisão metodológica tem como consequência a falta de clareza dos objetivos do ensino desse conteúdo, porque é sabido que entre outras, a Literatura tem a função de formar leitores de textos literários.

Acrescenta-se que o conjunto de fatores relacionados com o professor — formação acadêmica, experiência, referenciais teóricos sólidos, atualização, metodologia interacionista, disponibilidade e envolvimento, interesse e gosto pessoal por leitura, capacidade de tornar os conteúdos significativos — pode resultar num curso de Literatura eficaz, capaz de despertar o gosto pela leitura e formar leitores competentes.

Nos livros que circulam, essa esfera da adaptação acaba por transcender os limites desse universo e atinge a comunidade como um todo. A adaptação é responsável não apenas pela formação de leitores, mas também pela formação do gosto literário do público, que é difundido por intermédio de todos. As obras criam a expectativa de que a Literatura se torne mais que significativa, ou seja, possibilite o estabelecimento de nexos com a realidade em que o leitor vive, bem como de relações com outras artes, linguagens e áreas do conhecimento.

Esse via advinda das telas às páginas e *vice-versa* tem resgatado na Literatura muitas habilidades básicas de análise e interpretação de textos literários, tais como levantamento de hipóteses interpretativas; rastreamento de pistas ou marcas textuais; reconhecimento de recursos estilísticos e de sua função semântico-expressiva; relações entre a forma e o conteúdo do texto; relações entre elementos internos e os elementos externos (do contexto sócio histórico) do texto; relações

entre o texto e outros textos no âmbito da tradição; relações entre texto verbal e não verbal etc. Dessa forma, o leitor de Machado de Assis em *Dom Casmurro* e o de Ariano Suassuna em *O Auto da Compadecida*, entra em contato com a linguagem de época ou regionalista, com o momento histórico e com outros fatores como questões relativas às características do espaço que as obras retratam como se pode observar nos fragmentos transcritos a seguir:

Em caminho, encontramos o Imperador, que vinha da Escola de Medicina. O ônibus em que íamos parou, como todos os veículos; os passageiros desceram à rua e tiraram o chapéu, até que o coche imperial passasse. Quando tornei ao meu lugar, trazia uma ideia fantástica, a ideia de ir ter com o Imperador, contar-lhe tudo e pedir-lhe a intervenção. Não confiaria esta ideia a Capitu. “Sua Magestade pedindo, mamãe cede” pensei comigo. (ASSIS, 1997 p. 45).

JOÃO GRILO

Isso é coisa de seca. Acaba nisso, essa fome: ninguém pode ter menino e haja cavalo no mundo. A comida é mais barata e é coisa que se pode vender. Mas seu cavalo, como foi? (SUASSUNA, 2005 p 27).

O trecho extraído da obra machadiana pode comprovar a época do Brasil Império e a subserviência da população do Rio de Janeiro em relação à figura do Imperador. O excerto retirado da peça teatral de Suassuna põe em relevo a questão da seca e suas consequências no Nordeste Brasileiro. Assim sendo, comprova-se que as obras de arte, seja elas advindas da Literatura ou adaptadas pelo Cinema, levam o leitor/espectador para dentro e para fora do texto, provocando interpretações, questionamentos e reconhecimento dos recursos utilizados pelos autores.

Ao mesmo tempo que esse estudo de livros adaptados discute sobre responsabilidades e sugere possibilidades, ele também justifica uma série de falhas e consequências nos níveis de estudo. Por isso, o tema é tão amplo. Com uma única obra literária é possível apontar novos caminhos, elevar o desenvolvimento das capacidades leitoras, reconhecimento da natureza e da especificidade do texto literário e refletir sobre a relação da produção cultural com a sociedade e com a história de nosso povo.

Assim concebendo, torna-se necessário que o regente aproprie-se de seu papel na formação de leitores e que ele também faça da leitura fonte de aprimoramento e fruição, de forma que seu discurso seja significativo. Desse modo, compete a ele ousar, fazer diferente, de modo a ampliar a imaginação dos alunos, criar estratégias de motivação, passar rapidamente pelas concepções clássicas ou mais usuais e, enfim, focar as possíveis mudanças trazidas pelas recentes tecnologias que inovam a prática pedagógica. Os meios de comunicação tornam-se elementos de apoio ao processo de ensino e aprendizagem, por meio dos quais o docente pode ampliar a diversidade de temas, de opiniões e os modos de ler os discursos presentes em vários meios (SILVA, 2007).

O discurso do Cinema literário leva o sujeito a se inteirar do mundo e da história contemporânea. Ao ler, o indivíduo estabelece relações com o outro e torna mais elástica a visão de seus valores individuais, pois não basta apenas ler a palavra e o mundo, mas também escrever sobre o mundo em busca de sua transformação. Para isso, o ensino e a aprendizagem têm como tarefa aprimorar os conhecimentos discursivos dos alunos para que eles possam compreender os discursos que os cercam.

O prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra literária, o leitor percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia. A experiência estética consiste em que o leitor sinta e saiba que seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio. A experiência estética, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre texto e leitor, a criação literária atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, emancipando-o.

Nessa interação, a língua é considerada uma criação social por acompanhar as mudanças que ocorrem continuamente na sociedade. Ela disponibiliza para o indivíduo muitas possibilidades de repertório para o seu discurso em que: “A linguagem é vista como fenômeno social, pois nasce da necessidade de interação política, social e econômica entre os homens”. Essa concepção de linguagem tem relação com as reflexões de Bakhtin, estudioso que concentra suas atenções no discurso, como se verifica quando afirma que “Em todos os seus caminhos até o

objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa” (BAKHTIN, 1988, p. 88).

A qualidade das obras aqui estudadas, a complexidade com que os conflitos são nelas expostos, a força das ideias nelas expressas e os questionamentos que suscitam conferem importância a esses textos. Assim, propõe-se aqui uma atividade de leitura com qualidade do texto literário adaptado, levando-se em conta os aspectos do processo de transcodificação da linguagem da narrativa literária para a linguagem cinematográfica, para motivar a leitura completa das obras por parte dos discentes.

Sobre essa qualidade, Jauss (1994, p. 8) argumenta que a história da Literatura, ao seguir um cânone ou descrever a vida e obras de alguns autores em sequência cronológica, deixa de contemplar a historicidade das obras, desconsiderando, portanto, o lado estético da criação literária, uma vez que a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório no desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade.

Pois dada a riqueza que a linguagem do texto adquire na imagem da tela, há a possibilidade de explorá-la sob muitos ângulos e aspectos, ampliando as noções de interpretação, compreensão, comparação, identificação, transferência e ligando-a a procedimentos rítmicos e rítmicos. É grande e enriquecedor o processo apreensivo do espectador.

Há que se observar que a ideia também é evitar o problema do imediatismo e do reducionismo provocado apenas pelos clássicos nacionais exigidos. Aqui são apresentados aos leitores além da Literatura brasileira outras obras também e/ou mais representativas. Ora, por que aos alunos são apresentados obras e autores de menor patamar, como por exemplo: *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou os poemas de Junqueira Freire. Quando eles, os leitores, poderiam estar apreciando, também, *Os sofrimentos do jovem Wether*, de Goethe; o poema “O

corvo” ou as *Histórias extraordinárias*, de Edgar Allan Poe; *As flores do mal*, de Baudelaire? (CEREJA, p. 87, 2005).

Candido (1989, p. 148) aponta essa dependência cultural e territorialista a respeito de alguns autores de países colonizados:

A penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto. Com efeito, na medida em que não existia público local suficiente, ele escrevia como se na Europa estivesse o seu público ideal, e assim se dissociava muitas vezes de sua terra.

Chama atenção o fato de as duas artes (Cinema e Literatura) ainda serem tratadas apenas como artes independentes, com objetivos, conteúdos e materiais distintos. A opção pela abordagem de uma arte a outra é uma iniciativa inovadora que quebra as barreiras disciplinares que dificultem o atendimento dessa nova demanda. Juntas, fazem alusão ao papel interativo e transformador da linguagem ou à capacidade desta, de agir sobre o outro e sobre o próprio sujeito.

É preciso modernizar esse discurso, atualizando-o em relação ao que já vinha sendo praticado no âmbito da Literatura, da crítica e da historiografia literária. Fica claro, portanto, que, pelo menos a partir de 1881, as práticas de estudo de língua portuguesa já eram muito próximas das práticas de abordagem que há décadas têm estado presentes nas instituições brasileiras e que temos chamado de práticas “cristalizadas” de ensino; seja com relação à divisão entre Literatura, gramática e produção de texto; seja com relação à abordagem histórica e/ou descritiva da Literatura e da língua; seja com relação à periodização da Literatura em épocas ou estilo de época; seja com relação aos métodos de estudo, ao papel do jovem e do professor no processo de aprendizagem, ao descompromisso com a formação de leitores competentes, aos objetos de ensino e outros (CEREJA, p. 101, 2005).

De modo geral, os documentos oficiais partem do pressuposto de que vivemos numa sociedade que passa por rápidas transformações sociais, econômicas e culturais, como decorrência da globalização e da revolução tecnológica. Mediante esse quadro, reconhecem a necessidade de formação para

essa nova realidade. O profissional desses novos tempos deve ser qualificado, não apenas quanto aos requisitos técnicos, mas também quanto à capacidade de se adaptar a novos contextos sociais e profissionais, de interagir e se comunicar com outras pessoas, de lidar com as tecnologias de ponta e de expressar uma visão democrática, solidária, sensível e ética da vida em sociedade.

É uma sugestão de práticas interdisciplinares e contextualizadas tendo em vista, o protagonismo no processo de aprendizagem efetivamente. Dessa forma, a linguagem ou as linguagens passam a ser vistas como um importante meio tanto para a construção de significados e conhecimentos quanto para a constituição da identidade. A linguagem verbal passa a ser, por excelência, a ferramenta natural da interdisciplinaridade.

Nesse contexto, o trabalho com o texto literário e a abertura, o debate entre leitores tornam-se o centro das atividades nas aulas de Literatura. Há que se aprimorar essas habilidades em leitura literária, tais como: comparar, analisar, identificar, resumir, levantar hipóteses, transferir, deduzir, inferir, justificar, explicar. No caso específico do ensino de Literatura, é preciso não só buscar práticas mais condizentes com o mundo em que vivemos e com o exercício da cidadania, mas também resgatar a importância e a autoestima da disciplina de Literatura, perdida com o passar dos tempos.

Assim, Mikhail Bakhtin, Hans Robert Jauss e Antonio Candido, podem contribuir para um direcionamento sobre Literatura e Cinema. Como ressaltou Jauss, os conhecidos elementos da abordagem histórica teriam um aspecto pouco trabalhado: o leitor. Para ele, o Formalismo e o Marxismo sempre ignoraram “o leitor em seu papel genuíno, imprescindível”, “tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a que, primordialmente, a obra literária visa” (JAUSS, 1994, p. 23).

Ao olhar para a recepção ou para as recepções da obra de arte — uma vez que uma mesma obra pode ter diferentes formas de recepção, dependendo da época e do público considerado —, Jauss acabou por inaugurar uma nova perspectiva crítica e historiográfica. Partindo do princípio de que a historiografia literária sempre se ocupara da *história da representação*, o estudioso entendeu que chegara a vez de pensar a *história da recepção*, uma história que rompesse com a

descrição objetiva de uma sequência de acontecimentos de um passado morto e fosse capaz de resgatar a dimensão histórica *viva* da obra de arte, originada no processo dinâmico das novas interações que se sucedem historicamente e da ressignificação em sua historicidade própria. Sobre este aspecto, Jauss (1994, p. 25) afirma:

A história da Literatura é um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor, que os recebe, do escritor, que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete. A soma — crescente a perder de vista — de “fatos” literários conforme os registram as histórias da Literatura convencionais é mero resíduo desse processo, nada mais que passado coletado e classificado[...] [...] Ele (o literato) só logra seguir produzindo seu efeito na medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la.

Em uma proposta dialógica para o trabalho com Literatura, conclui-se que a historiografia literária, em si, não constitui o problema central do ensino de Literatura no Brasil. Ela pode trazer contribuições importantes para a compreensão de determinados textos, autores e épocas, da mesma forma que conhecimentos, de outras áreas, como História, Filosofia, Psicologia, Sociologia, Análise do Discurso etc. O problema é que, transformando-se no principal objeto e objetivo da Literatura, ela vem centralizando, desde o último quartel do século XIX, a maior parte das atividades da disciplina, não dando espaço para outros tipos de abordagem da Literatura (como através da imagem, por exemplo) mais condizentes com a realidade e com os objetivos da educação oficial de hoje.

Deseja-se que sejam redefinidos os objetivos da disciplina que, primordialmente, devem estar comprometidos com a educação para a cidadania, com a formação de leitores competentes de textos literários e com a construção de relações entre esses textos e outros — verbais, não verbais e mistos, literatos e não literatos — que circulam socialmente.

2.2 O MITO DO JOVEM QUE NÃO LÊ

Apresenta-se ao leitor, a presença de dois polos distintos na obra literária: o polo artístico, que se refere à obra criada pelo artista e o polo estético, cuja realização é levada a efeito pela atividade do leitor, a leitura: “O processo de leitura define-se como a concretização do objeto artístico (obra) em objeto estético (texto)” (AGUIAR, 1996, p. 29). A partir do que, podemos definir o leitor como uma função transformadora, pois, devido a sua ação, a obra literária deixa de ser simples artefato artístico para tornar-se objeto estético.

Sobre essa relação leitor e sua citada função, Millôr Fernandes (1992) dizia que “[...] quem mata o tempo não é assassino, é suicida” Segundo ele, matar o tempo é matar a si mesmo. Então quando se procura ler um livro ou assistir a um filme, não se está procurando matar o tempo, mas usá-lo com intensidade, pois vida é intensidade e não extensidade (CORTELLA, 2014, p. 40).

Já de acordo com Zilberman (1991 p. 84), a realidade é que, como competência e formação de leitores futuros, a preocupação não deve ser dirigida ao ato da leitura em si — este já é praticado e utilizado amplamente —, mas sim, ao que o jovem está, de fato, consumindo em termos de Literatura e o quanto isso pode, ou mesmo precisa, ser alterado.

O jovem lê (muitos apenas decodificam textos de qualidade duvidosa)! Textos na internet, assim como livros atuais e com assuntos mais variados e vocabulário mais acessível do que clássicos da Literatura brasileira, como apresentam *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ou *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Os livros, blogs e editoriais que possuem, de fato, um apelo maior para os jovens apresentam encantos que os livros clássicos ainda não conseguem, e muitos qualificam estes últimos como sendo entediantes, mesmo antes de, sequer, tentarem entender do que se tratam os problemas dos protagonistas de tais romances, *Macunaíma* e *Brás Cubas*, respectivamente. O mesmo desinteresse pode ocorrer em relação à verdadeira saga de Peri e Ceci, no

clássico *O guarani*, de José de Alencar. Da mesma forma, a indiferença estende-se aos conflitos interiores de Bentinho, em *Dom Casmurro*, e às ideias lançadas por João Grilo e Chicó no *Auto da Compadecida*. O “remédio” para isso há, e muitos, mas é necessário haver um outro estímulo que não permita tirar o encanto que os livros ainda utilizados, um dia, já possuíram.

A imagem em movimento na tela do Cinema tenta fazer com que essa curiosidade seja despertada no leitor mais jovem, preparando-o para ter sede de saber do que se trata o livro clássico, o que o levou a ser eternizado, e quais serão as questões tratadas nele.

Dessa maneira, a leitura posterior ao filme de um livro como *O Ateneu*, de Raul Pompeia, apesar de ainda nova para os jovens acostumados com abreviações e palavras comuns, já passa a ter um outro diferencial: ele já sabe o que ocorreu em *O Ateneu*, ele já sabe até mesmo como termina a história, mas as questões permanecem mesmo depois de ter lido esse livro que busca exatamente instigar a curiosidade, e não, como muitas vezes acontece, facilitar as respostas que o próprio leitor deveria buscar.

Uma das principais diferenças entre livros e filmes é que nos primeiros, em geral, há recomendação de leitura pela relação idade e tipo de linguagem, já nos segundos, as recomendações ocorrem em sincronia de idade e cenas (denominadas em próprias ou impróprias também pela idade).

Por isso, “O conceito de horizonte de expectativas” é um dos postulados básicos da teoria de Jauss (1994) e engloba o limite do que é visível e está sujeito a alterações e mudanças, conforme as perspectivas do leitor. O horizonte de expectativas é responsável pela primeira reação do leitor à obra, pois encontra-se na consciência individual como um saber construído socialmente e de acordo com o código de normas estéticas e ideológicas de uma época.

Sobre essa reação do leitor, cautelosamente, Silva (1996) faz uma importante distinção entre comportamento e conduta: enquanto o comportamento se refere a uma manifestação visível e externalizada pelo indivíduo (de modo mais ou menos consciente, mas não necessariamente coerente com a pessoa), a conduta traz uma forma de ser em face do mundo.

Assim, os recursos de linguagem que serão vistos em alguns anos, ou meses, pelos jovens em *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, ou em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, já terão sido assimilados por eles por meio de algo mais tangível, prático e rápido para os jovens, do que os romances de séculos passados, apesar de a ambientação e linguagem serem as semelhantes.

Longe de substituir os clássicos, esses recursos de formação de leitores tentam ativar a curiosidade do jovem para o que irão ter de, “obrigatoriamente”, ler mais tarde.

À primeira vista, os clássicos (segundo Jauss¹⁰) adaptados em filmes são uma das possíveis soluções para diminuir o distanciamento do leitor que se inicia nas obras; obras que deveriam ser uma descoberta agradável e jamais dolorosa, como têm se tornado. Há relatos, por exemplo, de um leitor presenteado com o livro *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que, ao perceber a quantidade de páginas, sequer abriu a obra. Meses depois, assistindo ao filme homônimo e instigado pelas cenas, partiu, rapidamente, em busca da leitura do livro antes ignorado.

É um exemplo prático ao mito do “jovem que não lê”. Isso ocorreu também com outras inúmeras obras clássicas adaptadas para o Cinema: *Anjos e Demônios* e *O código da Vinci*, de Dan Brown; *Ulisses*, de James Joyce; *Love Story*, de Erich Segal; *1984*, de George Orwell; *Lolita*, de Vladimir Nabokov; *O Mundo de Sophia*, de Jostein Gaarder; *O Mágico de Oz*, de Lyman Frank Baum; *Macbeth*, Hamlet e Otelo, de William Shakespeare; *Robinson Crusóé*; de Daniel Defoé; *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Orgulho e Preconceito*; de Jane Austen; *O Caçador de pipas*, de Khaled Hosseini; *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski; *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley; *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Um Conto de Natal*, de Charles Dickens; *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry; *O Diário de Anne Frank*, de Annelisse Maria Frank; *O Processo*, de Fraz Kafka; O

¹⁰ Como o horizonte de expectativas varia no decorrer do tempo, uma obra que surpreendeu pela novidade, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores; por isso, o autor entende que as grandes obras serão aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

Peregrino, de John Bunyan; *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe, entre tantos outros.

Todas essas obras fizeram o caminho inverso e reverso de abordagem, fazendo com que o espectador, com estímulo, se transmutasse para leitor e vice-versa; as livrarias e as salas de Cinema caminham cada vez mais próximas. Comprova-se, assim, o mito.

O que é certamente mais benéfico nesse tipo de estratégia de busca e formação de leitores é o fato de que o próprio jovem leitor não é, de maneira alguma, subestimado. Esses exemplos de imagens apenas sugerem um caminho, fazendo com que a vontade e o desejo partam do próprio jovem em formação como leitor.

Para auxiliar esse entendimento, também é possível traçar paralelos entre livros contemporâneos e populares com os livros clássicos, guardadas as proporções, e desde que os leitores percebam que apenas por possuírem alguns traços tais livros não se tornam automaticamente clássicos, ou mesmo boa Literatura. Não há nada de incomum em recomendar, por exemplo, a leitura das sagas *Crepúsculo* ou *Harry Potter* (filme ou livro) para que os jovens percebam os traços do Romantismo nelas presentes, ou que seja citado Percy Jackson como referência de uma saga de um herói grego ao se apresentarem poemas épicos.

A ideia base dessa estratégia de leitura múltipla é que, por meio do mais simples, chegue-se a um quadro de evolução do leitor: que ele consiga perceber traços românticos em *Crepúsculo*, e passe dele para autores renomados, como Aluísio de Azevedo, percebendo as semelhanças, mas, mais importante, as diferenças, como a profundidade da narrativa e a beleza das palavras escritas em si. O estímulo à Literatura leva não apenas ao conhecimento necessário, ultrapassa a capacidade de compreensão e interpretação de texto; o benefício é mais extenso do que aparente.

A busca pela transtextualidade entre determinadas artes é, certamente, muito íngreme em determinados casos; mas, no caso específico da Literatura e do Cinema, elas devem ser concomitantes; em todas as situações, com o apoio de uma e reflexo social da outra, já que são, indubitavelmente, complementares em si, e facilitadoras da compreensão da fase ou período literário para o jovem quando são unidas como uma só imagem.

Tendo em mente que, um artista não é necessariamente aquele que se realiza, nem em uma única, nem tampouco em várias artes, o Cinema vem como arte integradora de todas as outras artes e é a melhor forma de introdução de estímulo teórico e prático na transportação para outras artes.

Esse estímulo dado do Cinema à Literatura por proporcionar prazer e a formação de seres humanos conscientes e críticos da sua realidade. Saliencia a importância da leitura com sua fusão (Cinema e Literatura) e também separadamente.

Assim, é possível apontar, por exemplo, a importância dos escritos de Machado de Assis não como crítica da sociedade da época, mas como uma observação perspicaz do Rio de Janeiro do século XIX como exemplificado anteriormente. Dessa forma, a leitura de *Dom Casmurro* é também uma excelente aproximação entre o leitor e o cenário onde a obra se desenrola.

Dessa forma, exemplificando a obra *Dom Casmurro*, a desmistificação, do que é o ler por lazer e a leitura por estudo, é uma necessidade que deve ser abordada desde muito cedo. Nem todas as tarefas de leitura múltipla serão prazerosas, e nem todos os livros jamais lidos serão atrativos, mas na fase da formação do leitor, na montagem da capacitação de sair dos contos em voz alta, a leitura múltipla deve, sempre, ser um prazer e um hábito ligado diretamente à alegria da descoberta.

Um hábito negativo que costuma aparecer durante essa fase de encantamento com os livros é a subestimação para com a capacidade de interpretação. Interpretação não é o texto. Hoje, espera-se que as histórias tragam não só lições de vida, mas também, momentos lúdicos para os espectadores, como ocorre na recepção de *O Auto da Compadecida*.

Por meio desse modelo interacional citado, pode-se incorporar ao universo cognoscitivo do educando a sua dimensão formadora própria, cumprindo, assim, uma função educacional decisiva e mais sistemática no processo educativo, interagindo-se diretamente com o processo metodológico do professor, pois a elaboração cinematográfica é capaz de levar o educando a realizar um conjunto de reflexões complementares sobre o assunto tratado naquele momento, de modo a multiplicar a visualização das experiências que estão em foco.

A questão não é transmitir conteúdos, mas promover a reflexão e o questionamento sobre os dados constantes de seu constructo e que podem ampliar o processo de leitura, por meio do mundo imagético por ele veiculado.

É próprio do Cinema usar imagens visuais muito palpáveis (em três dimensões) que dão a ilusão de realidade e, aliado à Literatura, por meio do fluxo melódico e rítmico, mantém o leitor inserido num universo marcado por especial encanto, à medida em que arranca um grande efeito ao celebrar não o acontecido, mas o vivido no cenário das sensações. O diálogo entre essas duas artes nos conduz a um processo interdisciplinar tão raro à escola contemporânea (que quer enriquecer seus conteúdos com a prática interdisciplinar), de modo que essa se faça presente nas práticas pedagógicas em sala de aula. Além disso, reconhecer o jogo de intencionalidades constituído pela relação entre essas diversas linguagens artísticas, promove uma apreensão mais significativa dos sentidos históricos e ideológicos dessas linguagens.

As ideias de Jauss (1994), citadas por meio da Estética da Recepção, contribuíram para a reformulação dessas reflexões literárias de caráter estético e historiográfico, atribuindo, cada vez mais ao leitor, enquanto entidade coletiva, a tarefa de estabelecer os parâmetros de recepção de cada época.

3 FUSÃO: CINEMA E LITERATURA

Tudo quanto pertence somente ao presente
morre junto com ele.
(Mikhail Bakhtin)

Como dito no capítulo anterior, a proposta é traçar um paralelo entre os filmes baseados nas obras: *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida*. Já foram abordadas algumas características das duas artes (Cinema e Literatura) separadamente, em sequência será exemplificado como se dá, o hibridismo ou a fusão das obras em primeiro plano.

Para assim, extrair de ambas produções a crítica de Bakhtin (1997, p. 110) à modernidade e a visão delineada por Antônio Cândido (1980, p. 91) sobre a cultura. Para tal intento, faz-se necessário estudar as obras pelo prisma da transtextualidade, em duas de suas relações: a intertextualidade e a hipertextualidade; e promover uma pequena investigação a respeito das adaptações em geral, evidentemente nos termos de Bahktin, e no âmbito das obras desses célebres autores: Machado de Assis e Ariano Suassuna.

As obras aqui contempladas são definidas de acordo com os pressupostos de Gerárd Genette (2009) como transtextualidade, ou seja, aquilo que um texto faz refletir em si que o coloca em relação explícita, implícita ou, às vezes, não admitida, com outros textos. Genette identifica que são cinco as relações transtextuais: intertextualidade (referente às citações, plágios etc.); paratextualidade (títulos, prólogos etc.); metatextualidade (crítica literária e afins); hipertextualidade (relação entre o hipertexto que sucede a uma obra anterior que lhe é fonte designada de hipotexto) e arquitextualidade (que traça uma relação entre paratexto, ensaios, entre outros) e suas características que transcendem ao texto como gêneros e tipos de discurso. Toda essa relação transtextual tem caráter de classificação, ou seja, taxionômica.

É oportuno lembrar que Cinema e Literatura têm entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão que é a linguagem verbal. Ela se relaciona com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensórios, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual em movimento.

Muitas vezes expressões e sentimentos dependem do espectador interpretá-los. E é dessa forma que a adaptação amplia e intensifica a leitura múltipla do romances *Dom Casmurro* e do texto teatral dramático, *O Auto da Compadecida*. Mesmo sendo obras vistas no Cinema, elas devem ser reconhecidas de algum modo ligada ao texto literário, mas com o direito de serem também reconhecidas e avaliadas como filme.

3.1 DIVERSOS ARIANOS E MACHADOS (FILMOS/FILMES)

Parafraseando Mário Quintana, “Quem não compreende um olhar tampouco compreenderá uma longa explicação”. Tendo esse novo olhar e essa nova leitura de texto híbrido é que será possível um caminho inverso: partir do Cinema para a Literatura e retornar.

Sabe-se, que as palavras só têm sentido se nos ajudarem a ver um mundo melhor. E esse é o caminho a percorrer na relação entre Literatura e Cinema. Como a grande parte dos filmes é constituída de narrativas, a relação mais comum veio a ser a adaptação como tradução, ou seja, a história na Literatura traduzida para o Cinema. Caminho que é evidente na interdependência entre os dois sistemas, na influência de um sobre o outro.

Conforme Diniz (2001), “Nesse sentido, a tradução seria definida como um processo de procura de equivalentes, ou melhor, de procura de um signo em outro sistema semiótico, o Cinema, que tenha a mesma função que o signo no primeiro sistema, a Literatura”.

Os melhores filmes¹¹ são aqueles capazes de provocar uma reação emocional, fugindo à banalização. Esta é a função do olho cinematográfico. O Cinema e a Literatura dessa forma são artes mútuas que se complementam e se encantam. Não seria um exagero a metáfora: A cognição como motor, a afetividade como combustível e a aprendizagem como o destino.

Os temas de ambas as artes também coincidem, e é possível uma aproximação, tanto pela temática quanto pela representação narrativa, que o Cinema faz da Literatura ao transpor em imagens e sons o que os adjetivos descreviam, ambas são artes de valores peculiares. De acordo com Ricoeur, pode-se afirmar que o Cinema (e a Literatura) é a mediação:

[...] pela qual nos compreendemos a nós mesmos (...) contrariamente à tradição do cogito e à pretensão do sujeito de conhecer-se a si mesmo por intuição imediata, devemos dizer que só nos compreendemos pelo grande atalho dos sinais da humanidade depositadas nas obras da cultura (RICOEUR, 1990, p. 57).

Assim, em se tratando de obra de arte, é preciso que haja uma certa liberdade na interpretação, como ocorre nos filmes *Dom e Capitu*. Ressalta-se que diferentes interpretações são, acima de tudo, possibilidades diferentes de olhar para os filmes, com seus valores morais, instrutivos e artísticos.

Quando há adaptação da obra para o Cinema, geralmente se assiste ao filme em caráter de “reforço” e, às vezes, são feitos estudos comparativos entre a obra e sua adaptação. Mas, deve-se assisti-lo em caráter de análise de um ponto a outro, como uma nova abordagem, não substitutiva, mas complementar. Outras formas de arte, sinopses, resumos, roteiros de análises e apreciações críticas são objetos, recursos e ferramentas que auxiliam o leitor inexperiente a trilhar o caminho esperado e do inesperado.

Por isso argumenta-se que uma obra literária nunca é apreendida totalmente, pois as normas e valores que o leitor possui são modificados pela experiência da leitura e os acontecimentos imprevistos que surgem, no decorrer

¹¹ Coincidentemente ou não, os filmes mais premiados são aqueles do gênero drama e adaptados de obras literárias, como por exemplo *O Auto da Compadecida*.

desta, obrigam-no a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Dessa forma, a leitura caminha em duas direções distintas, para frente, através da reformulação das expectativas e para trás reinterpretando o que já foi lido.

As músicas, seguindo esse aspecto, são outras que trilham o mesmo caminho com o uso da imagem dos *videoclipes*, tornando-se ferramenta de explanação da mensagem.

Jauss (1994) prevê esse estudo, relacionando, os aspectos diacrônico e sincrônico da obra com a vida. O aspecto diacrônico, diz respeito à recepção da obra ao longo do tempo, e deve ser analisado, não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. Esse pressuposto demonstra que o valor de uma obra transcende à época de sua aparição e o novo não é apenas uma categoria estética, mas histórica, porquanto conduz à análise. A contemplação diacrônica somente alcança a dimensão verdadeiramente histórica quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se impor.

A maioria das adaptações tem sua origem numa narrativa. Então, essas adaptações para o Cinema — *Dom casmurro* e *O Auto da Compadecida* — são a versão cinematográfica de uma obra de ficção. Esse processo de adaptação vem caminhando sempre, mas não exclusivamente, do literário para o fílmico e priorizando o primeiro em detrimento do segundo. São diversos Arianos Suassunas e Machados de Assis.

E é nesse estudo comparativo de *O Auto da Compadecida* e *Dom Casmurro* que se dá a transtextualidade, onde um texto caminha para outro. O processo de adaptação mostra-se multidirecional, dialógico e intertextual, mas o texto literário deve continuar sendo a referência independente da proposta ideológica.

Segundo Robert Stam (2008), esse tipo de dialogismo refere-se às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, enfim, da matriz inteira de elocuições comunicativas dentro das quais se situa o texto artístico. Para o autor, essas práticas alcançam o texto não apenas através de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação. As adaptações fílmicas estariam situadas num redemoinho de referências e transformações intertextuais, de textos que geram outros textos, num

processo infinito de reciclagem polifônica, transformação, transmutação, sem qualquer ponto de origem necessariamente definido. Entram, aí, as noções de intertextualidade, transtextualidade e hipertextualidade, sugeridas por Gérard Genette.

Inocentemente, a grande preocupação de alguns críticos era verificar se uma obra cinematográfica era fiel à obra literária que a embasa. Mas, é preciso considerar que se a obra é baseada, já perde seu caráter de fiel, de única, tendo em vista que a licença artística e o olhar particular do adaptador entram em cena, em texto e em contexto. Uma crítica equilibrada pode e deve aceitar compatibilidade: Livro, Câmera, Ação!

Brian Mcfarlane (1996) considerou a adaptação apenas como uma tradução, por isso mesmo há a expressão italiana “*traduttore traditore*”, ou seja, que todo tradutor é um traidor, no sentido que ele engana um pouco e não é fiel completamente, pois não há com sê-lo.

Sabe-se, então, que é necessário preocupar-se mais com a relação entre os dois meios, usando a comparação para enriquecer a avaliação das obras e não o contrário. Essa é uma outra maneira de contar que leva mais em consideração a especificidade do meio e a objetividade do plano que a fidelidade da obra. Visa, além da tradução, a transformação.

Independentemente de considerar as adaptações simples transposições, alegorias, empréstimos, interseções, transformações, no final, Geoffrey Wagner (1975) e Dudley Andrews (1984) também encaram o processo como uma tradução — uma tradução intersemiótica — na medida em que se visava transmitir uma mensagem/ história/ ideia, concebida em um determinado sistema — a Literatura — nos termos de outro sistema de signos — o Cinema.

A análise da adaptação em *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* concentra-se na busca do sistema de equivalências, seus recursos, suas funções; todos os recursos representam exemplos de procedimentos de adaptação criativa, usados pelo cineasta para traduzir aspectos inicialmente sugeridos pelo romance, que nem todo leitor o percebe a primeiros olhos.

Assim, novamente apoia-se em Gérard Genette, teórico que se dedica ao estudo da transtextualidade, como suporte à sua proposta de análise das

adaptações fílmicas. Para Genette, a hipertextualidade é um dos conceitos que mais se apresenta como característicos das narrativas adaptadas. Mas, ainda, há presença dos outros conceitos nas obras. É ela que une o hipertexto (filme) a um texto anterior, o hipotexto (livro). Segundo Robert Stam (2003, p. 66), as adaptações fílmicas podem ser definidas como hipertextos, derivados de hipotextos preexistentes, transformados através de operações de seleção, ampliação, concretização e efetivação. Diniz (2001, p. 55) afirma que “Em certo sentido, todos os textos são hipertextos, uma vez que evocam outros. É sempre possível traçar vestígios de uma obra em outra, seja ela anterior ou posterior”.

No caso das obras em estudo, o grau de hipertextualidade é maior, pois a derivação ocorre em partes maiores ou na íntegra. Mas a sua análise dependerá da decisão interpretativa do leitor e do conhecimento prévio do hipotexto (o livro). Caso não haja esse conhecimento o hipertexto não será mais considerado hipertexto, ele será inédito aos olhos do leitor.

O que a hipertextualidade enfatiza não são as similaridades entre os textos, mas as operações transformadoras realizadas nos hipotextos. Algumas delas desvalorizam e trivializam os textos pré-existentes, outras os reescrevem em outro estilo; outras reelaboram certos hipotextos, cuja produção é, ao mesmo tempo, admirada e menosprezada. Outras, ainda, modernizam obras anteriores, acentuando certas características do original. Mas, em muitos casos, o que transpõe não é uma única obra, mas todo o gênero (STAM, 2008, p. 68). Observa-se, por exemplo, que no filme *O Auto da Compadecida* há uma inclusão de *O Santo e a Porca*, outra obra teatral de Suassuna, o que passa despercebido para quem não conhece a produção artística do autor como um todo.

Assim sendo, nos processos de adaptação mencionados por Robert Stam, no filme *O Auto da Compadecida*, o complexo hipertexto, incorpora, cita e modifica vários hipotextos que servirão para a sua constituição. Esse processo, denominado de “dialogismo intertextual”, sugere que todo texto é uma rede de informações, uma série de pistas verbais, que o filme pode tomar, ampliar, ignorar, subverter ou transformar.

Destarte, antes procurava-se “entender o que os romances podem fazer, que os filmes não (e vice-versa)”, conforme afirma Seymour Chatman (1990). O

primordial é saber o que um pode fazer pelo o outro. Segundo Keith Cohen (1979) há uma tendência muito grande dos romances em desenvolver recursos cinematográficos.

3.2 LIVRO, CÂMERA, AÇÃO!

Segundo Cattrysse (1992, p. 53), pode-se classificar as adaptações filmicas de duas maneiras: ou como tradução inovadora (que altera o gênero da obra original) ou conservadora (que o absorve). Nos casos citados, os cineastas conservam o gênero da obra literária original ou a transporta, durante o processo, para outro gênero, pois o mesmo gênero existente pode ser compartilhado pela Literatura e pelo Cinema (comédia, tragédia, melodrama). Tanto em *Dom Casmurro* quanto em *O Auto da Compadecida* a tradução é conservadora.

Como exemplo, relatou-se da música em capítulos anteriores e seus hibridismo em videoclipes, como também é gratificante lembrar essas transmutações com as peças teatrais de William Shakespeare, que começaram escritas, passaram para o verbal e, depois, foram adaptadas para o Cinema e outras formas de arte como a pintura.

Para os teóricos já citados, cabe destacar a importância que se dá à linguagem oral e aos meios de comunicação audiovisuais, pois já vivemos uma cultura imagética, midiática e, predominantemente oral. Muitos conhecem a importância da obra desses intelectuais, mas nem sempre sabem ou conseguem transpor as ideias deles para suas práticas cotidianas de ensino. Mesmo assim, concordam que a união desses objetos (de livros e filmes, *livro/filme*) pertence a fusão de um novo gênero a ser estudado.

Porque quando um gênero é retirado de seu universo de origem e transposto para outro universo, escolar, por exemplo, ocorrem, nas esferas de produção e de recepção, alterações que acabam por fazer derivar do gênero oficial um novo gênero. Uma carta pessoal, exemplificando, ao se tornar objeto de estudo e servir como modelo para a produção de outras cartas, passa a ter situações de produção e

de recepção diferentes, pois deixa de nascer uma necessidade comunicativa concreta e social para servir a uma finalidade didática. E, assim mesmo, as cartas produzidas possuem interlocutores concretos, como os próprios jovens ou pessoas fora da escola.

Para Schneuwly e Dolz (2004), este é um exemplo dos múltiplos sentidos dos gêneros, “pelo fato de que o gênero funciona num outro lugar social, diferente daquele em que foi originado, ele sofre, forçosamente, uma transformação. Ele não tem mais o mesmo sentido; ele é, principalmente, sempre [...] gênero a aprender, embora permaneça gênero para comunicar”. O objetivo central, nesse caso, não é a apropriação de um determinado gênero em si, mas a apropriação das práticas de linguagem que resultam na produção desse gênero. Os autores ainda comentam:

Textos autênticos do gênero considerado entram tais e quais na instituições. Uma vez dentro destas, trata-se de (re-)criar situações que devem reproduzir as das práticas de linguagem de referência, com uma preocupação de diversificação claramente marcada. O que é visado é o domínio, o mais perfeito possível, do gênero correspondente à prática de linguagem para que, assim instrumentado, o jovem possa responder às exigências comunicativas com as quais ele é confrontado. (SCHNEUWLY, DOLZ, 2004, p. 79.)

Esse tipo de discussão sobre as novas leituras múltiplas de obras com maior importância estética, representa também uma ruptura ou renovação de uma tradição. Em uma perspectiva dialógica, se faz necessário abordar a Literatura e favorecer a troca entre objetos culturais de diferentes linguagens e diferentes épocas; e, por fim, ter a visão de que a Literatura é um fenômeno que está em relação com seu contexto de produção e que faz parte, não apenas de manifestações da nação, mas do contexto universal, o que propicia a inclusão, nos estudos literários, de textos de autores cujas obras representam saltos decisivos na história da Literatura.

Uma alternativa possível e viável de trabalho, é a presença de um âncora para apoiar sua ênfase; convém pensar em Literatura não apenas como texto ou obra literária, mas também como discurso literário, principalmente quanto ao tratamento das relações dialógicas na Literatura. Sobre este tema, afirmou Jauss (1994, p. 40):

A tradição da arte pressupõe uma relação dialógica do presente com o passado, relação esta em decorrência da qual a obra do passado somente nos pode responder e dizer alguma coisa se aquele que hoje a contempla houver colocado a pergunta que a traz de volta de seu isolamento.

Essa consequência que estabelece movimentos cruzados com a Literatura é a busca de uma saída que visa conciliar os impasses entre sincronia e diacronia. É voltada para a formação e o estímulo de leitores de textos literários. O texto literário deve ser o objeto central das aulas, mas é preciso abordar as suas relações de produção e recepção, conforme o conceito de dialogismo de Bakhtin (1997, p. 67). Assim, torna-se necessário tomar o texto em suas relações dialógicas com outros textos, outras artes e outras mídias, da mesmas ou de outras épocas.

Assim, acredita-se que será possível preservar a historicidade do texto literário sem perder as suas especificidades estéticas; será possível ter a noção de conjunto sem perder a particularidade e o avanço representado por uma obra ou por um escritor; será possível pensar o nacional sem deixar de notar suas relações com o universal. Em se tratando de *Dom Casmurro*, por exemplo, é necessário que se atenha para o fato de que os conflitos interiores vivenciados por Bentinho não são unicamente seus, mas representam os dilemas sofridos pelo homem universal. Da mesma forma, a sátira apresentada por Suassuna em *O Auto da Compadecida* pode alargar-se pelo mudo afora, uma vez que, Instituições que deveriam ser modelos de virtude, mas que configuram o seu oposto, não são “privilégios” brasileiros, ou seja, nacionais.

Haroldo de Campos (1989) vê a Literatura (que entre outros objetivos de ensino, destaca-se a formação de leitores de textos literários) como um espaço de simultaneidades capazes de aproximar, por exemplo, Fernando Pessoa e Camões ou Álvares de Azevedo e Drummond e, assim, nos fazer ver o passado naquilo que ele tem de novo.

Contudo, como realizar essas aproximações sem perder a historicidade do texto literário, como propõem Antonio Candido e Mikhail Bakhtin? Jauss parece ter uma resposta quando diz que “a historicidade da Literatura revela-se justamente nos pontos de intersecção entre diacronia e sincronia” (JAUSS, 1994, p. 48). Ora, partindo desse pressuposto, seria viável uma história da Literatura que fosse aberta

tanto para os elementos externos do texto — contexto histórico-social e cultural, relações com outras artes e linguagens, grupo de escritores, estilo de época, público leitor etc. (a sincronia) — quanto para as relações dialógicas presentes na “grande temporalidade (a diacronia não linear).

Jauss (1994, p. 48) responde novamente:

Considerando-se que cada sistema sincrônico tem de conter seu passado e seu futuro, na condição de elementos estruturais inseparáveis, o corte sincrônico que passa pela produção literária de determinado momento histórico indica necessariamente outros cortes no antes e no depois da diacronia.

[...]

Em princípio, tal apresentação da Literatura na sucessão histórica de seus sistemas seria possível a partir de uma série qualquer de pontos de intersecção. Contudo, ela somente cumprirá a verdadeira tarefa de toda historiografia se encontrar e se trazer à luz pontos de intersecção que articulem historicamente o caráter processual da “evolução literária”, em suas censuras entre uma época e outra — pontos estes, aliás, cuja escolha não é decidida nem pela estatística nem pela vontade subjetiva do historiador da Literatura, mas pela história do efeito: por ‘aquilo que resultou do acontecimento’.

Novamente aqui se situa uma possibilidade de trabalho. É possível buscar tanto em *Dom Casmurro* quanto em *O Auto da Compadecida* (no filme ou no livro) pontos de intersecção “imagéticos e temáticos”: a nacionalidade, a natureza, o amor, a mulher, o negro, a criança, o sertão, a seca, a violência, a cidade, o campo, a alteridade, o fazer poético, a efemeridade do tempo, entre outros.

A relação entre Literatura e vida, explicitada na sétima tese de Jauss (1994), pressupõe uma função social para a criação literária, pois, devido ao seu caráter emancipador, abre novos caminhos para o leitor no âmbito da experiência estética. O fato de o leitor ser capaz, por meio da Literatura, de visualizar aspectos de sua prática cotidiana de modo diferenciado é justamente o que provoca a experiência estética, pois “a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática” (JAUSS, 1994, p. 50).

É possível um estudo comparativo, observando diferenças de enfoque e semelhanças quanto os aspectos descritivos, demonstração pela analogia, de movimentos de leitura diacrônicos (para trás e para frente da linha do tempo) e

sincrônicos (que aproximem autores de diferentes épocas com projetos estéticos semelhantes), a respeito desse novo tipo de discurso, na vida e na arte.

Se aproveitamos frases, palavras e expressões dos manifestos literários, reaproveitemos essas mesmas, em imagens, gestos e cores dos manifestos cinematográficos como uma construção de aspectos ímpares que evidenciem ainda mais a mensagem do autor. É uma discussão que se atualiza e ganha novos sentidos a cada realidade na qual se insere, a cada leitura que se faz.

Não cabe, nessa perspectiva dialógica, o limite estrito do texto literário. Pois como força dinâmica do processo cultural, a Literatura dialoga com outras artes e linguagens, às vezes, tomando a dianteira do processo de mudanças (como ocorreu no Surrealismo); às vezes, ficando à mercê de mudanças que ocorrem em outras artes. Sem perder de vista o objeto central — o texto literário —, no estudo de Literatura cabe a música popular, a pintura, a escultura, a fotografia, o *Cinema*, o teatro, a TV, o cartum, o quadrinho. Cabem, enfim, todas as linguagens e todos os textos, ou seja, a vida que com a Literatura dialoga.

Conforme Jauss (1994, p. 53), a obra literária “é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhes existência”. Espera-se fazê-la “ressoar” novamente no contato com novos leitores, permitindo-lhe ganhar a liberdade e, ao mesmo tempo, libertar os leitores de seu tempo presente.

Não se pode esquecer que o Cinema e outras mídias são um rico material tanto para a aquisição de conhecimento quanto para a discussão e reflexão em torno de temas que envolvem o estar do ser humano no mundo. Têm, portanto, um papel formador e de reflexão fundamental.

Percebe-se, dessa maneira, que um curso de Literatura não se constrói apenas com atividades específicas de leitura e no tempo restrito que elas demandam. Um curso de Literatura constrói-se também com uma série de outras interações, mediadas por textos literários e não literários, por textos didático-expositivos, por linguagens verbais e não verbais etc. De acordo com os pressupostos de Candido (1997, p. 117):

As produções literárias, *de todos os tipos e todos os níveis*, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo através dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão do mundo, o exercício da reflexão, a aquisição do saber, o afinamento das emoções, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor [...].

A Literatura possui também diálogos dentro dela mesma, dando saltos, provocando rupturas, morrendo, renascendo e transformando-se, e é nessa transformação que o Cinema transforma-se numa ferramenta que auxilia na prática da leitura múltipla; ensinar a ler é outra função primordial das aulas de Literatura. Mas ler em sua amplitude, com o desenvolvimento das habilidades essenciais para uma formação autônoma e competente. Ler consiste em: observar, interpretar, analisar, deduzir, comparar, levantar hipóteses, justificar, explicar, transferir, selecionar, inferir, sintetizar, classificar, memorizar, identificar, organizar e compreender. Algumas dessas habilidades são mais complexas que outras, por isso, faz-se preciso ampliar os meios de abordá-las nessa leitura múltipla.

Nada é decisivo, tudo isso são propostas. Uma postura aberta, sem rigidez, com potencial de resultado satisfatório. Concordamos que quase todas as opções metodológicas de abordagem de Literatura apresentam vantagens e desvantagens e que o mais conveniente é avaliar qual dessas possibilidades é mais pertinente a cada situação, a cada grupo, levando-se em conta, evidentemente, os envolvidos e o objetivo da proposta.

3.3. CARTA PARA ARIANO

O ator Matheus Nachtergaele escreveu uma carta para o autor de *O Auto da Compadecida*. O texto é tão maravilhoso em seu hibridismo que nos permite imaginar... Quem escreveu? Foi João Grilo, Matheus ou Ariano?

CARTA PARA ARIANO,

Quem te escreve agora é o Cavalo do teu Grilo. Um dos cavalos do teu Grilo. Aquele que te sente todos os dias, nas ruas, nos bares, nas casas. Toda vez que alguém, homem, mulher, criança ou velho, me acena sorrindo e nos olhos contentes me salva da morte ao me ver Grilo.

Esse que te escreve já foi cavalgado por loucos caubóis: por Jó, cavaleiro sábio que insistia na pergunta primordial. Por Trepliev, infantil Édipo de talento transbordante e melancólicas desculpas. Fui domado por cavaleiros de Shakespeare, de Nelson, de Tchekhov. Fui duas vezes cavalgado por Dias Gomes. Adentrei perigosas veredas guiado por Carrière, por Büchner e Yeats. Mas de todos eles, meu favorito foi teu Grilo.

O Grilo colocou em mim rédeas de sisal, sem forçar com ferros minha boca cansada. Sentou-se sem cela e estribo, a pelo e sem chicote, no lombo dolorido de mim e nele descansou. Não corria em cavalgada. Buscava sem fim uma paragem de bom pasto, uma várzea verde entre a segura dos nossos caminhos. Me fazia sorrir tanto que eu, cavalo, não notava a aridez da caminhada. Eu era feliz e magro e desdentado e inteligente. Eu deixava o cavaleiro guiar a marcha e mal percebia a beleza da dor dele. O tamanho da dor dele. O amor que já sentia por ele, e por você, Ariano.

Depois do Grilo de você, e que é você, virei cavalo mimado, que não aceita ser domado, que encontra saídas pelas cercas de arame farpado, e encontra sempre uma sombra, um riachinho, um capim bom. Você Ariano, e teu João Grilo, me levaram para onde há verde gramagem eterna. Fui com vocês para a morada dos corações de toda gente daqui desse país bonito e duro.

Depois do Grilo de você, que é você também, que sou eu, fui morar lá no rancho dos arquétipos, onde tem néctar de mel, água fresca e uma sombra brasileira, com rede de chita e tudo. De lá, vê-se a pedra do reino, uns cariris secos e coloridos, uns reis e uns santos. De lá, vejo você na cadeira de balanço de palhinha, contando, todo elegante, uma mesma linda estória pra nós. Um beijo, meu melhor cavaleiro.

*Teu,
Matheus Nachtergaele"*

O texto justifica a importância de um procedimento literário (a obra) para conseqüentemente transmutar-se a uma arte cinematográfica (o filme) e tornar-se novamente em texto literário (carta). Assim, o ator do filme adaptado torna-se autor do texto e o escritor do livro, personagem.

Através do modo como Ariano Suassuna criou a identidade de seus personagens (anti-heróis), Chicó e João Grilo, é perceptível como a afetividade e a racionalidade oscilam em ambos, quando surgem situações que envolvam campos como a ética e a moral e essas são algumas das principais temáticas¹² dos filmes.

Assim, afirma-se que os aspectos cognitivos e afetivos da personalidade não constituem dois universos opostos e não há nada que justifique voltar a atenção para apenas um deles. A este respeito, Valéria Arantes (2003, p. 169) ratificou:

Não devemos mais admitir as polarizações entre o campo da racionalidade e da afetividade presentes nas explicações do funcionamento psíquico. O comportamento e os pensamentos humanos se sustentam na indissociação — de forma dialética —, de emoções e pensamentos, de aspectos afetivos e cognitivos. As emoções não são obstáculos a serem evitados, como sugerem algumas teorias psicológicas, sociológicas e filosóficas. Nas interações como o meio social e cultural criamos sistemas organizados de pensamentos, sentimentos e ações que mantêm entre si um complexo entrelaçado de relações. Assim como a organização de nossos pensamentos influencia nossos sentimentos, o sentir configura nossa forma de pensar e agir. Assim acreditamos que pensar e sentir são indissociáveis.

¹²Outra temática recorrente em filmes de maior sucesso era o sentimento de justiça e/ou vingança, com a enorme quantidade de adaptações de obras literárias em obras cinematográficas. A riqueza de temas não só aumentou em números quanto em qualidade, foi uma contribuição de mão dupla, tanto para a melhoria do filmes quanto para a divulgação e propagação das obras.

Entende-se a produção cinematográfica como o exercício dos sujeitos que agem sobre e com a linguagem como meio de interação e de posicionamento pessoal em uma determinada situação comunicativa. Esse novo texto nada mais é do que um enunciado concreto que marca o modo de se relacionar com os outros e com a própria existência; daí o seu caráter duplamente constitutivo, explicado por Geraldi (1982, p. 43) da seguinte forma:

Pode-se dizer que o trabalho linguístico é tipicamente um trabalho constituído tanto pela própria linguagem e das línguas particulares quanto dos sujeitos, cujas consciências sógnicas se formam com o conjunto das noções que, por circularem nos discursos produzidos nas interações de que os sujeitos participam, são por eles internalizados.

É esse tipo de experiência estética que o filme *O Auto da Compadecida* pode nos proporcionar, conduzindo-nos a uma compreensão mais aprofundada do ser humano e da realidade. É uma obra de arte com a qual nos relacionamos para iluminar a nossa percepção do mundo e, claro, é uma via de acesso a nós mesmos; uma convocação instigante que nos faz repensar nossas atitudes e reavaliarmos nossos valores; uma provocação inquietante que envolve questionamentos, vivências marcadas pela falta de criatividade, voltadas para a mediocridade, para comportamentos rígidos, intolerantes, niilistas, autoritários e materialistas. Esses aspectos é que justificam a inserção da carta do ator Matheus Nachtergaele a Ariano neste estudo dissertativo. Talvez seja precisamente nesse ponto que descobrimos, atrás dessas possibilidades estéticas, as possibilidades educativas e éticas do Cinema. Moraes (1989, p. 03) admitiu que:

Compreender o Cinema como arte que o é, estamos atentos ao poder transformador da percepção que toda arte possui. (...) Tomamos o Cinema como um novo instrumento de percepção da realidade, porque ele apresenta uma nova linguagem, diversa e englobante das demais artes.

Apenas exemplificando o tamanho da importância dessa interação tanto para quem lê como para quem escreve, o próprio Ariano Suassuna afirma que foi dois escritores: um antes e outro depois que a obra *O Auto da Compadecida* foi adaptada. O poder de divulgação, de amplitude, de alcance da obra e até mesmo de

valorização dos trabalho dos escritores sobressai-se, pois ele passa a compreender que o significado de sua obra se torna possível por meio do processo de interação entre leitor e escritor. Por meio do texto, ambos se enriquecem.

Assim, Jauss (1994) afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção, e a disposição desse público está acima da compreensão subjetiva do leitor. O novo, apresentado pela Literatura, dialoga com as experiências que o leitor possui. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28). Dessa forma, a recepção se torna um fato social e histórico, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época.

Então, que se reconheça na sociedade moderna a influência da escrita sobre os textos orais (que a Literatura fornece ao Cinema). E também que a adaptação através do filme é uma das melhores formas de homenagear um livro e seu autor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na visão de alguns estudantes, as diversas mídias, jogos, música, teatro e filmes são recursos muito mais atrativos que a leitura. Muitos desconhecem, por exemplo, que o filme *O Auto da Compadecida* tem como base uma obra literária homônima. Mas, muitos, ao descobrirem, passam a ter interesse em sua leitura. É perceptível essa mudança de foco.

Assim como o uso de tirinhas na sala de aula já foi considerado algo inaceitável e hoje a sua utilização é bem-vinda e, até mesmo, incentivada por ações governamentais, prova e exames (RAMOS, 2009, p. 89); também se pode aprimorar o uso da sétima arte como ferramenta de incentivo à leitura e aos princípios filosóficos e sociais.

Pois, de acordo com o ponto de vista de historicidade, determinados temas ou concepções podem ressurgir em épocas futuras, mediante às necessidades socioculturais daquele momento; do mesmo modo, certas formas e gêneros da Literatura podem modificar-se, ganhar elementos novos, que atendam às necessidades de expressão de um novo momento histórico, bem como podem se transformar em formas e gêneros completamente diferentes dos originais.

Com base no pressuposto de que a Literatura e o Cinema são partes dinâmicas do processo cultural, convém promover um estudo aprofundado de mais textos e filmes que se contemplem e se complementem, para que se possa comparar e transferir conhecimentos de uma arte a outra. Assim, será possível buscar a conjugação entre o que se aprendeu sobre as linguagens e a discussão sobre a produção cultural nos diferentes modos.

Porque, “Encerrar uma obra na sua época[...] não permite compreender a vida futura que lhe é prometida nos séculos vindouros”, como diz Bakhtin (1997, p. 364). Liberte-se, então, a obra de seu tempo, fazendo-a ressoar e renascer aos olhos do leitor contemporâneo, que procura compreender o presente com os olhos no passado.

Interessam os momentos de afirmação e de superação, assim como os de consolidação e de ruptura na Literatura. Interessa o que está vivo, em diálogo com o

nosso tempo. Assim, o texto literário deixa de ser peça de museu, deixa de se assemelhar a obituário ou a álbum velho de fotografias para transformar-se em desafio, em conquista, em conhecimento significativo, que faz o leitor compreender melhor o mundo em que vive.

Conforme é percebido, os conteúdos tendem à digitalização, que conecta numa mesma rede o Cinema, o jornalismo, a música e as telecomunicações, deixando o tratamento físico dos dados em segundo plano. Assim, "ao entrar em um espaço interativo e reticular de manipulação, associação e leitura múltipla, a imagem e o som adquirem um estatuto de quase-textos", o que amplia as ferramentas de discussão e diálogo.

E esses diálogos no âmbito da Literatura e da cultura transcendem fronteiras geográficas, linguísticas e temporais. Dessa forma, esse hibridismo proposto pelas adaptações não trata de desprestigiar nossas tradições, nossa cultura nem nossa formação étnica e linguística. Ele trata de compreender melhor suas particularidades e diferenças, isso é ruptura, isso é aprendizado.

Um tipo de abordagem literária com uso de imagens, sons e estímulos, era apreciada pelo próprio escritor Ariano Suassuna. O autor sabia que não se trata de enrijecer a obra, ou apenas moldá-la, mas de dar suporte, alternativas de interpretação e, por consequência, auxiliar e incentivar a prática de leitura.

Percebendo essa praticidade e como síntese da aproximação que se faz entre algumas concepções de Antonio Candido, Bakhtin e Jauss a respeito de texto e contexto, historiografia e historicidade, diacronia e sincronia na Literatura, pode-se afirmar também que os três autores apresentam posturas que norteiam a proposta defendida nesse trabalho: 1. Eles reconhecem a existência de uma relação entre o contexto histórico-social (os elementos externos) e os elementos internos da obra de arte; 2. Apresentam uma concepção culturalista do fenômeno literário, o que implica reconhecer a existência de relações dialógicas entre a Literatura e outras formas de arte ou áreas do conhecimento.

A prática da leitura confunde-se com a do ensino-aprendizagem. Então, para os estudantes supracitados que passam tanto tempo apreciando as telas (televisores, celulares, cinemas, computadores), é necessário que se faça o caminho

inverso: indo das telas aos livros para que, assim, se demonstre conhecimento das formas contemporâneas de linguagem e cultura.

Analisando o tratamento dado à sua linguagem particular, que alia as modalidades verbal e não-verbal, o Cinema, como fonte promotora de arte e de cultura, associa-se e, também, se funde com a arte literária. Perante tantos clássicos da Literatura que serviram de base para as obras cinematográficas, novelas, seriados e músicas e que estão profundamente vinculados à vida cultural e social, é urgente que se estude tal gênero com um olhar diferenciado.

A lista (em anexo) serve como exemplificação de que os filmes adaptados apontam um caminho prático e alternativo para a abordagem e a prática literária. Estão sintonizados entre as mais diversas artes e contribuem para o desenvolvimento da capacidade leitora.

Ela leva em consideração o jovem leitor e algumas de suas barreiras de estímulo à leitura literária como: as aulas monótonas, a linguagem de época dos textos, a escolaridade e o poder aquisitivo dos pais, o fator econômico e cultural de cada região, o difícil acesso a bibliotecas e livrarias defasadas de Estados e Municípios.

Não é muito desejável estudar a Literatura independentemente da totalidade cultural de uma época, mas é ainda mais perigoso encerrar a Literatura apenas na época em que foi criada, no que se poderia chamar sua contemporaneidade. Temos tendência em explicar um escritor e sua obra a partir de seu tempo histórico e de seu passado imediato (em geral nos limites da época tal como entendemos). Receamos aventurar-nos no tempo, afastar-nos do fenômeno estudado. Ora, uma obra deita raízes no passado remoto. As grandes obras da Literatura levam séculos para nascer, e, no momento em que aparecem, colhemos apenas o fruto maduro, oriundo do processo de uma lenta e complexa gestação (BAKHTIN, 1997a, p. 364).

A pesquisa define-se com a contribuição de referencial teórico sobre o tema das adaptações e/ou releituras interpretativas, citando os pensamentos de Antonio Candido, Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jauss sobre cultura, Cinema literário, discurso e estética como base ideológica do trabalho. Wittgenstein (1987, p. 121) dizia, grosso modo, que ética e estética são iguais, porque procuram a mesma coisa: a virtude. E a virtude pode vir pelo que é belo na estética.

Bakhtin e Candido possuem pontos de vistas semelhantes sobre as rupturas, o novo, portanto, não é apenas uma categoria “estética”. Segundo Jauss, “o novo torna-se também categoria “histórica” quando se conduz a análise diacrônica da Literatura de quais são, efetivamente, os momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária, o novo” (JAUSS, 1994, p. 45). As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande temporalidade [...] uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados [...] Tudo quanto pertence somente ao presente morre junto com ele (BAKHTIN, 1997a, p. 364).

A forma como o Cinema conta histórias é particular; também o é como a Literatura relata essas histórias, já que, no Cinema, a visão das cenas interfere na maneira de envolver o espectador em sua trama, como também fixa um tempo determinado para isso. Durante duas horas de exibição, uma boa adaptação consegue segurar a atenção do espectador e passar-lhe uma experiência sensitiva, emocional, de caráter um pouco distinto da Literatura, uma vez que esta é lida em espaços de tempo livremente escolhidos pelo leitor e não joga com uma imagem pronta, funcionando diferentemente na construção de um imaginário e de um impacto sobre o receptor.

Corroborar-se que diferentes interpretações são, acima de tudo, possibilidades diferentes de olhar para os filmes, com seus valores morais, instrutivos e artísticos; que as adaptações literárias para o Cinema devem ser vistas como obras de arte, em caráter de análise de um ponto a outro, como uma nova abordagem, não substitutiva, mas complementar.

Duas das principais acusações contra as adaptações são a de falta de “fidelidade” e de “realismo”. Por exemplo, não sendo uma adaptação (mais para um referencial) de *Crime e Castigo*, o filme *Match Point* consegue preservar o clima claustrofóbico, o jogo entre angústia e indiferença e atualizar a crise de consciência pós-assassínio. *Match Point* é um hipertexto que honra seu guia literário; o filme de Woody Allen, indicado ao Oscar de melhor roteiro original, insere-se na teia de diálogos entre textos que tratam de assuntos afins.

A obra cinematográfica que observa o trabalho literário que adapta (fiel ou com certa licença artística), a tem como referencial, e assim, potencializa o exercício

de criatividade e reatualização, desvela as sutilidades do romance inspirador, do tempo histórico e da própria lógica discursiva da cultura que envolve adaptações literárias ou peças teatrais pela sétima arte (fenômeno que acompanha o Cinema desde seu nascedouro).

Então, assim como o breve exemplo de *Match Point*, *Dom Casmurro* e *O Auto da Compadecida* surgem como belos filmes de alma “literária”, que tem nas páginas do livro, um romance “cinematográfico” — não em sua composição, mas na inspiração que já suscitou —, dois brilhantes textos para observar os valores humanos na contemporaneidade.

Em suas obras, Machado de Assis e Ariano Suassuna representam a complexidade do ser humano plena de diversidade, de indefinição, de contradições, captam a multiplicidade de caracteres e a natureza dialógica da vida social e do homem social. Os filmes e os livros mostram-nos que essa complexidade é atemporal.

Assim, os estudos de adaptação das obras citadas (hipertexto e hipotexto) mostram como a intertextualidade é essencial para evitar generalizações contra a transposição de obras literárias para a arte que celebra a imagem em movimento, e principalmente, como essa imagem em movimento faz o caminho inverso, possibilitando ao espectador maior eficácia na leitura literária.

Espera-se assim, com este estudo, propor novos olhares para os filmes *O Auto da Compadecida*, *Capitu*, *Dom*; abrir espaço para novas perspectivas Cinema v.s. Literatura, de forma a contribuir e fomentar o debate interdisciplinar sobre a ótica dessas linguagens sob o prisma educacional da leitura da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDREWS, Dudley. *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford university press, 1984.
- ARANTES, Valéria A. *Afetividade na escola – alternativas teóricas e práticas*. São Paulo: Summus, 2003.
- ARAÚJO, Inácio. *Cinema – O mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 1995.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Ed. São Paulo: Globo. 1997.
- BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
 _____. *Estética da Criação Verbal*. 2ed, São Paulo: Martins Fontes. 1997.
 _____. et alii. *A teoria do Romance*. et alii. São Paulo: Martins Fontes. 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. 2. Ed. Curitiba: Editora da UFPR. p. 62-92. 1999.
- CANDIDO, Antônio (1975). *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Edusp.
 _____. *Literatura e Sociedade*. 6. Ed. São Paulo: Nacional, 1980.
 _____. *Iniciação à literatura brasileira*. 2. Ed. São Paulo: Humanitas, 1997.
- CAMPOS, Aroldo de. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira*. 2. Ed. Salvador: FCJA, 1989.
- CATTRYSSE, Patrick. Film (adaptation) as translation. *Target* v.4, n.1., p. 53-70, 1992.
- CEREJA, William Roberto. *Ensino de literatura*. São Paulo: Atual, 2005.
- CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, [1978] 1990.
- COHEN, Keith. *Fiction and film: the dynamics of exchange*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- COLELLO, Sílvia M. Gasparian. Educação e intervenção escolar. In: *Revista Internacional d'humanitas*, São Paulo/Barcelona: Madruvá, 4, 1999.
- CORTELLA, Mário Sérgio. *Pensar bem nos faz bem!* ed. 1-2. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 40. 2014.

COSTA, Antônio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DELORS, Jacques (Coord.). *Educação: um tesouro a descobrir*. 2. Ed. São Paulo; Cortez; Brasília: MEC: Unesco, 2000.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. (org.). *Cadernos de Tradução: Tradução Intersemiótica*. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunicação e Expressão. Núcleo de Tradução. Nº 7 (2001/1). Florianópolis: Núcleo de Tradução, 1996.

DOLZ, Joaquim; SCHNEUWLY, Bernard. *Gêneros e progressão em expressão oral e escrita*. São Paulo: EDUC; Campinas: Mercado de Letras, 2004.

DURKHEIM *Apud*. SÁ, Celso Pereira. *Representações sociais: o conceito e o estado atual da teoria*. São Paulo: Brasiliense. 1995.

ESPINAL, Luis. *Cinema e seu processo psicológico*. São Paulo: LIC Editores, 1976.

GAUTHIER, Jacques. *Notícias do rodapé do nascimento da sociopoética*. Mimeografado, 2003.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Paratextos Editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERALDI, Wanderley. *Linguagem e ensino*. Campinas: Mercado de Letras/ALB, 1982.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à crítica literária*. São Paulo: Ática. 1994.

_____. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LAPANCHE, J.; PONTALIS, J.B. *Vocabulário da Psicanálise*. 10. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

Marcondes, Ciro. *Televisão, a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988

GALLO, Silvio. *Subjetividade e educação: a construção do sujeito*. In: LEITE, Cesar D. P.; Oliveira, Maria B. L.; SALLES, Leila M. F. *Educação, psicologia e contemporaneidade: novas formas de olhar a escola*. Taubaté: Cabral Editora Universitária, 2000.

MCFARLANE, Brian. *Novel to filme: na introduction to the theory of adaptation*. Oxford University press, 1996.

MADUREIRA, J. Gabriel Perissé. *Filosofia, ética e literatura: a proposta pedagógica de Alfonso López Quintas*, 2003. Tese (Doutorado em Filosofia da Educação) — Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MAGNO, Maria Ignês C. Videografia. *Revista Comunicação e Educação*. São Paulo, 1998.

METZ, Christian. Linguagem e cinema. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980

MORAES, Ana. A escola vista pelo cinema. In. Congresso Luso Brasileiro de História da Educação. Anais. São Paulo: FE-USP, 1998.

RAMOS, P. *A Leitura dos Quadrinhos*. São Paulo, 1ed , 2009, editora Contexto.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

QUINTANA, Mario. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

SANTOMÉ, Jurjo Torres. *Globalização e interdisciplinaridade: o currículo integrado*. Porto Alegre: Artes Médica, 1998.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SILVA, Maria de Lourdes Ramos. *Mudanças de Comportamento e atitudes: implicações para a prática escolar*. São Paulo: Moraes, 1996.

SILVA, Roseli Pereira. *Cinema e Educação*. São Paulo: Cortez, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck, *História da Literatura Brasileira* 6. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

STAM, Robert. *A Literatura através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

WAGNER, Geoffrey. *The novel and the cinema*. Rutheford, NJ: Farleigh Dickinson University Press.1975.

WERFEL, Franz: "Sonho de Uma Noite de Verão". Um filme de Shakespeare e Reinhardt. "Neues Wiener Journal", cit. Lu, 15 de Novembro 1935.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa: Gulbenkian, 1987.

ZILBERMAN, Regina. *Fim dos livros, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.

_____. *Leitura em crise na escola.* Porto Alegre: Mercado Alberto, 1989.

_____. *A leitura e o ensino da literatura.* 2. ed. São Paulo: Contexto, 1991.

ZUZMAN, Waldemar. *Os filmes que eu vi com Freud.* Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ANEXOS
Dom Casmurro



Capitu: minissérie/Globo – Cap. “Olhos de Cigana”



Capitu: minissérie/Globo – Cap. “O Penteadado”

ANEXOS

Auto da Compadecida



Auto da Compadecida/Globo Filmes – Ato I



O Auto da Compadecida/Globo Filmes – Ato I

ANEXOS

Filmes homônimos adaptados



ANEXOS

Filmes homônimos adaptados



ANEXOS — Alguns filmes homônimos adaptados (Literatura nacional)

- A Cartomante (2004) (baseado no conto de Machado de Assis)
- A Causa Secreta (1994) (adaptação do conto de Machado de Assis)
- A Dama da Lotação (1978) (da peça de Nelson Rodrigues)
- A Estrela Sobe (1974) (do romance de Marques Rebelo)
- A Falecida (1965) (peça de Nelson Rodrigues)
- A Hora da Estrela (1985) (romance de Clarice Lispector)
- A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1965) (da obra de João Guimarães Rosa)
- A Lenda de Ubirajara (1975) (do romance *Ubirajara* de José de Alencar)
- A Madona de Cedro (1968) (baseado no livro de Antônio Callado)
- A Máquina (2006) (baseado no livro de Adriana Falcão)
- A Marvada Carne (1985) (da obra de Carlos Alberto Sofredini)
- A Moreninha (1915) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Moreninha (1970) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Moreninha (1971) (do romance de Joaquim Manuel de Macedo)
- A Terceira margem do rio (1997) (Conto do livro *Primeiras Estórias*, de João Guimarães Rosa)
- A Vida dos Capitães de Areia (2011) (da obra *Capitães de Areia*, de Jorge Amado)
- Agosto (1993) (do romance de Rubem Fonseca)
- Ana Terra (1972) (da obra de Érico Veríssimo)
- As Confissões de Frei Abóbora (1971) (da obra de José Mauro de Vasconcelos)
- As Meninas (1995) (da obra de Lygia Fagundes Telles)
- As Três Marias (2002) (da obra de Rachel de Queiroz)
- Azylo muito Louco (1970) (do conto “O Alienista” de Machado de Assis)
- Benjamim (2003) (da obra de Chico Buarque)
- Boca de Ouro (1962) (baseado na peça de Nelson Rodrigues)
- Boca de Ouro (1990) (peça de Nelson Rodrigues)
- Bonitinha mas Ordinária (1981) (da peça de Nelson Rodrigues)
- Bonitinha, mas Ordinária (2008) (da peça de Nelson Rodrigues)
- Brás Cubas (1985) (do romance de Machado de Assis)
- Budapeste (2009) (da obra de Chico Buarque)

Cabaret Mineiro (2008) (da obra de Guimarães Rosa)

Capitu (1968) (da personagem do livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)

Caramuru – a invenção do Brasil (2001) (do poema épico do Frei Santa Rita Durão)

Cazuza – O Tempo não Para (2004) (Inspirado na vida do cantor. Título de música)

Cristo de Lama (1968) (de João Felício dos Santos. Vida e obra de Aleijadinho, escultor barroco)

Deus é Brasileiro (2003) (baseado no conto "O Santo que não Acreditava em Deus" de João Ubaldo Ribeiro)

***Dom* (2003) (inspirado em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis)**

Dona Flor e seus Dois Maridos (1976) (do romance de Jorge Amado)

Engraçadinha (1981) (da obra de Nelson Rodrigues)

Enigma para Demônios (1974) (do conto "Flor, telefone, moça" de Carlos Drummond de Andrade)

Estrela Nua (1985) (baseado num conto de Clarice Lispector)

Faca de Dois gumes (1989) (baseado num conto de Fernando Sabino)

Feliz Ano Velho (1987) (do romance de Marcelo Rubens Paiva)

Fogo Morto (1976) (do romance de José Lins do Rego)

Gabriela (1983) (do romance de Jorge Amado)

Grande Sertão: Veredas (1964) (da obra de João Guimarães Rosa)

Guerra de Canudos (1997) (inspirado na obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha)

Incidente em Antares (1994) (do romance de Érico Veríssimo)

Inocência (1983) (do romance de Visconde de Taunay)

Iracema (1917) (do romance de José de Alencar)

Iracema (1949) (do romance de José de Alencar)

Iracema, a Virgem dos lábios de mel (1979) (do romance de José de Alencar)

Jeca Tatu (1959) (da obra de Monteiro Lobato)

Jorge, um Brasileiro (1989) (do romance de Oswaldo França Jr.)

Jubiabá (1983) (da obra de Jorge Amado)

Jubiabá (1987) (da obra de Jorge Amado)

Kiss Me Goodbye (1982) da obra de Jorge Amado)

Kuarup (1988) (do romance *Quarup*, de Antônio Callado)

Lavoura Arcaica (2001) (da obra de Raduan Nassar)

Lição de Amor (1976) (da obra *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade)

Lisbela e o Prisioneiro (2003) (da obra de Osman Lins)

Lucíola, o Anjo Pecador (1975) (do romance de José de Alencar)

Luzia Homem (1984) (trechos do romance de Domingos Olímpio)

Macunaíma (1969) (do romance de Mário de Andrade)

Memorial de Maria Moura (1994) (do romance de Rachel de Queirós)

Memórias do Cárcere (1984) (do romance de Graciliano Ramos)

Memórias Póstumas (2001) (do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis)

Meu Pé de Laranja Lima (2012) (do romance de José Mauro de Vasconcelos)

Meu Tio Matou um Cara (2005) (da obra de Jorge Furtado)

Miracoli e Peccati di Santa Tieta D'Agreste (1982) (da obra de Jorge Amado)

Morte e Vida Severina e Quincas Berro D'água (1977) (do poema de João Cabral de Melo Neto e do romance de Jorge Amado)

Navalha na Carne (1997) (da obra de Plínio Marcos)

Noites do Sertão (1984) (da obra de João Guimarães Rosa)

O Beijo no Asfalto (1980) (da obra de Nelson Rodrigues)

O Boca do Inferno (1974) (sobre o poeta baiano Gregório de Matos)

O Bom Burguês (1982) (da obra de Oswaldo Caldeira)

O Caçador de Esmeralda (1979) (do poema de Olavo Bilac. História de Fernão Dias)

O Casamento (1975) (por Arnaldo Jabor. Baseado no romance de Nelson Rodrigues)

O Corpo (2001) (do conto de Clarice Lispector)

O Cortiço (1978) (do romance Aluísio de Azevedo)

O Crime do Padre Amaro (2005) (da obra de Eça de Queirós)

O Grande Mentecapto (1989) (do romance de Fernando Sabino)

O Guarani (1979) (do romance de José de Alencar)

O Guarani (1996) (do romance de José de Alencar)

O Homem Nu (1997) (da obra de Fernando Sabino)

O Menino e o Vento (1966) (do conto "O Iniciado do Vento", de Aníbal Machado)

O Meu Pé de Laranja Lima (1970) (da obra de José Mauro de Vasconcelos)

O Pagador de Promessas (1962) (da obra de Dias Gomes)

O Que É Isso, Companheiro? (1997) (da obra de Fernando Gabeira)

O Saci (1953) (baseado na obra de Monteiro Lobato “Pica-Pau Amarelo”)
O Seminarista (1977) (da obra de Bernardo Guimarães)
O Sobrado (1956) (da obra de Érico Veríssimo)
O Tempo e o Vento (1985) (da obra de Érico Veríssimo)
O Vestido (2003) (do poema “O caso do vestido”, de Carlos Drummond de Andrade)
O Xangô de Baker Street (2001) (do romance de Jô Soares)
Orfeu (1999) (da peça “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes)
Orfeu Negro (1959) (obra-prima de Marcel Camus; versão da peça “Orfeu da Conceição”, de Vinícius de Moraes)
Outras Estórias (1999) (da obra de João Guimarães Rosa)
Paixão de Gaúcho (1957) do romance *O gaúcho* de José de Alencar)
Para Viver um Grande Amor (1984) (Inspirado no musical “Pobre Menina Rica” de Vinícius de Moraes)
Pastores da Noite (2003) (da obra de Jorge Amado)
Perdoa-me por me Traíres (1980) (da peça de Nelson Rodrigues)
Policarpo Quaresma, herói do Brasil (1998) (da obra de Lima Barreto)
Presença de Anita (2011) (da obra de Mário Donato)
Primo Basílio (2007) (da obra de Eça de Queirós)
Quanto Vale ou é Por Quilo? (2005) (livre adaptação do conto “Pai Contra Mãe”, de Machado de Assis)
Quincas Berro D'Água (2010) (do romance de Jorge Amado)
Quincas Borba (1986) (do romance de Machado de Assis)
Sagarana – O Duelo (1973) (da obra de João Guimarães Rosa)
São Bernardo (1971) (do romance de Graciliano Ramos)
Sargento Getúlio (1983) (da obra de João Ubaldo Ribeiro)
Senhora (1955) (do romance de José de Alencar)
Senhora (1976) (do romance de José de Alencar)
Sinhá Moça (1952) (baseado no romance de Maria Dezonne Pacheco Fernandes)
Soledade (1976) (da obra *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida)
Sonhos Tropicais (2002) (baseado no romance de Moacyr Scliar)
Tabu (1982) (encontro de Oswald de Andrade e o compositor Lamartine Babo)
Tati (1973) (da obra *Tati, a garota*, de Aníbal Machado)

Tenda dos Milagres (1977) (da obra de Jorge Amado)
Tieta do Agreste (1996) (baseado na obra de Jorge Amado)
Um Certo Capitão Rodrigo (1969) (da obra de Érico Veríssimo)
Um Copo de Cólera (1998) (da obra de Raduan Nassar)
Um Só Coração (2004) (Rede Globo). Drama envolvendo os modernistas brasileiros.
Vestido de Noiva (2006) (baseado na peça de Nelson Rodrigues)
Viagem aos Seios de Duília (1964) (do conto de Aníbal Machado)
Vidas Secas (1963) (do romance de Graciliano Ramos)