



Universidade de Brasília

INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS

SAMARA LIZ SILVA MACHADO

**ENTRELACE IMAGÉTICO EM *OS MAIAS*, DO LITERÁRIO AO
CINEMATOGRÁFICO: NO HORIZONTE DA TRANSCRIÇÃO**

Brasília
Outubro/2023

SAMARA LIZ SILVA MACHADO

**ENTRELACE IMAGÉTICO EM *OS MAIAS*, DO LITERÁRIO AO
CINEMATOGRAFICO: NO HORIZONTE DA TRANSCRIÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literatura.

Área de concentração: Literatura e práticas sociais

Linha de pesquisa: Literatura e outras artes

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga

Brasília

Outubro/2023

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

MM149e Machado , Samara Liz Silva Machado
ENTRELACE IMAGÉTICO EM OS MAIAS, DO LITERÁRIO AO
CINEMATOGRÁFICO: NO HORIZONTE DA TRANSCRIÇÃO / Samara Liz
Silva Machado Machado ; orientador Cláudio Roberto Vieira
Braga Braga. -- Brasília, 2023.
163 p.

Tese(Doutorado em Literatura) -- Universidade de
Brasília, 2023.

1. Literatura e cinema . 2. Imagens. 3. Eça de Queirós.
I. Braga, Cláudio Roberto Vieira Braga, orient. II. Título.

Nome: Samara Liz Silva Machado

Título: Entrelace imagético em *Os Maias*, do literário ao cinematográfico: no horizonte da transcrição.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura. Área de concentração: Literatura e práticas sociais.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora

Orientador: Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

A Deus e à minha família.

AGRADECIMENTOS

No percurso deste caminho tive grandes companheiros, responsáveis por tornar a minha trajetória no curso de doutorado mais rica em aprendizado e que me ajudaram com valiosos conselhos, aos quais eu não poderia deixar de agradecer.

No primeiro momento, reconheço os preciosos conselhos do meu orientador, Professor Doutor Cláudio Roberto Vieira Braga, que teve importante papel nas etapas trilhadas, pois, assim, tive a oportunidade de participar das reuniões do Grupo Mayombe. Elas contribuíram para o meu desenvolvimento acadêmico no curso de pós-graduação, bem como possibilitaram a minha participação em eventos que contribuíram para o enriquecimento da pesquisa realizada por mim.

Agradeço também a todos que me auxiliaram com palavras amigas, reconfortantes e orientações, como meus amigos Judson, Dheiky e Lívia, que foram meu grande suporte durante todo o caminho percorrido, desde a graduação até o doutorado. Recebi o apoio do meu colega de doutoramento, Paul, com o qual tive longas conversas, acerca dos nossos trabalhos, responsáveis por abrir novas possibilidades dentro da presente investigação científica que circunscreve a área de “Literatura e outras artes”.

A Deus, à minha família, à minha mãe Consolação, ao meu pai Leó, aos meus sobrinhos, Lourdes Maria e Guilherme, aos meus irmãos, Samya e Hugo. Eles foram a minha base de sustentação ao longo desses quatro anos, mais uma etapa da minha vida em que me deram a força e o apoio de que eu necessitava nesta trajetória escolhida por mim, de pesquisas desenvolvidas para a conclusão de mais um curso de pós-graduação.

O cinema e a literatura não são mundo separados. Eles se conversam e se completam. Há ideias maravilhosas que só estão no mundo dos livros, e outras ideias maravilhosas que só estão no mundo dos filmes. O verdadeiro inimigo da literatura é a má literatura, e o único concorrente do cinema é o mau cinema (Murilo Amati, 2008, p. 20).

RESUMO

Literatura e cinema são duas artes que vêm obtendo cada vez mais espaço nas discussões entre os críticos literários e os do cinema, pois se relacionam frequentemente. Essa relação é verificável em produções cinematográficas como *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho. Essa produção cinematográfica, juntamente com a obra literária intitulada *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós, originalmente publicada em 1888, compõem o foco de estudo desta tese. O objetivo principal é analisar os recursos cinematográficos usados pelo diretor e pelo roteirista João Botelho no filme mencionado, com ênfase na imagem, a fim de demonstrar a reconstrução das mensagens visuais identificadas no texto queirosiano e verificar o aspecto de “captura” da fotografia no roteiro de João Botelho, como consequência da ruptura na linearidade da narrativa fílmica. A partir dessa investigação, explicamos também de que maneira o filme dialoga com a obra e com outras referências intertextuais presentes nela, por exemplo, as escritas por Victor Hugo, Spencer e Baudelaire. Para isso, realizamos leituras de textos pertencentes aos teóricos Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2013), Thomas Leitch (2004) e James Dudley Andrew (2002) que possibilitaram o embasamento deste trabalho. Portanto, a partir dessa análise, é possível identificar as relações imagéticas existentes entre o filme de João Botelho e a obra literária de Eça de Queirós, que revelam o funcionamento da sociedade portuguesa daquela época e a reconstrução dos elementos psicológicos característicos dos personagens.

Palavras-chave: Literatura e cinema; Imagem; Eça de Queirós; João Botelho.

ABSTRACT

Literature and cinema are two arts that are increasingly obtaining space in discussions among literary and film critics, as they often relate to each other. This relationship can be observed in film productions such as *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), directed by João Botelho. This film, along with the literary work entitled *Os Maias* (2017) by Eça de Queirós, originally published in 1888, constitute the focus of this thesis. The main objective is to analyze the cinematographic resources used by director and screenwriter João Botelho in the mentioned film, with emphasis on the image, in order to demonstrate the reconstruction of the visual messages identified in Queirós' text and verify the aspect of "capture" of photography in João Botelho's screenplay, as a consequence of the rupture in the linearity of the film narrative. From this investigation, we also explain how the film dialogues with the work and with other intertextual references present in it, such as those written by Victor Hugo, Spencer and Baudelaire. To do this, we conducted readings of texts belonging to theorists Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2013), Thomas Leitch (2004) and James Dudley Andrew (2002) which provide the basis for this work. Therefore, from this analysis, it is possible to identify the imagetic relations between João Botelho's film and Eça de Queirós' literary work, revealing the functioning of Portuguese society at that time and the reconstruction of the characteristic psychological elements of the characters.

Keywords: Literature and cinema; Adaptation theory; Image; Eça de Queirós; John Botelho.

RESUMEN

Literatura y cine son dos artes que cada vez ganan más espacio en las discusiones entre críticos literarios y críticos de cine, esto debido a que entre ellas se relacionan frecuentemente. Esa relación se constata en producciones cinematográficas como *Os Maias: Cenas da vida romántica* (2014), de João Botelho. Esa producción cinematográfica, junto con la obra literaria homónima: *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós, originalmente publicada en 1888, componen el foco de esta tesis. El objetivo principal es analizar los recursos cinematográficos usados por el director y guionista Joao Botelho en el film mencionado, con énfasis en la imagen, a fin de demostrar la construcción de mensajes visuales identificados en el texto queirosiano y verificar el aspecto de “captura” de la fotografía en el guion de João Botelho, como consecuencia de la ruptura en la linealidad de la narrativa filmica. A partir de esta investigación explicamos, también, de qué manera el filme dialoga con la obra y con otras referencias intertextuales presentes en ella, por ejemplo, las escritas por Víctor Hugo, Spencer y Baudelaire. Para ello, realizamos lecturas de los textos pertenecientes a teóricos como Robert Stam (2008), Linda Hutcheon (2013), Thomas Leitch (2004) y James Dudley Andrew (2002), los cuales posibilitan el marco teórico de este trabajo. Por lo tanto, a partir de este análisis es posible identificar las relaciones imagéticas existentes entre el filme de João Botelho y la obra literaria de Eça de Queirós, revelando el funcionamiento de la sociedad portuguesa de aquella época y la construcción de los elementos psicológicos característicos de los personajes.

Palabras-clave: Literatura y cine; Teoría de la adaptación; Imagen; Eça de Queirós; João Botelho.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

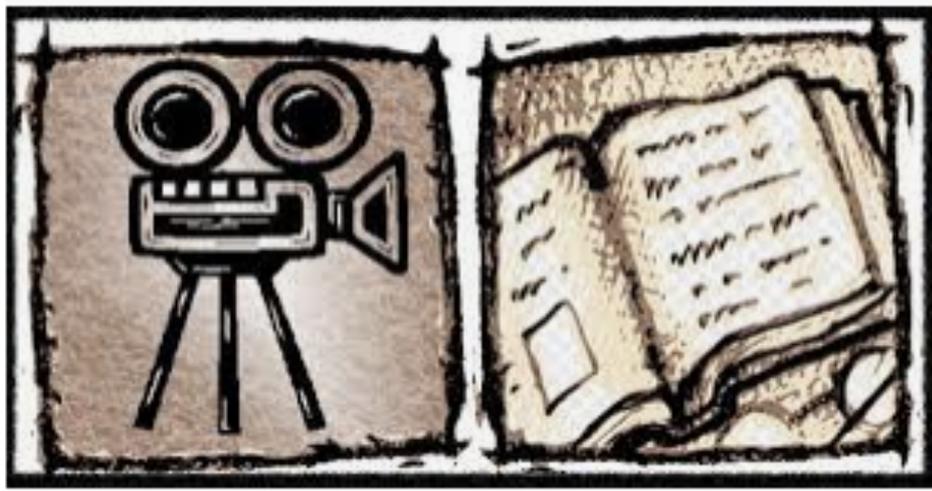
1. Figura 1 – Os entrelaces entre cinema e literatura	11
2. Figura 2 – Aparelhos utilizados para a reprodução de imagens	18
3. Figura 3 – Entre livros e filmes	71
4. Figura 4 – Imagem feita por Daniel Garcia	98
5. Cena 1 – Passagem da revelação da segunda gravidez de Maria Mantfort para Pedro Maia	120
6. Cena 2 – Passagem apresenta Pedro desesperado com o abandono de Maria Montfort	120
7. Cena 3 – Retrata Carlos Maia em reunião com amigos em sua casa	124
8. Figura 5 – Capa do filme <i>Os Maias: cenas da vida romântica</i> (2014), de João Botelho	128
9. Cena 4 – Jantar oferecido por Carlos Maia para seus amigos	132
10. Cena 5 – Passagem que retrata uma reunião	134
11. Cena 6 – Reencontro de Carlos Maia com seu melhor amigo	137
12. Cena 7 – Passagem que retrata o encontro	140
13. Cena 8 – Passagem representando o bairro Chiado	143
14. Cena 9 – Passagem representando Praça D. Pedro IV	145
15. Cena 10 – Passagem representando Praça D. Pedro IV	146
16. Cena 11 – Encontro de Carlos Maia com Maria Eduarda	147
17. Cena 12 – Retrata o dia a dia da cidade portuguesa	150
18. Cena 13 – A morte de Pedro Maia	151
19. Cena 14 – Sequência filmica das cenas do presságio de Afonso Maia	152
20. Cena 15 – Afonso Maia em sua casa em Santa Olávia	153
21. Cena 16 – Afonso Maia em sua casa em Santa Olávia	153

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	11
2.	CAPÍTULO I – UM EXCURSO HISTÓRICO SOBRE CINEMA E LITERATURA: SURGIMENTO, VANGUARDAS E TEORIAS	18
2.1.	O panorama histórico do cinema	19
2.2.	O cinema e as vanguardas artístico-literárias	31
2.2.1.	Expressionismo alemão	31
2.2.2.	Impressionismo francês	37
2.2.3.	Futurismo	41
2.2.4.	Dadaísmo	43
2.2.5.	Surrealismo	44
2.3.	Teorias do cinema	47
2.3.1.	Tradição formativa	47
2.3.2.	Formalismo russo	56
2.3.3.	Teoria realista	59
2.3.4.	Teoria cinematográfica francesa contemporânea	61
2.4.	Teoria da adaptação, transposição e transcrição	63
3.	CAPÍTULO II – A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: ELEMENTOS EM CENA	71
3.1.	A linguagem cinematográfica	72
3.2.	Uma discussão acerca da imagem no cinema	86
4.	CAPÍTULO III – EÇA DE QUEIRÓS E JOÃO BOTELHO: APROXIMAÇÕES DE EPISÓDIOS LITERÁRIOS E CENAS CINEMATOGRAFICAS	98
4.1.	Eça de Queirós e <i>Os Maias: episódios da vida romântica</i> (2017)	99
4.2.	João Botelho: o cineasta esteta	114
5.	CAPÍTULO IV – UM OUTRO OLHAR SOBRE OS MAIAS: CENAS DA VIDA ROMÂNTICA (2014), DE JOÃO BOTELHO	128
5.1.	A linguagem cinematográfica em <i>Os Maias: cenas da vida romântica</i> (2014)	129
5.2.	As imagens em <i>Os Maias: cenas da vida romântica</i> (2014)	138
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
	REFERÊNCIAS	159

1. INTRODUÇÃO

Figura 1 – Os entrelaces entre cinema e literatura



Fonte: Imagem retirada do site <http://artecult.com/cinema-e-literatura/>

A presente tese é uma pesquisa que envolve as áreas de literatura e cinema. Essas áreas foram escolhidas por nós, pois já trabalhávamos no mestrado com literatura e suas relações com outros campos do saber, como a estilística na obra do autor português Fernando Pessoa, atendendo à linha de pesquisa “Literatura, Cultura e Sociedade” do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí (UFPI).

A título de prosseguimento de investigações do universo da literatura portuguesa, cujo campo continua sendo do nosso interesse, materializado neste estudo de tese de doutorado, na linha de pesquisa “Literatura e outras artes”, agora seguimos para a obra literária de Eça de Queirós que ao longo do tempo vem assumindo outras linguagens na produção cultural da contemporaneidade do século XXI, como a produção fílmica de João Botelho. Desse modo, buscamos atender ao eixo de interesse “Relações entre literatura, cinema e outras mídias contemporâneas”, no qual se enquadra esta pesquisa.

Assim, optamos neste trabalho por realizar uma investigação acerca das relações estabelecidas entre a literatura e o cinema. Nesse sentido, aprofundamos nossos conhecimentos, por meio dos diálogos e leituras realizadas nas disciplinas ofertadas pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), como a intitulada “Literatura e fotografia”, ministrada pelo professor doutor Sidney Barbosa, cujo conteúdo programático favoreceu, sobremaneira, o apoio teórico para a construção desta tese.

As pesquisas feitas na área dos estudos relacionados à literatura e outras artes possibilitaram a verificação do grande número de obras literárias que foram transpostas¹. Isso ocorre devido ao fato de a literatura e o cinema utilizarem as técnicas narrativas como meio para se fazerem existir. Essa verificação e as leituras prévias sobre transposições filmicas foram responsáveis também por estimular o interesse em desenvolver uma pesquisa nessa área de estudo.

Linda Hutcheon (2013) chama a atenção para essa variedade de obras literárias que são transpostas para o cinema, as quais são vistas por alguns teóricos de forma pejorativa. Isso ocorre porque a produção cinematográfica tende a ser compreendida por esse grupo de teóricos como sendo inferior ao texto literário. Já outra parte dos estudiosos é responsável por contrapor essa opinião, pois defendem que as adaptações filmicas são transcrições e/ou transposições das obras literárias, como é o caso de Robert Stam (2006).

Segundo Stam (2013), em seu livro *Introdução à teoria do cinema*, os estudos acerca das transposições filmicas, realizados nas últimas décadas, tentam mudar essa visão de inferioridade das transposições em relação aos textos literários. Ainda de acordo com o mesmo teórico, em seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), o senso intuitivo responsável por conceber o caráter de inferioridade para as transposições é repleto de preconceitos, como o do pensamento dicotômico.

A propósito, esse pensamento é uma tendência cognitiva binária, ou seja, tem uma visão do mundo dividida em dois lados sem posicionamentos intermediários, como verificamos na caracterização do vilão e do herói feita nas películas, e que está presente também nas primeiras versões de determinados textos literários, por exemplo, nos contos de fadas². No entanto, Stam (2006) adverte para o perigo de se recair em uma linguagem pejorativa, por causa do uso desse tipo de abordagem na caracterização dos personagens.

Com isso, o pensamento dicotômico parte do pressuposto de que a transposição filmica traz perdas para a literatura, o que coloca essa área do conhecimento em um grau de superioridade

¹ A palavra transposição será empregada no presente trabalho como sinônimo da palavra transcrição, com o objetivo de evitar repetições próximas desses vocábulos e por ser um outro termo empregado para designar os filmes que têm como base uma obra literária. Esses são termos discutidos e empregados por Haroldo de Campos em alguns dos seus textos, por exemplo, presente no livro intitulado *Haroldo de Campos – Transcrição* (2015) organizado por Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega.

² Nas primeiras versões dos contos de fadas, identificamos uma caracterização dicotômica dos personagens, principalmente, nos papéis de vilão e de herói. Sendo o vilão descrito como um indivíduo com desvios de caráter e atitudes perversas, já o herói é aquele detentor de uma boa índole. Esse tipo de caracterização contribui para discursos culturais, os quais tendem a olhar para as pessoas de maneira categorizada. Assim, segundo Bruno Bettelheim (2021) a não ambivalência das personagens nos contos de fadas reforça a visão polarizada na mente da criança que ainda possui lacunas, pois se encontra em desenvolvimento.

axiomática em relação ao filme. Stam (2006) argumenta que o pensamento dicotômico ignora os ganhos da transposição cinematográfica e enfatiza apenas as perdas do processo de transposição, as quais não significam prejuízos para a releitura da obra literária transposta.

Já o pensamento polissêmico favorece de forma mais enriquecedora aos diversos campos, pois permite relacionar as áreas do saber como ocorre no entrelace Literatura e Cinema, assim como possibilita identificar a incorporação das outras artes nas produções cinematográficas em uma abordagem transartística. Conforme defende Stam em seu livro *O espetáculo interrompido* (1981), a teorização em áreas que não eram muito relativizadas, como nas mídias, foi uma contribuição do pensamento polissêmico que reconheceu a diversidade e a convergência das várias linguagens presentes nas produções culturais. Logo, gerou possibilidades de interpretações alinhadas à abordagem polissêmica.

Dessa forma, é possível verificar algumas das causas que explicam a visão de inferioridade da transposição fílmica com relação ao texto literário. Vale ressaltar que essa é uma das razões citadas por Stam (2006), apesar de o autor defender uma visão mais valorativa com relação às transposições. No entanto, sabemos que hoje o cinema já é considerado uma arte, que se estabeleceu como tal por ter meios específicos próprios para sua produção e reprodução.

As mudanças sofridas nas formas como eram vistas as transposições fílmicas acontecem com o desenvolvimento teórico do estruturalismo e pós-estruturalismo. Essa mudança ocorre devido à semiótica estruturalista tratar todas as práticas de significação como sistemas compartilhados de sinais responsáveis por produzirem textos dignos do mesmo exame minucioso dos textos literários. Com base nessas leituras prévias e na diversidade de opiniões sobre transposições, resolvemos pesquisar acerca dessas teorias, com a finalidade de embasar a análise comparativa feita da obra *Os Maias* (2017), originalmente publicada em 1888 por Eça de Queirós e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho.

Dessa forma, faz-se relevante mencionar que Eça de Queirós foi um escritor e diplomata português nascido em Póvoa da Varzim, em Portugal, no ano de 1845, que teve seu exercício na diplomacia refletido em sua atividade como escritor. Isso é possível verificar em suas produções literárias, por meio do emprego da linguagem culta e na representação crítica de determinados personagens, por exemplo, Conselheiro Acácio da obra *O Primo Basílio* (1878).

Vale ressaltar a importância de Eça de Queirós na história da literatura portuguesa não apenas por ter sido o único escritor da sua época a ganhar visibilidade no cenário internacional e pelo lançamento do romance *Os Maias* (2017), mas por causa da publicação de outras narrativas ficcionais, como *O crime do Padre Amaro* (1875). Essa obra foi considerada o marco

do realismo português, ressaltando as características estilísticas queirosianas, por exemplo, a riqueza na linguagem identificada nas descrições de suas narrativas realistas.

Já Botelho é um cineasta nascido na cidade de Lamego, em Portugal, no ano de 1949, que tem diversas transposições cinematográficas oriundas de textos literários, como *Conversa acabada* (1981), *O filme do desassossego* (2010) e *Os Maias* (2014). As duas primeiras produções filmicas citadas foram baseadas em obras de Fernando Pessoa, sendo a última mencionada um diálogo com o romance *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017), de Eça de Queirós.

Esse cineasta português participou como membro do júri de vários festivais, por exemplo, do 29º Festival de São Paulo, em 2005, e do Festival Cinéma du Réel, em 2006. Ele foi agraciado com diversas premiações, como o Globo de Ouro de melhor filme, em 2015, com a transposição cinematográfica *Os Maias* (2014) e o Prémio da Fundação Mimmo Rotella, em 2001, pelo filme *Quem és tu?* (2001). Ante o reconhecimento das transposições, bem como das transcrições filmicas desse cineasta pela crítica especializada, constatamos a relevância entre as confluências que entrelaçam as duas áreas discutidas neste estudo.

Para o desenvolvimento dessa questão, primeiramente, fizemos um levantamento teórico mais aprofundado sobre a teoria e a crítica do cinema, bem como acerca das transposições filmicas. Isso se fez imprescindível para constatar ou contestar aquilo já mencionado por Stam (2013), de que a transposição funcionaria como uma forma de crítica ou leitura do romance, porém ela não seria subordinada à obra. Assim sendo, a transposição filmica seria uma releitura da obra literária, e perderia, com isso, o valor de inferioridade em relação ao texto literário.

Outra teórica que discorre sobre transposição filmica, junto aos críticos dessa área, é Linda Hutcheon. Ela também se refere à postura que as pessoas têm, na maioria das vezes, ao deparar com a adaptação de uma obra literária para o cinema, pois tentam buscar no filme certa fidelidade ao livro. Segundo Hutcheon (2013), existem diferentes motivos por trás da adaptação, porém poucos envolvem a questão da fidelidade. Conforme a mesma estudiosa, isso ocorre porque as transposições anteriores podem ser contextos tão importantes para algumas quanto qualquer obra fonte.

Dessa forma, podemos citar produções cinematográficas nas quais acontece uma transculturação ou indigenização. De acordo com Hutcheon (2013), a transculturação ou indigenização ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas, culturas e até outras mídias que não aquelas nas quais se encontrava narrada. Nesse processo, podemos ter uma

mudança do contexto cultural da história transposta para o cinema, acarretando, assim, uma mudança também de significados.

Esse debate em torno das transposições nos permitiu fazer a análise comparativa do livro de Eça de Queirós e o filme de João Botelho, porque nos capacitou na identificação dos elementos referenciais externos e internos que a obra literária, bem como a película, faz menção ou sugere. É importante a identificação desses elementos, pois como já mencionado a transposição seria uma releitura de determinada obra literária.

Outros referenciais teóricos importantes foram os textos de Carlos Reis, por exemplo, o livro *Introdução à leitura d' Os Maias* (2006) e o artigo “A obra-prima *Os Maias*, de Eça de Queirós, numa leitura cinematografada – olhares sobre a cultura lusitana” (2017), de Filomena Sobral. O primeiro estudioso se torna imprescindível para a presente análise comparativa, por ser um especialista nos estudos queirosianos, professor da Universidade de Letras de Coimbra e ensaísta, que nesse livro realiza uma análise crítica do romance *Os Maias*.

Já o estudo da Filomena Sobral possibilitou o embasamento, bem como o diálogo estabelecido entre Eça de Queirós e João Botelho, uma vez que ela enfatiza o interesse desse diretor português em construir transposições filmicas de textos literários de escritores da literatura portuguesa que retratam aspectos sociais, políticos e culturais de Portugal. Ainda no mesmo artigo, Sobral (2017) fala sobre o recurso da *mise-en-scène* empregado pelo diretor português e que será explicado no decorrer das análises das imagens filmicas.

Perante o já apresentado, ainda podemos relatar o aspecto intertextual das obras literárias que compreende no diálogo estabelecido por elas com outros textos literários, como no caso do romance machadiano *Dom Casmurro* (2008). Esse romance estabelece um diálogo com a obra *Otelo* (2004), de William Shakespeare. Com base nisso, vale mencionarmos as especificidades da mídia para a qual a história adaptada é transposta, assim como os recursos cinematográficos utilizados pelo adaptador na produção dos filmes, por exemplo, o som e a imagem.

Dessa maneira, realizamos o estudo da cinematografia proposta por João Botelho, com base na teoria da adaptação e nos recursos cinematográficos presentes no filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014) que formam o foco de estudo desta tese, por meio de uma análise comparativa com a obra *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós. A partir dessa análise, pretendemos demonstrar como o uso dos recursos cinematográficos empregados pelo cineasta, com ênfase na imagem, contribuem para a reconstrução das mensagens visuais identificadas no texto queirosiano, bem como do funcionamento da sociedade portuguesa daquela época e os elementos psicológicos característicos dos personagens. Essa análise imagética tem, também, a

finalidade de verificar o aspecto de “captura” da fotografia no roteiro de João Botelho, como consequência da ruptura na linearidade da narrativa fílmica.

Assim, dividimos o presente trabalho em quatro capítulos que foram subdivididos em tópicos para uma melhor organização textual. Os capítulos foram intitulados: “Uma discussão histórica sobre cinema e literatura: surgimento, vanguardas e teorias”, “Discussão sobre a linguagem cinematográfica”, “Um estudo sobre Eça de Queirós e João Botelho” e “Um outro olhar sobre *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho”. Dessa forma, no primeiro capítulo realizamos uma discussão sobre a origem do cinema, bem como sobre as teorias que estudam essa arte e que influenciaram nas produções cinematográficas, como a película botelhiana analisada no presente trabalho.

O panorama do primeiro capítulo foi elaborado com o objetivo de perpassarmos os trabalhos feitos acerca das pesquisas sobre o cinema, tal qual os seus principais teóricos. Já o segundo capítulo consiste em tópicos, nos quais fizemos uma explanação sobre a linguagem cinematográfica. Essa explanação foi realizada com o interesse de discutir os principais elementos e os métodos empregados por esse tipo de linguagem que são responsáveis por auxiliar no desenvolvimento das produções cinematográficas.

Ainda acerca do segundo capítulo, discutimos sobre os recursos cinematográficos com ênfase na imagem. A relação desse recurso com a pintura é ressaltada no filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, como demonstram as análises realizadas no último capítulo da tese. Essa seção foi dividida em dois tópicos intitulados, respectivamente, “A linguagem cinematográfica” e “Uma discussão acerca da imagem no cinema”. É importante mencionar que no decorrer deste capítulo usamos teóricos e estudiosos, como Flávia Cesarino Costa (1995), Antonio Costa (1987) e Marcel Martin (2013), que nos deram embasamento para a explanação sobre os elementos da linguagem cinematográfica, os quais foram exemplificados com menções e demonstrações de filmes.

No terceiro capítulo realizamos uma explanação sobre Eça de Queirós e João Botelho que abarca as principais produções desses artistas, com a finalidade de melhor compreendermos a obra literária que serviu como base para a transposição fílmica botelhiana estudada nesta tese e de analisar as imagens cinematográficas. Para isso, dividimos este capítulo em dois tópicos. O primeiro é destinado à discussão sobre Eça de Queirós e sua produção literária com ênfase no romance *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) que teve o objetivo de fornecer embasamento, a fim de conseguirmos identificar as possíveis releituras e intertextualidades presentes na transposição cinematográfica analisada. Já no segundo tópico realizamos uma

explicação acerca de João Botelho com destaque para sua película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014) trabalhada nesta pesquisa, ao discorrer sobre as principais ideias defendidas por esse cineasta e as características estilísticas presentes em suas produções cinematográficas.

Já o quarto capítulo consiste na análise imagética do romance *Os Maias* (2017) de Eça de Queirós e também da película de João Botelho no que se refere aos recursos cinematográficos utilizados por esse diretor e pelo roteirista do filme, com ênfase na imagem, a fim de demonstrar a reconstrução das mensagens visuais identificadas no texto queirosiano e verificar o aspecto de “captura” da fotografia no roteiro botelhiano, a qual leva à ruptura na linearidade da narrativa fílmica. Esse capítulo foi dividido em dois tópicos, em que no primeiro realizamos uma explicação geral sobre os recursos cinematográficos identificados no filme estudado e no segundo enfatizamos o estudo imagético das passagens da película de João Botelho em relação à obra queirosiana, revelando o funcionamento da sociedade portuguesa daquela época e a reconstrução dos elementos psicológicos característicos dos personagens.

Essa análise é feita embasada nas teorias de Arnheim (2002), Eisenstein (2002) e André Bazin (2018), a partir das referências empregadas no presente trabalho. Assim, foi possível explicar de que maneira o filme dialoga com a obra e com outras referências intertextuais presentes nela, por exemplo, textos de Victor Hugo, Spencer e Baudelaire.

Com isso, foi possível chegar às considerações finais com os resultados da análise comparativa proposta neste trabalho que teve como base um levantamento teórico sobre o cinema e a narrativa queirosiana, os quais tiveram o importante papel de embasar a presente pesquisa com o objetivo de constatar o aspecto de “captura” das imagens fílmicas responsáveis pela quebra da linearidade na narrativa cinematográfica.

Portanto, este estudo nos permitiu constatar o diálogo estabelecido entre o filme e a obra queirosiana com referências intertextuais presentes no texto literário, por exemplo, os clássicos escritores Victor Hugo, Spencer e Baudelaire, sendo relevantes para futuras pesquisas que realizam uma abordagem transartística ou que pretendem estabelecer um pensamento polissêmico.

2. CAPÍTULO I

UM EXCURSO HISTÓRICO SOBRE CINEMA E LITERATURA: SURGIMENTO, VANGUARDAS E TEORIAS

Figura 2 – Aparelhos utilizados para a reprodução de imagens



Fonte: <https://oblogdojf.blogspot.com/2015/03/resumo-da-historia-do-cinema.html>

Neste primeiro capítulo realizamos uma discussão sobre o surgimento do cinema que expõe para o leitor a evolução das técnicas cinematográficas, com a finalidade de facilitar a

compreensão acerca das técnicas utilizadas por João Botelho no filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), o qual teve como base a obra literária homônima de Eça de Queirós.

Ainda neste capítulo inicial, debatemos sobre as teorias do cinema, pois encontramos as influências de teóricos dessa arte, como Rudolf Arnheim (2013) e Serguei Eisenstein (2013) na película estudada de João Botelho. Dessa forma, faz-se necessária a presente discussão para embasar as análises das imagens cinematográficas feitas no quarto capítulo desta tese. Para isso, explanamos também sobre os traços estilísticos das vanguardas encontrados nas imagens da produção fílmica botelhiana, como o Surrealismo.

Em vista disso, explicamos acerca das teorias da adaptação apresentadas por especialistas da área do cinema, por exemplo, Linda Hutcheon (2013), responsável por nos mostrar a utilização de outras nomenclaturas para as produções fílmicas baseadas em obras literárias junto a leitura de Haroldo de Campos (2015) tornar possível a escolha da nomenclatura, transcrição e transposição quando nos referirmos ao filme de João Botelho analisado na presente pesquisa.

Portanto, ante os objetivos deste capítulo e com o propósito de apresentar um estudo de forma organizada, dividimos a presente seção em quatro tópicos: “O panorama histórico do cinema”, “O cinema e as vanguardas artístico-literárias”, “Teorias do cinema” e “Teoria da adaptação” que contribuíram para a fundamentação teórica desta tese.

E com o intuito de melhor organizar o debate sobre cinema e literatura subdividimos o segundo tópico em cinco seções intituladas: “Expressionismo alemão”, “Impressionismo francês”, “Futurismo”, “Dadaísmo” e “Surrealismo”. Já o terceiro tópico se encontra também subdividido em quatro subtópicos: “Tradição formativa”, “Formalismo russo”, “Teoria realista” e “Teoria cinematográfica francesa contemporânea”.

2.1. O PANORAMA HISTÓRICO DO CINEMA

Na História da humanidade destacam-se fatos que serviram como marco devido à sua importância e contribuição, direta ou indireta, com o surgimento de avanços em diversas áreas do conhecimento.

A segunda revolução industrial, ocorrida entre os anos de 1850 e 1870, compreende um desses episódios que marcaram a História, não apenas pelo seu impacto, mas também por ter sido umas das épocas de maior desenvolvimento tecnológico. Esse desenvolvimento é verificado em diversos campos do saber, por meio da invenção de aparatos tecnológicos como

o telefone e a lâmpada elétrica com filamento incandescente, criada por Thomas Edison. De acordo com Antonio Costa, em seu livro *Compreender o cinema* (1987):

Se examinamos em qualquer manual de história o gráfico do tempo da última década do século XIX, quando surgiu o cinema, encontramos uma lista de guerras de natureza, direta ou indiretamente, colonial: a guerra sino-japonesa (1894), a derrota italiana em Adua (1896), a guerra hispano-americana (1898), a guerra anglo-boer (1899), a revolta dos Boxers na China (1900). Encontramos também registrados eventos de grande relevo político-social, como o nascimento do Partido Socialista Italiano (1892), a constituição da Confédération Générale du Travail na França (1895), a fundação do partido social-democrata russo (1898), o massacre de Milão e os processos contra os dirigentes do movimento operário italiano (1898) etc. Junto a estes fatos, são citadas as principais novidades científico-tecnológicas e culturais: o cinematógrafo Lumière (1895), os raios de Roentgen (1895), o radium (1898), o telégrafo sem fio (1899), a teoria dos quanta de Max Planck (1900), a publicação de *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud (Costa, 1987, p. 46).

As invenções citadas acima, somadas à aceleração dos transportes e das comunicações, à substituição da energia a vapor pela energia elétrica, ao surgimento da maquinaria automática e da química industrial foram fatores que colaboraram para uma reorganização da ordem social já existente, desde a segunda metade do século XVIII. Ainda acerca dessa reorganização social, Antonio Costa afirma que: “Para esta dissolução contribuiu certamente o advento da fotografia e do cinema, embora na base do fenômeno devam ser assinaladas as profundas transformações econômicas, sociais e culturais determinadas pela Revolução Industrial” (1987, p.61). Foi esse contexto de criação de aparelhos tecnológicos e técnicas inovadoras o responsável por contribuir para o nascimento do cinema, no século XIX.

À vista disso, temos as experiências realizadas com base nas lanternas mágicas chinesas, as quais se assemelhavam ao projetor de slides. As lanternas mágicas chinesas compreendiam uma caixa à prova de luz, que tinha uma vela acesa dentro, que projetava sombras, silhuetas e pequenos desenhos para determinada plateia. Era essa a forma mais comum dos shows de sombras entre os circos e as feiras de atrações na segunda metade do século XVIII.

Ainda nessa mesma época destacamos as invenções do Panorama, do pintor Robert Barker e do *Eidophusikon*, do cenógrafo Philippe-Jacques de Louthembourg. Outra criação importante foi a Fantasmagoria desenvolvida por Étienne Robertson, que era uma performance que acontecia no teatro. O teatro era decorado como uma igreja gótica, na qual se projetavam sombras de fantasmas e demônios com o auxílio de lanternas colocadas em um carrinho localizado atrás do cenário.

Já em 1822, o francês Louis Jacques Mandé Daguerre criou, primeiramente, o Diorama. Essa criação consistia em sentar o público em frente a determinado cenário, composto de partes

opacas e translúcidas bombardeadas por luzes. A técnica desenvolvida pelo estudioso incluía silhuetas e desenhos pintados em discos de vidro rotatórios.

Contudo, as técnicas mencionadas até o momento se assemelhavam mais a espetáculos teatrais do que a eventos cinematográficos. Entretanto, em 1833, com a criação do Fenacístoscópio, o cinema começa a tomar contornos semelhantes às formas como o conhecemos hoje. Esse aparelho, produto das pesquisas feitas por Simon Stamper e Joseph Plateau, consistia em um disco rotativo sobre o qual eram colocados desenhos em uma determinada sequência representativa de uma ação.

No caso do Fenacístoscópio, em frente ao espelho se localizava o disco que girava com velocidade, o que dava movimento aos desenhos que se apresentavam refletidos no espelho e eram contemplados pelo observador que ficava atrás do disco. Já em 1834, temos William George Horner com um aparelho chamado Zoetrope, que utilizava o mesmo princípio do Fenacístoscópio, porém com um cilindro em vez do disco.

Essa grande escala de invenções de aparatos tecnológicos, que simulavam imagens em movimento, aconteceu depois de 1823, com a invenção da fotografia atribuída ao inventor francês Joseph Nicéphore Niépce. Ele foi o responsável por capturar a imagem de uma mesa durante catorze horas ininterruptas de exposição à luz. Os novos aparelhos criados pretendiam substituir os desenhos e as pinturas empregadas por fotografias que proporcionavam um aumento da ilusão da realidade.

O cinema tem como data de nascimento 28 de dezembro de 1895, registro mais aceito pelos estudiosos dessa arte que tem como seus primeiros inventores os irmãos Louis e Auguste Lumière. No entanto, sabemos que foram vários os estudiosos, inventores e colaboradores do cinema que tiveram o papel de aprimorar tanto os aparelhos utilizados como as técnicas empregadas para a construção dessa nova arte.

Temos conhecimento do longo caminho percorrido em busca das imagens em movimento até chegarmos ao cinema como é concebido nos dias de hoje. Contudo, sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica, porque o movimento na cinematografia consiste em uma ilusão. Com base nisso, Jean-Claude Bernadet nos fala o seguinte:

E também nos dizem que o cinema reproduz o movimento da vida. Mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: “fotografar-se uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada “fotografia” (fotograma). São 24 fotogramas por segundo que, depois, são projetadas nesse mesmo ritmo (Bernadet, 2006, p. 18).

Conforme o pensamento exposto pelo teórico, o movimento cinematográfico é a consequência da ação de passar uma fotografia em intervalos curtos de tempo que gera, assim, a impressão de movimento. Essa ação compreenderia a vinte e quatro fotogramas projetados rapidamente. Então, nasce o movimento na imagem que advém da ideia de fotograma como já foi mencionado pelo estudioso, que possibilita, assim, a realização da primeira sessão de cinema. Bernadet descreve esse acontecimento ao afirmar que:

Nesse 28 de dezembro, o que apareceu na tela do Grand Café? Uns filmes curtos, filmados com a câmera parada, em preto e branco e sem som. Um em especial emocionou o público: a vista de um trem chegando na estação, filmada de tal forma que a locomotiva chegava de longe e enchia a tela, como se fosse se projetar sobre a plateia. O público levou um susto, de tão real que a locomotiva parecia (Bernadet, 2006, p. 12).

Jean-Claude Bernadet (2006) descreve a emoção do público ao assistir a cena do trem em movimento, uma vez que a integração desse recurso à imagem conferia à película maior semelhança com a realidade, que provocou espanto nos espectadores. Foi essa a primeira reação deles diante daquele espetáculo. As pessoas buscavam a ilusão, bem como tinham curiosidade em saber como era feita aquela imagem em movimento que conseguia ser uma nova espécie de realidade.

Posto isso, podemos fazer duas constatações: a primeira é a de que a origem do cinema tem realmente como base a ideia de fotogramas, que são entendidos como imagens postas em sequência, as quais adquirem movimento quando passadas com certa velocidade; e a segunda, de que o período compreendido entre o final da Primeira Guerra Mundial, 1918, e a crise de Wall Street, 1929, é destacado como uma época de grande desenvolvimento na indústria, no espetáculo e na linguagem. Antonio Costa argumenta que:

No período que vai do final da Primeira Guerra Mundial (1918) até a crise da Wall Street (1929), em pouco mais de uma década, o cinema conhece por toda parte um grande desenvolvimento, atingindo um nível, no plano da indústria, do espetáculo e da linguagem, que é habitualmente definido o “apogeu do cinema mudo” (Costa, 1987, p. 64-65).

O trecho acima ressalta o período de importantes avanços nas diversas áreas como fatores contribuintes para o desenvolvimento do cinema. Seguindo a mesma linha de pensamento, Bernadet em seu livro *O que é cinema* (2006) menciona Georges Méliès como uma figura relevante na história do cinema. Ainda de acordo com o mesmo teórico:

No dia da primeira exibição pública de cinema – 28 de dezembro de 1895, em Paris – , um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar que Lumière, um dos inventores do cinema, queria adquirir um aparelho, e Lumière o desencorajou, disse-lhe 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, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria (Bernadet, 2006, p. 11).

No entanto, os irmãos Lumière estavam equivocados a respeito do aparelho, pois julgavam que deveria ser usado apenas para fins científicos. Com a recusa dos inventores, o cineasta e ilusionista francês Georges Méliès consegue comprar o cinematógrafo do eletricitista Robert William Paul. E em abril de 1896, ele já se usava o aparato tecnológico para projeções em seu teatro e, posteriormente a modificações que ele próprio fez no instrumento, consegue gravar seu primeiro filme intitulado *Card Game* (1896).

Contudo, Georges Méliès foi o primeiro a observar que o fantástico poderia ser passado nas telas do cinema de maneira tão real como a realidade. Vale ressaltar que Méliès é lembrado por utilizar em seus trabalhos grandes efeitos especiais, o filme colorido, a dissolução de imagens e a câmera rápida. O uso desses recursos deu a ele o nome de “mágico do cinema” por ter, também, a habilidade de transformar a realidade por meio do cinema. Para isso, o cineasta empregava técnicas cinematográficas, como o *stop-motion* e o *storyboards*.

O *stop-motion* ou quadro a quadro é uma técnica de animação que utiliza modelos reais de materiais variados, por exemplo, a madeira. Essa técnica usa os recursos de um computador ou de uma máquina fotográfica, e são necessários vinte e quatro quadros para construir um segundo de animação. Os modelos criados são movimentados e fotografados quadro a quadro para que seja possível montar a película e dar a impressão de movimento, além de permitir a adição de efeitos sonoros.

Já o *storyboards* ou esboço sequencial é uma sequência de ilustrações ou de imagens que tem seu *layout* gráfico parecido com os das histórias em quadrinhos, pois são roteiros desenhados. Essa técnica é empregada com a finalidade de pré-visualizar um filme ou animação, acrescentando-lhe elementos interativos de *websites*. O *stop-motion* e o *storyboards* eram utilizados por Georges Méliès para transformar a realidade.

As pessoas entendiam que havia uma proximidade com a realidade atribuída àquilo que o cinema passava, a qual se dava por serem as características das imagens consideradas retratos dessa realidade. Contudo, foi explicado que a película apenas tentava imitar o real com aspectos ficcionais, pois tinha como base a *mimesis* ou *imitatio*, elemento já explicado por Aristóteles. Essa semelhança com o real conferiu ao cinema uma ilusão de verdade. Jean-Claude Bernadet

diz que:

Essa ilusão de verdade, que se chama impressão de realidade, foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema. O cinema dá a impressão de que é a própria vida que vemos na tela, brigas verdadeiras, amores verdadeiros. Mesmo quando se trata de algo que sabemos não ser verdade, como o Sítio do Pica-pau Amarelo ou O Mágico de Oz, ou um filme de ficção científica como 2001 ou Contatos Imediatos do Terceiro Grau, a imagem cinematográfica permite-nos assistir a essas fantasias como se fossem verdadeiras; ela confere realidade a essas fantasias. Aliás, quem primeiro percebeu que o fantástico no cinema podia ser tão real como a realidade foi exatamente Méliès (Bernadet, 2006, p. 13).

A ilusão de verdade é denominada pelo crítico como uma “impressão de realidade” que seria a responsável pelo grande sucesso do cinema, pois levaria o público a se identificar com aquilo projetado na tela. Conforme Bernadet (2006), a imagem cinematográfica tem o papel de conferir realidade às fantasias, fornecendo um caráter mágico para aspectos da vida comum. Esse é um dos motivos pelos quais a imagem é considerada o elemento cinematográfico de base e sobre a qual se faz necessário um estudo mais aprofundado.

Nos primeiros anos do cinema se estabeleceu uma discussão sobre o caráter de autenticidade de reprodução do real e as possíveis maneiras de criar imitações aceitáveis da realidade. Vale ressaltar a importância das invenções tecnológicas, por exemplo, o cinematógrafo de Lumière, pois começava a se ver o cinema como fonte de documentação histórica. Antonio Costa fala que:

O cinema dos primeiros anos debateu-se entre a consciência do caráter de autenticidade de reprodução do real que o novo meio assegurava e a extraordinária facilidade com que se podiam produzir simulações perfeitamente aceitáveis, sobretudo por parte do público ingênuo e crédulo que enchia as primeiras salas de cinema. Entre os pioneiros da nova arte houve logo quem considerasse justo defender seu caráter de autenticidade contra qualquer tentativa de contrafação. Por exemplo, G. Demenij, construtor de um aparelho consideravelmente aperfeiçoado em relação ao cinematógrafo Lumière, colocou-se decididamente contra aqueles que “acharam mais cômodo preparar suas cenas frente às câmeras em vez de procurá-las ao natural” (Sadoul, 1947-48, 301). E o operador B. Matuszewski, três anos depois da apresentação do cinematógrafo Lumière, escreveu um ensaio sobre o cinema como nova fonte de documentação histórica e do qual afirmava o caráter de “verdade absoluta” e de “autenticidade, exatidão e precisão”, propondo a constituição de novos arquivos para a conservação e consulta dessas novas e preciosíssimas fontes (Deslandes-Richards, 1968, 13) (Costa, 1987, p. 49-50).

Com base no trecho acima, verificamos a discussão em torno da reprodução da realidade pelo cinema, que nos primeiros anos ganha apoio, como o auxílio dos aparatos tecnológicos desenvolvidos até aquele momento. Os aparatos tecnológicos tiveram o papel de estreitar a relação entre a realidade e a ficção, e deram origem aos documentários falsos e verdadeiros,

que foram denominados também por “autênticos” ou “não autênticos”.

Dessa maneira, cabe ao historiador identificar os documentários “autênticos” ou “não autênticos”, sendo mais interessante para ele se deter na questão da representatividade e da legibilidade do acontecimento reproduzido. De acordo com Costa (1987), apenas com o tempo se desenvolve a capacidade de leitura das imagens fornecidas por essa mais nova arte, por meio dos aparelhos utilizados por ela.

Com isso, é possível verificarmos os esforços de cientistas e de artistas em reproduzir a realidade ou a impressão dela, por meio dos artifícios tecnológicos. A pintura e a fotografia se apresentam detentoras da capacidade de propiciar para seu público a impressão da realidade, porém com certa dificuldade por não terem movimento. Conforme Costa:

A “magia” do cinema determinou formas de fruição espetaculares que recobriram os aspectos mais comuns da vida de cada dia, fundamentando-se no fascínio pelas técnicas de reprodução e de animação de imagens. Estendendo o espetáculo até a esfera do cotidiano, o cinema levou o público a desfrutar o espetáculo de si mesmo. Isto não significa que o cinema não tenha continuado a conceder um lugar privilegiado ao “cenário do poder” (soberanos, desfiles, exibições de pompas ou de eficiência tecnológica serão os temas preferidos das primeiras atualidades cinematográficas, não importando se eram “verdadeiras” ou “reconstruídas”); significa que foram explorados, segundo uma lógica de máxima extensão, os “poderes da cena” é da “magia” tecnológica (Costa, 1987, p. 49).

Dessa maneira, observamos que o cinema, além de exercer um papel como meio de comunicação e expressão, tem uma ligação com a história, que pode ser entendida pelo estudo de três áreas do saber: a história do cinema, o cinema na história e a história no cinema. Essas três áreas consistem em três possíveis abordagens de estudo acerca do cinema.

A história do cinema consiste na historiografia cinematográfica, com uma metodologia e um objeto de investigação próprios. Essa é a abordagem utilizada no primeiro capítulo do presente trabalho, com a finalidade de proporcionar um maior embasamento acerca do surgimento e da evolução da sétima arte, bem como fundamentar as análises das imagens feitas do filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho. Já o cinema na história compreende o modo como o cinema pode estabelecer um papel em algum campo do saber, por exemplo, da política ou da literatura. A história no cinema é responsável por tratar os filmes como fontes de documentação histórica.

Com base nisso, verificamos que o cinema envolve não só vários recursos cinematográficos como também diversos setores, por exemplo, firmas de publicidade e distribuidoras. Sendo assim, faz-se necessária uma discussão prévia sobre os recursos utilizados pelo cinema para melhor compreender a análise comparativa da película *Os Maias: cenas da*

vida romântica (2014), de João Botelho e a obra *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós. Dessa maneira, de acordo com Bernadet (2006), dois fatores foram relevantes durante o desenvolvimento do cinema: a proximidade com a realidade e a multiplicação de um mesmo filme. O mesmo teórico diz que:

Tudo isso constitui um complexo ritual a que chamamos de cinema e que envolve mil e um elementos diferentes, a começar pelo seu gosto para esse tipo de espetáculo, a publicidade, pessoas e firmas estrangeiras e nacionais que fazem e investem dinheiro em filmes, firmas distribuidoras que encaminham os filmes para os donos das salas e, finalmente, estes, os exibidores, que projetam para os espectadores que pagaram para sentar numa poltrona e ficar olhando as imagens na tela. Envolve também censura, processos de adaptação do filme aos espectadores que não falam a língua original (Bernadet, 2006, p. 9).

Com base na passagem acima, observamos que o cinema compreende um complexo ritual que engloba diversos elementos e fatores, como a multiplicação de um mesmo filme, que consistiu em um fator importante para a implantação do cinema, porque possibilitou uma mesma película se encontrar em diversos lugares ao mesmo tempo. O fato de tirar cópias e de poder reproduzi-las, ao colocar seu negativo em uma máquina, permitiu a divulgação com antecedência do filme e sua distribuição para um maior número de salas de exibição, porém trouxe para o cinema uma visão ideológica e mercadológica com a criação de uma indústria cinematográfica.

Bernadet (2006) relata que a indústria cinematográfica está por trás da exibição de determinado filme, sendo essa chamada por Christian Metz (1980) e Costa (1987) como instituição cinematográfica. Segundo esse último teórico: “A instituição cinematográfica tem a ver antes de mais nada com a economia (trabalha, como diz Metz e como Stahr ali se encontra para demonstrá-lo, a fim de encher as salas, e não de esvaziá-las)” (Costa, 1987, p. 25).

Dessa maneira, a instituição cinematográfica estaria relacionada com a ideologia, tendo ligação com os ideais políticos da sociedade na qual se encontra inserida. Essa é a razão de muitos filmes parecerem convencer que determinado sistema ou regime político seria o melhor, por exemplo, o capitalismo. No entanto, Costa faz a seguinte ressalva: “Mas a instituição cinematográfica tem a ver com o desejo, com o imaginário e com o simbólico; insiste nos jogos de identificação e nos complexos mecanismos que regulam o funcionamento de nossa psique, de nosso inconsciente” (Costa, 1987, p. 25).

Conforme o mesmo teórico, a instituição cinematográfica seria capaz de produzir desejos não superficiais e nem momentâneos nos espectadores, os quais poderiam lhes causar sentimentos como angústia, tristeza ou alegria. Esses sentimentos dependeriam do contexto em

que o filme se apresenta para o seu público. Dessa forma, Costa pontua que:

O cinema pode ser visto como um dispositivo de representação, com seus mecanismos e sua organização dos espaços e dos papéis. Existem analogias com o dispositivo de representação da pintura, por um lado, e do teatro, por outro, mas também com suas características peculiares devidas à dinâmica de produção da imagem (a câmera, a tela em que é projetada etc.). Mas é um dispositivo também no sentido de determinar papéis: por exemplo, o papel do espectador que, identificando-se com a câmera e cooperando ativamente de muitas outras maneiras, contribui para a produção dos efeitos de sentido previstos pela estratégia do diretor-narrador (Costa, 1987, p. 26).

O teórico discorre a respeito do importante ponto de vista sobre o cinema, que compreende quando este é tratado como um dispositivo de representação, composto por mecanismos de produção, bem como de organização dos espaços e dos papéis. Podemos dizer que, enquanto dispositivo de representação, o cinema pode determinar os papéis de cada elemento cinematográfico, dos participantes da equipe de produção, bem como dos espectadores. O espectador teria a função de colaborar com a produção dos efeitos de sentido. Costa sublinha que:

Isso não significa negar ou afastar, como foi feito muitas vezes por uma crítica excessivamente ideológica, o prazer e o fascínio da visão fílmica. O prazer e o fascínio dependem, como nos fez recordar Metz, do fato que a instituição cinematográfica satisfaz e chega a antecipar desejos que não são superficiais nem momentâneos no espectador. Compreender o cinema significa também aprender a tomar as devidas distâncias da imagem, para compreender os mecanismos de produção de sentido e, ao mesmo tempo, saber que são exatamente a distância da qual esta imagem provém e o distanciamento em relação a nossa experiência cotidiana, do universo em que nos coloca, que produzem a fascinação e que nos seduzem. Barthes chamou tudo isso, em seu breve, lúcido e intenso texto sobre o cinema, de distância amorosa, relacionando-o ao prazer da discrição em seu sentido etimológico, ou seja, capacidade de discernir, distinguir, escolher (Costa, 1987, p. 29).

Dessa maneira, observamos que o cinema possibilita antecipar, despertar ou recordar desejos não superficiais e nem momentâneos no espectador. Contudo, se quisermos compreender os mecanismos de produção de sentido da imagem, devemos manter o devido distanciamento dela. Esse distanciamento da imagem por parte do espectador foi chamado por Roland Barthes de “distanciamento amoroso”, já que a imagem se origina a partir da distância mantida do lugar que advém em relação a nossa experiência cotidiana, responsável por produzir o universo detentor do papel de nos causar a fascinação provocada pela imagem construída.

Assim o cinema, que surgiu depois do acelerado desenvolvimento de equipamentos tecnológicos, foi compreendido por uma época de experimentos para essa arte. Isso se deu porque, vários pesquisadores dessa área consideraram o período dos primeiros vinte anos como

aquele no qual temos trabalhos pioneiros, que funcionaram como verdadeiras experimentações responsáveis por conduzir os pesquisadores aos princípios da linguagem cinematográfica, que será discutida mais detalhadamente no segundo capítulo deste trabalho. Com base nisso, Flávia Cesarino Costa afirma que:

Durante muito tempo, o cinema dos primeiros 20 anos foi considerado de pouco interesse para a história do cinema, como apenas um conjunto de desajeitadas tentativas de chegar a uma forma de narrativa intrínseca ao meio, que se estabeleceria depois. Nesse período, por estar misturado a outras formas de cultura, como o teatro, a lanterna mágica, o vaudeville e as atrações de feira, o cinema se encontraria num estágio preliminar de linguagem. Os filmes teriam aos poucos superado suas limitações iniciais e transformado em arte ao encontrar os princípios específicos de sua linguagem, ligados ao manejo da montagem como elemento fundamental da narrativa (Costa, 2015, p. 22).

De acordo com o pensamento da teórica, nos primeiros anos o cinema se encontra misturado com outras formas de cultura, por exemplo, o teatro, que assume o papel de influenciador da sétima arte, pois o cinema herda alguns elementos dele. Nesse contexto, o primeiro período do cinema se encontra dividido em duas fases: o cinema de atração e o cinema de transição.

O cinema de atração surgiu no início da expansão dos *nickelodeons* e o aumento da demanda por filmes de ficção. Os *nickelodeons* surgiram em 1905 como uma iniciativa dos empresários daquela época, os quais adaptaram grandes depósitos ou armazéns para a exibição de filmes destinados a um maior número de pessoas possível, na maioria, trabalhadores de baixo poder aquisitivo. Essa iniciativa tinha o objetivo de oferecer diversão barata para indivíduos com pouco recurso, pois o ingresso cobrado custava cinco centavos de dólar ou um níquel. O valor cobrado compreende a razão pela qual esses lugares foram denominados de *nickelodeons*.

Segundo Flávia Cesarino Costa, os *nickelodeons* “Enriqueceram pequenos e grandes exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos. Eles marcam o início de uma atividade cinematográfica verdadeiramente industrial” (Costa, 2015, p. 27). Com isso, proporcionaram um aumento na demanda de filmes que obrigou as companhias a uma reorganização nos diferentes setores da produção fílmica, gerando um sistema colaborativo entre as empresas, como a Edison, a Vitagraph e a American Mutoscope and Biograph. Essas empresas passaram a produzir em parcerias.

É importante mencionar que o cinema de atração se encontra subdividido em duas outras fases, tendo a primeira começado nos primórdios de 1894 e terminado em 1903. No final do ano de 1903, verificamos o início da segunda fase que se estenderá até 1907. De acordo com

Flávia Cesarino Costa:

Antes da difusão dos nickelodeons a partir de 1905, a principal forma de difusão de filmes era o vaudeville, o espetáculo burlesco, o circo e as exposições itinerantes, em que a performance e a forma narrativa final eram construídas pelo showman-exibidor. Ele decidia a velocidade do filme, os acompanhamentos sonoros e a ordem das várias “vistas” exibidas. Os cinegrafistas-diretores estavam preocupados com cada plano individual, ainda que, em muitos casos, principalmente após 1906, construíssem filmes com mais de um plano. Seu esforço era mostrar no profilmico (tudo o que se passa diante da câmera) a ação completa que se queria narrar. Preocupados com o que os estudiosos vieram a chamar de “autonomia do plano”, os primeiros cineastas não se interessam muito em construir convenções para conectar os planos ou criar relações temporais ou narrativas entre eles (Costa, 2015, p.28-29).

Assim, verificamos a existência de circos, vaudevilles, espetáculos burlescos e exposições itinerantes como principais formas de difusão dos filmes. Nessas maneiras de difusão de filmes citadas, tanto a *performance* como a forma narrativa final eram construídas pelo *showman*-exibidor, que tinha a tarefa de decidir a velocidade do filme, a ordem das várias “vistas” exibidas e os acompanhamentos sonoros. Os cinegrafistas-diretores tinham o papel de se preocuparem com cada plano individual, o que demonstra o desinteresse dos cineastas nessa época, por não construírem convenções para ligar os planos e nem criar relações temporais ou narrativas entre eles.

Já o cinema de transição vai de 1907 até o começo de 1915, quando os filmes passam a estruturar suas narrativas como quebra-cabeças, os quais os espectadores têm a função de montar conforme convenções exclusivamente cinematográficas. Essa é uma época em que as atividades cinematográficas são moldadas industrialmente. Ainda verificaremos interseções, bem como sobreposições entre o cinema de atração e o período de transição, porém as modificações não serão homogêneas e nem abruptas. Flávia Cesarino Costa diz que:

De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organiza-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição de filmes, e transforma-se na primeira mídia de massa da história. Os filmes passam a ser mais compridos, atingindo um tamanho médio de mil pés (um rolo) e duram cerca de 15 minutos. Usam mais planos e contam histórias complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas. Os primeiros longas-metragens, com mais de uma hora, serão exceção nesse período e só se generalizarão após a Primeira Guerra Mundial. As práticas de produção de filmes vão sendo padronizadas em resposta à necessidade de satisfazer a crescente demanda de exibidores. O estabelecimento de cinemas em locais permanentes ajuda na racionalização da distribuição e da exibição (Costa, 2015, p.37-38).

Ainda conforme a autora citada, é no período de transição que verificamos uma crescente divisão do trabalho e a especialização de funções, a qual substituirá o sistema colaborativo de

produção de filmes. Essa divisão de trabalho e a especialização de funções são responsáveis por fazer aparecer, assim como valorizar profissionais do cinema, por exemplo, diretores, cenógrafos, maquiadores, roteiristas, encarregados pela iluminação e pelo vestuário.

Com isso, identificamos a complexa rede movimentada pelo cinema, que engloba também suas ligações mantidas com as vanguardas artísticas e literárias. Dessa maneira, é possível ver a ligação do cinema com a literatura desde o começo do desenvolvimento daquela arte, bem como a necessidade da realização do apanhado histórico para uma melhor compreensão da análise feita no presente trabalho.

Assim, verificamos que a Europa no começo dos anos 1910 desenvolve uma interação entre o cinema e as vanguardas artístico-literárias que se intensificou nos anos 1920, resultando em produções fílmicas vanguardistas. No entanto, é importante atentarmos para a diferença entre a interação do cinema com as vanguardas e o cinema de vanguarda que estabelece ligações, as quais discutiremos nos próximos tópicos. Conforme Antonio Costa:

Falar de interação entre cinema e vanguardas e não diretamente de cinema de vanguarda implica o reconhecimento da diversidade dos dois fenômenos (as vanguardas, de um lado, e o cinema, de outro), que se relacionaram com formas, finalidades e resultados profundamente diferentes (Costa, 1987, p. 71).

Com base no pensamento exposto pelo crítico, a interação entre o cinema e as vanguardas leva ao reconhecimento da diversidade existente entre eles. Ainda de acordo com o pesquisador, essas duas áreas são responsáveis pela criação de produções fílmicas diversas e ricas em significados, sendo possível verificar alguns exemplos no decorrer da discussão do presente trabalho. Segundo Costa:

Para o cinema, exatamente por essas características, olharam com grande interesse todas as vanguardas históricas. Muitas vezes, daí tiraram indicações para o questionamento radical dos valores estéticos tradicionais (por exemplo, o futurismo) e para o “trabalho destrutivo” em relação à odiada cultura “burguesa” (como ocorreu no dadaísmo). Em outros casos, o cinema se torna o ponto de referência ou um campo de experiência para a elaboração de uma nova estética e para a atribuição de novas funções da linguagem artística (é o que acontece, ainda que em formas diversas, no surrealismo e na vanguarda soviética) (Costa, 1987, p. 72).

Ainda com base no mesmo pesquisador, o cinema via nas vanguardas meios que tornavam possíveis os questionamentos radicais dos valores estéticos tradicionais e as realizações de críticas direcionadas à cultura burguesa. Contudo, havia casos nos quais o cinema virou ponto de referência ou campo de experiência, com a finalidade de construir uma nova estética, tal como de atribuir novas funções para a linguagem artística. De acordo com Stam em

seu livro *Introdução à teoria do cinema*:

Os filmes de vanguarda definiam-se não apenas por sua estética diferenciada, mas também por seu modo de produção, geralmente artesanal, com financiamento independente e sem conexões com os estúdios e a indústria. Ainda assim, a vanguarda não era monolítica. Ian Christie produtivamente identifica três movimentos distintos: (1) os impressionistas (Abel Gance, Louis Delluc, Jean Epstein e a primeira fase de Germaine Dulac), mais próximos de uma espécie de “cinema de arte” nacional; (2) os partidários do “cinema puro” (Fernand Léger e a segunda fase de Dulac); e (3) os surrealistas (Christie em Drummond *et al.* 1979) (Stam, 2013, p. 72).

Com isso, temos a interação entre o cinema e as vanguardas artísticas como: o expressionismo alemão, o impressionismo francês, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo. Essas interações serão discutidas de maneira mais detalhada no próximo tópico, com a finalidade de mostrar o contexto em que se encontrava inserido o cinema e a forma como foi construída a sétima arte.

2.2. O CINEMA E AS VANGUARDAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS

2.2.1. Expressionismo alemão

O expressionismo compreende um dos movimentos de arte mais importante do seu período, o qual tem sua origem no final do século XIX e começo do XX. Ele se referia no início aos trabalhos de um grupo de pintores. Entretanto, posteriormente, esse movimento se relaciona também ao cinema a partir do lançamento do filme *O gabinete do dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. Segundo Laura Loguercio Cánepa:

Em sentido estrito, o termo Expressionismo se refere ao trabalho do grupo de pintores que, durante os fins do século XIX e o início do XX, traduziram os princípios “expressionistas” em uma doutrina que envolvia o uso extático da cor e da distorção emotiva da forma, ressaltando a projeção das experiências interiores do artista espectador (Cánepa, 2015, p.56).

Nessa conjuntura, o expressionismo se populariza na Alemanha, e o crítico alemão Herwarth Walden é o responsável por divulgar esse termo, uma vez que era editor da revista *Der Sturm* e dono de uma galeria com o mesmo nome. Já o filme de Robert Wiene teve o papel de recolocar a Alemanha dentro do circuito cultural internacional, porque provocou debates sobre as possibilidades artísticas e expressivas do cinema. *O gabinete do dr. Caligari* (1920) tem um enredo composto de pesadelos, bem como de cenários bizarros que revolucionaram o

público intelectual, chamando sua atenção para as ligações do cinema com outros campos do saber.

A película de Robert Wiene teve a função também de apontar novas relações entre o filme e as artes gráficas, o ator e a representação, a imagem e a narrativa. Ela auxiliou a reabertura do mercado externo cinematográfico, o qual se encontrava fechado para a Alemanha desde o começo da guerra. Segundo Laura Loguercio Cánepa, “O impacto de *Caligari* e de outros filmes igualmente sombrios e enigmáticos provindos de Weimar nos anos seguintes levou à constituição de uma escola cinematográfica que ficaria conhecida como “expressionista” – vista por muitos teóricos como um mito” (2015, p. 55). Ainda de acordo com a mesma teórica:

O uso do adjetivo “expressionista” para um grupo de filmes realizados na Alemanha nos anos 1920 deriva de uma vertente da arte moderna que foi muito popular nesse país após a Primeira Guerra: o Expressionismo. Por isso, antes de falarmos em cinema expressionista, é preciso que conheçamos as características desse movimento, ligado, primeiramente, a outras artes que não o cinema (Cánepa, 2015, p.56).

Segundo Cánepa, o expressionismo é um movimento originado depois da Primeira Guerra Mundial, que se relaciona com diversas outras artes antes de se ligar ao cinema. Essa é uma das razões pelas quais se faz necessário discutir as ideias defendidas pelo movimento mencionado, possibilitando compreensão melhor de sua relação com o cinema. Assim, é importante lembrar a divisão do expressionismo alemão em dois momentos correspondentes aos períodos pré e pós Primeira Guerra, com a finalidade de entendimento de suas características e da relação mantida por ele com as outras áreas.

Dessa maneira, verificamos que no período pré-Primeira Guerra o movimento expressionista estabelece um diálogo com as vanguardas internacionais, com o objetivo de buscar uma nova linguagem expressiva. Já no período pós-guerra, ele passa a ter aspectos mais nacionalistas e com engajamento político que se encontra refletido nas produções cinematográficas. Assim, vale ressaltar que:

Por esse alcance generalizado na arte alemã, atribuem-se às artes expressionistas diversas características que variam de acordo com os campos de expressão artística. A pintura, que em geral é tida como a primeira manifestação autoconsciente do movimento, é representada principalmente pelos trabalhos dos grupos Die Brücke (fundado em Dresden, em 1905) e Der Blaue Reiter (fundado em Munique, em 1908), ambos somente reconhecidos pela crítica quando chegaram a Berlim, por volta de 1911. Seus principais representantes são, no primeiro grupo, Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Emil Nolde (1867-1956) e Max Pechstein (1881-1955) e, no segundo, Vassily Kandinsky (1866-1944), Franz Marc (1880-1916) e Paul Klee (1879-1940) (Cánepa, 2015, p.60).

A pintura é a primeira arte com que o expressionismo se relaciona, pois ele é um movimento originário a partir das ideias de um grupo de pintores como já foi mencionado anteriormente. Os expressionistas alemães, também, sofreram influência do simbolismo francês vigente no final do século XIX, do romantismo alemão responsável por exaltar o mistério, assim como das pesquisas acerca das artes primitivas realizadas por historiadores e artistas.

O expressionismo se liga com a música em trabalhos como as composições atonais do austríaco Arnold Schönberg. Esse movimento apresenta manifestações na dança, na qual promoveu o rompimento com os modelos estéticos da época que levou à construção de coreografias detentoras cada uma de seu próprio código. Na dança expressionista se destacaram coreógrafos como Rudolf von Laban, Mary Wigman e Isadora Duncan.

Contudo, na poesia e na narrativa a espontaneidade absoluta defendida pelos expressionistas encontra dificuldades na escrita, pois no início eles defendiam a destruição da sintaxe tradicional em um determinado estilo que poderia levar a uma concentração telegráfica até um hino largo e estático. Isso ocorreu devido ao expressionismo buscar o confronto individual do artista com a realidade, tendo como base a ideia de que as imagens literárias deveriam corresponder às atmosferas emocionais e não às descrições “realistas” do mundo. Cánepa argumenta que:

Tais imagens, muitas vezes carregadas de visões catastróficas, foram apontadas posteriormente como premonições da guerra que estava por vir. Os principais representantes do Expressionismo na poesia foram Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1883-1924) e Jakob van Hoddis (1887-1942). Entre os narradores, destacaram-se Kasimir Edschmid (1890-1966) e René Schickele (1883-1940), além de Franz Kafka (1883-1924), às vezes também apontado como expressionista (Cánepa, 2015, p.60).

Segundo Cánepa (2015), as imagens vão adquirindo um papel importante nesse contexto, pois corresponderiam às realidades do mundo naquele período. Desse modo, depois da guerra, outras duas artes apresentaram manifestações expressionistas: o teatro e o cinema. No teatro verificamos a encenação de peças expressionistas, por exemplo, *O mendigo*, de Reinhard Johannes Sorge e *O despertar da primavera* (1890), de Frank Wedekind, que trouxeram inovações como a utilização do cenário para explicitar o estado emocional do personagem em determinada cena. Essa inovação técnica é denominada de deformação expressiva.

A deformação expressiva é uma alteração plástica da realidade, com o objetivo de intensificar o drama. A expressividade mediante a arquitetura do cenário é identificada em

filmes, por exemplo, *A morte cansada* (1921), de Fritz Lang. A estilização arquitetônica provocou modificações na natureza, a qual se transformava conforme as exigências dramáticas, e possibilitou a criação de ambientes expressivos e em alguns casos fantásticos.

Por influência disso, no cinema verificamos manifestações expressionistas relacionadas aos aspectos estruturais: a composição, a temática e a estrutura narrativa. A composição fílmica compreenderia elementos compostos pela cenografia, pela fotografia, bem como pela *mise-en-scène*, que juntos dariam a impressão de uma pintura expressionista com vida e movimento. Esse efeito na época chegou a ser denominado de caligarismo, pois foi identificado primeiramente em *O gabinete do dr. Caligari* (1920). A película de Robert Weine é representativa também quando se trata das temáticas trabalhadas. Segundo Cánepa:

Embora o termo Expressionismo derive sobretudo das artes plásticas e, portanto, se refira mais diretamente aos aspectos visuais dos filmes em questão, se os observamos em retrospecto, encontramos uma unidade temática tão significativa quanto a estilística. Tal unidade deriva menos do teatro expressionista do que da literatura do século XIX (Cánepa, 2015, p.73).

Com base no trecho acima, existe uma unidade temática quando se fala sobre os aspectos visuais dos filmes expressionistas, pois as peças teatrais integrantes a esse movimento foram transpostas para as telas, como *Da aurora à meia-noite*, de Georg Kaiser (1912) e *Fantasma*, de Gerhart Hauptmann. A partir dessas películas, foi possível identificar que suas temáticas se encontravam relacionadas ao universo da literatura romântico-fantástica.

Já na estrutura narrativa observamos nos filmes expressionistas uma frequente autoconsciência nas vanguardas modernistas, ou seja, essas películas discorriam sobre o próprio fazer fílmico. No entanto, os cineastas alemães evitavam usar os letreiros narrativos e/ou explicativos, pois desenvolveram outra técnica conhecida por narrativa-moldura. Cánepa explica que:

Outra estratégia que se tornou recorrente no cinema alemão foi a da “narrativa-moldura”, muitas vezes usada para justificar o caráter fantasioso das histórias, como nos filmes *A morte cansada*, *O gabinete das figuras de cera* e a primeira versão de *O golem*. A moldura também podia ganhar contornos autorreflexivos, como em *Sombras*, e mesmo enigmáticos, como em *Caligari*. Mas podia ser um simples recurso de circularidade narrativa, como em *Variedades* (1925), de André Dupont, um dos grandes sucessos internacionais da UFA (Cánepa, 2015, p.77).

Com base nessa passagem, verificamos os vários papéis assumidos pela narrativa-moldura dentro da produção fílmica. Assim, a estudiosa relata que essa estratégia pode

desempenhar as funções de contornos autorreflexivos, de um recurso de circularidade narrativa e como justificativa para o aspecto fantasioso das histórias nos filmes. Outro recurso empregado nas películas expressionistas é a decupagem, na qual o uso do espaço *offscreen* obtém diferentes significados, sendo uma fonte de imprevisibilidade que aumenta o caráter enigmático da narrativa. Ainda de acordo com Cánepa:

Os filmes expressionistas também usavam frequentemente a montagem de *tableau*, em que cada plano se completava em si mesmo, num sistema que Hollywood já havia começado a marginalizar. Como descreve Elsaesser (ibid.), o progresso narrativo desses filmes era feito por descontinuidades, dando ao espectador, muitas vezes, o papel da construção elíptica (Cánepa, 2015, p.78).

A teórica relata mais um recurso utilizado nos filmes expressionistas, conhecido por montagem de *tableau*. A divergência e a diversidade entre as práticas usadas nas películas explicam o motivo dos filmes alemães terem originado as leituras psicológicas, bem como sociológicas aparentemente diversas. Pode-se, conseqüentemente, observar que o cinema alemão dos anos de 1920 apresentava construções diferentes, apesar de continuar sendo alvo da atenção internacional.

O cinema alemão de 1920 era premeditado, autoconsciente e preocupado em prender a atenção do público alemão, bem como do estrangeiro. No começo dessa década, verificamos ser o expressionismo uma realidade, pois ele não apenas era a base estética de filmes como também era ensinado nas escolas e usado para decorar lojas. Essa popularidade do expressionismo preocupava o seu grupo de defensores, os quais temiam que o movimento perdesse seu caráter revolucionário.

Devido a essa preocupação, os expressionistas promoveram debates sobre o esgotamento do Expressionismo e de uma necessidade ao retorno da arte figurativa. Os debates promovidos pelos expressionistas coincidiram com uma época de estabilidade política e econômica, a qual foi acompanhada de transformações estéticas alemãs que defendiam o surgimento de outra escola, conhecida como nova objetividade ante o apagamento do movimento expressionista. A nova objetividade se apresentava mais sombria e ligada à esquerda política.

No entanto, no final de 1920, além da nova objetividade, outro movimento ganhava o espaço expressionista, era a revolução conservadora. Esse movimento defendia um sistema social dominador de uma tecnologia moderna, aliado a uma política autoritária e centrada na supremacia germânica, pois se opunha ao individualismo e ao materialismo. Cánepa explica da

seguinte forma a revolução conservadora:

Nas artes, essa tendência se traduziu em obras que se interessavam pelas questões tecnológicas e, ao mesmo tempo, faziam um elogio à cultura nacional alemã. O apoio de diversos artistas a essas ideias (não raro o próprio Fritz Lang é apontado como um deles, especialmente por seu filme *Metropolis*, de 1927) acabou por se tornar maldito quando, a partir da crise de 1929, tais ideias se tornam cada vez mais populares e, em pouco tempo, serviriam como uma das principais bases ideológicas do partido nazista (Cánepa, 2015, p.83).

O argumento da autora auxilia a verificação do interesse por um sistema social detentor de uma tecnologia moderna pela revolução conservadora. Esse interesse é identificado e refletido nas artes, pois nelas encontramos produções artísticas que levantavam questões tecnológicas. Vale mencionar ser o cinema alemão de 1920 descrito algumas vezes como violento e decadente, porque geralmente é considerado o carro-chefe cultural da instável República de Weimar, que foi uma preparação para o nazismo.

No entanto, não podemos esquecer as influências expressionistas verificadas em diferentes lugares do mundo devido à saída dos cineastas, atores e técnicos alemães para outros países, principalmente, para os Estados Unidos. Assim, temos importantes representantes do cinema alemão que trabalharam em Hollywood e outros, como Thomas Mann e Bertolt Brecht, que foram exilados, mas colaboraram com o cinema norte-americano.

Esse é o ambiente em que, no final da Segunda Guerra, em 1945, temos um esgotamento do Expressionismo, porque os profissionais exilados não poderiam voltar à Alemanha e aqueles que se encontravam no país haviam contribuído com o nazismo, por isso não encontravam trabalho. Dessa maneira, o cinema alemão apenas se recuperaria nos anos de 1970, com os cineastas Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog e Wim Wenders.

Com base no exposto, passemos para uma explanação acerca do impressionismo francês, como um movimento com poder de influenciar as produções fílmicas de um determinado período. Portanto, por essa razão, faz-se necessária a presente discussão apresentada a seguir sobre o citado movimento, com o objetivo de embasar as análises das imagens fílmicas feitas no capítulo quatro.

2.2.2. Impressionismo francês

O impressionismo francês consiste em mais um movimento do cinema, o qual nasce inserido em um contexto de crise causado pela Primeira Guerra Mundial ocorrida, entre 1914 e

1918. Esse fato histórico teve efeitos responsáveis por atingirem toda a Europa, inclusive a indústria cinematográfica francesa, considerada a maior exportadora de filmes até aquele momento, pois logo os Estados Unidos ocupariam essa posição.

Diante desse contexto, temos com a eclosão da Primeira Guerra Mundial uma crise no mercado cinematográfico europeu. Esse mercado teve que diminuir sua produção fílmica, em consequência a isso, verificamos um aumento na importação de filmes americanos. Assim, Fernanda Martins nos explica:

A eclosão da Primeira Guerra Mundial iria modificar por completo o curso da história do cinema. Quando as companhias cinematográficas europeias se viram forçadas a reduzir sua produção, uma grande leva de filmes americanos foi importada para suprir a demanda do mercado europeu. A partir desse momento, os Estados Unidos se tornariam o maior fornecedor de filmes do mercado cinematográfico do mundo, posição que ocupam até hoje. É nesse contexto histórico, de crise da indústria cinematográfica europeia, que surge o movimento impressionista francês (Martins, 2015, p.89).

Dessa maneira, foi a partir dessa crise no mercado cinematográfico europeu que os Estados Unidos puderam virar o maior fornecedor do mundo no mercado do cinema. Outro fato importante é a reivindicação de um novo estatuto para o cinema, pois os artistas dessa época queriam a legitimidade de arte para ele igual àquela adquirida pelo teatro, pela literatura e pela pintura. Para isso, a França tentou reformar sua produção fílmica diante da hegemonia americana.

Os franceses buscaram imprimir às imagens fílmicas uma expressão que se realizaria apenas na forma de arte, sendo apoiados nas ideias defendidas pelos seus componentes, como Jean Epstein e Louis Delluc. Vale lembrar que até esse momento o cinema era considerado um espetáculo popular, tendo um papel, essencialmente, de entretenimento. Por isso, os impressionistas lutavam para conquistar o estatuto de arte para o cinema, porque o concebiam como uma rica fonte de inspiração.

Dessa forma, temos Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, Abel Gance e Germaine Dulac como componentes do movimento impressionista francês. O surgimento desse movimento está ligado à relação mantida entre o cinema e seu público, opondo-se à ligação do cinema com o teatro. As relações citadas se explicam pelo fato de que essa última arte era frequentada por pessoas pertencentes à classe dominante da sociedade da época, já o cinema tinha como espectadores indivíduos pertencentes à classe dos trabalhadores e artesãos. Por isso, durante muitos anos o cinema foi considerado como um espetáculo popular.

No entanto, a oposição existente entre o cinema e o teatro é levada para outros caminhos com a descoberta francesa do cinema americano. Esses novos caminhos originaram uma etapa chamada

“conquista de uma expressão”. Segundo a explicação fornecida por Martins:

Com o fim da Primeira Guerra, assiste-se na França ao surgimento de uma vanguarda cinematográfica que é acima de tudo visual. Em torno do então crítico e escritor Louis Delluc – um dos primeiros a perceber no cinema a promessa de uma arte e que não mais cessará de lutar em defesa do cinema francês –, agrupam-se Marcel L'Herbier, Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein, ou seja, os cineastas formadores da escola impressionista francesa. Estando estes últimos maravilhados pelo poder da câmera, em plena evolução técnica, os filmes impressionistas se caracterizam por um sem-número de proezas técnico-estilísticas, que abrangem sobreimpressões, deformações ópticas e planos subjetivos. Acrescenta-se a isso a importância dada à duração dos planos, ao enquadramento e ao ritmo da montagem. Doravante, além disso, os personagens e a trama narrativa deixam de exercer um papel preponderante, uma vez que também os objetos e cenários vêm concorrer a ação do filme (Martins, 2015, p. 91).

A estudiosa relata o começo da vanguarda impressionista com um dos seus principais defensores, que foi Louis Delluc, mas não esqueceu de mencionar os demais componentes desse movimento. Ela descreve algumas características presentes nas produções filmicas impressionistas, por exemplo, as deformações ópticas, os planos objetivos e as sobreimpressões, que demonstram o fascínio dos idealizadores dessa vanguarda pelas evoluções técnicas sofridas pela câmera.

Bordwell propôs, então, uma divisão do impressionismo francês em três etapas, que compreenderiam, em um primeiro momento, entre 1918 e 1922, denominado impressionismo pictórico, pois abrangia produções filmicas direcionadas para a manipulação da câmera como as imagens deformadas e sobreimpressões identificadas em *Eldorado* (1921), de L'Herbier. A segunda etapa impressionista é marcada pela montagem rítmica acelerada, bem como a justaposição de planos curtos realizada em filmes dos anos de 1923 e 1925, por exemplo, *A roda* (1923), de Gance.

Já o terceiro momento do impressionismo francês é compreendido entre os anos de 1926 e 1929, em que verificamos uma união das características existentes nos períodos anteriores, as quais conferiam aos cineastas uma maior liberdade de criação, observadas em *À deriva* (1928), de Alberto Cavalcanti, *A queda da casa de Usher* (1928), de Epstein e *O dinheiro* (1928), de L'Herbier.

É necessário ressaltar que os conceitos do impressionismo relacionados ao cinema às vezes se tornam problemáticos devido à multiplicidade de termos surgidos nos anos de 1920 para definir cada tendência emergente. Temos duas expressões bastante usadas: “Escola Francesa” e “Primeira Onda”, porém essa última causa mais efeito por se encontrar relacionada com a *Nouvelle Vague*. Martins explica que:

Nem sempre a etiqueta “Impressionismo” tem sido aplicada à escola cinematográfica em questão. Ao repudiá-la, os autores costumam alegar três motivos: a) o termo é usado muito imprópriamente em oposição ao Expressionismo alemão; b) ele não dá conta da “extensão e diversidade da prática fílmica da vanguarda narrativa”; c) é, no mínimo, inadequado ao reunir sob uma mesma designação cineastas muito diferentes, além de ser proveniente de um momento característico da pintura francesa (Burch e Fieschi apud Cahiers du Cinéma 1968, p.20; Abel 1984, p. 279; Ghali 1995, p.41). A utilização da etiqueta se deve primeiramente à tentativa de reconhecimento artístico de certos filmes (Martins, 2015, p. 97-98).

Segundo a estudiosa, os pesquisadores alegam três razões pelas quais não aceitam a utilização do termo “Impressionismo”. Eles condenam o termo, pois o consideram proveniente de uma época da pintura francesa e assim inadequado para reunir um grupo de cineastas. Outra razão seria a incapacidade do termo para abarcar a diversidade da prática fílmica da vanguarda narrativa, uma vez que se busca o uso de uma etiqueta na qual se reconheceria o caráter artístico dos filmes característicos do movimento. Ainda de acordo com Martins:

Na verdade, muito há ainda a se descobrir sobre a vanguarda francesa. Urge reconhecer o papel de relevo que essa vanguarda, também designada de Impressionista, exerceu. Pensar pura e simplesmente no que ela representou significa não reduzir a produção da época às realizações da vanguarda pictural e abstrata, do dadaísmo e do surrealismo. Ao certo, a vanguarda em questão resulta de um trabalho mais pessoal, em que o cineasta se preocupa em escrever e em assinar o roteiro dos próprios filmes. Vincent Paul (Pinel, Jeancolas e Meusy 1996) assinala os preâmbulos de um cinema autoral, ou seja, aquele que travava uma batalha pelo reconhecimento do cineasta-autor (Martins, 2015, p. 92-93).

Conforme a autora, o impressionismo ocupa um importante lugar na história do cinema, apesar de haver muitos fatos não desvendados, relacionados a essa vanguarda. Segundo a crítica, o impressionismo é um movimento, produto do trabalho mais individual, no qual os cineastas se preocupavam em escrever e assinar as próprias películas. No entanto, faz-se necessário ir além dessas individualidades, a fim de realizar produções estéticas que buscavam chegar ao que havia de mais específico no cinema.

Com isso, o impressionismo em busca pela legitimação do cinema como arte descobriu meios próprios, os quais levaram a um aperfeiçoamento de suas técnicas. Esses fatores contribuíram para encarecer a produção dos filmes, pois, para a sua feitura, havia a necessidade de um conjunto de técnicas e colaboradores, como autor, cenógrafo, compositor, operador de câmera, assistente de realização e montador. A escassez de uma equipe para a construção de determinada película teve como consequência a valorização desses profissionais. Martins diz que:

Em grandes linhas, os seguintes princípios norteiam a estética filmica impressionistas: 1) entre os vários focos de interesse do diretor, parece-lhe fundamental assumir o papel de roteirista (ele só se torna um verdadeiro artista criador ao assinar o roteiro do próprio filme, algo que lhe proporciona liberdade de invenção durante as filmagens); 2) a “trama pretexto”, que servia de veículo para as pesquisas formais, tem grande flexibilidade (quando não se encontra reduzida a uma história de fato muito simples), o que implica uma simplificação do enredo; 3) a valorização da imagem em sua forte carga de afeto, poesia e mistério dá margem a uma construção narrativa mais propriamente musical que dramática (Martins, 2015, p. 99).

Com base na explanação da teórica, verificamos que os diretores impressionistas ocupam a função de roteiristas, pois eles assinam o roteiro do próprio filme, como já foi mencionado anteriormente. Os impressionistas proporcionavam uma simplificação do enredo e uma valorização da imagem responsável por carregar, bem como transmitir emoções e mistérios que contribuía para a elaboração da narrativa filmica.

A importância dada para a imagem pelos impressionistas demonstra a ligação que ela tem com a pintura e a fotografia, uma vez que requer os trabalhos de pintores na equipe destinada para a construção de determinado filme. Outro aspecto dessa vanguarda consiste no trabalho realizado pelos seus defensores com a câmera, a montagem e a aparência fotográfica da imagem. Segundo Martins:

No entender de David Bordwell, os impressionistas se interessaram notadamente pelo trabalho com a câmera e pela montagem acelerada. Outros traços distintivos residem, ainda, na *mise-en-scène* (iluminação, filmagens em locações externas ou em cenários modernistas). Para Bordwell, todos os recursos funcionam de modo a expressar a subjetividade dos personagens. Se é verdade que tais procedimentos filmicos que focalizam o universo interior e psicológico dos personagens se manifestam noutros cinemas mudos nacionais, para Bordwell “os impressionistas foram muito mais longes nessa direção” (Bordwell e Thompson 1994, p. 93). Para o autor, é isso que autoriza a designação “Impressionismo” (Bordwell 1974) (Martins, 2015, p. 99).

Com base na passagem acima, além do trabalho com a câmera e a montagem acelerada, os impressionistas tinham outros traços distintivos como aqueles que residem na *mise-en-scène*. Dessa maneira, a iluminação é um recurso que tinha a finalidade de expressar a subjetividade dos personagens, ou seja, funcionava como elemento utilizado para focalizar o universo interior e psicológico deles.

Com isso, apresentamos no próximo tópico uma discussão sobre o futurismo como vanguarda artística que contribuiu para a realização de filmes, os quais ocorreram a partir do manifesto *La cinematografia futurista*, de Filippo Tommaso.

2.2.3. Futurismo

O futurismo se originou no começo do século XIX em um período de grande desenvolvimento tecnológico e tensão política que culminou na Primeira Guerra Mundial. Os desenvolvimentos tecnológicos foram identificados com maior intensidade nas áreas de comunicação e de transporte, os quais influenciaram o movimento vanguardista e trouxeram benefícios como a diminuição do tempo levado para se chegar a um lugar.

Já a interação do cinema com o futurismo se deu por meio da criação de manifestos a partir de 1909, sendo um desses manifestos denominado de *La cinematografia futurista* que foi redigido por Filippo Tommaso e seus seguidores, em 1916. Eles defendiam a fusão das várias artes como uma maneira de superar os valores estéticos tradicionais, bem como a plena liberdade de qualquer uso coerente e codificável do meio.

Os filmes futuristas tinham como características a sucessão rápida das imagens, a sugestividade musical ou polifonia, a libertação da lógica, os dramas geométricos, a sensibilidade numérica e o drama de objetos dotados de vida, com a finalidade de metaforizar os estados da alma. Antonio Costa explica ainda que:

Tal manifesto, na realidade, antecipa uma realização cinematográfica das provocações e experiências já postas em prática pelos futuristas, durante suas “noitadas”, com a poesia e o teatro: fusão de várias artes num ímpeto único de superação de valores estéticos tradicionais, choque caótico e dissonante de materiais visuais tomados dos mais diversos contextos, plena liberdade de qualquer uso lógico, coerente, codificado ou codificável do novo meio (Costa, 1987, p.73).

As características relatadas pelo crítico já eram manifestadas em reuniões realizadas pelos artistas da época responsáveis pela construção do manifesto, o qual deu origem a essa vanguarda. Os aspectos futuristas são identificados em películas, apesar de alguns teóricos, como Antonio Costa, defenderem a ideia de não se ter conseguido desenvolver um cinema que se possa denominar futurista.

No entanto, já temos elementos futuristas nos primeiros filmes da história do cinema que consiste na celebração da beleza da locomotiva argumentada nos primeiros parágrafos do manifesto fundador dessa vanguarda artística. O próprio Antonio Costa menciona esse fato no seu livro *Compreender o cinema* (1987). Ele nos fala que:

A celebração da beleza da locomotiva, a qual são dedicados, alguns parágrafos fundamentais do manifesto da fundação do futurismo (1909), havia começado com os primeiros filmes da história do cinema, com a chegada do trem na estação de Ciobat

(1895), dos irmãos Lumière, catorze anos antes que Marinetti a exaltasse como símbolo da revolução estética proposta por ele (Costa, 1987, p.73).

Com essa realidade em mente, podemos afirmar que os elementos futuristas antecederam o manifesto intitulado *La cinematografia futurista*, de Filippo Tommaso. Esse fato não apaga a importância desse documento para a história do cinema, bem como para as pesquisas a serem realizadas nesse campo do saber. Outras características futuristas, por exemplo, as cromatografias e o fotodinamismo são verificados também em películas de Muybridge e Marey. Ainda de acordo com Antonio Costa:

Além disso, as “cronofotografias” do americano E. Muybridge e do francês E. Marey, além de constituir uma fase preparatória para advento do cinema, tinham fornecido há tempos exemplos da extraordinária beleza da reprodução mecânica do corpo em movimento e nos quais se inspiraram tanto as vanguardas pictóricas Marcel Duchamp, por exemplo, com seu célebre *Nu descendo uma escada* (1912), quanto as pesquisas sobre “fotodinamismo” de A.G. Braglia (1916). São igualmente evidentes as analogias entre as espirais rolantes utilizadas por Duchamp para seu filme experimental *Anemic Cinema* (1926) e os efeitos de figuras geométricas em movimento realizado, em época pré-cinematográfica, com o cromatoscópio, uma sofisticada aplicação da lanterna mágica (Costa, 1987, p. 73-74).

É possível, portanto, identificar, assim, que as cronofotografias consistiram em recursos responsáveis por servir a uma fase preparatória para o advento do cinema com a reprodução mecânica do corpo em movimento. As cronofotografias compreendem um conjunto de fotografias de um determinado objeto em movimento, as quais são feitas com o objetivo de serem gravadas e exibidas em fases sucessivas. Ela é uma técnica antecessora da cinematografia, bem como do filme em movimento.

Ainda como característica do movimento futurista temos a presença do universo fantástico em suas produções fílmicas. O fantástico compreende uma das temáticas trabalhadas pelos artistas dessa vanguarda, identificado por meio dos elementos cinematográficos presentes nas películas. Antonio Costa argumenta que:

Do mesmo modo, a sugestão do universo fantástico de Méliès foi construída sobre a integração dos elementos cenográficos notavelmente elaborados e dos movimentos dos atores, ou seja, sobre um procedimento de construção de espaço fílmico que será frequente nas experiências de vanguarda: além do já citado *Thaïs*, recorda-se o expressionismo alemão, a partir de *O gabinete do doutor Caligari* (1919), de Robert Wiene, e a primeira vanguarda francesa (por exemplo, em *L'inhumaine*, 1924, de Marcel L'Herbier) (Costa, 1987, p. 74).

Com base na argumentação do teórico, a temática fantástica nas películas futuristas era construída a partir de elementos cenográficos, como também da atuação e movimentação dos

atores em cena. Assim, observamos o papel dos elementos que compõem o cenário na elaboração da narrativa fílmica, sendo esse um dos aspectos estudados no desenvolvimento do presente trabalho.

Dessa forma, observamos que o futurismo se estabelece como um movimento artístico responsável por deixar suas marcas no cinema e na pintura. No cinema é possível verificar uma vanguarda em consonância com seu tempo, pois expressa características que refletem o momento histórico vivenciado por ela como a exaltação de máquinas, a liberdade de criação, o culto à velocidade, à tecnologia e à guerra. Com base no debate estabelecido nesse tópico, passamos para uma discussão acerca do dadaísmo, que compreende uma vanguarda de relevância no cenário cinematográfico.

2.2.4. Dadaísmo

O dadaísmo é entendido por ser um movimento cujas referências ao cinema objetivam negar e ironizar os valores estéticos tradicionais. Com base nos livros sobre a história do cinema, a primeira reunião dadaísta aconteceu em Paris no dia 5 de fevereiro de 1920 e teve o falso anúncio da participação de Charles Chaplin.

Outra importante reunião foi denominada *Le coeur à barbe*, na qual tivemos a projeção do filme *Le retour à la raison* (1923). Essa película foi o resultado do trabalho do fotógrafo americano Man Ray, que pegou pedaços de filmes impressos nos mais variados modos e os colocou em contato com materiais como alfinetes e instrumentos de desenhos. No entanto, o mais completo repertório de figuras de linguagens se encontra em *Entr'acte* (1924).

Assim nos fala Antonio Costa:

O mais completo repertório de “figuras” de linguagem cinematográfica emprestadas pelo repertório dos “truques” e dos gags do cinema cômico (do velho burlesco francês e da slapstick comedy americana) encontra-se em *Entr'acte* (1924), de René Clair, a partir de um roteiro do pintor dadaísta Francis Picabia. Esse filme, cujo título significa literalmente intervalo, devia ser a chave de uma noitada teatral intitulada *Relâche*, isto é, descanso (Costa, 1987, p. 74).

O filme *Entr'acte* (1924) é um curta metragem francês dirigido por René Clair com o roteiro de Francis Picabia, assim como foi mencionado pelo crítico no trecho acima. Esse curta metragem foi considerado uma obra-prima do movimento dadaísta, consistindo em uma película iconoclasta que é formada por cenas aparentemente desconexas. A aparente desconexão entre as cenas é característica do movimento, pois tenta subverter os conceitos

narrativos tradicionais com desfechos inusitados ou grotescos. De acordo com Antonio Costa:

Ele é em grande parte constituído pelo grotesco funeral, transformado numa “comédia de perseguição”, de um artista-prestidigitador que no final faz desaparecer todas as personagens, inclusive ele próprio, claro exemplo do programa dadaísta de deboche da arte burguesa e de assimilação de si mesma àquela mistura de jogo e magia que era espetáculo cinematográfico das barracas de feira (Costa, 1987, p. 74).

A partir da citação descrita, é possível observarmos algumas características dadaístas como os finais inusitados e grotescos presentes em *Entr'acte* (1924). Outro elemento encontrado no dadaísmo são as sátiras feitas à sociedade da época, identificadas na primeira cena do filme de René Clair em que cada personagem tem uma vestimenta diferente. As diferentes vestimentas dos atores simbolizam também as oposições de ideias.

Com base nisso e nas pesquisas realizadas, verificamos que os dadaístas eram contra a guerra, bem como empregavam um caráter ilógico e o inconsciente para a realização de suas críticas. Essa vanguarda teve sua última manifestação em 1922, já que no ano de 1923 surgiu o Surrealismo. Portanto, explanaremos sobre essa vanguarda no item seguinte.

2.2.5. Surrealismo

O Surrealismo tem sua origem em Paris no ano de 1924, depois da crise do movimento dadaísta. Esse movimento e o Surrealismo tiveram um papel fundamental na sugestão ou inspiração das experiências cinematográficas mais livres, assim como radicais, realizadas naquele período.

O movimento surrealista faz uma abordagem modernista do cinema, na qual rejeita a dramática psicologia e utiliza com frequência imagens chocantes. A primeira película surrealista foi *La Coquille et le Clergyman* em 1928, dirigida por Germaine Delluc, que tinha como roteirista Antonin Artaud. Segundo Antonio Costa:

O movimento surrealista, que nasceu em Paris em 1924 em seguida à crise do movimento Dada, não só antecipou e em parte realizou um novo tipo de cinema, mas se interessou ativamente pelo fato cinematográfico, pelas analogias que existem entre o cinema, principalmente em suas manifestações mais populares, e o sonho, entre os mecanismos da visão fílmica e os mecanismos do inconsciente (Costa, 1987, p. 75).

Dessa maneira, o movimento surrealista apresenta, em 1924, um interesse pelas relações existentes entre o cinema e o sonho, assim como as ligações estabelecidas entre os mecanismos da visão fílmica e os do inconsciente. O afastamento da realidade pelos surrealistas em suas

produções artísticas foi defendido por André Breton no primeiro manifesto da vanguarda, publicado no mesmo ano do surgimento desse movimento.

As produções artísticas surrealistas estabelecem a relação entre sonho e realidade, por meio da criação de uma realidade absoluta ou suprarrealidade que valoriza o mundo onírico, irracional e inconsciente. Ainda sobre essa relação estabelecida pelo cinema surrealista e seu surgimento, Eduardo Peñuela Cañizal diz que:

O Surrealismo, como movimento de vanguarda que se desenvolve durante os primórdios da terceira década do século passado e alcança o apogeu por volta de 1933, baseia seus princípios na crença de que existe uma realidade superior, à qual se chega por associações de coisas aparentemente desconexas ou, então, pelos chamados processos oníricos, ou seja, da decifração dos significados enigmáticos que se elaboram nos sonhos (Cañizal, 2015, p. 143).

Conforme Cañizal (2015), o Surrealismo teve seu apogeu em 1933, apresentando como princípios os chamados processos oníricos e as associações de coisas aparentemente desconexas. Esse último aspecto se encontra presente também nos filmes dadaístas, conforme foi discutido no tópico anterior. Os surrealistas buscavam a libertação de várias deteriorações sociais causadas pela guerra e pela desigualdade entre os homens, as quais provocavam uma debilitação na essência da linguagem que afetava sua competência comunicativa.

A linguagem tem a capacidade de expressar ideias, sentimentos e modos de comportamento, por esse motivo, recai nela a principal subversão dos surrealistas. Eles entendiam a linguagem como uma estrutura constituinte do indivíduo, “como sistema formador de um complexo campo simbólico, cuja sondagem propiciaria dados que permitissem o acesso a determinados domínios da realidade superior” (Cañizal, 2015, p. 144).

Por isso, o cinema surrealista buscou elaborar textos visuais, nos quais a organização dos componentes dos diversos códigos da linguagem empregados possibilitasse a formação de mensagens originais e moldasse essas mensagens ao objetivo de recuperar partes da essência das relações humanas mais justas. Esse cinema consistia na tentativa artística de modificar a expressividade em um instrumento capaz de desvendar os segredos da linguagem. Conforme Cañizal:

O cinema, já nos seus primeiros balbucios, libertara as linguagens dos gestos e dos objetos das amarras utilitárias. Em particular, o cinema surrealista encarnou e encarna uma constante luta contra a sacrossanta perseverança do uso conservador dos signos contra os lacres utilizados para engarrafar a significação e imobilizá-la nos parâmetros de uma ordem social hipócrita. Enfim, não há como se recusar a admitir que o cinema, mesmo em seus primórdios, além da renovação do espetáculo, abria caminho rumo ao resgate de étimos esquecidos por meio da utilização de recursos expressivos incomuns, algo que, com certeza, interessou muito aos surrealistas e deixou marcas

indelévelis naqueles filmes que fundam a cinematografia desse movimento (Cañizal, 2015, p. 146).

A passagem acima nos relata dois pontos importantes: a linguagem e a imagem, bem como a forma pela qual se encontram entrelaçadas. A linguagem vista como uma característica do ser humano é também compreendida por ter um tipo específico que é empregado pelo cinema, sendo formada por vários elementos, dentre eles a imagem. Esse recurso é explorado pelos cineastas surrealistas, com a finalidade de romper as fronteiras entre a realidade e o sonho, assim como entre o inconsciente e o consciente. Cañizal relata que:

Em razão disso, é legítimo afirmar que não só as imagens cinematográficas assumiam o papel relevante na escrita fílmica, mas também os procedimentos de estruturação dos textos visuais, procedimentos esses que, em virtude da sua originalidade, passaram a constituir um instrumento modelador mediante o qual se realizavam inesperados acoplamentos de componentes de diversas linguagens, fossem elas verbais ou não (Cañizal, 2015, p. 147).

Com base nisso, verificamos a importância atribuída à imagem como recurso do cinema, uma vez que compõe a estrutura da linguagem cinematográfica. Esse recurso pode desempenhar uma função na escrita fílmica, pois estabelece relações significativas com os demais elementos da linguagem do cinema, bem como com os aspectos externos ao filme. Cañizal (2015), tinha também o papel de fazer com que os espectadores se aproximassem dos filmes.

Dessa maneira, os surrealistas conseguem apresentar os princípios desse movimento defendido por eles. Com isso, o Surrealismo tem como características: o gosto pelo onírico em oposição à realidade, o rompimento com a narrativa tradicional, o trabalho com elementos do inconsciente em contraposição ao consciente, as transformações das representações do mundo de forma ilógica e aparentemente desconexas por meio do uso de imagens.

Portanto, conseguimos identificar a importância da imagem como recurso cinematográfico presente nas discussões acerca das vanguardas artísticas, a relação da pintura e da fotografia com o cinema, assim como demonstrar a relevância dessa discussão para o embasamento das análises realizadas. Por isso, discutiremos de forma mais aprofundada no quarto capítulo o papel da imagem em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, já que no próximo tópico faremos uma explicação acerca das principais teorias do cinema para possibilitar o entendimento do debate sobre as transposições fílmicas construídas com base em obras literárias.

2.3. TEORIAS DO CINEMA

2.3.1. Tradição Formativa

É importante relatar que o surgimento das teorias do cinema e as discussões acerca delas acontecem antes do processo cinematográfico completar vinte anos. Assim, verificamos ser o cinema uma arte estudada com maior rapidez em comparação com as demais, pois os pesquisadores buscavam compreendê-la.

Dessa forma, os primeiros trabalhos sobre o cinema tinham como objetivo encontrar um lugar para essa arte na cultura moderna, uma vez que ela se desenvolveu ao redor das grandes culturas populares. Com isso, no começo observamos uma dificuldade em dissociar o cinema das artes e dos eventos registrados por ele, pois dependia deles para adquirir sua forma e seus próprios métodos de alcançar uma plateia. Esse fato será observado ao longo deste trabalho com as posteriores discussões acerca das transcrições cinematográficas, as quais têm como base o texto literário.

Com isso, faz-se relevante a realização de uma explicação sobre a distinção entre teoria e método, para que não haja uma confusão no momento de designar alguns movimentos como responsáveis por construir uma teoria e/ou um método. Dessa forma, observamos que a teoria se preocupa em explicar algo partindo do geral, ao invés do específico. Com base nisso, a teoria do cinema estaria preocupada em discutir a própria capacidade cinemática que se faz importante nos estudos comparativos dessa arte com a literatura, sendo necessária para a presente discussão.

Conforme alguns teóricos, como James Dudley Andrew (2002), o desenvolvimento de uma teoria não significa que ocorrerá um aprofundamento da apreciação do cinema, porém o conhecimento do modo como as coisas funcionam substituiria a perda do prazer original sentido pelos espectadores nas salas de exibição. Assim, segundo o mesmo pesquisador:

A teoria do cinema é estudada com mais frequência, com outras artes e ciências, pelo simples prazer do conhecimento. A maioria de nós simplesmente quer entender um fenômeno que experimentamos frutiferamente por muitos anos. Decerto, não há qualquer garantia de que a teoria do cinema vá aprofundar a apreciação dessa arte, e na realidade muitos estudantes reclamam da perda daquele prazer original irrefletido que todos já tivemos na sala de exibição. O que substitui essa perda é o conhecimento, a compreensão de como as coisas funcionam (Andrew, 2002, p. 13).

Nesse cenário de discussões cinematográficas, temos o aparecimento das teorias do cinema, entendidas como o resultado de estudos feitos acerca dessa arte. A tradição formativa

compreende uma dessas teorias, a qual era formada por um grupo de teóricos responsáveis por refutarem o realismo bruto que determinados produtores cinematográficos propagandeavam e o público acreditava estar recebendo. Conforme Andrew:

É valioso colocar esses movimentos em oposição, a partir do momento em que foi exatamente desse modo que eles se desenvolveram. Os teóricos formativos refutaram o realismo bruto que os produtores cinematográficos propagandeavam e que o público pensava estar recebendo. Mais tarde, os realistas atacaram especificamente os formalistas porque estes negavam o vínculo especial do cinema com o realismo ao tentarem fazer com que ele se colocasse ao lado das artes prestigiadas (Andrew, 2002, p. 10).

O estudioso menciona a importância de apresentar a oposição de ideias dos movimentos, pois foi a forma pela qual foram concebidos. A tradição formativa compreende uma das teorias do cinema que tem como figuras de destaque: Hugo Munsterberg, Rudolf Arnheim e Sergei Eisenstein. Esse último teórico ficou conhecido pelos seus trabalhos sobre montagens e se tornou uma referência nos estudos dessa área, contribuindo para os trabalhos acerca da teoria da adaptação.

Sergei Eisenstein não é só um cineasta eclético como também um pensador detentor da autoria de vários ensaios sobre o cinema. No entanto, ele difere na forma de pensar de Hugo Munsterberg e Rudolf Arnheim, pois sua teoria cinematográfica não é embasada em uma determinada filosofia fortemente comprovada. Ele consegue desenvolver sua teoria com base em um levantamento teórico realizado ao longo de toda sua vida de leituras em pelo menos quatro idiomas diferentes. De acordo com Andrew:

Tudo isso dá a muitas de suas ideias a aparência de teoria pop. Basta examinar o ensaio “Color and Meaning” (em *The Film Sense*), onde ele reúne uma vasta, mas difusa lista de declarações famosas sobre a teoria da cor. A lista é impressionante e ao mesmo tempo fascinante. Permanecerá como importante fonte para a estética da teoria da cor, mas é uma coleção de declarações que gera milhares de confusões e contradições que Eisenstein, em sua busca apaixonada da substância, não se preocupou em esclarecer. Em sua excitação para confirmar suas intuições sobre cor e cinema, ele rapidamente invocou como testemunhas todas as fontes que pôde, muitas dificilmente relevantes para sua teoria. E isso é característico. Seus ensaios sempre revelaram o drama da descoberta que na realidade experimentava ao elaborar sua teoria. Parece que era repentinamente tomado por uma intuição e levado a explorar a história, a economia, a história da arte, a psicologia, a antropologia e incontáveis outros campos com o objetivo de substanciar essa intuição. Ou, em outras ocasiões, parece que uma nova ideia com relação a algum aspecto da teoria cinematográfica chegava a ele através de um encontro quase fortuito com livros, eventos, pessoas. Seu ensaio original, “The Unexpected” (em *The Film Form*), começa: “Recebemos a visita do teatro kabuqui...”, e continua desenvolvendo uma teoria da imagem cinematográfica que o atingiu enquanto assistia a esse teatro (Andrew, 2002, p. 46-47).

Logo, é possível verificarmos a diversidade dos estudos cinematográficos desenvolvidos por Sergei Eisenstein, os quais chegam a ter aparências de uma teoria *pop* como fala Andrew. Eisenstein se baseia em leituras de vários campos do conhecimento para elaborar seus trabalhos, por exemplo, da psicologia, antropologia e da história da arte. Ele desenvolve também seus estudos embasados na experiência que teve com o teatro *kabuqui*, responsável por contribuir com a análise feita pelo estudioso de alguns elementos do cinema, por exemplo, o som, a cor, os gestos e o cenário que serão debatidos no próximo capítulo.

Eisenstein estudava engenharia mecânica antes de fazer parte do círculo artístico de Moscou, no qual foi participante do movimento conhecido pelo nome de “construtivismo”. O construtivismo consistiu em um movimento de vanguarda originado na Rússia em 1913, caracterizado por apresentar ideias estéticas-políticas, bem como por buscar negar a chamada “arte pura”. Esse movimento se inspirou nas conquistas do Estado Operário, o qual deveria influenciar a abertura de novas perspectivas técnicas para servirem às finalidades sociais e à construção do mundo socialista.

No entanto, Malevich foi a figura responsável por introduzir pela primeira vez o termo “arte construtivista”, a fim de defender o trabalho de Rodchenko. Os construtivistas ficaram marcados pelo constante uso de elementos geométricos, tipografias sem serifa, cores primárias e fotomontagens. Esse movimento objetivou também abolir o pensamento de que a arte é um elemento especial da criação humana, sendo por essa razão separada da realidade. Esses últimos aspectos consistem em pontos de identificação desse movimento com elementos da teoria cinematográfica desenvolvida por Eisenstein.

Esse movimento contribuiu, ainda, para fortalecer o ponto de vista de Eisenstein sobre a atividade artística, pois ele “considerava a atividade artística uma atividade do ‘fazer’, ou, mais precisamente, do ‘construir’” (Andrew, 2002, p. 48). A teoria cinematográfica defendida por ele ia além da mera representação dos acontecimentos da realidade. Sergei defendia que o cineasta não deveria ficar à mercê desses acontecimentos, pois assim ele serviria apenas como um canal para a reprodução da realidade.

Sergei Eisenstein acreditava que os elementos cinematográficos não serviriam apenas para transmitir um significado, mas deveriam estar em diálogo com os demais recursos do cinema até mesmo com o próprio diálogo. Dessa maneira, a cor vermelha no cenário não teria somente o papel de significar paixão ou outra emoção dos personagens, mas de coexistir em relação de igualdade com os demais elementos da cinematografia. Assim, Andrew relata que:

O processo de decompor desse modo a realidade em blocos ou unidades utilizáveis pode ser chamado de neutralização. Ele afirmava que a música e a pintura baseiam-se na neutralização do som e do tom, respectivamente. Em seu ensaio sobre a cor, negou especificamente que determinada cor pudesse ter um significado próprio – que o amarelo, por exemplo, pudesse significar ciúme e o vermelho, paixão. O significado da cor, como todos os significados para Eisenstein, deriva de uma inter-relação de partículas neutras: o verde adquire um significado quando aparece num sistema de relações envolvendo outras cores e outros códigos (Andrew, 2002, p. 49).

Com base nisso, Eisenstein defendia que um plano isolado é diferente dos demais quando combinamos com outro elemento da linguagem do cinema, porque os planos devem estar em relação com os outros recursos cinematográficos para a construção de um significado novo e não apenas a transmissão de fatos vivenciados por todos. O teórico não concebia o registro da vida como algo cinemático, porque para ele a matéria-prima do cinema eram os elementos de um plano que tinham a função de causar reações nos espectadores.

Essas constatações nos permitem verificar que os estudos de Eisenstein tinham relações com a teoria psicológica, a qual foi elaborada por Jean Piaget. Esse último estudioso é conhecido, principalmente, pelos seus trabalhos no campo da psicologia e será a pesquisa sobre o comportamento da criança, desenvolvida por ele, que apresentará aspectos possíveis de se estabelecerem paralelos com as análises feitas pelo já mencionado cineasta. Os aspectos de interseção entre as duas teorias são: o egocentrismo, o símbolo do toque primário, o raciocínio de montagem e o discurso interior.

O egocentrismo nos estudos de Piaget compreendia o fato das crianças entre dois e sete anos de idade não poderem diferenciar delas próprias as representações feitas por elas, assemelhando-se a experiência da visão apresentada por Eisenstein. A experiência da visão era considerada por ele como uma atividade egocêntrica, pois o espectador adota as imagens da tela de tal forma como se elas corporificassem a sua experiência precognitiva. Já o símbolo do toque primário se verifica também nos indivíduos entre dois e sete anos de idade, apresentando-se como uma operação organizadora.

O símbolo do toque primário piagetiano é entendido por um símbolo com características físicas semelhantes àquilo que ele simboliza. Esse aspecto se assemelha com o exemplo eisensteiniano, o qual relata o apoio espiritual dado por uma tribo filipina às mulheres durante o parto, por meio da abertura de todas as portas da aldeia. Enquanto o raciocínio de montagem é a descoberta feita por Piaget na maneira como as crianças mensuravam o significado das coisas.

Nesse aspecto, primeiramente, as crianças analisavam as diferenças entre os dois estados terminais de determinado processo para poder definir o significado de algo, lembrando que elas

não davam atenção aos estágios intermediários do processo observado por elas. Com base naquilo explanado acima, o raciocínio de montagem se relaciona de diversas formas com a teoria da montagem construída por Eisenstein, pois ela requer uma atenção apenas nos estágios terminais. De acordo com Andrew:

Essa foi uma das razões pelas quais ele tanto se opôs ao plano geral, estilo cinematográfico que necessariamente focaliza o desdobramento de um evento. Preferia filmar fragmentos estáticos de um evento, energizando-os com um princípio dinâmico de montagem. Para uma criança, pelo esquema de Piaget, e para uma plateia, pela teoria Eisenstein, é mais significativo mostrar três leões em rápida sucessão, de todos estáticos, todos ocupando uma posição diferente, mas juntos sugerindo uma excitação selvagem, do que mostrar um leão realmente preparando-se para lutar (Andrew, 2002, p. 56).

Assim, verificamos que, tanto na teoria do Piaget quanto nos estudos de Eisenstein, é mais interessante para a criança piagetiana e para a plateia eisensteiniana mostrar personagens em rápidas sucessões ou sugerir alguma excitação mais dinâmica, ou seja, em cenas de ação do que mostrar personagens estáticos ou apenas se preparando para o próximo passo a ser tomado por eles. O outro aspecto em comum entre as duas teorias é o discurso interior que foi citado por Eisenstein em seu ensaio *Film Form – New Problems* (1949).

O discurso interior seria a capacidade do cinema de expressar a sintaxe desse tipo de discurso, uma sintaxe de choques e justaposições da imagem que posteriormente foi traduzido, bem como submetido a uma lógica do discurso exterior. Na teoria de Piaget, as crianças operariam no mundo do discurso interior, o qual seria feito de colagens de imagens e, assim, elas aprenderiam a mudarem seus mundos pessoais conforme eles são confrontados com alguma situação exterior à qual eles não se adaptam.

O processo piagetiano descrito acima apresenta diversos aspectos que se relacionam com a teoria do cinema de Eisenstein, sendo um deles o movimento inconsciente realizado pela sequência de imagens para a outra sequência de imagens. Dessa maneira, o movimento inconsciente feito pela criança é transdutivo, porque as crianças atribuem causas aos elementos associados visualmente pela justaposição e no final mostra um sincretismo responsável por reunir vários elementos em um único evento. Andrew diz que:

Eisenstein não usou o vocabulário de Piaget, mas podemos dizer que ele queria que o cinema ressuscitasse o discurso interior. Queria que o fluxo do discurso interior fosse ativado pela montagem e desenvolvido em direção a um evento emocionalmente significativo através da justaposição visual. Pelos termos de Piaget, queria que o cinema se tornasse ou produzisse um “sincretismo global de inferências transdutivas individuais” (Andrew, 2002, p. 57).

Com base no trecho acima, é possível observar a vontade de Eisenstein de que o cinema revivesse o discurso interior, porque esse tipo de fluxo do discurso seria acionado pela montagem, apesar do teórico não utilizar o vocabulário kantiano. Eisenstein é um grande defensor do discurso interior, porque acredita que ele serve para expressar a carga emocional de um evento pela justaposição de imagens, ou seja, das cenas e dos componentes formadores do cenário. Segundo Andrew: “O espectador apodera-se desses grupos de significado dramático e na realidade recria a história do filme, resolvendo as tensões com que é confrontado” (2002, p. 61). Essas seriam as reações esboçadas pelo público também ao assistirem adaptações cinematográficas de textos literários.

Já Hugo Munsterberg se torna mais conhecido pela publicação do seu livro intitulado *The Photoplay: A Psychological Study*, em 1915. Essa obra foi considerada pelos críticos da época como incipiente e tola, porém Munsterberg lutou para explicar a importância dos seus trabalhos para a contribuição nas pesquisas acerca do cinema. Ele divide esse livro em uma estética e uma psicologia do cinema, uma vez que era qualificado para discutir sobre as duas áreas do conhecimento.

Dessa forma, a história do cinema que ele tece fica dividida em desenvolvimentos cinematográficos externos e internos, bem como uma história tecnológica do veículo e a evolução do uso desse veículo pela sociedade. Hugo Munsterberg defende que sem a tecnologia não haveria filmes, pois o surgimento dela junto às pressões da sociedade por um meio de entretenimento, da educação e da informação foram responsáveis por impulsionar os avanços nessa área, como relatamos no começo do primeiro capítulo.

A teoria de Hugo Munsterberg se baseava em uma noção hierárquica da mente, a qual continha níveis superiores e inferiores. Os níveis superiores dependiam dos inferiores para funcionarem, sendo que cada nível resolve o caos de estímulos indistintos mediante um ato verdadeiro responsável por criar o mundo de objetos, eventos e emoções de forma virtual. No primeiro nível, a mente teria o papel de fornecer movimento ao mundo sensorial, sendo esse aspecto motivador para Munsterberg lançar a descrição do que ele denomina de fenômeno-phi. Segundo Andrew:

Sabe-se que sua descrição do chamado fenômeno-phi o coloca décadas à frente de teóricos posteriores que explicariam a ilusão do cinema recorrendo à teoria da “retenção de estímulos visuais”. Munsterberg, caracteristicamente, ultrapassou esse ponto de vista passivo, adotando um ativo, no qual a mente, em seu nível mais primitivo, confere movimento aos estímulos (Andrew, 2002, p. 28).

Munsterberg defendia que a mente do indivíduo concede movimento aos estímulos no seu nível primitivo e explica a ilusão do cinema, por meio da descrição do fenômeno-phi. Ele tenta esclarecer o fato de conferirmos vida a uma sequência de fotos, por meio desse fenômeno e da explanação de que temos na mente poderes ativos com a função de guardar impressões visuais depois de sermos estimulados, pois assim colocava o espectador em uma posição ativa perante do filme.

Dessa maneira, observamos que Hugo Munsterberg se preocupava mais com o espectador do que com a construção do filme. Ele tinha como interesse principal a mente humana, apesar de admitir a importância exercida do uso conjunto da tecnologia e da sociologia, por meio do trabalho dos cineastas no momento da elaboração da película. Segundo Andrew, “A introdução de Munsterberg culmina com uma apologia à capacidade narrativa do cinema” (2002, p. 26).

Essa capacidade narrativa do cinema, assim como todo o processo cinematográfico, é considerada por Munsterberg como um processo mental. O defensor da teoria da tradição formativa considera o cinema como uma arte mental, porque todas as máquinas criadas para auxiliar os trabalhos das produções fílmicas, como as câmeras e os projetores, foram desenvolvidas com o objetivo de exercer uma ação na matéria-prima da mente que teria por produto o filme. Andrew explica que:

Essa única, básica capacidade mental foi suficiente para levar Munsterberg a conceber todo o processo cinematográfico como um processo mental. O cinema, para ele, é a arte da mente, assim como a música é a do ouvido e a pintura, a do olho. Toda a sua tecnologia e sociologia se originam dessa crença. Todas as invenções e uso do cinema foram desenvolvidos para moldar e criar filmes a partir da mente humana. É a mente a fonte do cineasta e a substância dos filmes (Andrew, 2002, p. 28).

A passagem acima possibilita verificar que Munsterberg constrói sua teoria acerca da produção da mente humana e os efeitos causados pelos estímulos recebidos por ela, os quais resultam em películas responsáveis por provocarem reações no seu público. A mente humana, juntamente com as pressões sociais, também teve a função de elaborar aparatos tecnológicos relevantes para o cinema, por exemplo, os projetores.

É importante mencionar o fato de Hugo Munsterberg não considerar os documentários e os filmes educacionais como peças cinematográficas, porque eles tinham como base o movimento dos processos mentais concebidos como a matéria-prima do cinema pelo teórico. Ainda sobre a teoria desse estudioso, faz-se necessário discorrer sobre o valor estético atribuído à sétima arte por ele, pois seria por meio da obra de arte que a mente desvendaria a beleza de

um determinado objeto situado no mundo. Munsterberg concebia ter o objeto de arte o papel de alcançar o receptor mais desinteressado. James Dudley Andrew argumenta que:

Nem todos os filmes conseguem ser objetos estéticos. Como um filme deve ser para atingir este status? Em outras palavras, como os filmes devem ser transformados em imaginação? Aqui Munsterberg mostra suas raízes kantianas mais explicitamente quando afirma que a realidade é caracterizada pelas ordens primárias de tempo, espaço e causalidade. Esses três caminhos básicos de relacionar objetos asseguram seu status na continuidade da realidade. Nem podemos conceber o mundo sem eles. Agora o cineasta tem os meios para organizar precisamente essas três categorias de experiência, dando-lhes forma, não importando as relações espaciais, temporais e causais que escolha. Apesar de Munsterberg não o dizer explicitamente, esse ponto de vista sobre o potencial do cinema o aproxima bastante do mundo do sonho. Naturalmente, Munsterberg apreciaria essa relação tanto no campo estético como no psicológico (Andrew, 2002, p. 28).

Dessa forma, Munsterberg se aproxima das ideias de Kant na realização do seu estudo acerca do valor estético dos filmes. Assim, observamos também a caracterização da realidade feita por ele mediante as três ordens primárias: o tempo, o espaço e a causalidade. Essas ordens primárias teriam a função de garantir o próprio status na continuidade da realidade. O teórico defende a ideia da experiência estética, a qual seria responsável por primeiro nos alcançar e aconteceria quando paramos de maneira repentina durante o nosso cotidiano para contemplar um determinado objeto de arte que foi elaborado sem um motivo prático.

A razão de pararmos diante do objeto de arte seria por ele nos provocar estranheza ou nos ter atingido por sua beleza. Com isso, Munsterberg mostra ser o cinema um objeto de arte por conseguir também provocar no seu público essas emoções. O estudioso acredita que a ligação do cinema com a estética se dar pela habilidade da sétima arte transformar a realidade em um objeto da imaginação, fornecendo ao filme elementos, como o movimento, que se encontraram registrados na mente do indivíduo.

É nesse contexto que Rudolf Arnheim ganha espaço no campo da crítica de arte e da psicologia da percepção depois da publicação do seu livro intitulado *Film as Art*, em 1932, na Alemanha. Ele seguirá a mesma linha de raciocínio de Hugo Munsterberg, já que detém uma formação intelectual constituída na escola gestaltista de psicologia, responsável por levá-lo a rejeitar vários tipos de cinema, bem como a limitar seu interesse por ele apenas como arte e, assim, prosseguir a caracterização da sua linha de pensamento.

A escola gestaltista de psicologia obteve mais destaque depois da Segunda Guerra Mundial e teve maior ênfase no campo da percepção. Os pensadores dessa escola acreditavam na atuação da mente na experiência da realidade, conferindo a ela características não apenas quanto ao seu significado, mas também com relação aos aspectos físicos. Eles defendiam

também ser a cor, a forma, o tamanho, a densidade e o brilho dos objetos resultados do trabalho da mente sobre uma natureza muda ou neutra.

Os gestaltistas têm teorias sobre os processos artísticos, as quais têm relevância para a presente pesquisa e para os estudos das artes. Essas teorias envolvem os sujeitos no ato de criar, bem como no ato de ler, responsáveis por transformar aquilo que criam ou leem em imagens. Seguindo uma tendência do século XX, os gestaltistas começam a desmistificar a arte, considerando-a como algo que todo indivíduo é capaz de elaborar, em vez de consistir em um talento divino, o qual poucos gênios teriam a habilidade de criar.

O próprio Arnheim defende o fato de começarmos a entender o processo artístico não como uma atividade reservada, não relacionada e não relacionável às outras realizadas pelas demais pessoas. Ao contrário disso, podemos ver a arte como o produto das atividades dos olhos humanos, uma vez que defende serem as experiências da realidade os resultados de processos mentais. Entretanto, isso não significa que a arte produzida pela experiência humana e aquela criada a partir da experiência cotidiana são do mesmo tipo. Andrew argumenta que:

Apesar da arte poder ser produzida pela mesma capacidade humana que permite a experiência cotidiana, Arnheim nunca afirmaria que é do mesmo tipo. A “excelência” e a “exaltação” da arte advêm precisamente de sua generalidade, isto é, de sua qualidade de pairar acima do cotidiano num mundo de formas. A arte é a organização, não de um campo específico de informação sensorial, mas de um padrão geral aplicável acima de si mesmo. Arnheim afirma: “O artista usa suas categorias de forma e cor para capturar alguma coisa universalmente significativa no particular” (Art an Visual Perception, p.vi). A preocupação do artista, então, não é tanto o seu tema, mas o padrão que ele pode criar através desse tema (Andrew, 2002, p. 43).

Com isso, a partir das ideias defendidas por Arnheim, concluímos não apenas se tratar de uma psicologia da arte, mas ser concebida também em uma teoria mentalista da arte. Isso ocorre, porque o teórico procura sempre um equilíbrio de forças, as quais são obtidas pela mente do artista por meio dos estímulos do mundo pelos quais ele consegue expressar aspectos de si mesmo e daquilo que o cerca. Dessa forma, a inspiração nas esferas científicas e artísticas é obtida quando o material, diante de determinado indivíduo, se reorganiza em novas e satisfatórias estruturas.

Portanto, com base ainda na teoria de Arnheim, o cinema como veículo fotográfico é responsável por fornecer mais material para se padronizar. Dessa maneira, o cinema como veículo artístico pode nos ajudar a padronizar esse material fornecido por essa arte e nos mostrar os caminhos, por meio dos quais nossas mentes são ligadas ao universo físico que vivenciamos. Com isso, enfatizamos a importância de discorrer sobre as teorias do cinema para entendermos

a relação dessa arte com a literatura e, assim, discutirmos no tópico seguinte sobre o Formalismo russo.

2.3.2. Formalismo russo

O Formalismo russo ficou conhecido por ser uma escola pertencente à crítica literária que se originou na Rússia no ano de 1910 até 1930, porém se relacionou com o cinema e constituiu uma teoria. Dessa forma, o desenvolvimento do Formalismo, como teoria do cinema, coincidiu com a primeira fase da teoria formativa.

O Formalismo russo objetivou um estudo da linguagem poética e literária, com o papel de estabelecer as especificidades, bem como a autonomia dessas linguagens. Assim, veremos que o cinema construiu sua própria linguagem com a evolução dos aparatos tecnológicos, os quais proporcionaram avanços observados nas produções cinematográficas como a evolução das câmeras. A teoria russa defende a criação de uma teoria da atividade humana, a partir de uma teoria da linguagem poética. Para isso, elaboraram um sistema de quatro categorias, as quais seriam responsáveis por toda a atividade humana.

De acordo com Andrew: “Toda ação que realizamos pertence a uma ou mais das seguintes funções: prática, teórica, simbólica e estética” (2002, p. 74). Os formalistas russos utilizam essas funções para explicar o papel da obra de arte, bem como enfatizar que o cinema não deve desperdiçar esforços na tentativa de construir algo reconhecível em suas produções. Ainda conforme o mesmo teórico:

A categoria prática diz respeito aos objetos ou ações que servem ao uso imediato (as estradas de rodagem e sua construção permitem-nos ir de uma cidade a outra). A categoria teórica compreende todos os objetos e ações que funcionam para usos gerais e inespecíficos (a microbiologia serve, e servirá, para muitos objetivos relativos à saúde humana). Na categoria simbólica, determinado objeto ou atividade funciona no lugar de outro objeto ou atividade (o ritual do casamento existe para e tem o objetivo de unir duas vidas). Por último, há a função estética que, de modo muito estranho, inclui objetos e atividades que funcionam sem qualquer objetivo. Eles existem por si mesmos, para a contemplação e percepção puras (Andrew, 2002, p. 74-75).

Andrew explica as quatro funções criadas pelos formalistas russos em que temos uma utilidade imediata desempenhada pelo objeto na categoria prática, já na teórica eles são empregados para usos gerais. É importante mencionar a função estética, na qual os objetos funcionariam sem um objetivo e serviriam para serem contemplados por um público. Vale ressaltar que um mesmo objeto ou atividade humana pode desempenhar várias funções.

A categoria estética elaborada pelos formalistas pode atuar em diversas áreas da vida e não serem reconhecidas como arte, pois eles concebem um objeto ou atividade como arte quando são produzidos para serem admirados por um determinado público, ou seja, sem finalidade prática. De acordo com Andrew:

A maioria das primeiras teorias do cinema enquadra-se claramente nessa visão da arte e da vida. Todos os teóricos que chamei de “formativos” acreditam que o cinema tem uma função simbólica quando apenas reproduz a realidade. Tem uma função estética quando nos obriga a prestar atenção, de um modo especial (via suas técnicas não naturais) naquela realidade (Andrew, 2002, p. 75).

Com base na passagem acima, as primeiras teorias do cinema, em sua maioria, acreditavam ter a arte um objetivo de transmitir a sensação do modo como as coisas são percebidas e não a maneira como são conhecidas. Dessa forma, um objeto de arte teria uma função simbólica quando reproduzisse a realidade e desempenharia um papel estético quando requeresse do seu espectador uma atenção especial.

Nesse contexto, alguns críticos, como o norte-americano Harry Allan Potamkim, defendiam a ideia de que o cineasta não deveria realizar produções cinematográficas, as quais apenas reproduzissem os fatos do mundo. O cineasta tinha a tarefa de quebrar com a continuidade da visão, ou seja, transmitir para o público algo além da materialidade do objeto que ultrapassaria a mera reprodução das coisas. Sendo assim, ele estaria realizando um processo conhecido por desfamiliarização.

A desfamiliarização consiste em um processo, no qual as técnicas empregadas desempenham a função de chamar a atenção do público para o objeto. Nesse processo identificamos o emprego de várias técnicas em obras literárias, como o humor, a ironia e a metáfora, que inspiram os filmes a não serem apenas uma representação da realidade, pois algumas dessas obras são adaptadas para o cinema. Andrew explica que:

Boris Tomashevsky, pegando sua deixa com Shklovsky, generalizou esse processo ao catalogar várias técnicas literárias e mostrar como cada uma delas obriga a arte a sair da representação da realidade. Ele distinguiu o enredo (técnica) da história (realidade), a motivação (técnica) da causalidade geral (realidade) etc. Concluiu que todas as técnicas literárias que consideramos artísticas (ironia, humor, pathos, figuras de fala) funcionam como distorções conscientes da realidade (Andrew, 2002, p. 76).

O crítico cita dois importantes teóricos formalistas russos, os quais empregaram o processo de desfamiliarização com o intuito de catalogar as diversas técnicas literárias para demonstrar a maneira pela qual elas obrigam a arte a sair da representação da realidade. Como

resultado disso, verificamos a ligação existente entre a literatura e o cinema mediante a relação entre os conceitos literários e a teoria do cinema, que já foi mencionada por Béla Balázs.

Béla Balázs como ficou conhecido o crítico, cineasta e dramaturgo que tinha como nome Herbert Bauer, criou esse pseudônimo ainda na escola, para publicar um artigo na imprensa local e o adotou posteriormente, como seu nome. Ele foi um importante defensor do Formalismo russo, tendo publicado seu primeiro ensaio sobre a teoria do cinema, intitulado *Der Sichtbare Mensch (O Homem Seguro)*, em 1922. O cineasta volta para Berlim no ano de 1926 devido ao declínio da indústria cinematográfica austríaca e passa a elaborar artigos acerca de filmes com tendências políticas de esquerda. Andrew diz que:

Para Balázs, a forma linguística do cinema era um produto natural da oscilação entre tema e forma técnica. Fatores econômicos fizeram o cinema procurar novos assuntos, mas esses temas (caçadas, crianças, a natureza e suas maravilhas), por seu turno, exigiram a utilização de novas técnicas, como o primeiro plano e a montagem. Uma forma linguística emergiu rapidamente dessas técnicas, e essa linguagem começou a ditar os tipos de temas e histórias adequados ao cinema. Como tantos teóricos depois dele, Balázs acreditava que o cinema adquirira plena maturidade nos anos 1920: naquela década, temas apropriados eram apresentados na forma cinematográfica apropriada, todos ajudando no desenvolvimento de uma cultura popular rejuvenescida, uma cultura não mais dependente de palavras, mas sensível às emanações de um mundo visivelmente expressivo (Andrew, 2002, p. 76).

Balázs desenvolve cada vez mais a linguagem do cinema, pois promove o surgimento e o aperfeiçoamento das técnicas cinematográficas, como o primeiro plano e a montagem. Essas novas técnicas contribuíram por organizar o tema adequado para cada forma cinematográfica, pois o cinema dos anos de 1920 não era mais uma arte tão dependente da palavra por existirem outros recursos que colaboravam com o significado da obra filmica.

As técnicas no processo cinematográfico tinham o papel de produzir temas apropriados a elas, assim como os temas tinham a capacidade de gerar novas técnicas. Essa era uma ideia defendida por Balázs e apoiada por todos os teóricos formalistas russos, os quais acreditavam serem as temáticas cinemáticas uma transformação da realidade, compreendendo a matéria-prima da sétima arte como algo que se opunha à ideia do cinema como uma representação da realidade, defendida, por exemplo, pelos componentes da teoria realista. Com base nisso, passemos para a explanação da teoria realista detentora de uma opinião oposta às teorias formativas e ao Formalismo russo, possível de verificarmos na discussão apresentada no próximo subtópico.

2.3.3. Teoria realista

A tradição realista compreendia uma reunião de teóricos, os quais defendiam a ligação do cinema com o realismo. Logo, os realistas se opunham aos estudiosos formativos, uma vez que estes últimos atacavam de forma veemente o realismo bruto nas produções cinematográficas.

Segundo Andrew (2002), os formativos foram alvo dos realistas por negarem o vínculo do cinema com a realidade, o que era defendido pela teoria realista, como já foi mencionado na seção anterior. Vale lembrar que, para o teórico formativo Arnheim, o produto artístico pode ser considerado como um “ato”, sendo a ambiguidade vista por ele como um “fracasso”, pois confundiria o ato artístico e deixaria o observador em uma posição crítica entre duas ou mais afirmações, o que não acrescentaria nada ao conjunto da obra.

Esses aspectos defendidos pelo mencionado estudioso formativo são rejeitados pelos críticos realistas que veem a ambiguidade não como uma responsabilidade, mas como um produto artístico, o qual jamais poderia ser concebido como um “ato”. Andrew, em seu livro *As principais teorias do cinema: uma introdução*, relata que:

A teoria realista do cinema foi mais plenamente elaborada por dois homens para os quais o cinema existe acima da ação política prática. Embora de modo algum possam ser considerados politicamente neutros, Kracauer e Bazin viam o cinema num vasto contexto em que incluíam em grande medida a política, mas que não era dominado por ela. Seu compromisso era, em primeiro lugar, com a realidade. Sua vocação era harmonizar a humanidade com a realidade via cinema. Para ambos, isso significava um ajuste radical da sociedade, mas para ambos tal ajustamento tinha de seguir em vez de preceder uma relação apropriada com a natureza; e essa relação, se vier a acontecer, vai ela própria ser consequente a uma renovada percepção humana, o produto de um cinema vivificador e harmonioso (Andrew, 2002, p. 92).

No trecho acima, Andrew apresenta os dois principais representantes da teoria realista: André Bazin e Siegfried Kracauer. Conforme o crítico, o cinema para eles se encontrava inserido em um contexto em que estava inclusa a política, porém a sétima arte não era dominada por ela. Dessa forma, os realistas buscavam retratar a realidade por meio do cinema com uma percepção mais humanizada, ou seja, procuravam trabalhar uma relação harmoniosa da realidade com humanidade passada por meio dessa arte.

Nesse contexto, em 1960 Siegfried Kracauer publica seu trabalho *Theory of Film*, no qual encontramos os argumentos e as explicações de todos os elementos característicos da teoria realista. Kracauer atribuía ao cineasta a função de interpretar a realidade, bem como o veículo em que ela seria transmitida com o propósito de escolher as técnicas apropriadas ao assunto passado. Conforme Andrew:

O veículo do cinema, na teoria de Kracauer, é uma mistura de assunto e tratamento de assunto, da matéria-prima e da técnica cinematográficas. Essa mistura é única no universo estético, pois em vez de criar um novo “mundo da arte” o veículo tende a voltar a seu material. Em vez de projetar um mundo abstrato ou imaginário, desce ao mundo material. As artes tradicionais existem para transformar a vida com o seu modo especial, mas o cinema existe de modo mais profundo e mais essencial quando apresenta a vida como ela é. As outras artes exaurem seu assunto no processo criativo; o cinema tende, ao contrário, a expor seu assunto (Andrew, 2002, p. 94).

Diante da explicação do crítico, identificamos que, para Kracauer, a matéria-prima do cinema consistia sempre no mundo visível, ou seja, na realidade, e os aspectos técnicos tinham o papel de determinar o assunto a ser transmitido pelo veículo. A teoria defendida por Kracauer se voltava para a vida como ela é e não se preocupava em projetar um mundo imaginário, sendo o material desse cinema aquilo apresentado pela sociedade de determinada época.

Já André Bazin se consolidou na França por ser um teórico do cinema, conhecido pelos trabalhos como editor-chefe dos *Cahiers du Cinéma*. Ele foi um importante defensor dos filmes que apresentavam a chamada “realidade objetiva”, o emprego dos planos gerais, da profundidade de campo, do plano-sequência e se opunha à manipulação da realidade por meio do cinema. Dessa maneira, o teórico francês preferia uma narrativa fílmica que apresentasse uma verdadeira continuidade ao uso de efeitos visuais, bem como dos experimentos de montagem para uma transformação da realidade. Timothy Corrigan o descreve da seguinte forma:

Co-founder of *Cahiers du Cinéma* in 1951, French film critic André Bazin has inspired generations of filmmakers and film critics. Bazin frequently argued for the productive relationship between cinema and other art forms such as theater, literature, and painting rather than considering any one form as inferior to another. In this study Bazin presents a theory of adaptation which argues against “faithfulness to form” as the predominant criterion for film adaptation that seeks cinematic “equivalences in meaning.” He ultimately argues that the underlying characters, stories, and meanings of a novel (like myths) exist beyond the confines of surface “style” and can therefore be represented equally – albeit with different formal equivalences – in different media (Corrigan, 2012, p. 57)³.

No trecho acima, verificamos que André Bazin defendia também as pesquisas feitas

³ Cofundador do *Cahiers du Cinéma* em 1951, o crítico de cinema francês André Bazin inspirou gerações de cineastas e críticos de cinema. Bazin frequentemente defendia a relação produtiva entre o cinema e outras formas de arte, como teatro, literatura e pintura, em vez de considerar uma forma inferior à outra. Neste estudo, Bazin apresenta uma teoria da adaptação que argumenta contra a “fidelidade à forma” como o critério predominante para a adaptação cinematográfica que busca “equivalências de significados” cinematográficas. Em última análise, ele argumenta que os personagens, histórias e significados subjacentes de um romance (como mitos) existem além dos limites do “estilo” superficial e podem, portanto, ser representados igualmente – embora com diferentes equivalências formais – em diferentes mídias. (Tradução nossa)

acerca do cinema com outras formas de arte, por exemplo, o teatro, a pintura e a literatura. A relação dessa última forma de arte com o cinema já se fazia presente, porém não era valorizada. No entanto, o cinema da década de 1920 já realizava produções cinematográficas com base em obras literárias, ou seja, transposições. Os cineastas e a indústria cinematográfica consideravam as transposições como produções que teriam um retorno lucrativo garantido, por ser o texto literário aceito pelo público de forma favorável.

Por esse motivo, verificamos que o teórico francês foi um defensor das transposições cinematográficas de textos literários, apesar de ser contra a manipulação da realidade mediante as produções fílmicas. Ele defendia as transposições, pois acreditava que o cinema devia manter um diálogo com as outras artes sem ser considerado inferior em relação a elas.

Portanto, é com base na discussão acerca da teoria realista e de André Bazin que foi possível prosseguir para um debate sobre a Teoria cinematográfica francesa contemporânea, com a finalidade de possibilitar uma melhor compreensão dos estudos sobre transcrições fílmicas, que fazem parte do nosso objeto de pesquisa.

2.3.4. Teoria cinematográfica francesa contemporânea

O cinema aguçou o interesse das pessoas por essa arte que ganhou espaço em festivais, exposições e discussões entre os teóricos. Em consequência disso, tivemos diversas publicações acerca das produções fílmicas em diferentes países, como na Espanha, na França, na Itália e na Alemanha.

Diante desse contexto, a França foi considerada como o principal lugar de nascimento das atuais tendências teóricas do cinema. André Bazin foi o maior responsável por essa concepção, porque ele impulsionou a teoria cinematográfica francesa pela divulgação dos seus métodos, a implantação de novas disciplinas e o reconhecimento daquelas já existentes para a discussão acerca da sétima arte. Apesar disso, Bazin e seus seguidores não apoiaram o Instituto de Filmologia no movimento que requeria a aceitação oficial do cinema no sistema universitário francês como um curso de estudo. Conforme Andrew:

Em contraste, o florescimento da teoria contemporânea pode ser mais bem-visto exatamente nessas salas de aulas universitárias, em teses de doutorado e em revistas e livros altamente especializados sobre cinema. A transição da era do cineclube para a universidade sofreu grande influência de Jean Mirty. Apesar de ter nascido muito antes de Bazin, Mirty pertence claramente a um estágio mais novo da teoria do cinema porque se tornou, essencialmente, o primeiro professor de cinema da Universidade de

Paris. Significativamente, seus livros foram publicados pela intelectualizada Éditions Universitaires (Andrew, 2002, p. 148).

Este período de transição de exibição do cinema em cineclubes para as produções acadêmicas em salas de aulas proporcionou a expansão das pesquisas sobre cinema e a divulgação de trabalhos em livros responsáveis pelo destaque das duas figuras relevantes: Christian Metz e Jean Mirty. Esse último tentou realizar uma síntese entre as ideias defendidas por Bazin e a teoria formalista, apesar de Christian Metz ter lutado pela substituição do existencialismo idealista de Bazin pelo estruturalismo materialista.

Jean Mirty publicou sua obra dividida em dois volumes, intitulada *Esthétique et psychologie du cinema* (1963-1965), que continha os princípios da nova teoria cinematográfica, porém esse não foi seu primeiro livro. Ele trabalhou na idade de ouro do cinema mudo e na era da vanguarda francesa em algumas produções fílmicas como *Le Rideau Cramoisie* (1953), de Alexandre Astruc, assim, contribuiu para o desenvolvimento da teoria contemporânea francesa.

Os trabalhos feitos por Jean Mirty na era da vanguarda o enriqueceu com ideias acerca da transcrição fílmica, da música e do *status* da imagem, os quais são elementos cinematográficos que serão discutidos de forma mais aprofundada nos próximos tópicos desta pesquisa. A imagem para ele consistia na matéria-prima do cinema. De acordo com Andrew:

A imagem puramente cinematográfica pode, assim, não ter significados além daqueles que são virtuais no objeto que ela representa. A matéria-prima do cinema é a imagem que nos dá uma percepção imediata (não mediada, não transformada) do mundo. A imagem cinematográfica existe ao lado do mundo que representa, não o transcendendo. Nada de humano ou artístico eleva a imagem (nesse primeiro nível) a níveis mais elevados de significação ou de significado. A imagem cinematográfica nada designa (diferentemente do mundo ao qual tem sido, com tanta frequência, falsamente comparada); simplesmente se mostra a nós, um análogo do mundo, parcial, mas da mesma natureza que a natureza visual desse mundo (Andrew, 2002, p.155).

Observamos no argumento de Andrew (2002) ser a imagem cinematográfica responsável por fornecer aos espectadores a percepção imediata da realidade, porém ela não tem significado além daquele existente no objeto que representa. Por essa razão, a imagem não poderia ser explicada se retirada da relação com o objeto representado, já que ela apenas mostra um mundo análogo, ou seja, de mesma natureza do vivido por nós, e não a função de designar algo.

Já Christian Metz publicou ensaios que foram divididos em duas partes, sendo a primeira compreendida pelo estabelecimento dos fundamentos de uma ciência do cinema e a segunda pela análise por meio dessa ciência dos problemas específicos do cinema. A partir desses

ensaios, ele construirá sua teoria com base na semiologia. Conforme Andrew:

Adotando uma posição desenvolvida anos atrás pelo teórico francês Gilbert Cohen-Séat, Metz divide esse campo em duas partes, a filmica e a cinemática. A filmica é aquela área ilimitável de questões que tratam das relações do cinema com outras atividades. Isso inclui todos os aspectos que interferem na feitura de um filme (tecnologia, organização industrial, biografia dos diretores e assim por diante), bem como os aspectos que podem ser considerados o resultado da existência dos filmes (leis de censura, reação da plateia, culto das estrelas). A cinemática é o tema mais restrito dos próprios filmes, excluídas tanto as estruturas complexas que os criaram como as que deles resultam (Andrew, 2002, p. 173).

Nessa passagem, Andrew (2002) explica a divisão estabelecida por Christian Metz nos estudos realizados por ele no campo do cinema. Desse modo, verificamos duas áreas: a filmica e a cinemática. Essa última compreende o tema mais restrito dos próprios filmes, já que a filmica trata dos trabalhos que relacionam o cinema com outros campos do saber e se interessa pelos elementos que interferem na construção da película, como a tecnologia e a organização industrial, como apresentado neste estudo.

Portanto, a área filmica é mais debatida por nós na presente pesquisa, pois tratamos da relação do cinema com a literatura, por meio do estudo comparativo da obra *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós, e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, no qual buscamos analisar alguns elementos cinematográficos, por exemplo, a imagem.

2.4. TEORIA DA ADAPTAÇÃO, TRANSPOSIÇÃO E TRANSCRIÇÃO

A transposição filmica consiste no uso de um conteúdo ficcional ou não-ficcional pertencente a determinada produção artística que é transposto para um outro gênero, mídia e/ou idioma. Essa ficção pode compreender um conto, um romance, um poema, uma peça de teatro dentre outros. As transposições para outras mídias podem ser de uma obra literária para uma ópera, um musical ou um filme, que recebem a denominação também de transcrições.

Na presente pesquisa, as palavras “transposição” e “transcrição” serão empregadas como sinônimos da palavra “adaptação”, com o objetivo de evitar repetições próximas desses vocábulos e por serem termos mais atualizados para designar os filmes que têm como base uma obra literária, pois, como vimos no parágrafo acima, têm a mesma definição. Esse é um emprego feito também por Linda Hutcheon em algumas passagens do seu livro intitulado *Uma teoria da adaptação* (2013).

Vale salientar que utilizaremos também o termo “transcrição”, porque é um processo

filmico feito com a finalidade de surpreender o espectador por meio da recriação da narrativa e por ser esta uma característica verificada na película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, pelas análises realizadas. De acordo com Haroldo de Campos (2015), a transcrição é uma recriação criativa, por meio das estruturas linguísticas sendo aplicada também nos estudos das traduções poéticas.

Com isso, é importante frisar que nem todo o estudo sobre adaptação compreende, necessariamente, uma pesquisa acerca das transposições cinematográficas de obras literárias, apesar de elas serem o principal tema desse trabalho. Hutcheon (2013) afirma que o hábito de adaptar quase tudo já era verificado nos vitorianos, por exemplo, as histórias de poemas, romances, quadros, músicas e danças de uma mídia para outra, assim como o costume de depois readaptá-las.

Ainda de acordo com a mesma teórica, quando adaptamos uma história para outras línguas, culturas e/ou mídias a indigenizamos para um novo contexto, ou seja, realizamos mudanças que podem alterar o significado de alguns pontos da obra literária. A obra transposta necessita de ajustes devido à mudança de cultura e em consequência disso requer agradar o novo público.

Já acerca do termo “indigenização” Hutcheon explica: “[...] teorizo sobre o tipo de passagem “transcultural” que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e cultura, e também para outras mídias, isto é, quando ela é “indigenizada” num novo contexto cultural, adquirindo, pois, significados necessariamente diferentes” (2013, p. 9).

Portanto, temos as transcrições filmicas para outros tipos de mídias como parte da discussão desta pesquisa, por essa razão serão mencionadas com o objetivo de fornecer uma explanação mais aprofundada acerca do assunto. Dessa forma, possibilitar um embasamento para a compreensão do estudo comparativo do romance *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós e a película de João Botelho intitulada *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), escolhida para a análise.

Ainda sobre a transposição cinematográfica, observamos que ela é tratada conforme duas perspectivas diversas, porém complementares. Logo, ela pode ser abordada como um processo ou um produto, sendo no último caso passível de uma definição formal. Já para a transposição concebida como um processo de criação e recepção se faz necessário o conhecimento de outros aspectos, por exemplo, dos elementos cinematográficos. Assim explica Hutcheon no seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013):

No entanto, embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como um produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos. É por isso que as diferentes perspectivas mencionadas anteriormente são necessárias para discutir e definir a adaptação (Hutcheon, 2013, p. 39).

Ainda com base na teórica, os diferentes pontos de vistas são importantes na discussão e definição sobre a transposição. Outro fator relevante é o fato das transcrições como produto serem comparadas com traduções, porque contam com revisões declaradas e extensivas de determinados textos. Vale lembrar que não temos uma tradução e nem uma transposição literal, apesar dos estudos delas serem compreendidos como normativos e voltados para a fonte, ou seja, o “original”.

Então, concluímos não termos uma transposição literal, pois para Hutcheon: “A transposição para outra mídia, ou até mesmo o deslocamento dentro de uma mesma, sempre significa mudança ou, na linguagem das novas mídias, “reformulação” (2013, p. 40). Logo, para a mesma estudiosa, tanto na tradução quanto na transposição teremos modificações que podem configurar perdas ou ganhos.

No entanto, é importante lembrar que, na tradução, o texto original tem autoridade e primazia axiomáticas em relação àquele traduzido, diferindo assim da transposição fílmica. Ainda com relação à tradução, prezamos por uma fidelidade e/ou equivalência na retórica diferentemente da transposição. Esta, em vários casos, consiste em um mosaico de textos, ou seja, realiza um diálogo com diversos textos e acontecimentos reais.

É importante lembrar que observamos em determinadas situações do cotidiano as transcrições fílmicas serem concebidas como inferiores à sua fonte, principalmente, quando se trata das transposições cinematográficas de obras literárias, como verifica Hutcheon (2011), ao relatar que essa passagem do literário para o cinematográfico ou televisivo já foi concebida por ser uma forma de cognição deliberadamente inferior. Ainda com base na mesma teórica:

Contudo, tanto a crítica acadêmica quanto a resenha jornalística frequentemente veem as adaptações populares contemporâneas como secundárias, derivativas, “tardias, convencionais ou então culturalmente inferiores”, conforme observado por Naremore (2002b, p.6). É isso que o romancista-adaptador de Louis Begley expressa na epígrafe; costuma-se utilizar, porém, palavras ainda mais fortes e certamente moralistas para atacar as adaptações cinematográficas de textos literários: “suavização”, “interferência”, “violação”, listadas em McFarlane (1996, p.12), “traição”, “deformação”, “perversão”, infidelidade” e “profanação”, encontradas por Stam (2000, p.54) (Hutcheon, 2013, p. 39).

No trecho acima, a pesquisadora verbaliza que não apenas a crítica acadêmica, mas também a jornalística concebe as transposições filmicas como secundárias e derivativas, ou seja, atribui a elas valores de inferioridade e infidelidade com relação à produção literária. Segundo Hutcheon (2013), a visão negativa acerca das transcrições cinematográficas abrange as expectativas frustradas dos leitores das obras literárias transpostas, os quais desejavam uma fidelidade à obra. Essa visão de inferioridade das transcrições cinematográficas com relação ao texto literário não é mais aceita pela maioria dos teóricos, como a própria Hutcheon.

Entretanto, a proximidade e a fidelidade do filme em relação ao texto literário não são utilizadas como elementos para julgar ou analisar uma transposição cinematográfica. A escolha de uma obra literária por determinado cineasta, com o objetivo de adaptá-la para o cinema, constituiu uma maior garantia de aceitação pelo público, conseqüentemente um retorno mais seguro dos investimentos feitos na produção da película. Vale lembrar que o cinema abrange também uma indústria cinematográfica que visa a lucros, como já discutimos anteriormente. Desse jeito, Hutcheon argumenta:

Eu tomo tal posição como axiomática, mas não como meu foco teórico. Interpretar uma adaptação como adaptação significa, de certo modo, tratá-la de acordo com o que Roland Barthes chamou, em sua formulação, não de “obra”, mas de “texto”, uma “estereofonia plural de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977, p.160) Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações (Hutcheon, 2013, p. 27-28).

Hutcheon defende as transposições cinematográficas com base em obras literárias ao tratá-las como produções plurais que são capazes de dialogar com outros textos, sendo essa uma das razões pelas quais a teórica é contra a atribuição de um caráter inferior às transcrições. Ela relata três possibilidades de descrição da transposição: a transcrição como transposição de um ou mais textos literários; como um engajamento extensivo com a obra transposta e como um ato criativo, bem como interpretativo de apropriação.

Ainda de acordo com Hutcheon (2013), a transposição cinematográfica é uma produção que deriva, mas não é derivativa por ser palimpsesta. Assim, a transposição pode incluir alterações à obra literária mediante um processo de recriação cultural conforme os diálogos, os quais se pretendem estabelecer entre o texto transposto e o filme, bem como o contexto sócio-histórico inserido na película.

A transcrição filmica como transposição de uma ou mais obras pode ocorrer com mudança de contexto ou de mídia, por exemplo, um romance para um filme. Essa transposição

pode se dar em termos ontológicos como a mudança do real para o ficcional ou do relato histórico para o biográfico. Já a transposição vista como um processo de criação consiste em uma reinterpretação em relação a uma criação ou recriação. Segundo Hutcheon:

Em segundo, como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto (re-)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação. Há sempre um recuperador paciente para cada apropriador expulso por um oponente político (Hutcheon, 2011, p. 29).

A estudiosa nos apresenta o segundo ponto de vista pelo qual a transposição cinematográfica é descrita, pois temos uma terceira maneira que concebe a transcrição como uma forma de intertextualidade, ou seja, palimpsestosa. Esses palimpsestos ou intertextualidade têm a função de fazer menção, bem como retomar outros textos ou obras mediante inferências. Hutcheon (2013) discute ainda acerca dos modos de engajamento das transposições cinematográficas: o contar, o mostrar e o interagir. Ela diz que:

Uma definição dupla de adaptação como um produto (transcodificação extensiva e particular) e como um processo (reinterpretação criativa e intertextualidade palimpséstica) é uma maneira de abordar as várias dimensões do fenômeno mais amplo da adaptação. A ênfase no processo permite-nos expandir o foco tradicional dos estudos de adaptação, centrados na especificidade midiática e nos estudos de caso comparativos, de modo a incluir também as relações entre os principais modos de engajamento, ou seja, permite-nos pensar sobre como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias (Hutcheon, 2013, p. 47).

De acordo com essa passagem, é possível verificarmos que as transposições cinematográficas podem permitir aos indivíduos contar, mostrar ou interagir com as histórias, levando em consideração estudos comparativos, como é o caso da presente pesquisa. Diante disso, observamos que o contar de determinada narrativa sofre modificações conforme as especificidades da mídia para a qual é transposta. Outro aspecto importante é o fato das variadas mídias para as quais uma obra literária pode ser transposta disponibilizar recursos responsáveis por possibilitar a interação com o público.

Stam (2006) mostra-se contra aqueles que julgam as transcrições cinematográficas com base em produções literárias inferiores, atribuindo um caráter de superioridade ao texto literário. O teórico relata em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* que vários estudos têm contribuído para desmitificar esse caráter de superioridade da obra em relação ao filme, como os trabalhos sobre intertextualidade. Segundo Timothy Corrigan:

Robert Stam has written widely on the topics of film theory, multicultural media, and the relationship between film and literature. Here Stam draws on structural and post-structural theories of literature and cinema in order to move beyond the restrictive notion of “fidelity” in adaptation studies. Stam argues against the notion that literary works contain a single extractable “essence” hidden within. Rather every text exists within a matrix of intertextual reference, transformation, recycling, and transmutation. While this process does not preclude one from making judgments about the value of a cinematic adaptation, Stam suggests that we avoid “moralistic” notions of fidelity and instead pay more attention to “dialogic responses” activated as different kinds of viewings, critiques, and interpretations (Corrigan, 2012, p. 74)⁴.

No trecho acima, verificamos que Corrigan apresenta alguns pontos defendidos por Stam nos estudos da teoria da adaptação, como o fato do texto literário não ter apenas uma essência extraível, pois ele consegue dialogar com outras obras estabelecendo relações de intertextualidades. Stam considera que a obra literária existe dentro de uma fonte geradora de referências intertextuais, reciclagens, transformações e transmutações, as quais não são obstáculos para a realização de julgamentos.

Outro relevante teórico foi Eisenstein, utilizador das montagens como um recurso técnico na construção das transposições filmicas que contribuíram para desenvolvê-las. Nesse primeiro momento, faz-se necessário ressaltar que na montagem, assim como no cinema de modo geral, temos o emprego de termos usados em outras áreas do saber. Isso ocorre porque, o cinema recebe contribuições de outras artes e campos do conhecimento, por exemplo, da pintura, da fotografia e do teatro. De acordo com Corrigan:

After decades of arguments about what distinguishes film as an art form, this 1944 essay by Russian filmmaker Eisenstein (director of *The Battleship Potemkin* [1925]), *Alexander Nevsky* [1938], and other films) reclaims the crucial connections between literature and film but only as films create an historical and critical engagement with their literary forerunners. He specifically credits the novels of Charles Dickens as anticipating the editing methods that Griffith transposed to film – which he calls montage. Yet, keeping with the general trends of the 1940s, Eisenstein's historical perspective on the connections is more complex than arguments about what film shares with literature or how it differs from literature. He is quick to argue that film evolves from the social and industrial traditions that redefined space and time for the individual in the nineteenth century, but for him – as he argues in the other sections of this essay – film offers possibilities of moving beyond the heritage of Western

⁴ Robert Stam escreveu amplamente sobre tópicos de teoria do cinema, mídia multicultural e a relação entre cinema e literatura. Aqui, Stam se baseia em teorias estruturais e pós-estruturais da literatura e do cinema para ir além da noção restritiva de “fidelidade” nos estudos de adaptação. Stam argumenta contra a noção de que as obras literárias contêm uma única “essência” extraível escondida dentro dela. Em vez disso, cada texto existe dentro de uma matriz de referência intertextual, transformação, reciclagem e transmutação. Embora esse processo não impeça alguém de fazer julgamentos sobre o valor de uma adaptação cinematográfica, Stam sugere que evitemos noções “moralistas” de fidelidade e, em vez disso, prestemos mais atenção às “respostas dialógicas” ativadas como diferentes tipos de visões, críticas e interpretações.

individualism shared by Dickens and Griffith and, through montage of creating the new, more liberating visions of the individual in society (Corrigan, 2012, p. 144)⁵.

Na explicação de Corrigan sobre o ensaio *Dickens, Griffith, and the film today* (2012), de Sergei Eisenstein, verificamos ser por meio do uso da montagem que o cineasta realiza as ligações do filme com o texto literário. Essa ligação é feita por meio dos trabalhos de edições, os quais são praticados pela transcrição cinematográfica defendida por Hutcheon. Vale lembrar que montagem foi o nome dado por Sergei Eisenstein para suas transposições filmicas.

Diante desse contexto, nos trabalhos de montagens cinematográficas de Sergei Eisenstein são usados termos como *screenplay*, que significa peça para a tela, remetendo à peça de teatro compreendida por ser uma peça para determinado espaço de representação. Outro termo empregado é *edition*, ligado ao trabalho de edição, consistindo em montar, escolher, selecionar e articular. Esse trabalho de edição é anterior ao surgimento do cinema. Vale lembrar que esse trabalho realizado pela montagem é o mesmo feito pelas transcrições cinematográficas com base em textos literários nas escolhas das cenas, como já foi mencionado anteriormente. Eduardo Leone e Maria Dora Mourão argumentam o seguinte sobre esse trabalho:

Porém, podemos concordar com a postura estética de que texturas vão sendo criadas na medida em que ocorre a incidência de outras artes na expressão cinematográfica. A influência que a pintura exerce nesse universo nos levaria a reflexões profundas. As possibilidades das lentes e da própria película permitem que um hábil fotógrafo execute o seu trabalho de “pintar” a cena com luz. Uma aproximação do cinema com o gênero dramático (ele é uma de suas modalidades expressivas) nos permite conhecer o caráter estrutural do texto escrito para a tela (Leone; Mourão, 1986, p. 7).

Dessa maneira, a montagem de Sergei Eisenstein como processo cinematográfico é visto com base em dois pontos principais: a montagem vista como significado ou sendo entendida como significante. Já o segundo ponto se apresenta no período de transição do cinema quando

⁵ Depois de décadas de discussões sobre o que distingue o cinema como forma de arte, este ensaio de 1944 do cineasta russo Eisenstein (diretor de *O Encouraçado Potemkin* [1925]), *Alexander Nevsky* [1938] e outros filmes) recupera as conexões cruciais entre a literatura e o cinema, mas apenas quando os filmes criam um envolvimento histórico e crítico com seus precursores literários. Ele acredita especificamente nos romances de Charles Dickens como uma antecipação dos métodos de edição que Griffith transpôs para o filme – que ele chama de montagem. Ainda assim, mantendo as tendências gerais da década de 1940, a perspectiva histórica de Eisenstein sobre as conexões é mais complexa do que os argumentos sobre o que o filme compartilha com a literatura ou como ele difere da literatura. Ele é rápido em argumentar que o filme evolui das tradições sociais e industriais que redefiniram o espaço e o tempo para o indivíduo no século XIX, mas para ele – como ele argumenta em outras seções deste ensaio – o filme oferece possibilidades de ir além do patrimônio do individualismo ocidental de Western compartilhado por Dickens e Griffith e, por meio da montagem da criação de novas e mais libertadoras visões do indivíduo na sociedade.

a montagem exerceu a importante função de auxiliar a conexão dos planos, com a finalidade de tornar clara a narrativa fílmica para os espectadores.

Com base nessa explanação sobre a origem, as teorias do cinema, a teoria da adaptação, bem como as vanguardas artísticas e literárias, foi possível ampliar nossos conhecimentos acerca da relação do cinema com a literatura, com o objetivo de compreender as análises apresentadas sobre a obra de Eça de Queirós e a película de João Botelho, escolhidas para serem trabalhadas. Portanto, passaremos para uma discussão sobre os elementos da linguagem cinematográfica, com a finalidade de identificar os recursos empregados por João Botelho em sua transposição fílmica.

3. CAPÍTULO II

A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA: ELEMENTOS EM CENA

Figura 3 – Entre livros e filmes



Fonte: <https://recortelirico.com.br/2017/veronicadanielkobs/literatura-e-cinema-uma-introducao-a-intermedialidade/>

Neste segundo capítulo, discorreremos sobre o tipo de linguagem utilizada pelo cinema, que chamamos de cinematográfica. A linguagem cinematográfica compreende os elementos específicos e não-específicos empregados pela sétima arte, como o cenário e o vestuário.

É importante mencionar que no decorrer deste capítulo explicamos os termos técnicos utilizados no presente trabalho, com a finalidade de facilitar a compreensão da discussão proposta. Para isso, usamos teóricos e estudiosos, como Flávia Cesarino Costa (1995), Antonio

Costa (1987) e Marcel Martin (2013), que nos deram embasamento para a explanação sobre os elementos da linguagem cinematográfica, os quais foram exemplificados com menções e demonstrações de filmes.

Com isso, o presente capítulo divide-se em dois tópicos intitulados, respectivamente, “A linguagem cinematográfica” e “Uma discussão acerca da imagem no cinema”. No entanto, nesses tópicos procuramos não nos estendermos com as explicações, pois no último capítulo desta tese retornamos a discussão sobre os elementos da linguagem cinematográfica, bem como da imagem, mas direcionando para a análise do filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho.

3.1. A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

A linguagem cinematográfica é composta por vários elementos, como qualquer outra linguagem, tendo suas características específicas discutidas neste capítulo, pois auxiliaram o embasamento das análises realizadas nos próximos tópicos.

Assim, quando o cinema surgiu, enfrentou vários obstáculos, por exemplo, unir as possibilidades oferecidas pelos recursos tecnológicos para a produção dos filmes com os elementos da linguagem cinematográfica que nasciam juntamente com essa nova arte. Os cineastas se preocupavam em deixar compreensível a narrativa para os espectadores, já que no começo as películas eram feitas apenas por imagens, ou seja, não tínhamos as falas dos personagens. Conforme Flávia Cesarino Costa:

No começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades (Costa, 1995, p. 17).

Assim, verificamos que o nascimento do cinema acontece por meio das imagens como já mencionamos anteriormente, pois são elas as responsáveis pela construção da narrativa fílmica, compreendendo um dos principais recursos cinematográficos. O cinema mudo e as películas, como *Tempos Modernos* (1936) e *O vagabundo* (1915), são exemplos de produções fílmicas que têm na imagem o seu foco principal para a elaboração do enredo, auxiliadas pelos

demais recursos cinematográficos, os quais contribuem para a realização da crítica social feita por esses filmes.

Por conseguinte, verificamos que o surgimento do cinema traz consigo a necessidade de uma nova linguagem, a qual apresentará elementos específicos. Dessa forma, o cinema nos seus primeiros vinte anos objetivou construir uma forma de narrativa que fosse intrínseca ao seu meio. De acordo com Antonio Costa:

Já durante a primeira década de nosso século, a rápida evolução da linguagem do cinema não passa mais pelo laboratório de Montreuil, seguiu outros caminhos. É o americano Edwin S. Porter que, começando como imitador, ou melhor, como parodista, dos filmes de Méliès, começa a dar uma articulação especial e narrativa mais complexa ao repertório das trucagens (*Dreams of the rarebit friend*, 1906) e que ensina a organizar as estruturas narrativas em pequenas cenas de atualidade e de vida americana (*The lite of an American fireman*, 1903 e *O grande roubo do trem*, 1903). Mas será sobretudo com a frenética atividade de David W. Griffith na Biograph, entre 1908 e 1912, que ganharão forma os procedimentos técnicos e de organização lógica-narrativa dos planos que permitirão falar de “nascimento da linguagem cinematográfica” (Brunetta, 1974) (Costa, 1987, p. 61).

Edwin Stanton Porter conseguiu unir dois estilos em suas produções cinematográficas que foram o documentalista herdado dos irmãos Lumière e as fantasias teatrais de Georges Méliès. Ele desenvolveu os princípios da montagem, bem como da narrativa fílmica na película *The lite of an American fireman*, em 1903, e no mesmo ano os consolidou em *The great Train Robbery*. Este filme representa o primeiro grande clássico do cinema americano que inaugurou o gênero western, pois se verificavam inovações, como montagem de planos feitos em lugares e momentos diferentes compondo uma mesma narrativa.

Já David W. Griffith foi o responsável por atividades que originaram procedimentos técnicos, assim como de organização lógica da narrativa dos planos, o que possibilitou registrar o nascimento de uma linguagem do cinema. Ele foi o primeiro a empregar dramaticamente em seus filmes o close, o suspense, os movimentos da câmera e a montagem paralela, recuperando o *travelling* usado por Edwin Porter.

Estes elementos da linguagem cinematográfica utilizados por David W. Griffith são identificados nas produções fílmicas *O nascimento de uma nação* (1915), *Intolerância* (1916) e *Corações do mundo* (1918). A primeira produção fílmica ficou conhecida por ser a base de criação da indústria cinematográfica de Hollywood, bem como a primeira longa-metragem americana pertencente ao gênero drama histórico, que recebeu elogios de Sergei Eisenstein. Este cineasta comparava a técnica de Griffith com a do romancista inglês Charles Dickens, o qual contribuiu com a introdução da crítica social na literatura de ficção.

Já o filme *Intolerância* (1916) ganhou destaque, porque consistiu na união de quatro histórias diferentes paralelas que são responsáveis por conduzir a mensagem a ser transmitida para o espectador. Já em *Corações do mundo* (1918) temos a combinação da ficção com o documentário, pois tem como cenário a Primeira Guerra Mundial e uma reunião de acontecimentos verídicos com informações ficcionais.

Com base nisso, observamos que a linguagem cinematográfica surge conforme os avanços dos aparatos tecnológicos empregados na elaboração das películas, principalmente, das transposições filmicas com base em obras literárias, pois se passam às vezes em épocas diferentes daquelas nas quais são filmadas. Martin (2013) ressalta a intenção dos cineastas de aplicarem ao cinema formas de linguagem que não são apropriadas para determinado filme. Já Antonio Costa relata que:

Para um público que assiste pela primeira vez à projeção de uma antologia de filmes de Edison, Lumière, Méliès ou Porter, após um primeiro sentimento de curiosidade divertida, a “fotografia em movimento” e os “truques de transformação”, que constituíam os elementos de atração dos primeiros espetáculos cinematográficos, podem parecer uma exibição repetitiva de um prodígio técnico que ainda não adquiriu um estatuto de linguagem (Costa, 1987, p. 59).

O estranhamento seria a primeira reação esboçada pelo público ao assistir pela primeira vez uma antologia de filmes de Edison, Lumière, Méliès ou Porter. Esta reação perdurou com o passar do tempo diante de algumas películas, apesar dos críticos daquela época temerem que o espectador ficasse entediado com a exibição dessas películas, por serem as técnicas cinematográficas utilizadas consideradas primitivas e se encontrarem em desenvolvimento.

Este estranhamento por parte do espectador se verifica quando o público assiste à transcrição filmica *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho e depara com a quebra na linearidade da narrativa cinematográfica que leva ao aspecto de “captura” da imagem, a qual compreende uma característica desta película. Ainda conforme Antonio Costa:

É exatamente o caráter indiferenciado e repetitivo das “atrações” que nos são novamente propostas nas retrospectivas dos pioneiros do cinema que é logo notado pelos espectadores de hoje. Alguma coisa semelhante se verificou com o público daquela época: é aqui que encontramos a mola que detonou a rápida evolução da linguagem cinematográfica. E é aqui que encontramos as razões da rápida decadência da estrela Méliès: fechado numa romântica concepção de artesanato artístico, ele se viu, depois dos extraordinários êxitos de *Viagem à Lua* (1902), a cultivar o seu próprio universo poético, sem dúvida coerente, mas rapidamente obsoleto (Costa, 1987, p. 61)

Dessa forma, é importante lembrar o advento do cinema sonoro nos anos 30, pois o seu

aparecimento implica uma revolução na estética e nas técnicas de produção da elaboração dos filmes, bem como nos níveis econômicos da indústria cinematográfica. Esse acontecimento influenciou a decadência de Méliès, porém ele não deixou de ser lembrado na história do cinema como uma figura que liderou os seus primeiros avanços tecnológicos e narrativos.

No entanto, o surgimento do cinema sonoro provocou resistência dos cineastas que trabalhavam com os filmes sem palavra e sem som, como Charles Chaplin. Ele não se adaptou às novas técnicas do cinema sonoro, apesar de tentar adaptá-las as suas exigências. Foi o caso da película *Luzes da cidade* (1931), que não é falada, porém apresenta música e possibilidades narrativas do som.

Antonio Costa (1987) expõe também as contribuições dos cineastas soviéticos e a elaboração do “manifesto do assincronismo” diante do aparecimento do cinema sonoro. Esse manifesto debatia as modalidades do uso do elemento sonoro, com a finalidade de evitar um retrocesso aos modelos do teatro e da literatura, apesar dessa última ser empregada como base em transposições cinematográficas que apareceram posteriormente. Ainda de acordo com o mesmo estudioso:

O manifesto, assinado por Eisenstein, Vsevolod Pudovkin e Alexandrov, tentava explicitamente canalizar o uso do som na direção do contraponto, do conflito entre trilha sonora e ótica, visando garantir a primazia da montagem como princípio organizador e estético do filme (Costa, 1987, p. 86).

Com base no exposto acima, faz-se necessário mencionar que Vsevolod Pudovkin (1956) teve uma importante contribuição no cenário do cinema soviético com obras teóricas escritas juntamente com Eisenstein, as quais consistiam em textos reflexivos sobre a cor nas películas, bem como acerca da teoria da montagem. Pudovkin foi o responsável também pela criação das produções filmicas, *A mãe* (1926), *O fim de São Petersburgo* (1927) e *Tempestade sobre a Ásia* (1928), as quais representam uma trilogia que teve o papel de realizar uma crítica acerca do domínio britânico exercido sobre vários continentes, por exemplo, o russo.

Nessa trilogia verificamos a manipulação dos elementos da linguagem cinematográfica, como as escolhas dos cenários no interior da Mongólia, que demonstram um cuidadoso trabalho de edição. Pudovkin (1956) acreditava ser a edição não apenas um mero método de juntar as cenas ou pedaços separados do filme, mas um método responsável por controlar e guiar psicologicamente o espectador. Jacques Aumont diz o seguinte sobre os filmes soviéticos e o trabalho do cineasta:

O cineasta é um artista: opera em relação com um campo de arte; mergulha em seu poder íntimo de invenção e de criação; acessoriamente, preocupa-se em encontrar uma resposta em seus entornos sociais. Mas é também, como qualquer artista, o homem de uma profissão (o “segredo profissional” de que fala Cocteau refere-se tanto à realização das obras quanto à “técnica da emoção e da verdade”). Trabalha-se em uma relação paradoxal, muitas vezes sublinhada, entre a solidão e a coletividade, e seu ateliê é dos mais estranhos (Aumont, 2004, p. 155-156).

Assim, verificamos que o trabalho do cineasta se assemelha com aquele feito pelo artesão, pois ele tenta conciliar as técnicas com aquilo vivenciado por ele, ou seja, com sua realidade e suas emoções. No entanto, nesta época ainda tínhamos um impasse entre os cineastas, porque um grupo deles acreditavam que o cinema deveria servir como um instrumento de denúncia social, bem como política. Já outros cineastas defendiam a ideia de produzir películas responsáveis por retratar as emoções, a magia e o ilusionismo, assim ressaltavam os papéis desempenhados pelas técnicas cinematográficas.

Diante deste contexto, as preocupações e as resistências são explicadas pelos resultados desanimadores obtidos nas primeiras produções filmicas sonoras, uma vez que a construção das películas do cinema mudo já se encontrava em uma fase madura, com um bom nível de estruturação. Entretanto, essas resistências, tal qual os resultados frustrados nos filmes não impediram o desenvolvimento do cinema sonoro. Antonio Costa diz que:

Um dos impulsos decisivos para a pesquisa de métodos de sincronização de imagens e som e para a rápida passagem de realização de filmes “sonoros e falados” foi certamente a concorrência do rádio. Para a compreensão da gênese do cinema sonoro e de seu desenvolvimento comunicativo e expressivo, é essencial ter presente esta relação de concorrência inicial com o rádio (Costa, 1987, p. 87).

Costa (1987) discute o parentesco entre o rádio e o cinema sonoro, assim como as consequências trazidas para a sétima arte por causa das tecnologias criadas para a evolução do rádio, que foram empregadas para melhorar as produções das películas sonoras. Nesse contexto, temos as indústrias do setor telefônico e radiofônico com a tarefa de construir sistemas de reprodução e de ampliação do som, os quais possibilitaram uma revolução no cinema sonoro. O mesmo estudioso acrescenta que:

Mas, além desses aspectos que dizem respeito à economia e à indústria, o parentesco resulta ainda mais íntimo quando observamos que o desenvolvimento do cinema sonoro ganhou vantagem e foi fortemente condicionado pelos efeitos produzidos pelo consumo radiofônico, que havia criado um hábito à voz reproduzida, ao realismo documental da voz viva dos detentores do poder e dos favoritos do espetáculo. Não é por acaso que um dos primeiros filmes de lançamento do Movietone, o sistema sonoro adotado por W. Fox, dava a possibilidade de ver e ouvir o presidente Coolidge, o herói nacional de Charles Lindbergh e o exótico (para o público americano) diretor Benito Mussolini (Costa, 1987, p. 87).

Diante desse cenário verificamos como os avanços produzidos no setor radiofônico contribuíram para a evolução do cinema sonoro, que adquiriu efeitos como a utilização da voz empregada pelo rádio. Esses avanços no rádio o ajudaram a ser concebido por Marshall McLuhan como uma sala de ecos com poder de esclarecer ideias, já no cinema a sugestão de imagens ganhou na palavra e no som uma forma de recriação que pode ser ampliada ou potencializada.

Assim, o cinema utiliza os recursos desenvolvidos na documentação dos fatos do cotidiano, nos gêneros realistas, fantásticos e imaginários algumas vezes retratados pela literatura que servirão de base para as primeiras adaptações cinematográficas. O desenho animado se beneficiará também com os progressos do cinema sonoro. Segundo Costa:

Além da comédia, que se serve das possibilidades do diálogo e do melodrama, que adquire um maior realismo na representação dos conflitos, são dois gêneros nada realistas que decolam graças a esta inovação tecnológica. Ao som está intimamente ligado o desenvolvimento de um novo gênero que tanta importância terá na estética e na ideologia do cinema americano, o musical. Cada forma de estilização da gestualidade do ator, do espaço e dos componentes propriamente fílmicos como os movimentos de câmera, torna-se possível pelo fato da música e o canto se transformarem em fatores de unificação e estruturação orgânica de todos os outros elementos (Costa, 1987, p. 88).

A imbricação dos elementos do cinema com os da literatura, por exemplo, a presença do diálogo, ganha não apenas mais realismo como um papel estético permitido pelas inovações tecnológicas. Vale ressaltar que o cinema e a literatura são duas formas de arte que têm como objetivo comum prender a atenção do seu público mediante o desenvolvimento da narrativa.

Dessa forma, é importante enfatizar os pontos positivos para os estudos acadêmicos da união do cinema com a literatura, pois possibilitou não apenas as construções das transposições fílmicas como o enriquecimento das teorias de intertextualidade e o desenvolvimento de novas técnicas cinematográficas, devido à diversidade de produções fílmicas que dialogam com duas ou mais obras literárias. Conforme Stam:

A literatura através do cinema simplesmente admite, ao invés de articular, os vários desenvolvimentos teóricos que foram abalando as premissas fundadoras sobre as quais a doutrina da fidelidade historicamente se baseou. Os desenvolvimentos estruturalistas e pós-estruturalistas lançam dúvidas sobre ideias de pureza, essência e origem, provocando um impacto indireto sobre a discussão acerca da adaptação. A teoria da intertextualidade de Kristeva, com raízes no “dialogismo” de Bakhtin, enfatiza a interminável permutação de traços textuais, e não a “fidelidade” de um texto posterior em relação a um anterior, o que facilitou uma abordagem menos discriminatória (Stam, 2008, p. 20-21).

A evolução do cinema contou com o auxílio de outras áreas do conhecimento que foram

responsáveis por contribuírem com o desenvolvimento dos demais elementos da linguagem cinematográfica, que tiveram um grande impulso com o cinema sonoro, pois ele agregou não apenas o som, como outros elementos, por exemplo, uma importância cada vez maior para os movimentos da câmera. Os movimentos da câmera têm o papel de influenciar o pensamento do espectador, porque o guia para o ponto de vista pretendido pelo produtor do filme.

Diante disto, Costa (1987) acredita que o cinema sonoro tornou mais refinados os efeitos realistas da narrativa cinematográfica concebidos como fatores essenciais na evolução do gênero fantástico e de ficção científica. Esses efeitos contribuíam para as películas, com base em textos literários, tornarem as cenas mais semelhantes à realidade, e mostravam o aprimoramento das produções filmicas.

Dessa forma, Stam (2008) verifica a tensão existente entre a magia e o realismo, a reflexividade e o ilusionismo responsável por alimentar a arte, pois qualquer representação artística poderia se passar por realista ou admitir sua condição de representação. Dessa forma, o caminho a ser seguido pela representação artística depende do gênero filmico escolhido para ser produzido e, principalmente, do objetivo pretendido pelo cineasta com a construção cinematográfica.

Com base nisso, o mesmo teórico nos apresenta o realismo ilusionista compreendido por ser um gênero que traz personagens como pessoas reais e uma sequência de palavras como fato substanciado. Esta é uma característica verificada em determinadas passagens da transposição filmica botelhiana analisada nesta tese, por exemplo, quando os personagens estão comentando acontecimentos históricos juntamente com ações fictícias.

Assim, diante deste contexto, o aparecimento do cinema sonoro confirmou também a relação existente entre o fantástico cinematográfico e as inovações tecnológicas. É importante enfatizar que o avanço dos aparatos tecnológicos levou ao aprimoramento dos elementos da linguagem cinematográfica, permitindo o desenvolvimento de outros gêneros filmicos. Contudo, Martin adverte que:

Vale dizer que a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais, num certo grau. Essa dialética de significante-significado foi comentada assim por Bernard Pingaud: “Diferentemente de seus análogos reais, vemos sempre o que (os objetos) querem dizer, e quanto mais evidente esse saber, tanto mais o objeto se dilui, perde seu valor particular. De modo que o filme parece condenado, seja à opacidade de um sentido rico, seja à clareza de um sentido pobre. Ou é símbolo, ou é enigma”. Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem filmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem (Martin, 2013, p. 18).

Dessa maneira, constatamos que o signo representado na tela do cinema não é neutro, pois apresenta relações com os objetos ou fatos externos ao filme. Com isso, temos uma relação entre o significante e o significado, assim como intertextualidades possíveis de serem verificadas em determinadas películas, por exemplo, em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, observamos menções ao cenário político de Portugal daquela época. Essa intertextualidade presente na película é verificada também na obra *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós. Diante disso, Marcos Silva diz que:

O cinema se relaciona muito frequentemente, portanto, com a literatura. O cinema mais elaborado artisticamente transforma essa abordagem em reflexão profunda, porque mergulha com recursos de grande arte – razão sensível e expressiva – nas experiências humanas que aquela outra modalidade de grande arte elaborou verbalmente (Silva, 2007, p. 19).

Na relação entre a literatura e o cinema é importante lembrar que não existe uma arte superior a outra, mas a construção de obras com visões diversas. Dessa forma, identificaremos características do Expressionismo nas análises das imagens do filme de João Botelho estudado na presente pesquisa, comprovando a relação entre as duas artes, bem como a necessidade da discussão feita sobre as vanguardas artísticas no primeiro capítulo. Assim Marcos Silva afirma que: “Evocar as relações entre cinema e literatura é festejar apoios e apropriações que ambos se fazem reciprocamente, com a condição de continuarem a existir em suas especificidades” (2007, p. 19).

Com base nisso, Marcel Martin (2013) discute, também, sobre as três características da natureza do cinema são elas: a fragilidade, a facilidade e a futilidade. A fragilidade consiste devido à sétima arte se encontrar presa a um suporte suscetível aos estragos com o passar do tempo, sendo compreendida em alguns casos como mercadoria, seus criadores serem mal reconhecidos e terem sua liberdade influenciada por um sistema capitalista.

O teórico diz ter o cinema, também, um aspecto de facilidade pela produção das películas estar sob o controle dos indivíduos detentores do dinheiro, bem como ter uma natureza de futilidade. A natureza de futilidade é explicada pelo estudioso, pois o cinema seria naquele período a mais nova das artes originada de uma técnica comum de reprodução da realidade considerada por ser uma diversão, bem como os exploradores, os distribuidores e os produtores possuírem a liberdade de cortar cenas dos filmes conforme seu senso de censura.

Marcel Martin (2013) cita uma das principais características da expressão cinematográfica que é a relação ambígua entre o real objetivo e a imagem fílmica. Essa relação

é responsável pela ligação do espectador com determinada película, a qual é estabelecida pelas crenças do público de um suposto real apresentado por meio de signos formadores da linguagem do cinema. É importante ressaltar a aproximação da linguagem do cinema com a linguagem poética enquanto os múltiplos potenciais de significações adquiridos pelas palavras. Diante disso, Marcel Martin fala que:

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer (Martin, 2013, p. 19).

É importante mencionar o aspecto original da linguagem cinematográfica desde o começo com a tarefa de fornecer uma ilusão da realidade para aquilo apresentado, de conferir ao futuro imagens persuasivas, de ter um papel documental, de conseguir representar o imaginativo e os fatos passados. Marcel Martin (2013) considera absurda a possibilidade de estudar a linguagem fílmica a partir das categorias da linguagem verbal, pois cada linguagem tem suas especificidades. Entretanto, Fábio Lucas Gomes adverte que:

Ambas as artes, Cinema e Literatura, tomam os olhos como ponto de entrada na consciência ativa do observador, mas de modo diferente. A escrita pede uma leitura, cujas imagens, colhidas na tradução das palavras arranjadas sequencialmente, projetam-se no campo da mente. O suporte, a folha escrita (ou visor ou painel do monitor da informática) oferece aos olhos a reversibilidade, pela qual a atenção busca aclarar o entendimento não captado na primeira tentativa (Gomes, 2007, p. 9).

Fábio Lucas (2007) destaca outro aspecto comum entre o cinema e a literatura, pois as duas artes visam a ativar a consciência do seu público por meio dos olhos: as duas formas artísticas conseguem que o leitor/espectador entenda a narrativa desenvolvida, por meio de imagens. Vale lembrar que no cinema mudo a compreensão da narrativa fílmica era feita pelo espectador mediante as sequências de imagens, a qual é composta por vários elementos como o cenário, o vestuário dos personagens e a iluminação, por exemplo, no filme *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene.

Segundo Marcos Silva (2007), a literatura trabalha, na maioria dos casos, com a palavra escrita como recurso único de elaboração. No entanto, temos a poesia visual e as histórias em quadrinhos que se utilizam da imagem, além do uso da escrita. Contudo, ainda de acordo com o crítico, o cinema parte da imagem em movimento para a inclusão das palavras, as quais se encontram presentes nos diálogos entre os personagens e em outros sons observados no filme,

como a música usada em determinada cena. O teórico defende:

Desde que o cinema é cinema, a literatura tem sido um de seus pontos de partida. Os “filmes de arte” franceses do início do século XX procuravam se legitimar como obras sérias e eruditas a partir de textos clássicos e intérpretes teatrais. A relação logo teve mão dupla, quando literatos e dramaturgos começaram a se inspirar no cinema para formar narrativas e poesia, questão presente em diferentes literaturas, inclusive na brasileira – os modernistas são exemplos claros desse argumento. E a relação cinema/literatura continua até hoje, englobando dos clássicos mais antigos à narrativa e à poesia em produção, mais os filmes como tema e fonte de inspiração da linguagem escrita (Silva, 2007, p. 17).

Marcos Silva (2007) menciona outro ponto relevante na relação entre as duas artes que é o fato de no começo a literatura ter influenciado o cinema, o que demonstra, assim, a existência da ligação entre elas no início do século XX. Entretanto, essa influência inicial propiciou a realização do caminho inverso com o cinema no papel de servir como inspiração para as narrativas literárias, apesar das especificidades das linguagens dessas duas artes, por exemplo, a película *O Labirinto do fauno* (2006), de Guillermo Del Toro.

Esta produção cinematográfica consiste na narrativa fantástica responsável por gerar a construção do livro homônimo que teve como autores Cornelia Funke e Guillermo Del Toro. Vale ressaltar que um grupo de críticos condenam o crescimento de filmes responsáveis por inspirarem as construções de narrativas literárias, por enfatizarem a importância de roteiros filmicos originais, ou seja, aqueles pensados especialmente para filmes.

Já José Domingos Brito (2007) relata a existência da relação entre cinema e literatura anterior ao surgimento da sétima arte. Essa teoria é intitulada “pré-cinema” e embasada em características semelhantes encontradas nos textos literários e cinematográficos, pois não esqueçamos que temos um texto chamado roteiro elaborado antes de ser apresentada uma narrativa por meio das imagens transpostas na tela para o espectador.

No livro *Literatura e cinema* (2007) Fábio Lucas Gomes compreende que o roteiro é um “texto que realiza uma espécie de lipoaspiração do texto literário, retirando-lhe as “gorduras” que não podem aparecer na mensagem estritamente visual” (2007, p. 12). Diante do exposto, José Domingos Brito argumenta:

As relações entre o cinema e a literatura são tão fortes que alguns estudiosos chegam a afirmar a sua existência antes mesmo do surgimento do cinema. Para isto evocam uma teoria limite, segundo a qual há uma essência do cinema, de um “pré-cinema” embutido em alguns textos literários “anteriores à forma de expressão cinematográfica, e que teriam como especificidade o fato de os escritores ordenarem o relato em função da incidência do olhar do narrador, da sua 'ocularização' da cena a narrar”. Desse modo, a narrativa cinematográfica já se encontrava latente em alguns

textos literários e o surgimento do cinema no final do século XIX foi apenas a “descoberta da tecnologia que permitiu concretizar o modo narrativo que enfatiza a visualização perceptiva da imagem de uma cena” (Brito, 2007, p. 25).

Com base no trecho acima, observamos que os aparatos tecnológicos possibilitaram e auxiliaram a narrativa cinematográfica por meio das imagens visualizadas em uma tela. No entanto, não limitaremos a relação da literatura e do cinema apenas aos trabalhos de transposições de obras literárias, pois como vimos até o momento o relacionamento entre as duas artes é identificado nas citações, nos diálogos dos personagens, em evocações oblíquas e em transcrições.

Assim, é importante lembrar que em ambas as artes temos a presença do ato de escrever, porém no cinema se verifica o ato de filmar que é compreendido por um componente essencial para a construção da produção cinematográfica e considerado por ser uma atividade coletiva, bem como fatigante por alguns cineastas, por exemplo, Alain Robbe-Grillet. Contudo, Marcos Silva ressalta que:

As diferenças entre textos literários e filmes neles apoiados são marcadas pelas historicidades específicas de cada linguagem: nenhum filme “repete” uma obra literária, nenhuma obra literária “repete” um filme, quer pelas diferenças de linguagem, quer pelo momento próprio de produção e circulação de cada um de seus resultados (Silva, 2007, p. 17).

Assim, constatamos as dessemelhanças existentes entre a linguagem literária e a fílmica, porém é relevante mencionar que o contexto no qual cada tipo de produção é construído conduz para inevitáveis diferenças. A obra literária *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos foi elaborada quando tínhamos instalado o Estado Novo e indagava sobre as transformações ocorridas em 1930 no Brasil. Já sua adaptação fílmica intitulada, também, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos teve como pano de fundo um período da sociedade brasileira governado por João Goulart, apresentando preocupações com as reformas da base e a agrária. Esse exemplo demonstra não apenas a relação das duas artes, mas visões diversas embasadas no mesmo texto literário.

Com base nisso, Marcel Martin (2013) discute que a linguagem cinematográfica é composta dos elementos fílmicos específicos e não específicos. Os elementos fílmicos não específicos compreendem aqueles usados não apenas pelo cinema, mas também por outras artes, por exemplo, o teatro. Esses elementos são formados pela iluminação, a cor e o cenário.

A iluminação é entendida, teoricamente, por ser natural nas cenas filmadas durante o dia em ambientes externos, apesar de necessitar da ajuda de projetores ou espelhos refletivos.

Já as cenas gravadas à noite têm um caráter antinatural, porque são mais iluminadas mesmo quando aquilo a ser apresentado não requer muita luminosidade. Marcel Martin diz que:

Constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem. Mas como contribui, sobretudo para criar a “atmosfera”, elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado; além disso, a maior parte dos filmes atuais manifesta uma grande preocupação com o realismo na iluminação, e tal concepção tende a suprimir seu uso exacerbado ou melodramático (Martin, 2013, p. 61).

Conforme a passagem acima, a iluminação é um elemento relevante na construção da expressividade da imagem, com a finalidade de fornecer para a cena um maior realismo. Na adaptação *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, verificamos que a iluminação tanto nos ambientes interiores e exteriores contribuem para a criação da atmosfera da cena, juntamente, com o jogo de sombras e a escolha das cores, os quais em determinados momentos correspondem com a descrição feita do ambiente no texto literário queirosiano.

A cor consiste em um elemento não específico que tem a importante função de aumentar o caráter realista da imagem responsável por contribuir para a obtenção do sentimento trágico a ser transmitido para o espectador. Esse elemento desempenha um importante papel no filme de João Botelho como veremos adiante, pois a obra de Eça de Queirós tem um caráter trágico presente em várias passagens, por exemplo, no trecho que narra o suicídio de Pedro Maia.

Méliès, Pathé e Gaumont com o objetivo de dar mais realismo para as imagens designou vários operários, os quais trabalhavam por turno para colorirem os filmes à mão ou com a ajuda de paletas. No entanto, essa técnica utilizada por eles não resistiu ao desenvolvimento do cinema que usou afrescos cada vez maiores conforme o aumento da duração de películas e do número de cópias. Veremos nas análises das imagens a utilização de painéis pintados à mão para servirem como a paisagem de fundo de determinadas cenas do filme botelhiano estudado. Marcel Martin diz que:

O que resistiu, mais ou menos até o fim do cinema mudo, foram os banhos, que consistiam em tingir a película de cores uniformes, com uma função realista, em parte simbólica: azul para a noite, amarelo para os interiores à noite, verde para as paisagens, vermelho para os incêndios e as revoluções. Mais tarde, o procedimento foi neutralizado com um objetivo simbólico (a travessia de Paris/La traversée de Paris – Autant-Lara; Lotna – Wajda) (Martin, 2013, p. 75).

Segundo a passagem acima as cores resistiram até quase o final do cinema mudo, com o intuito de obter o realismo nas imagens elaboradas. Dessa maneira, a cor é redescoberta em meados dos anos de 1930 por meio de processos como os bicrômicos e tricômicos. Esses

aspectos serão verificados ao comparar passagens descritas no romance *Os Maias* (2017) com as imagens da película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), por exemplo, a cena anterior à morte de Pedro Maia, a qual corresponde ao presságio tido por Afonso Maia.

O cenário é um elemento não específico que é utilizado por outras artes, como o teatro. No filme analisado de João Botelho identificaremos, em alguns momentos, um carácter teatral nas cenas contribuído pelo uso das cores e sombras, que fornece um aspecto trágico para a transcrição filmica. De acordo com Marcel Martin: “O cenário tem mais importância no cinema do que no teatro” (2013, p. 67), pois uma peça teatral é possível de ser apresentada em um cenário esquemático e a sétima arte parece exigir mais um realismo do quadro, bem como da ambientação. Ainda com base no mesmo teórico:

No cinema, o conceito de cenário compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Os cenários, quer sejam de interiores ou de exteriores, podem ser reais (isto é, preexistir à rodagem do filme) ou construídos em estúdio (no interior de um estúdio ou em suas dependências ao ar livre) (Martin, 2013, p. 67).

O cenário pode acentuar o simbolismo, a estilização e a significação, bem como atribuir mais semelhanças históricas para determinadas cenas que verificaremos nas imagens do filme estudado em uma relação comparativa com a descrição feita no romance de Eça de Queirós. Ainda podemos definir algumas concepções gerais para o cenário, por exemplo, realista, impressionista e expressionista que demonstram a ligação do cinema com a literatura, remetendo às vanguardas artísticas debatidas no primeiro capítulo desta tese.

Outros aspectos importantes no âmbito da sétima arte são os diversos sistemas utilizados de tela larga e o desempenho dos atores, porque estão relacionados com a reprodução da mensagem que o filme pretende passar para o seu espectador. Os sistemas de tela larga são vários, por exemplo, Cinerama, Todd AO, Cinemascope, Vistavision, bem como os panorâmicos. Os dois primeiros citados foram descartados por requererem uma película de 70 milímetros, já os três últimos ainda se encontram em uso.

O sistema de tela larga Cinemascope, Vistavision e os panorâmicos são responsáveis por alargar a imagem tradicional, dando ao espectador uma visão nova da realidade. No entanto, esses sistemas apresentam a desvantagem de não corresponder ao campo de visão do público, o que pode dispersar a atenção dele. De acordo Marcel Martin:

A necessidade de preencher um espaço tão vasto faz com que a tela seja invadida por circunstâncias materiais que podem adquirir uma importância que a ação necessariamente não lhes confere. O lado espetacular do cinema vê-se assim reforçado, às vezes em

detrimto da interioridade, com uma direção de cena mais teatral porque concebida antes em largura do que em profundidade (Martin, 2013, p. 79).

O estudioso menciona outra desvantagem da tela larga que seria o fato dela trazer elementos materiais não requeridos pela cena, mas há ainda outro ponto negativo. O uso da tela larga não é vantajoso para películas, as quais têm uma narrativa com predominância dos assuntos psicológicos ou intimistas. Segundo Marcel Martin (2013) a solução seria a utilização de uma tela variável que possibilitasse sua abertura e o seu fechamento conforme as necessidades dramáticas de cada sequência.

As temáticas psicológicas e intimistas trabalhadas em obras literárias quando transpostas para o cinema precisaram do auxílio dos recursos cinematográficos juntamente com os aparatos tecnológicos, a fim de serem retratadas nas cenas. Assim, faz-se necessário mencionar que é o conjunto dos elementos da linguagem cinematográfica empregado na produção fílmica que é o responsável por formar a mensagem a ser transmitida ao espectador.

Dessa forma, verificaremos que os recursos da cor, da sombra e a posição da câmera acentuam os elementos psicológicos dos personagens como veremos nos próximos capítulos nas análises comparativas feitas do romance *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós, e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho. Diante disso, Fábio Lucas Gomes argumenta:

Juntamente com os sons e as cores, o cineasta pôde desenvolver com perfeição o artifício do flashback. E mais: com a utilização de planos, foi capaz de instalar na tela as dimensões subjetivas que afetam o protagonista da ação narrativa. Para culminar, a gramática do Cinema foi capaz de introduzir, entre sons da fala e da música, intervalos de silêncio, intensificadores da narrativa. O tempo real, no cinema, desapareceu. O episódio filmado do início ao fim perdeu interesse. A linguagem se tornou cada vez mais elíptica, metafórica (Gomes, 2007, p. 11).

Com base no trecho citado, é possível verificar que o cinema conseguiu introduzir elementos das narrativas literárias como *flashback* na construção dos filmes, por meio dos recursos cinematográficos. As produções cinematográficas utilizaram, também, aspectos característicos dos romances psicológicos, por exemplo, o emprego do narrador onisciente que identificamos na transcrição fílmica analisada no presente trabalho.

Ainda conforme Fábio Lucas Gomes: “Quando o Cinema conquistou os seus atributos de linguagem singular dissociada da Literatura e do Teatro, foi também tentado a transpor para a realidade fílmica o complicado jogo de imagens, articulações e tramas consagradas na Literatura e no Teatro” (Gomes, 2007, p. 11). Dessa maneira, a busca de uma linguagem própria

pela sétima arte foi um desafio vencido por ela nas transposições filmicas.

Com isso, a sétima arte sustenta uma ligação com a literatura, por meio das características de vanguardas literárias, por exemplo, o surrealismo e o expressionismo presentes nas cenas do filme, como verificaremos nas explanações de determinadas passagens da película estudada de João Botelho. Portanto, passemos para uma explicação mais aprofundada acerca da imagem, com a finalidade de possibilitar uma melhor compreensão das sequências filmicas feitas no capítulo quatro desta tese.

3.2. UMA DISCUSSÃO ACERCA DA IMAGEM NO CINEMA

Inicialmente, a imagem surge ligada à pintura. Essa relação da imagem com a pintura tem início desde a possibilidade de retratar a realidade por meio daquilo que é pintado, sendo verificada já nas pinturas rupestres. Assim argumenta Eduardo Neiva Júnior: “Historicamente, as representações primeiro ocorreram nas paredes irregulares das cavernas. A folha de papel é um suporte posterior que idealiza a imagem, oferecendo-lhe possibilidades que a determinarão” (2006, p. 23).

Esse tipo de pintura demonstrava aquilo que era praticado no cotidiano dos habitantes de determinado grupo, os quais se caracterizavam por serem nômades e viverem para sua subsistência, ou seja, da caça e da pesca. Contudo, ao longo do tempo, as pinturas passam a ser feitas não mais em paredes de cavernas, mas em telas por pessoas que foram consideradas como artistas e suas obras como arte por uma determinada época. Conforme Eduardo Neiva Júnior:

Podemos verificar a história das imagens a partir das análises feitas pela iconologia, que é “um ramo da história da arte preocupado em estabelecer o conteúdo temático ou o significado das obras de arte enquanto algo distinto da sua forma”. A identificação desse conteúdo é, por vezes, uma mistura de erudição e quebra-cabeça, uma espécie de trabalho histórico de dedução, como nos contos de detetive, diz E. H. Gombrich em *Symbolic images (Imagens simbólicas)* (Júnior, 2006, p. 6).

Com base no exposto acima, é possível verificar que a história das imagens vai ao encontro com a literatura devido estar presente em diversas narrativas literárias não apenas como gravuras, mas por ser um elemento do enredo, por exemplo, em *O pintor de batalhas* (2006), de Arturo Pérez-Reverte. Nessa narrativa temos a presença da imagem por meio dos personagens que exercem profissões, as quais lidam com a fotografia e a pintura.

Assim, a imagem pode estar presente na obra literária como consequência do próprio construto textual, no caso das narrativas maravilhosas ou fantásticas que temos a imagem

elaborada mediante as descrições realizadas pelo narrador na construção do espaço ou de determinado ambiente. Essas descrições servem de inspiração, em alguns casos, para a elaboração das imagens filmicas das transposições cinematográficas, como na película botelhiana estudada.

No entanto, Martine Joly (2012) relata que no campo da arte a noção de imagem se liga à representação visual como em pinturas, iluminuras, gravuras, ilustrações decorativas, desenhos, imagens de síntese, vídeo, fotografias e filmes. Vale lembrar que a fotografia, precisamente, os fotogramas são os responsáveis pela origem da imagem cinematográfica.

Diante disso, constatamos que vivemos em uma civilização de imagem como denomina Martine Joly em seu livro *Introdução à análise da imagem* (2006). No entanto, nessa civilização corremos o risco de sermos enganados por aquilo visto, pois estamos imersos em um mundo de imagens virtuais responsáveis por nos propor mundos ilusórios sem precisarmos sair do nosso quarto.

As imagens virtuais são fabricadas pelo próprio indivíduo com o auxílio dos aparatos tecnológicos, assim como ocorre no cinema e na fotografia. A fabricação destas imagens tem a finalidade de levar as pessoas a contemplá-las e interpretá-las. Dessa forma, ainda de acordo com Martine Joly:

De fato, a utilização das imagens se generaliza e, contemplando-as ou fabricando-as, todos os dias acabamos sendo levados a utilizá-las, decifrá-las, interpretá-las. Um dos motivos pelos quais elas podem parecer ameaçadoras é que estamos no centro de um paradoxo curioso: por um lado, lemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente “natural”, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado e, por outro, temos a impressão de estar sofrendo de maneira mais inconsciente do que consciente a ciência de certos iniciados que conseguem nos “manipular”, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade (Joly, 2012, p. 10).

Por isso, Donis Dondis discorre em seu livro *Sintaxe da linguagem visual* (2015) sobre a importância de aprendermos a decodificar, bem como interpretar as imagens que podem ser pinturas, fotografias e cenas filmicas. Ele leva em conta a manipulação das imagens, com a finalidade de usá-la como ferramenta de ensino, de produzir uma obra de arte ou na tentativa de convencer indivíduos de uma determinada ideia. Dessa maneira, o mesmo estudioso chama a atenção das pessoas para a relevância dessa alfabetização visual.

A manipulação das imagens não é feita apenas pela instituição cinematográfica, mas por outras áreas como a publicitária. O cinema e a publicidade usam a imagem com o mesmo objetivo que é o de convencer o seu público, utilizando das técnicas na construção da mensagem a ser transmitida para as pessoas. Antonio Costa (1987) e Christian Metz (1980) lembram da

ligação existente entre a instituição cinematográfica e a ideologia, pois tentam persuadir o espectador de um determinado pensamento.

A ligação da instituição cinematográfica com uma ideologia é identificada não apenas nos diálogos dos personagens, mas, também, por meio dos elementos constituintes da imagem. Assim, observamos que o cinema retrata o real, mas está relacionado, também, com o imaginário, as emoções, o fantástico e o metafórico. Diante desses aspectos citados, podemos ver a importância da imagem na narrativa fílmica, bem como sua manipulação que é verificada com mais ênfase no enredo de determinadas películas, por exemplo, em *Não olhe para cima* (2021), de Adam McKay.

Esse filme de Adam McKay compreende uma mistura de ficção científica, comédia, bem como uma sátira social acerca do comportamento da sociedade atual, da mídia, da política dos Estados Unidos e de outros países. Para isso, a produção cinematográfica em seu enredo mostra a manipulação de imagens, com a finalidade de alterar uma informação para atender aos interesses políticos. Dessa maneira, a película consegue dialogar com polos da sociedade americana, por exemplo, os negacionistas, os sexistas, os militares e os visionários tecnológicos.

Portanto, vale ressaltar que a imagem percorre um longo caminho até chegar a ser empregada como um elemento da narrativa fílmica juntamente com os outros elementos da linguagem cinematográfica, por exemplo, o som e o movimento. Primeiramente, utiliza-se o movimento na imagem para que tempos depois seja adicionado o som nela e assim torná-la mais próxima do real ou não, porque dependerá do objetivo de seu criador. De acordo com Jean-Claude Bernadet:

Quando o som no cinema se industrializou (a partir de 1928, depois do lançamento do filme americano *O Cantor de Jazz*), foi imediatamente absorvido por essa estética: tornar o cinema ainda mais “real”, ainda mais reprodução da realidade: as personagens falam, como na vida, sapatos fazem barulho ao pisar na calçada ou no caminho de pedregulho; portas que fazem ruído. Aí também o processo é artificial: há uma seleção a qual mal prestamos atenção; ruídos “naturais” são reproduzidos em estúdio. Folhas de zinco fazem as vezes de trovoadas e o galope de cavalo pode tratar-se apenas de batidas na barriga avantajada do sonoplasta. O que não impede que esses ruídos sejam usados dramaticamente, para criar clima, para reforçar emoções e significações (Bernadet, 2006, p. 46-47).

Assim, verificamos que o processo de montagem não compreende apenas a etapa final da produção fílmica, mas consiste, também, na fase articulatória. Isso ocorre devido à montagem ser entendida como um conjunto formado por três etapas diferentes: a escritura do roteiro chamada por alguns de peça cinematográfica, a encenação deste roteiro e a montagem propriamente dita, a qual procura uma aproximação estrutural com a peça cinematográfica.

Assim, observamos a relevância dos trabalhos de defasagem e de montagem realizados nas películas, porque consistem na escolha das cenas que melhor se encaixam na narrativa fílmica construída. Contudo, esses trabalhos começam antes da escolha das cenas, pois temos, também, que optar entre os diversos efeitos sonoros, bem como os demais elementos da linguagem cinematográfica para a construção da cena.

Vale ressaltar que as seleções dos elementos da linguagem cinematográfica e das cenas não são feitas de forma aleatória, mas conforme o ponto de vista pretendido pelo cineasta para guiar o espectador. Assim, o espectador é capaz de perceber as mudanças de cenas, sendo direcionado para um conjunto de cortes responsáveis por gerarem as contiguidades ou as rupturas na narrativa fílmica, como acontece em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014).

Dessa forma, constatamos que no cinema a imagem vem acompanhada de vários elementos que compõem a linguagem cinematográfica, os quais foram desenvolvidos ao longo do tempo. No entanto, não devemos esquecer do surgimento da sétima arte com o advento do cinema mudo, pois durante os anos os elementos do cinema e os aparatos tecnológicos foram se adaptando para a construção das imagens e conseqüentemente da mensagem a ser vinculada por ela na narrativa fílmica. Marcel Martin nos diz que:

A imagem constituiu o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa. Sua gênese, com efeito, é marcada por uma ambivalência profunda: resulta da atividade automática de um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada, mas ao mesmo tempo essa atividade se orienta no sentido preciso desejado pelo realizador. A imagem assim obtida é um dado cuja existência se coloca simultaneamente em vários níveis de realidade, em virtude de um certo número de características fundamentais que tentarei definir (Martin, 2013, p. 21).

No cinema a imagem tem o papel, também, de se aproximar da realidade, mas esse real é manipulado pelo cineasta para obter os resultados que lhe são desejados. Dessa forma, a imagem cinematográfica entrelaça as críticas sociais e políticas com os discursos teóricos, como verificamos em algumas cenas do filme botelhiano estudado que analisaremos com mais detalhes no último capítulo desta tese.

Logo, a imagem cinematográfica e a fotográfica foram responsáveis por cristalizarem as concepções clássicas de representação no cinema, as quais o público estava acostumado a assistir ou a contemplar. Essa imagem ao longo do tempo foi sendo manipulada, com a finalidade de se adequar aos novos gêneros fílmicos, bem como ao espectador que se tornava cada vez mais exigente.

Assim, constatamos que a arte de fazer uma determinada transposição fílmica compreende, em parte, no ato de optar entre quais convenções de gênero são transponíveis para o novo meio e quais precisaram ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas, como ocorre com o romance de Henry Fielding intitulado *A história de Tom Jones, um enjeitado* (1749).

Este livro de Henry Fielding se inspira em vários gêneros literários para sua construção, por exemplo, a poesia épica, o romance cervantino e o pastoril. Já a transcrição fílmica desse romance realizada por Tony Richardson emprega os gêneros literários, mas utiliza, também, os gêneros cinematográficos para sua produção, como o filme burlesco da era do cinema mudo e o cinema de *verité*.

É importante mencionar que a teoria da adaptação herda, também, questões históricas relacionadas à intertextualidade e ao gênero. Em consequência a isso, o gênero fílmico, assim como o gênero literário é permeável de tensões históricas e sociais responsáveis pelo surgimento de novos gêneros, pois a crítica especializada trabalhava para pôr fim à elitista separação de estilos inerentes, na maioria das vezes, aos estudos literários e às análises acerca do cinema. Estas tensões se encontram refletidas nas imagens das películas, por exemplo, *Cinema Paradiso* (2021), de Giuseppe Tornatore.

Em face desse contexto, identificamos que o som herda a história da música, do diálogo e da experimentação sonora. Já a imagem herda a história da pintura e das artes visuais, as quais conseguimos verificar em diversas produções cinematográficas, por exemplo, *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, sendo observada no último capítulo desta tese.

Diante do surgimento dos novos gêneros fílmicos, tivemos o aperfeiçoamento das imagens cinematográficas, as quais trazem os elementos formadores da construção cênica. Dessa maneira, vale ressaltar que a imagem não é um aspecto pertencente apenas à sétima arte, pois a temos presente nas obras literárias por meio das descrições realizadas pelo narrador como veremos nos estudos comparativos feitos do romance queiroziano e do filme de João Botelho estudados nesta pesquisa.

Ao longo da história do cinema e sua relação com as outras artes, já mencionadas anteriormente, observamos vários profissionais defenderem a utilização de elementos da linguagem que são comuns entre elas, sendo um deles a imagem. Adolfo Bioy Casares (2007) acreditava na presença de cenas visuais em romances e contos capazes de inspirarem a criação das imagens cinematográficas. Ele produziu um livro intitulado *A invenção de Morel* (1940), responsável por influenciar na construção do filme *O ano passado de Marienbad* (1960), de

Alain Resnais.

A propósito, Agustina Bessa-Luís é uma escritora portuguesa de romances, peças de teatro, assim como roteirista. Ela acreditava ser a literatura responsável por inspirar na elaboração de várias películas, as quais não se detinham apenas naquelas concebidas como transposições cinematográficas. No entanto, é importante lembrar que ambas se influenciam, apesar da independência já adquirida por essas duas artes.

É relevante mencionar que qualquer texto literário pode gerar uma variedade de leituras, assim como o romance pode gerar uma série de transposições cinematográficas. Dessa forma, as transposições cinematográficas são transformações e referências intertextuais de outros textos, as quais consistem em um processo de dialogismo intertextual. Por isso, a transcrição fílmica é considerada como uma construção híbrida.

O caráter híbrido atribuído à transcrição fílmica advém não apenas do dialogismo intertextual, mas da influência exercida pelos gêneros literários e fílmicos nas produções das películas como já mencionado anteriormente. Essa hibridez identificada nos filmes torna mais rico os estudos na área do cinema, bem como possibilita a proximidade da narrativa literária e cinematográfica do real por meio das imagens.

Com base no exposto, constatamos serem os textos literários capazes de se aproximar do real por meio da descrição de um determinado local na narrativa. Essa descrição possibilita o leitor a formar uma imagem, bem como a construção de uma cena para um filme. Diante disso, Eduardo Neiva Júnior acredita “[...] que imagem e discurso têm em comum a união indissolúvel de expressão e conteúdo” (2006, p. 10). Ainda com base no mesmo teórico:

Para representar o mundo é preciso um repertório de esquemas que elaborem e interpretem a realidade. Obrigatoriamente, um modelo organiza a experiência perceptiva. O esquema fixa a instabilidade flutuante que caracteriza o mundo. Só assim as coisas são reconhecidas. As coisas representadas não explicam a imagem; esta é aquilo que a invoca (Júnior, 2006, p. 12-13).

Assim, verificamos ser a imagem e o discurso complementares como veremos nos estudos realizados nos próximos capítulos do presente trabalho. Esses dois elementos se tornam complementares, porque o discurso tem a função de transmitir uma mensagem ideológica em determinadas situações na narrativa cinematográfica e literária que são fatores observados na película de João Botelho, bem como no romance de Eça de Queirós analisado quando retrata a sociedade portuguesa daquela época.

Ismail Xavier (2019) discorre sobre a relação da imagem/som com o discurso, tendo

como característica um aspecto ideológico. O crítico relata ser a imagem/som um espaço de criação ideológica com um objetivo determinado que pode ser político, social, cultural e/ou histórico. Dessa forma, os elementos constituintes da imagem são elaborados conforme a ideologia defendida pela indústria do cinema envolvida na construção do filme, como mencionamos no primeiro capítulo.

Ainda conforme o mesmo teórico, o discurso cinematográfico pode apresentar duas características são elas: a transparência e a opacidade. Essa última consiste quando o aparato tecnológico empregado em uma cena para se obter um determinado efeito é revelado ao espectador, levando-o a ter um afastamento do filme com o objetivo de ter uma visão crítica da película.

Já a transparência é compreendida quando se oculta o dispositivo, com a finalidade de conseguir atingir maior ilusionismo em uma determinada passagem do filme. É importante lembrar que Ismail Xavier (2019) denomina de “dispositivos” os aparatos tecnológicos e econômicos empregados pelo cinema na construção da película.

É necessário mencionar a relação do espectador com a película, a qual durante muito tempo foi considerada como passiva. A percepção dos elementos constituintes da imagem pelo público da sétima arte é feita de forma crítica, uma vez que esses elementos são dispostos em uma determinada cena com uma finalidade pelo cineasta. De acordo com Eduardo Neiva Júnior:

A revolução começa com a educação dos sentidos. Para Moholy-Nagy, todos os movimentos da modernidade – Impressionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, por exemplo – tinham em comum a valorização dos elementos visuais. A cor e a configuração das formas, dos ritmos e da direção eram mais importantes do que as técnicas antigas de apresentação ilusionista da natureza, porque a estrutura visual se produz, em primeiro lugar, pela junção de elementos não-imitativos. A relação com o objeto ao qual a imagem se refere é um suplemento posterior ao desempenho das formas (Júnior, 2006, p. 18).

As vanguardas artísticas literárias tiveram impacto nos diversos ramos do conhecimento, por exemplo, o cinema, pois chamou a atenção das pessoas para os demais elementos empregados, como a cor. Com isso, possibilitou o desenvolvimento e o emprego destes elementos não apenas na imagem, mas na relação desta com o público. Assim, faz-se necessário lembrar que os elementos da linguagem cinematográfica contribuem, também, com um valor semântico na construção da imagem.

Dessa forma, entendido o cinema como um meio de comunicação verificamos que ele está aberto a todos os tipos de simbolismos literários ou imagísticos, assim como as diversas representações coletivas, de tendências estéticas e de correntes ideológicas. Robert Stam (2008) discorre sobre o fato de o cinema herdar vários aspectos de outras artes relacionados à imagem,

por exemplo, a pintura.

No cinema não seria apenas a imagem que herdaria aspectos de outras artes, mas o som herdaria, também, elementos da história da música, do diálogo e da experimentação sonora. Por isso, Robert Stam (2008) acredita que a transposição filmica compreende a ampliação do texto-fonte mediante múltiplos intertextos responsáveis por aprimorar os elementos cinematográficos, tornar a produção cinematográfica mais rica em conteúdo, bem como aperfeiçoar as imagens formadoras da narrativa da película.

Com base na passagem acima, é possível constatar a influência dos movimentos artísticos e literários, citados na primeira parte deste trabalho, na produção das imagens filmicas que explicaremos no quarto capítulo ao analisarmos determinadas cenas da obra *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós, e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho. No entanto, Martine Joly relata que:

Jakobson também já considerara que os dois procedimentos da metáfora e da metonímia não eram, de forma alguma, o apanágio da literatura, mas que apareciam “em sistemas de signos que não a linguagem”, como a pintura ou o cinema: “É possível notar a orientação manifestamente metonímica do cubismo, que transforma o objeto em uma série de sinédoques; os pintores surrealistas reagiram por meio de uma concepção visivelmente metafórica” (Joly, 2012, p. 88).

Conforme o pensamento da estudiosa é possível observamos a utilização de determinadas figuras de linguagem como a metonímia em sistemas de signos que não apenas a linguagem verbal. A metonímia e a metáfora podem ser identificadas em produções artísticas cubistas, bem como expressionistas. As manifestações dessas vanguardas artístico-literárias serão verificadas em determinadas cenas da transposição filmica de João Botelho estudadas no presente trabalho como mencionamos acima, as quais demonstraremos nos próximos capítulos.

Entretanto, Martine Joly (2012) argumenta, também, sobre as relações das vanguardas artístico-literárias com outras artes, por exemplo, a pintura. A teórica aproveita para mencionar sobre a importância do papel da linguagem verbal na imagem, pois contribui para auxiliar na construção da mensagem que se pretende transmitir para o público. Ela diz que:

Vimos que uma das preocupações do movimento cubista na pintura foi precisamente introduzir uma nova relação espaço-tempo no quadro, rompendo com o jugo da representação em perspectiva e buscando equivalentes visuais à expressão da temporalidade. Porém, na maior parte do tempo, é a língua que vai substituir essa incapacidade da imagem fixa de exprimir as relações temporais ou causais. As palavras vão completar a imagem (Joly, 2012, p. 119-120).

Martine Joly (2012) ressalta o caráter de complementaridade existente entre a imagem e as

palavras, mas sem enaltecer uma em detrimento da outra. A estudiosa enfatiza a importância dessa relação na construção das cenas de um determinado filme e conseqüentemente da narrativa cinematográfica. Diante desse contexto, verificamos, também, a importância dos demais elementos da linguagem cinematográfica na elaboração das cenas filmicas.

Ainda conforme a mesma teórica a ligação da imagem com as palavras é identificada em outras mídias. Entretanto, devemos tomar cuidado para não confundir o suporte com o conteúdo, pois esse último compreende a mensagem veiculada pela imagem e não o meio pelo qual ela é transmitida. Martine Joly nos diz que:

Assim, entre as coisas dificilmente representáveis na imagem fixa estão a temporalidade e a causalidade. De fato, a tradição dominante de representação em perspectiva faz prevalecer a representação do espaço sobre a do tempo. Estamos habituados a decifrar o perto e o longe no espaço. Admitimos a existência de telas visuais, uma montanha, uma cortina que, por sua suposta proximidade, mascaram o que existe por trás delas. Isso obriga a imagem fixa a abandonar a representação do tempo que não o instantâneo. É impossível contar uma história em uma só imagem, enquanto à imagem em seqüência (fixa ou animada) se proporcionou os meios de construir narrativas com suas relações temporais e causais. A fotonovela, as histórias em quadrinhos e os filmes podem contar histórias; a imagem única e fixa, não (Joly, 2006, p. 119).

Conforme o exposto, verificamos a importância não apenas das palavras às imagens, mas o surgimento da possibilidade de narrar acontecimentos por uma seqüência de imagens. Esses fatos demonstram a heterogeneidade e a expressividade das imagens permitidas pelos diversos elementos da linguagem cinematográfica, bem como pelo auxílio dos aparatos tecnológicos que requerem um trabalho de análise para uma leitura imagética mais aprofundada.

Assim, o estudo das imagens se faz importante nas várias áreas as quais se encontra presente, por exemplo, a pintura, o filme e a fotografia. Vale ressaltar a participação dessa última área na história do cinema como demonstramos no primeiro capítulo. Ainda sobre a pesquisa acerca das imagens Martine Joly argumenta que: “O trabalho do analista é precisamente decifrar as significações que a “naturalidade” aparente das mensagens visuais implica” (2012, p. 43).

Ainda com base na mesma teórica o trabalho de análise das imagens pode compreender em um exercício prazeroso para o pesquisador, assim como ser responsável por desempenhar vários papéis dentre eles os de aumentar os conhecimentos, ensinar, permitir ler ou conceber ao analista com uma maior eficácia as mensagens visuais. Contudo, destacamos dois pontos importantes que se fazem necessários refletir quando analisamos uma determinada imagem.

O primeiro ponto é buscarmos identificar o núcleo comum de significação nas imagens a serem estudadas, com o objetivo de ajudar nas análises teóricas de determinadas imagens e

assim evitarmos uma confusão mental. Os elementos componentes da imagem quando não entendidos levam o espectador a uma interpretação imagética equívoca. Martine Joly diz que:

O segundo é que, para compreender melhor as imagens, tanto a sua especificidade quanto as mensagens que veiculam, é necessário um esforço mínimo de análise. Porém, não é possível analisar essas imagens se não se souber do que se está falando nem porque se quer fazê-lo (Joly, 2012, p.28).

Com base nisso, o segundo ponto consistiria no trabalho de análise de determinadas imagens empreendido pelo pesquisador com o auxílio de um material teórico responsável por embasar o estudo. Segundo a teórica citada acima, não poderíamos realizar uma pesquisa acerca de uma imagem se não sabemos quais os aspectos trazidos por ela para a discussão.

Contudo, vale lembrar que uma determinada imagem midiática ou mental é composta de elementos diferentes. As imagens fílmicas são formadas por aspectos diversos que contribuem para a construção da mensagem visual que será captada pelo espectador. Nesse momento, temos os papéis dos elementos do cenário, do vestuário entre outros citados anteriormente. Martine Joly ressalta: “E que a interpretação desses diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações” (2012, p. 113). Ela explica o seguinte:

É claro que esse trabalho de elaboração associativa pode ser feito, assim como pode não ser feito, ou ser feito apenas parcialmente. O trabalho de análise, não realizado pelo leitor “comum”, consiste precisamente em detectar o maior número de solicitações estabelecidas, levando em conta o contexto e o objetivo da mensagem visual, assim como o horizonte de expectativa do espectador. Permitirá, desse modo, reexaminar em detalhe as possibilidades de interpretação mais fundamentadas e mais coletivas, sem com isso dar conta, é claro, da totalidade ou da variedade das interpretações individuais (Joly, 2012, p. 114).

A pesquisadora descreve o trabalho feito pelo analista e pelo espectador compreendido em uma tarefa de interpretação associativa, a qual depende do contexto cultural, bem como do contexto sociocultural em que eles estão inseridos. A interpretação associativa é realizada, também, pelo leitor das produções literárias que elaboram imagens mentais durante o ato da leitura.

Lembremos que as transposições fílmicas consistem em processos de transformações, de releituras, de dialogismos e referências intertextuais com outros textos, por meio de uma sequência de imagens responsáveis por formarem a narrativa cinematográfica de determinada película. Os dialogismos, bem como as referências intertextuais são identificadas, também, pelos elementos constituintes da imagem. Martine Joly conclui seu pensamento ao dizer que:

Portanto, as imagens mudam os textos, mas os textos, por sua vez, mudam as imagens. O que lemos ou ouvimos a respeito das imagens, a maneira como a literatura, a imprensa, a sinalização apropria-se delas, trituram-nas e apresentam-nas determina necessariamente a abordagem que fazemos delas (Joly, 2012, p. 131).

Conforme o exposto acima, verificamos o papel significativo desempenhado pelo texto quando adicionado a uma determinada imagem. O texto acrescido da imagem tem o poder de mudá-la, assim como ela tem a capacidade de transformá-lo. A relação texto-imagem ou imagem-texto demonstra a importância do estudo acerca das imagens e do diálogo existente entre as duas artes: literatura e cinema. Segundo Martine Joly argumenta:

De qualquer modo, interessar-se pela imagem é também interessar-se por toda a nossa história, tanto pelas nossas mitologias quanto pelos nossos diversos tipos de representações. A riqueza da conduta contradiz a redução da imagem à imagem da mídia ou às novas tecnologias: estas são apenas as transformações mais recentes, se não as últimas, dos signos visuais que nos acompanham, como acompanharam a história da humanidade (Joly, 2012, p. 136).

Dessa maneira, a estudiosa relata a importância das imagens antes do surgimento das novas tecnologias que são responsáveis por transformarem os signos visuais, fornecendo a eles um número maior de possibilidades de significações como acontece no cinema. Na sétima arte em determinada cena são adicionados efeitos visuais e elementos cinematográficos, os quais já foram explicados anteriormente com o papel de atribuir à imagem riqueza de significações.

Com essas considerações registradas, no próximo capítulo discorreremos acerca das características estilísticas presentes nas produções literárias de Eça de Queirós, bem como da época vivida por ele. Com isso, faremos uma discussão sobre João Botelho para melhor compreender o estudo comparativo entre o romance queirosiano e o filme desse cineasta realizado no presente trabalho.

4. CAPÍTULO III

EÇA DE QUEIRÓS E JOÃO BOTELHO: APROXIMAÇÕES DE EPISÓDIOS LITERÁRIOS E CENAS CINEMATOGRAFICAS

Figura 4 – Imagem feita por Daniel Garcia



Fonte: <http://www.danielgarciaart.com/wp-content/uploads/2014/09/Daniel-Garcia-Art-Illustration-Os-Maias-Eca-de-Queiroz-Joao-Botelho-filme-01.jpg>

Neste terceiro capítulo, realizamos uma discussão sobre Eça de Queirós e João Botelho, bem como sobre as suas produções artísticas. Esse excuro crítico viabiliza o encontro de duas linguagens artísticas que evidencia e serve como base para o campo de estudo sobre transposição fílmica, especialmente a botelhiana estudada na presente pesquisa, direcionada à análise das imagens cinematográficas.

Desse modo, dividimos este capítulo em dois tópicos, sendo o primeiro destinado à discussão sobre Eça de Queirós e sua produção literária com ênfase no romance *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017). Essa primeira seção teve o objetivo de fornecer

embasamento, a fim de conseguirmos identificar as possíveis releituras e intertextualidades presentes na transposição cinematográfica analisada.

Já no segundo tópico realizamos uma explicação acerca de João Botelho com destaque para sua película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), trabalhada nesta tese, feitos os necessários esclarecimentos sobre as ideias defendidas por este cineasta e as características estilísticas presentes nas suas produções cinematográficas, as quais refletem os princípios em que ele acreditava. Ainda nesta seção, fizemos breves menções sobre o movimento do cinema integrado por João Botelho, com o objetivo de embasar as análises das imagens fílmicas, bem como de melhor entendê-las.

Para isso, realizamos um levantamento teórico que nos auxiliou na construção das seções acima mencionadas, assim como fundamentou as análises feitas nesta tese. Utilizamos como base os livros: *O cinema português: aproximações à sua história e indisciplina* (2013), de Carolin Overhoff Ferreira e *Em busca de um novo cinema português* (2011), de Michelle Sales, os quais nos forneceram fundamento para o debate acerca de João Botelho.

Portanto, no embasamento para a apresentação sobre Eça de Queirós com ênfase no romance queirosiano estudado, usamos *Eças e outros: diálogos com a ficção de Eça de Queirós* (2002), organizado por vários estudiosos, dentre eles Regina Zilberman, Isabel Cristina Rodrigues, Maria da Glória Bordini e Carlos Reis, esse último considerado um especialista nos estudos queirosianos.

4.1. EÇA DE QUEIRÓS E OS MAIAS: EPISÓDIOS DA VIDA ROMÂNTICA (2017)

A literatura portuguesa como a conhecemos foi dividida pelos estudiosos em cinco períodos literários, que agrupam os escritores conforme as características estilísticas apresentadas pelas produções literárias elaboradas por eles, tendo como base a época vivida por cada artista. Essa divisão é feita, principalmente, para fins didáticos.

No entanto, Óscar Lopes e António José Saraiva (2017) advertem que a organização cronológica das obras e dos autores seria necessária, pois auxiliaria a compreensão dos movimentos literários. Entretanto, essa organização cronológica não teria a ver com o valor intrínseco das produções literárias, que é obtido, em sua maioria, depois de sua publicação, assim como verificamos nos romances de Eça de Queirós, por meio da identificação das características estilísticas existentes nas narrativas desse escritor.

Lopes e Saraiva (2017) ponderam, também, que as apreciações das obras antigas e das recentes vão se relacionando com o estudo de outras artes, por exemplo, a pintura, o teatro e o cinema, como é feito no presente estudo, observado na transposição fílmica botelhiana. Segundo os mesmos teóricos mencionados anteriormente:

Toda a ficção literária, tal como toda a expressão linguística em que se assenta (e que é verdadeira criação literária antiga, já sedimentar, habitual ou despercebida), tem origem em translações que se referem ao corpo humano, suas necessidades e movimentos, ao espaço organizado (casa, cidade, área explorada, campo arado, etc.), às relações de pequenos ou amplos grupos sociais, etc. Em nível superior, precisamos de ter em conta certas evoluções relativamente isoláveis das próprias formas literárias específicas, como a versificação, processos de arte narrativa ou dramática, os recursos estilísticos mais desenvolvidos. E estas formas literárias e estes processos formais relacionam-se com os meios sociais e técnicos de comunicação: por exemplo, o cantar épico supõe um grupo de ouvintes, o romance uma grande massa alfabetizada, e o cinema contaminou o teatro e os gêneros narrativos. Outro ponto: entre as ideologias (que se relacionam sem, contudo, se confundirem com a gênese e os sentidos concretamente inerentes às formas literárias), há que distinguir as doutrinas de estética literária; elas também apresentam a sua história, cujo condicionamento pela história geral é bem mais visível que o da própria literatura (Lopes; Saraiva, 2017, p. 10).

Assim, verificamos que toda criação literária é carregada de características estilísticas próprias de cada artista e de elementos peculiares, que são semelhantes em alguns escritores, responsáveis por agrupá-los em uma mesma época. Ainda, observamos que os períodos literários se relacionam, bem como as diversas formas literárias se ligam com outras artes. Isso demonstra também que as artes deixaram ao longo do tempo de servir apenas para o deleite do seu público, passando a desempenhar o papel de instrumentos, que veiculam ideologias, críticas sociais e políticas.

Com base nisso e conforme a evolução dos movimentos literários, verificamos ser a partir do Romantismo que as narrativas ficcionais, principalmente os romances, alcançam um maior número de pessoas de diferentes camadas sociais e ganham os interesses dos indivíduos daquela época. Desse modo, identificamos traços característicos da vida social portuguesa nas obras queirosianas, sendo refletidos de maneira transfigurada.

Esses fatos estão relacionados ao surgimento do jornal, assim como da radiotelevsão, que nessa época tiveram o papel também de transmitir os romances. Nesse momento, identificamos uma primeira tentativa de transcrição, pois temos uma obra literária sendo transposta para outro meio de transmissão, assim como ocorre com o objeto de pesquisa do presente trabalho.

Com base nos fatos apresentados acima, propomos a discussão sobre a inserção de Eça de Queirós no realismo português para uma melhor compreensão da explicação a ser feita sobre

sua obra literária intitulada *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017), trabalhada na presente pesquisa. A explicação dessa obra foi realizada também com a finalidade de aprofundar o estudo comparativo da produção fílmica com a literária, embasado na teoria da adaptação, com ênfase na imagem fílmica, mencionando as imbricações existentes entre o cinema e a literatura.

A partir da relação dessas duas áreas do conhecimento, verificamos que as marcas das formas romanescas são identificadas desde as primeiras películas registradas na história do cinema, ainda no século XIX, apesar das narrativas cinematográficas se encontrarem, no princípio, sob a influência da cena teatral, como em *O assassinato do duque de Guise* (1908), de André Calmettes & Charles Le Bargy, que consistia em uma decupagem de quadros construídos, tendo como ponto de vista relatos registrados pela historiografia.

Dessa maneira, verificamos que a estrutura do romance é abstrata, bem como se encontra em relação constante com a realidade. A relação entre a objetividade do mundo e a exagerada interioridade do mundo subjetivo é identificada na análise comparativa feita durante a pesquisa. Esta é uma marca romanesca presente em várias passagens do filme de João Botelho, por exemplo, nos questionamentos psicológicos feitos pelos personagens do filme, que são transmitidos para o espectador como uma voz interior, sendo pensamentos conhecidos pelo narrador.

Este é um dos elementos do romance queirosiano analisado, o qual é absorvido pela narrativa cinematográfica botelhiana, uma vez que se trata de uma transposição fílmica, sendo um aspecto observado em várias películas, por exemplo, *O homem duplicado* (2014), de Denis Villeneuve. Em relação a isso, Georg Lukács em seu livro *A teoria do romance* (2009), nos esclarece que:

A totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente, razão pela qual também um sistema atingível nesse caso – a única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade – pode ser apenas um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu caráter imediato, não entra em apreço na configuração estética. Sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-la apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo. Assim, na acepção hegeliana, os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da composição (Lukács, 2009, p. 70).

Faz-se necessário mencionar que ainda é perceptível a permanência dos valores da literatura independente das evoluções das formas literárias, dos meios de comunicação, bem como de outros gêneros influenciados e/ou inspirados nas obras literárias. No entanto, na transposição filmica botelhiana analisada, observamos o aspecto de “captura” da imagem obtido pela ruptura na narrativa cinematográfica, o que garante a essa película uma característica peculiar.

A propósito, o aspecto de “captura” da imagem, por exemplo, não está presente na transcrição televisiva, da minissérie *Os Maias* (2001), realizada por Adelaide Amaral, pela Rede Globo. Nessa transposição temos uma narrativa cinematográfica semelhante ao enredo literário queirosiano apresentado no seu romance homônimo, apesar de apresentar elementos paisagísticos brasileiros nas cenas transpostas para a tela. Assim, corroborando com aquilo apresentado por Filomena Sobral, em seu artigo “A adaptação de *Os Maias* na televisão brasileira e portuguesa – abordagem comparativa” (2011), que nos diz ser a presença dessas características a comprovação dos vínculos culturais, bem como históricos entre Brasil e Portugal. A nosso ver, esse vínculo luso-brasileiro se confirma ainda mais quando se identifica, na película botelhiana analisada, a participação no elenco da atriz brasileira, Maria Flor, interpretando a personagem Maria Eduarda.

Conforme foi mencionado acima acerca das transposições, verificamos a diversidade de transcrições inspiradas ou baseadas no romance de Eça de Queirós, uma vez que esse escritor português ganhou destaque dentro do panorama da história da literatura portuguesa. Por esta razão e devido a quantidade de produções literárias, bem como a riqueza cultural do legado deixado por Eça, consideramos desafiadores os estudos queirosianos.

Com isso, faz-se necessário situar Eça de Queirós na história literária portuguesa, com a finalidade de melhor apreender as marcas romanescas identificadas no filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), sendo debatidas com mais detalhes no quarto capítulo e no próximo subtópico, juntamente com uma discussão sobre João Botelho.

Dessa forma, partimos do conhecimento que Eça de Queirós foi considerado pela crítica especializada um escritor pertencente à época literária conhecida como Realismo. Ele teve sua primeira novela realista publicada em 1875, intitulada *O crime do Padre Amaro*, que consistiu também no marco inicial do realismo português. Esse romance e a obra *Os Maias* (2017) foram considerados como os melhores romances do século XIX pela crítica.

Entretanto, a primeira tentativa ficcionista de Eça de Queirós foi a obra intitulada *O*

mistério da estrada de Sintra, publicada conjuntamente com Ramalho Ortigão em folhetins, no Diário de Notícias em 1870, a qual foi transposta para o cinema em 2007, por Jorge Paixão da Costa. Essa obra consiste em uma produção literária portuguesa com finalidade crítica e moralizante, apresentando aspectos humorísticos, os quais servem para satirizar uma intriga que envolve adultério, por meio da narrativa do sequestro de um médico e seu amigo escritor que são levados para uma casa misteriosa. Nessa casa, eles levam um susto, pois se deparam com o cadáver de um oficial britânico.

Essa obra, que tem como núcleo da intriga a morte desse oficial britânico, chamado Rytmel, reúne elementos narrativos semelhantes àqueles identificados nos enredos cinematográficos, os quais reforçam a verossimilhança responsável por condicionar o caráter satírico dessa produção queirosiana. Assim, verificamos a relação da literatura com o cinema, por meio dos vestígios deixados pelas produções literárias nas transcrições filmicas.

Logo depois da publicação dessa obra, Eça de Queirós recebe diversos convites para realizar trabalhos em parceria com seus amigos, assim como fez no romance mencionado no parágrafo anterior. Vale destacar que esse escritor é detentor da autoria do livro *O Egípto* (1926). No entanto, essa narrativa é publicada postumamente, sendo feita uma revisão e pequenos retoques pelo filho mais velho do romancista.

Ao longo do tempo, observamos Eça de Queirós ganhar notoriedade no cenário literário, na medida que as suas obras eram tornadas públicas e por seu estilo original, sua riqueza na linguagem, a presente crítica social, bem como o realismo descritivo verificado em suas produções literárias. É importante ressaltar que a crítica social e o realismo descritivo se encontram presentes na transposição cinematográfica botelhiana. Carlos Reis relata que:

Quando, em 1866, começaram a surgir, na Gazeta de Portugal, audaciosos folhetins de autoria de um jovem de aspecto simultaneamente exótico e sombrio, estava-se presente um tipo de escrita que chocava fortemente a sonolenta opinião pública lisboeta. Em grande parte, o escândalo suscitado pelas *Prosas Bárbaras* advinha das inovações estilísticas que os seus folhetins constituíam: linguagem exuberante, algo desordenada sintaticamente, carregada de adjetivação por vezes incoerente, ela rompia frontalmente com as preocupações formais que caracterizam a segunda geração romântica (Reis, 2006, p. 14).

Assim, nas *Prosas Bárbaras* (1806) já identificamos as primeiras proximidades com uma crítica da realidade daquela época, principalmente, o texto intitulado *Lisboa* (1903), presente nesta coletânea. Além disso, essa coletânea inaugura o tom cáustico queirosiano, o qual se verifica também em *Farpas* (1883), bem como reflete os escritores que influenciaram Eça de Queirós, por exemplo, Baudelaire e Victor Hugo. Este último se encontra citado nas

discussões travadas entre os personagens do romance *Os Maias* (2017).

Esse romance teve origem na ideia de Eça de Queirós de fazer uma coleção de novelas com o título de *Cenas Portuguesas*, a qual foi remodelada diversas vezes e sob diferentes títulos. O planejamento dessa coleção de novelas foi responsável pelo nascimento do romance *Os Maias: episódios da vida romântica*, em 1988, bem como pelo conjunto de obras publicadas postumamente que ainda hoje se encontram carentes de edição crítica.

Nesse contexto, verificamos que o romance realista *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) é uma produção literária queirosiana que se encontra situada no ponto de transição do período romântico para o realismo português, porém com aspectos naturalistas que apontam para o próximo período da história da literatura portuguesa e foram os responsáveis por alguns críticos considerarem Eça de Queirós como o “Zola português”.

Esse título foi obtido também devido ao fato de o romancista reivindicar mudanças políticas, assim como sociais, por meio das críticas realizadas em suas produções literárias e por pertencer ao grupo de influentes pensadores e artistas que foram chamados, ironicamente, de “Os vencidos da vida”, pois tiveram a publicação de alguns textos impedidos pela esposa de Eça por tratarem de assuntos polêmicos.

Perante a diversidade de características estilísticas apresentadas nas obras queirosianas, Carlos Reis (2006) diz que a produção artística de Queirós se encontra dividida em três fases: a romântica, a naturalista e a eclética. Ainda conforme o mesmo crítico, o primeiro momento apresenta um Eça romântico com *Prosas Bárbaras* (1886), assim como na primeira versão do *Crime de padre Amaro*, em 1875. Já na segunda fase observamos um escritor progressivamente atraído pelos valores do naturalismo com a obra *O Primo Basílio* (1878), bem como na segunda e na terceira versões do *Crime do padre Amaro* publicadas respectivamente em 1876 e 1880.

Na terceira fase surge um Eça eclético, um artista aberto a várias tendências estéticas, que não estaria preocupado em enquadrar sua obra em uma corrente literária específica, como nas narrativas *O Mandarim* (1880), *A Relíquia* (1887) e *A correspondência de Fradique Mendes* (1988). Essas fases demonstram um escritor polifacetado, responsável por produzir um conjunto de obras com características diversas, que permitem realizar estudos comparativos com outras artes, como acontece com o seu romance *Os Maias* (2017).

Esses elementos demonstram o conhecimento das características naturalistas, bem como realistas de Eça de Queirós, apesar do escritor não demarcar as fronteiras entre esses dois estilos literários. No próximo capítulo da presente tese, explicamos e problematizamos esses elementos na obra queirosiana estudada, pois são importantes para as análises das imagens fílmicas. De acordo

com Reis, o romance *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) é:

Uma obra que, nos seus aspectos fundamentais – personagem, espaço e ação; tempo, perspectiva narrativa e ideologia – não deixará de revelar inegáveis relações (ora de afinidade, ora de rejeição), com o cânone naturalista, a cuja progressiva desagregação tinha assistido a sua gestação (Reis, 2006, p. 22).

No entanto, requer enfatizar que as características naturalistas identificadas nas produções literárias queirosianas se encontram representadas ainda de forma superficial, com a finalidade de demonstrar as influências exercidas pelo meio no indivíduo, assim como demonstram as diferentes leituras realizadas pelo próprio Eça de Queirós. Desse modo, aproximava essas narrativas da realidade mediante mecanismos de inserção social dos personagens, os quais revelavam o início de uma crítica social mais aprofundada, como verificamos na obra queirosiana analisada na presente tese.

Com base nessas afirmações, faz-se necessário mencionar dois acontecimentos responsáveis por marcarem o realismo português: a Questão Coimbrã e as Conferências do Casino. A Questão Coimbrã foi um embate entre o escritor romântico, Antônio Feliciano Castilho e um grupo de estudantes da Universidade de Coimbra, os quais reivindicavam uma nova forma de fazer literatura que retratasse a realidade, bem como o contexto político e social da época. Esses embates políticos estão representados nos diálogos travados pelos personagens do romance *Os Maias* (2017), visíveis no trecho abaixo:

Vilaça e Eusebiozinho conversavam no corredor, sentados numa das arcas baixas de carvalho lavrado.

– A fazer política? – Perguntou-lhes o marquês ao passar.

Ambos sorriram; Vilaça respondeu jocosamente.

– É necessário salvar a pátria!

Eusébio pertencia também ao Centro Progressista, aspirava a influência eleitoral no círculo de Resende, e ali às noites no Ramalhete faziam conciliábulos. Nesse momento, porém, falavam dos Maias: Vilaça não duvidava confiar ao Silveirinha, homem de propriedade, vizinho de Santa Olávia, quase criado com Carlos, certas coisas que lhe desagradavam na casa, onde a autoridade da sua palavra parecia diminuir; assim, por exemplo, não podia aprovar o ter Carlos tomado uma frisa de assinatura.

– Para quê? – Exclamava o digno procurador – Para quê, meu caro senhor? Para lá não pôr os pés, para passar aqui as noites.... Hoje diz que há entusiasmo, e ele aí esteve. Tem ido lá, eu sei? Duas ou três vezes... E para isto dá cá uns poucos de centos de mil réis. Podia fazer o mesmo com meia dúzia de libras! Não, não é governo. No fim a frisa é para o Ega, para o Taveira, para o Cruces.... Olhe, eu não me utilizo dela; nem o amigo. É verdade que o amigo está de luto (Queirós, 2017, p. 135).

Nesse trecho verificamos não apenas uma crítica política, mas uma denúncia acerca do serviço público. Nas falas de Vilaça é possível perceber sua indignação em relação à pretensão

dos indivíduos para serem servidores das instituições governamentais, pois as pessoas visavam as regalias do funcionalismo público e no exercício de seu cargo não objetivavam buscar melhorias em prol do desenvolvimento do país. Nessa passagem da obra literária constatamos, a presença da crítica social como característica do período realista que é evidenciada em trechos da transposição botelhiana estudada, por meio dos diálogos e das atitudes dos personagens.

O nacionalismo, bem como o patriotismo são também características presentes na obra queirosiana analisada, as quais são representadas nas imagens da transposição botelhiana analisada. Essas características são identificadas na passagem do romance acima quando Vilaça exclama sobre a necessidade de salvar a pátria, alegando que é preciso fazer política como representação de lutas pelas autoridades, com o objetivo de evitar crises econômicas em Portugal e para o melhor crescimento do país.

É importante lembrar que a sociedade portuguesa do século XIX vivia uma época de estabilidade econômica e política com o período chamado Regeneração. Esse período designa o lapso temporal, que teve início com a Monarquia Constitucional, sendo responsável pela insurreição militar de 1 de maio de 1851, a qual levou à queda de Costa Cabral e dos governos de inspiração setembristas. De acordo com Massaud Moisés (1994), a Regeneração durou 17 anos, e terminou com a revolução da Janeirinha, em 1858, tendo como consequência dessa revolução a tomada do poder pelo Partido Reformista.

O período da Regeneração ficou conhecido pelo esforço em prol do desenvolvimento econômico e da modernização de Portugal associados às rigorosas medidas fiscais, as quais são denunciadas nas composições de autoria do personagem Ega, no romance queirosiano estudado, que foram encenadas pelo ator português Pedro Inês, na transcrição botelhiana, *Os Maias* (2014). Diante desse contexto, faz-se necessário mencionar que Regeneração também é indicativo de um movimento com reflexos na literatura defendido por um grupo de jovens universitários dentre outros profissionais em busca da renovação de valores pregados pelo romantismo, sendo responsáveis por gerar na literatura os chamados romancistas da atualidade e os críticos que advogam o realismo nas obras literárias.

Os aspectos já mencionados desse período são identificados nos debates fervorosos entre os personagens do romance *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017). Nesses diálogos, verificamos os respectivos posicionamentos políticos dentro do cenário português de cada personagem, demonstrando um jogo de interesses entre os principais representantes das mais altas camadas sociais.

Este grupo intitulado Regeneração é referenciado dentro da obra *Os Maias* (2017), com

o objetivo de situar o leitor dessa narrativa no contexto histórico, em que se passam as ações e para identificar aqueles personagens apoiadores das ideias defendidas por eles. É importante lembrar que estamos discutindo sobre um livro, o qual se divide em camadas, como a psicológica, a social e a política, sendo relevante a contextualização histórica em determinados momentos.

No romance queirosiano observamos a realização pelo narrador da comparação do tempo em que transcorre a ação com aquele vivido pelos membros da Regeneração, em uma discussão iniciada por Ega. Essa discussão tem o papel de representar um discurso crítico direcionado para a sociedade portuguesa daquele período, que menciona dois grupos: os literatos e os políticos. Assim, identificamos na passagem a seguir:

Mas Ega, justamente, achava uma desgraça incomparável para o país esse imoral desacordo entre a inteligência e o caráter. Assim, ali estava o amigo Gonçalo, como homem de inteligência, considerando o Gouvarinho um imbecil...

– Uma cavalgada – corrigiu o outro.

– Perfeitamente! E, todavia, como político, você quer essa cavalgada para ministro, e vai apoiá-la com votos e com discursos sempre que ela relinche e escoucine.

Gonçalo correu lentamente a mão pela gaforinha, com a face franzida:

– É necessário, homem! Razões de disciplina e de solidariedade partidária.... Há uns compromissos... O Paço quer, gosta dele...

Espreitou em roda, murmurou, colado ao Ega:

– Há aí umas questões de sindicatos, de banqueiros, de concessões em Moçambique... Dinheiro, menino, o onipotente dinheiro!

E como Ega se curvava, vencido, cheio só de respeito – o outro, faiscando todo de finura e cinismo, atirou-lhe uma palmada ao ombro:

– Meu caro, a política hoje é uma coisa muito diferente! Nós fizemos como vocês os literatos. Antigamente a literatura era a imaginação, a fantasia, o ideal.... Hoje é a realidade, a experiência, o fato positivo, o documento. Pois cá a política em Portugal também se lançou na corrente realista. No tempo da Regeneração e dos Históricos a política era o progresso, a viação, a liberdade, o palavrório.... Nós mudamos tudo isso. Hoje é o fato positivo – o dinheiro, o dinheiro! O bago! A massa! A rica massinha da nossa alma, menino! O divino dinheiro!

E de repente emudeceu, sentindo na sala um silêncio – onde o seu grito de “Dinheiro! Dinheiro!” parecera ficar vibrando, no ar quente do gás, com a prolongação de um toque de rebate acordando as cobiças, chamando ao longe e ao largo todos os hábeis para o saque da Pátria inerte!...

O Neves desaparecera. Os cavalheiros de província dispersavam, uns enfiando o paletó, outros sem pressa dando um olhar amortecido aos jornais sobre a mesa. E o Gonçalo bruscamente disse adeus ao Ega, rodou nos tacões, desapareceu também, abraçando ao passar um dos padres a quem tratou de “malandro”! (Queirós, 2017, p. 606).

Nesse trecho, é possível verificar a ênfase dada pelo narrador ao cenário político de Portugal daquela época, quando relata a transformação sofrida nesse setor da sociedade ao longo do tempo, já que segundo ele a política da época da narrativa teria se resumido a dinheiro, ao contrário daquilo defendido pelo grupo da Regeneração, em que estava o progresso ligado aos avanços tecnológicos.

Os intelectuais, com destaque para os literatos, seriam um outro componente da sociedade portuguesa que teriam um importante papel, pois suas produções literárias não estariam mais relacionadas apenas aos elementos do imaginário e da fantasia, mas aos aspectos da realidade. Esses aspectos seriam os responsáveis por colaborarem com a construção dos discursos políticos, bem como sociais dentro das narrativas ficcionais.

É necessário relatar esses aspectos do contexto histórico no qual a obra queirosiana se encontra inserida, pois ele é retratado dentro da narrativa literária e cinematográfica. As características do contexto cultural europeu não poderiam deixar de ser mencionadas, porque fazem parte da evolução literária de Eça de Queirós, participante ativo do movimento conhecido por Conferências do Casino, que reivindicava para as obras literárias o direito de retratarem a realidade, ou seja, de irem além da subjetividade expressa nos romances.

As Conferências do Casino consistiam também em uma tentativa de revolucionar, bem como transformar a sociedade portuguesa nos setores políticos, econômicos, sociais e religiosos, com o objetivo de elevar Portugal ao mesmo nível das grandes potências europeias. A ambição de desenvolvimento do país é verificada nos diálogos dos personagens da obra *Os Maias* (2017).

Essas Conferências aconteceram em uma sala do casino do Largo da Abegoaria em Lisboa e foram impulsionadas por Antero de Quental sob a influência das ideias de Proudhon, as quais são mencionadas no romance queirosiano trabalhado. Observamos a passagem a seguir:

Ao princípio este esplendor tornou Carlos venerado dos fidalgotes, mas suspeito aos democratas; quando se soube, porém, que o dono destes confortos lia Proudhon, Auguste Comte, Herbert Spencer, e considerava também o país uma “choldra ignóbil” – os mais rígidos revolucionários começaram a vir aos Paços de Celas tão familiarmente como ao quarto do Trovão, o poeta boêmio, o duro socialista, que tinha apenas por mobília uma enxerga e uma Bíblia (Queirós, 2017, p. 100).

Nesse trecho, o narrador relata quando a camada social-democrata descobre que Carlos tem ideias revolucionárias, pois ele defende teóricos detentores de pensamentos considerados liberais em uma das várias reuniões que promovia em sua casa. Essas reuniões retratadas na narrativa literária queirosiana foram recriadas na película de João Botelho, com a finalidade de realizar críticas a setores da sociedade portuguesa daquele período.

As reuniões na casa de Carlos Maia sempre geravam debates sobre temas polêmicos, por exemplo, o receio da administração econômica dos liberais, as transformações trazidas ainda pelo período da Regeneração e as ideias inovadoras defendidas pelo realismo português. Inicialmente, essas conversas entre Carlos e seus amigos causavam discussões fervorosas, mas

finalizavam de forma amigável, representando metaforicamente um empate entre o romantismo e o realismo.

Assim, corroborando com Massuad Moisés (2006), em seu livro *Presença da literatura portuguesa: romantismo-realismo*, que diz ser inevitável o encontro entre a mentalidade romântica já ultrapassada e a visão nova dos acontecimentos que se fazia impor com rudeza. Essa nova geração de artistas crescia sob a influências de vanguardas que revolucionavam a Europa naquela época, como o positivismo, o evolucionismo e o socialismo que são mencionados no romance queirosiano analisado.

Ainda sobre a passagem acima, está posta a menção a Proudhon, Auguste Comte e Herbert Spencer, que são escritores pertencentes, respectivamente, ao anarquismo, ao positivismo e ao liberalismo clássico. Eles foram mencionados em *Os Maias* (2017), com o objetivo de enriquecer a crítica política feita na obra, por meio do dialogismo e por representarem o posicionamento político de determinados personagens, como o de Carlos Maia. Esse personagem tem o importante papel de organizar as principais discussões acerca de diversos temas que aconteciam no Ramalhete.

Carlos Maia é um personagem que representa a camada social privilegiada de Portugal, sendo assim constatada por meio da sua caracterização indireta. Esse tipo de caracterização dos personagens se torna interessante, pois os atributos deles são identificados pelo leitor, gradualmente, à medida da sua atuação no decorrer da diegese. Reis ressalta que:

Em qualquer universo de ficção, nomeadamente nos representados no romance do século XIX, a personagem revela-se um elemento de grande importância. Sinal evidente dessa importância é o leque de possibilidades de que dispõe o narrador para a definir como entidade dotada de variável densidade psicológica; como sujeito, comparsa ou simples testemunha passiva dos acontecimentos; finalmente, como componente da história sujeito a um processo de caracterização mais ou menos complexo e elaborado (Reis, 2006, p. 31).

Com base nessas afirmações, o narrador dispõe de dois tipos de caracterização: a direta e a indireta. No entanto, na narrativa cinematográfica é preservada a caracterização indireta para Carlos Maia, a fim de contribuir para a construção psicológica desse personagem mostrado com mais riqueza de detalhes nas imagens filmicas analisadas no próximo capítulo.

A caracterização dos personagens compreende um processo complexo tanto na narrativa literária como na cinematográfica, ocupando uma posição de destaque no universo da ficção. Esse processo de caracterização não deve ser analisado de modo arbitrário, uma vez que se relaciona com os elementos do cenário, com uma representatividade social e/ou uma

problemática histórica, observadas no romance queirosiano estudado na presente tese.

Diante do exposto, faz-se necessário mencionar serem os elementos estruturais de determinada obra os responsáveis não apenas por comporem a narrativa literária, mas por conterem aspectos que são verificados quando se busca classificar um romance. *Os Maias* (2017) é uma produção literária detentora de uma diversidade de temáticas e de uma construção rica em detalhes de elementos estruturais, como personagens, espaço e ambiente, que pode levar a uma confusão ou divergência na sua classificação.

Por isso, no primeiro momento da publicação do livro *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017), o público e a crítica foram levados a classificá-lo como um romance de família, pois compreendia uma narrativa responsável por relatar a sucessão das gerações de determinada família que, no caso desta obra, seria a dos Maias e por representar as condições históricas, sociais, bem como políticas do lugar no qual se encontrava inserida essa família.

No entanto, no decorrer da leitura da obra de Eça de Queirós, verificamos que ela vai além dos critérios exigidos para classificar uma determinada produção como um romance de família típico. Os personagens na narrativa literária desempenham um papel de representatividade, ou seja, figuram uma camada social ou um regime político da época. Essa representatividade dos personagens é transposta para a película botelhiana estudada na presente pesquisa, como analisaremos no último capítulo deste trabalho.

Vale lembrar que o romance queirosiano e a transposição fílmica de João Botelho demonstram o domínio político português daquela época, o qual se encontra retratado no romance de Eça mediante a descrição minuciosa da sociedade daquele período. Esta descrição é possível de verificar, quando o narrador onisciente de *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) retrata as reuniões, bem como os longos debates sobre política, literatura e economia. Assim, verificamos na passagem abaixo:

Carlos não entendia de finanças: mas parecia-lhe que, desse modo, o país ia alegremente e lindamente para a bancarrota.

– Num galopezinho muito seguro e muito a direito – disse o Cohen sorrindo. – Ah, sobre isso, ninguém tem ilusões, meu caro senhor. Nem os próprios ministros da Fazenda! ... A bancarrota é inevitável: é como quem faz uma soma...

Ega mostrou-se impressionado. Olha que brincadeira, hein! E todos escutavam Cohen. Ega, depois de lhe encher o cálice de novo, fincara os cotovelos na mesa para lhe beber melhor as palavras.

– A bancarrota é tão certa, as coisas estão tão dispostas para ela continuava o Cohen – que seria mesmo fácil a qualquer, em dois ou três anos, fazer falir o país...

Ega gritou sofregamente pela receita. Simplesmente isto: manter uma agitação revolucionária constante; nas vésperas de se lançarem os empréstimos haver duzentos maganões decididos que caíssem à pancada municipal e quebrassem os candeeiros com vivas à República; telegrafar isto em letras bem gordas para os jornais de Paris,

de Londres e do Rio de Janeiro; assustar os mercados, assustar o brasileiro, e a bancarrota estalava. Somente, como ele disse, isto não convinha a ninguém. Então Eça protestou com veemência. Como não convinha a ninguém? Ora essa! Era justamente o que convinha a todos! À bancarrota seguia-se uma revolução, evidentemente. Um país que vive da inscrição, em não lhe pagando, agarra no cacete; e procedendo por princípio, ou procedendo apenas por vingança – o primeiro cuidado que tem é varrer a monarquia que lhe representa o “calote”, e com ela o crasso pessoal do constitucionalismo. E passada a crise, Portugal, livre da velha dívida, da velha gente, dessa coleção grotesca de bestas... (Queirós, 2017, p.178).

Nesse trecho da obra queirosiana, identificamos ainda a preocupação dos personagens com a situação política e econômica de Portugal, prevendo uma crise financeira no país. Por esta razão, vemos durante a narrativa que alguns personagens se colocam à disposição para lutar pelas melhorias da nação, porém outros tomam atitudes com o objetivo de manter sua posição de privilégio na sociedade.

Com isso, mostramos que Eça de Queirós se encontrava sempre atento aos acontecimentos à sua volta, como verificamos em suas outras produções literárias, por exemplo, *O Primo Basílio* (1878). Essa obra se encontra na segunda fase queirosiana, intitulada realista pela divisão feita por Reis no já relatado trabalho desse estudioso.

O Primo Basílio (1878) retrata a história de Jorge e Luísa, um casal pertencente à burguesia portuguesa do século XIX. No romance queirosiano citado temos como ação principal a traição cometida por Luísa com Basílio, que trouxe para a discussão alguns temas polêmicos, por exemplo, o adultério, a hipocrisia, o caráter e a mediocridade dos valores morais daquela época.

Além do debate dos temas polêmicos, a obra de Eça mencionada acima apresenta uma análise da família burguesa urbana de Portugal daquele período. Desse modo, realiza uma crítica ferrenha a todos os elementos sentimentais, supersticiosos, políticos, bem como burgueses pertencentes ao universo português, por meio dos elementos estruturais da narrativa, como a descrição dos ambientes e dos personagens.

Com isso, é importante enfatizar o uso abundante de adjetivos por Eça de Queirós em suas narrativas, que permitem ao leitor ser conduzido mais facilmente para o ponto de vista pretendido pelo narrador. O uso de adjetivos contribui também para enriquecer as descrições realizadas pelo escritor dos espaços e dos ambientes percorridos pelos personagens, favorecendo a inclusão do leitor nos acontecimentos do romance como um observador. Esse é um aspecto identificado na produção queirosiana analisada na presente pesquisa. No entanto, Reis adverte:

Diga-se, antes de mais, que num romance como *Os Maias*, o espaço físico não pode ser analisado em bloco, sob pena de se confundirem elementos e dimensões da história visivelmente distintos. Deste modo, há que distinguir dois tipos de espaço físico: o primeiro, de âmbito eminentemente geográfico, é o que diz respeito, em especial, ao percurso do protagonista ao longo da ação; o segundo é constituído por cenários interiores capazes de exercerem uma significação complementar relativamente a certos aspectos da história mais ou menos relevantes (Reis, 2006, p. 49, grifos do autor).

Desse modo, as descrições verificadas nos romances de Eça de Queirós provocam o imaginário do seu leitor para criar imagens no ato da leitura, que são diferentes para cada indivíduo. As descrições presentes nas narrativas queirosianas inspiram também as construções imagéticas das diferentes transcrições cinematográficas, por exemplo, *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014).

Vale lembrar a relevância, na obra estudada, das técnicas narrativas utilizadas pelo escritor, que possibilitaram realizar uma análise comparativa com as técnicas empregadas na elaboração do roteiro da transposição filmica *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho. Os elementos da narrativa literária, assim como os da cinematográfica, são pertinentes para a compreensão da presente pesquisa, pois implicam no entendimento das imagens filmicas e buscam a ampliação das pesquisas nas duas áreas do conhecimento. Jennifer Van Sijll adverte que:

Poucos manuais discutem a escrita cinematográfica, o que é surpreendente, uma vez que a maioria dos gêneros depende dela para conduzir a história. Embora o roteiro cinematográfico possa ser óbvio, geralmente não é; ele manipula nossas emoções, revelando os personagens e o enredo sem que percebamos de imediato. É por essa razão, também, que ele pode ser tão eficaz envolvente (Sijll, 2017, p. 14).

O roteiro de *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014) traz marcas romanescas da narrativa literária que foi transposta, como a presença do narrador onisciente na primeira cena do filme, porém chama a atenção para a quebra da linearidade da narrativa cinematográfica montada por João Botelho, que seria uma maneira de conduzir o espectador para determinado ponto de vista por meio das sequências de imagens.

A manipulação das imagens criadas nas narrativas cinematográficas, das emoções e dos caminhos a serem percorridos pelos espectadores da película é percebida também no romance. Na diegese literária a manipulação do leitor é feita pelo narrador, por meio da utilização das técnicas da narrativa empregadas, por exemplo, o *foreshadowing*. Essa técnica é conhecida também como presságio narrativo e os escritores a utilizam para sugerir eventos ou desfechos que acontecerão mais adiante na diegese, por meio dos personagens e/ou de

objetos da história.

Dessa forma, constatamos que aspectos da forma romanesca são verificados nas transposições fílmicas, por exemplo, o emprego dos elementos estruturais do romance, apesar das modificações. Essas modificações podem ocorrer no tempo, personagem ou enredo em comparação com a obra literária transposta e trazem consigo alguma característica diferencial. Relembrando o que já foi discutido na introdução e no capítulo 1, é preciso reforçar que a película não tem caráter de fidelidade com a produção literária, porque se trata de um processo de recriação. Hutcheon adverte:

Como Robert Stam (2005b, p.8-12) observou, todas as várias manifestações de “teoria” nas últimas décadas deveriam logicamente ter alterado essa visão negativa da adaptação. Há várias lições compartilhadas entre a teoria da intertextualidade de Kristeva, a desconstrução de Derrida, a rejeição de Foucault à ideia de uma subjetividade unificada e as abordagens radicalmente igualitárias (em todas as mídias) tanto da narratologia quanto dos estudos culturais. Uma dessas lições nos diz ser um segundo não significa ser secundário ou inferior da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado. Contudo, como veremos, as opiniões depreciativas sobre adaptação como um modo secundário – tardio, e, portanto, derivativo – persistem (Hutcheon, 2015, p. 143).

Diante disso, concluímos que temos meios diferentes para transmitir uma determinada mensagem que possibilita a recriação dela, ampliando o universo ficcional e a necessidade de trabalhar com a literatura e o cinema sem realizar juízos de valor com relação as obras transpostas, mas de análise.

A análise dessas obras teria o objetivo de mostrar as criações, bem como as inovações das técnicas empregadas pela sétima arte, com a finalidade de obter novos resultados, como o aspecto de “captura” identificado nas imagens do filme botelhiano estudado. Com isso, passemos para a discussão acerca de João Botelho, com a finalidade de auxiliar as análises imagéticas da transposição fílmica trabalhada no quarto capítulo desta tese.

4.2. JOÃO BOTELHO: O CINEASTA ESTETA

Neste tópico discorreremos sobre João Botelho e as características estilísticas presentes em suas produções cinematográficas, com a finalidade de fundamentar as análises imagéticas realizadas no último capítulo desta tese, bem como as constatações feitas acerca das rupturas identificadas na narrativa fílmica.

Para isso, vale mencionar Thomas Leitch (2004), que relata o entrelace existente entre a literatura e o cinema desde o início dos estudos das transposições fílmicas, lembrando da

importância de não negligenciarmos os estudos das transcrições para que possamos cada vez mais buscar a ampliação, bem como o desenvolvimento das pesquisas no âmbito dessas áreas do conhecimento. Assim, discutimos no primeiro capítulo sobre o impacto causado nas pessoas pela exibição da primeira película e sua contribuição para aguçar o desenvolvimento de novas técnicas cinematográficas.

Ante o exposto, faz-se necessário dizer que Griffith questiona Dickens sobre as ousadias cometidas por ele nas narrativas de suas películas, sendo possível identificar a mobilidade e a flexibilidade cada vez maior da câmera que não se contentava mais em registrar apenas a cena de fora, ou seja, do lugar do espectador, passando a ocupar, também, a posição do protagonista. Assim, é importante retomar a ideia, já discutida no primeiro capítulo, sobre a relação dos trabalhos desses dois artistas, a qual relata que os romances de Dickens antecipam os métodos de edição realizados por Griffith em seus filmes, constatando a imbricação existente entre as duas artes.

Dessa maneira, os desenvolvimentos dos estudos nessas duas áreas possibilitaram os avanços nos movimentos da câmera que permitiram alternar os pontos de vistas dos personagens, podendo modificar a visão do espectador acerca do enredo fílmico. Esta mobilidade da câmera é observada na película estudada, pois contribui também para fornecer o aspecto de “captura” para as sequências das cenas causadas pela quebra na linearidade da narrativa cinematográfica.

Com isso, faz-se necessário enfatizar que João Botelho dava mais importância ao como se faz do que ao quê se realiza, aspecto verificado em suas produções cinematográficas, como *Conversa Acabada* (1982) e *Filme do Desassossego* (2010). Este último consiste em uma transposição da obra atribuída a Bernardo Soares, um semi-heterônimo de Fernando Pessoa.

Assim, requer termos o conhecimento de que João Botelho é um cineclubista, crítico e realizador formado na Escola de Cinema, tendo iniciado a sua carreira na realização de filmes de informação popular no período pós-revolucionário. Entretanto, começa a ganhar notoriedade com as produções fílmicas *Conversa acabada* (1981), com a estreia em Cannes na Quinzena dos Realizadores e *Um adeus português* (1985), premiado em Berlim.

Já a película *Tempos difíceis* (1988) contribuiu para a afirmação de João Botelho como cineasta nos principais circuitos cinéfilos internacionais. Essa produção cinematográfica foi escrita, bem como produzida por ele, compreendendo em sua terceira longa-metragem, que consiste na transposição fílmica inspirada no popular texto homônimo de Charles Dickens. Segundo Paulo Cunha (2013), essa transcrição cinematográfica apresenta uma construção

quase geométrica realizada de uma permanente referenciação ao cinema primitivo influenciada, por Griffith, bem como da assunção de um artificialismo estilizado.

Vimos, pois, que a produção cinematográfica de João Botelho começa com a presença de obras literárias transpostas para o cinema. Nas produções botelhianas, verificamos a manipulação feita por ele das técnicas cinematográficas, com a finalidade de produzir um novo efeito que resulte em uma característica peculiar àquela obra, a qual possa chamar a atenção do espectador não apenas para o enredo fílmico, mas para a própria construção da película e, assim, promover o aguçamento crítico do espectador e reafirmar o conceito de transcrição discutido no primeiro capítulo desta tese.

É importante lembrar que a partir do filme *A Severa* (1930) e *A canção de Lisboa* (1933), de Leitão de Barros, começa um cinema mais profissional e mais preocupado com os elementos técnicos. Nesses filmes estão presentes características modernistas da literatura, bem como do cinema. As películas citadas representam também a chegada do primeiro novo cinema português.

Nas duas primeiras produções cinematográficas de Leitão de Barros, intituladas *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), temos um dos primeiros encontros vanguardistas, bem como modernistas entre a literatura e o cinema. Esse encontro entre as correntes das vanguardas literárias com as obras cinematográficas tem sua influência verificada nos filmes portugueses, por meio dos elementos da linguagem fílmica, como identificamos em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho.

Dessa forma, constatamos que João Botelho é influenciado por características vanguardistas. Além disso, ele busca sempre aprimorar as formas de como realizar as suas transcrições fílmicas, pois é um cineasta pertencente à geração que surgiu depois da Revolução dos Cravos. Essa geração foi responsável por impactar e revolucionar as obras cinematográficas produzidas sob os efeitos das mudanças trazidas por essa revolução, que mostram ao espectador outros pontos de vistas de determinado acontecimento ou releituras de uma obra literária, por meio do uso das técnicas cinematográficas.

A Revolução dos Cravos, bem como a situação política de Portugal, tem uma grande influência nas películas de João Botelho. Em consequência disso, a situação política portuguesa se torna uma temática nas produções fílmicas botelhianas, presente nas cenas que temos debates entre os personagens, por exemplo, na transposição analisada no presente trabalho.

É importante enfatizar ser o cenário político de Portugal temática sempre presente ao longo da história do cinema desse país, já que a sétima arte foi utilizada pelas autoridades como

instrumento de divulgação para as propagandas e os ideais políticos. Contudo, é a partir desse contexto que os cineastas portugueses começam a debater a abordagem conjunta da questão nacional e das transposições literárias dos grandes clássicos da literatura, como Camilo Castelo Branco, Júlio Diniz e Eça de Queirós.

Ainda, tendo como fundamento os acontecimentos mencionados acima, Cunha relata a tentativa do cinema português de abordar também as vanguardas modernistas, como o expressionismo, o futurismo, o surrealismo e o dadaísmo que foram discutidas no primeiro capítulo da presente tese. As características dessas vanguardas são analisadas nas imagens da película de João Botelho trabalhada, pois elas contribuíram para a construção imagética da cena.

Com isso, é possível verificarmos as influências dessas vanguardas modernistas nas películas pertencentes à geração de cineastas anterior aquela que compunha João Botelho, apesar de nessa época ainda termos uma predominância de produções cinematográficas que se caracterizavam, como documentários e comédias fáceis. No entanto, temos o início de uma geração que objetiva produzir filmes mais próximos da realidade. De acordo com Michelle Sales:

Assim, do ponto de vista consensual, este grupo corresponde ao movimento de renovação da cinematografia portuguesa que tem seu marco histórico com o filme de Paulo Rocha *Os verdes anos* (1963). Após anos de cinefilia, Portugal parecia, através do filme de Paulo Rocha, finalmente dar a ver o primeiro projeto de modernização do cinema português que, ao longo das décadas anteriores, dividia a produção entre as comédias fáceis, entre filmes históricos e entre adaptações literárias de grandes nomes da literatura portuguesa do século XIX (Sales, 2011, p. 5).

Logo em seguida ao movimento do novo cinema português, as renovações nas formas cinematográficas continuam com a geração de 80, à qual pertence João Botelho. Nos filmes desse cineasta existem tanto elementos inovadores como aspectos vanguardistas que analisaremos nos estudos das imagens da película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), realizadas no quarto capítulo desta tese, que foram embasadas em movimentos estéticos discutidos anteriormente, como o Surrealismo.

Já na década de 50, alguns filmes já apresentavam características modernistas ou neo-realistas. Outra vanguarda verificada nos filmes portugueses foi o futurismo, que já foi descrito no Capítulo 1 desta tese e que é encontrado na película botelhiana analisada. A influência dessa vanguarda é vista no filme de João Botelho, por meio da rápida sucessão das imagens com lapsos temporais não identificados nas cenas que levam juntamente com o aspecto de “captura” da imagem a uma quebra na linearidade da narrativa cinematográfica.

Dessa forma, sendo as influências das vanguardas um dos fatores responsáveis por

observamos que tanto o universo literário quanto o campo do cinema começam a experimentar novas formas da linguagem cinematográfica e literária. Michelle Sales verbaliza o seguinte:

E também nos dizem que o cinema reproduz o movimento da vida. Mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. Assim, constatando que alguns importantes filmes da década de 1950, década em que a produção de Portugal viu-se convertida a zero (em 1955), refletem exatamente o clima de cinema neo-realista português, apontamos o fato de que não apenas é nesse momento que importantes escritores neo-realistas voltam à sétima arte enquanto espaço também de manifestação estética e política, mas também o período em que o cinema neo-realista italiano alcançou maior difusão internacional – fato que também deve ser levado em consideração (Sales, 2011, p. 9).

Assim, concluímos que os ideais modernistas nortearam as atividades da crítica cinematográfica portuguesa da década de 1920, que aguardava um cinema nacional moderno. Com base nisso, nessa época já verificamos as influências vanguardistas nas produções fílmicas presentes nos elementos da linguagem do cinema, como no cenário. Na película estudada de João Botelho, analisaremos aspectos vanguardistas na linguagem do cinema, os quais não se encontram presentes no romance de Eça de Queirós utilizado como base para a construção desse filme, demonstrando o aspecto de transcrição da película botelhiana por ser uma releitura causadora de um estranhamento no espectador.

Assim, como já foi mencionado, encontramos elementos vanguardistas e inovações nas películas portuguesas anteriores à geração de João Botelho, como as diferentes formas na narrativa cinematográfica. Com base nessas constatações, no primeiro momento em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, a quebra da linearidade causa um estranhamento no espectador, apesar de não afetar a coerência do enredo fílmico e nem a sua compreensão pelos indivíduos que assistem à película.

Haroldo de Campos em seu texto intitulado *Tradução, transcrição, transmutação* (2015) fala da tese do estranhamento compreendida por ser uma consequência do processo de transcrição que se aplica também à tarefa do tradutor de poemas. Ainda conforme o mesmo teórico: “Reencenar a origem e a ‘originalidade’ como *plagiotropia*, como movimento infinito da diferença (e a *mímeses* como produção mesma dessa diferença).” (2015, p. 196)

Na passagem acima, é possível verificar que para o estudioso o importante em qualquer processo de recriação são os traços diferentes do “original”, pois nesse aspecto está contida a chamada plagiotropia, entendida por qualquer pequena diferença da obra transposta, mas detentora de valor significativo.

No caso da transcrição *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, a

principal diferença é a quebra da linearidade em consequência da disposição das sequências filmicas, que levam ao aspecto de “captura” das imagens e caracterizam também marcas das influências das vanguardas artísticas na produção cinematográfica botelhiana trabalhada. Esse aspecto de “captura” das sequências filmicas é a principal razão de se fazer necessário o estudo das imagens da película desse cineasta português, sendo um elemento caracterizador da plagiotropia. Segundo Hutcheon:

O que o fenômeno da adaptação sugere, contudo, é que, embora o último seja obviamente verdadeiro para o público, cuja experiência se dá numa forma material em particular, os adaptadores e teóricos consideram os vários elementos da história separadamente, mesmo se somente porque as restrições técnicas das diferentes mídias irão inevitavelmente destacar seus aspectos distintos (Hutcheon, 2013, p. 33).

É necessário conhecer os limites das técnicas oferecidas por cada mídia quando se objetiva a transposição de uma obra literária para outro meio midiático, bem como a inserção de determinado elemento diferencial na elaboração da transcrição filmica, com a finalidade de construir uma plagiotropia responsável por causar reações nos indivíduos que assistem à película.

Com base no mencionado acima, constatamos que na transposição estudada de João Botelho, o estranhamento provocado no espectador se dá devido à quebra na linearidade compreendida por uma passagem rápida no tempo, levando ao caráter de “captura” das sequências filmicas, que é obtido pelo uso das técnicas e dos elementos cinematográficos de diferentes formas, os quais auxiliam o resgate do aspecto de “captura” da fotografia e na construção da plagiotropia, bem como da própria transcrição filmica.

É importante mencionar que quando ocorre essa ruptura na linearidade do enredo da película botelhiana, não temos a utilização de nenhum recurso responsável por indicar o lapso temporal, por exemplo, *flashbacks* ou até mesmo menções de datas nas cenas para sinalizar a passagem dos dias.

A menção de datas nas cenas quando ocorre é apenas com a finalidade de situar a época do acontecimento de determinada cena, não têm uma ligação temporal com a cena seguinte, permanecendo assim a quebra na narrativa cinematográfica. Vale lembrar que as vanguardas artísticas vivenciadas por João Botelho defendiam novas formas de narrativas filmicas.

Assim, faz-se necessário mencionar também que para Haroldo de Campos (2015) a transcrição é um processo de recriação até mesmo do próprio código linguístico e não apenas uma mudança de meios comunicativos, por exemplo, da obra literária para as telas no cinema, como ocorre com o romance de Eça de Queirós analisado na presente pesquisa.

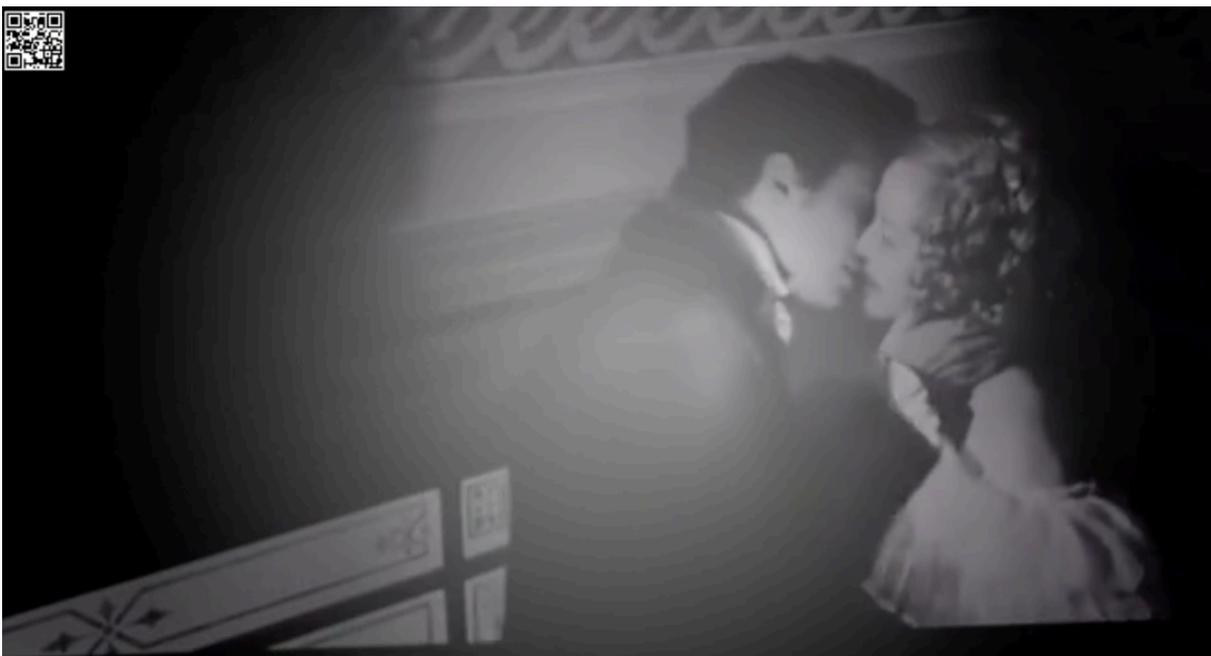
Com isso, vale relatar que ao longo desse processo de recriação, podemos ter a

ocorrência de intertextualidades, como as verificadas em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014) de João Botelho. Nessa película, observamos o estabelecimento de dialogismos feitos com outras narrativas pertencentes à literatura, com a finalidade de criticar e descrever o posicionamento político de determinados personagens, por exemplo, o do Ega. Esse personagem representa um diálogo com outras obras literárias, por meio da sua própria caracterização feita na narrativa literária e na cinematográfica botelhiana, que demonstram um indivíduo averso às ideias defendidas pelo romantismo, sendo o responsável por levar Carlos Maia, em determinadas passagens, a falar sobre a obra *Assommoir* de Zola, bem como discutir acerca do realismo.

Dessa maneira, na apresentação do livro *Haroldo de Campos – Transcrição* (2015) Marcelo Tápia diz que: “Para Haroldo de Campos, na recriação poética (“criação paralela, autônoma, porém recíproca”) o significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora”. (2015, p.14). No entanto, não diz que a transcrição fílmica tem poucos significados, mas tem diversos significados, os quais não são ilimitados.

A quebra da linearidade na narrativa cinematográfica e o aspecto de “captura” das imagens fílmicas trazem uma releitura inovadora para a obra queirosiana, sendo assim uma ideia defendida pelo grupo de cineastas, ao qual pertencia João Botelho. Diante daquilo já mencionado, verifiquemos a sequência fílmica abaixo para melhor compreendermos a quebra da linearidade da narrativa cinematográfica e o aspecto de “captura” das sequências fílmicas da película botelhiana:

Cena 1 – Passagem da revelação da segunda gravidez de Maria Mantfort para Pedro Maia.



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Cena 2 – Passagem apresenta Pedro desesperado com o abandono de Maria Montfort.



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

A primeira cena retrata o momento em que Maria Monfort conta estar grávida de um menino para Pedro Maia. Já a segunda cena demonstra o encontro desse personagem com seu pai, Afonso Maia, para relatar a fuga da sua esposa com um hóspede da sua casa. Nessa passagem ocorre uma quebra brusca da narrativa cinematográfica, pois da cena 1 vamos direto para a cena 2, sem qualquer menção de tempo transcorrido, como datas indicativas de determinado salto temporal.

Essa quebra na narrativa fílmica ocorre como se os dois fatos acontecessem em seguida, tornando-se uma característica da película estudada de João Botelho e responsável por fornecer o caráter de “captura” das sequências fílmicas de *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), uma vez que é identificável ao longo dessa transposição botelhiana. Outros momentos em que ocorrem são: o lapso temporal correspondente a passagem da infância para a fase adulta do Carlos Maia, assim como a duração dos estudos desse personagem e a sua volta para Portugal.

Vale mencionar que João Botelho por ser um cineasta pertencente à geração de 80 do cinema português traz nas suas produções características das vanguardas artísticas, como o Surrealismo, que é identificado em sua transposição analisada na presente pesquisa e já mencionado no primeiro capítulo desta tese.

Os elementos vanguardistas nas produções fílmicas botelhianas contribuem significativamente para a elaboração da narrativa cinematográfica, bem como para a construção da imagem, sendo um dos responsáveis pelo estabelecimento do diálogo entre a literatura e o cinema. De acordo com Eduardo Peñuela Cañizal:

Seguindo esse argumento e admitindo ser a linguagem um fenômeno universal em que, além das chamadas línguas naturais, congregam-se todos os meios de que se servem os humanos para se comunicarem, pode-se dizer que o Surrealismo é, dentre os movimentos principais das chamadas vanguardas históricas – Futurismo, Cubismo e Dadaísmo –, aquele que com mais persistência se entrega ao trabalho de liberar-se dos recalques com que as diversas deteriorações sociais, frutos de conflitos bélicos e desigualdades entre os homens – para citar tão somente duas causas determinantes e interligadas – desvirtuam a essência da linguagem e debilitam, conseqüentemente, sua competência comunicativa no atinente à capacidade que ela tem de se expressar, de maneira estranhável, ideias, sentimentos e modos de comportamento. A firme vontade de eliminar os efeitos mais nefastos desse tipo de deturpação assentava, assim, os alicerces do culto dos surrealistas à expectativa de que o homem também se libertaria de alguns fardos que o condenam a uma existência degradada (Cañizal, 2015, p. 143).

O Surrealismo explora a capacidade da linguagem como um fenômeno universal, conseguindo exercer influência sobre diversas artes, entre elas se encontram a pintura, o cinema e a literatura. Além disso, essa corrente vanguardista deixa marcas em diversos romances, como *Os Cantos de Maldoror* (1869), do Conde de Lautréamont e o poema *O Barco Ébrio* (1871), de Arthur Rimbaud, sendo verificadas também nas análises das imagens da transposição fílmica botelhiana trabalhada na presente pesquisa, nas quais temos a presença de painéis pintados a óleo como plano de fundo daquele cenário.

Filomena Sobral (2015) ressalta a importância significativa do uso dessas pinturas como plano de fundo empregadas na transcrição de João Botelho analisada, pois elas têm o papel de

conferir para os exteriores e cenários os aspectos teatrais, bem como características surrealistas responsáveis por fornecer ao filme uma dimensão imaginária.

Diante dessa discussão, constatamos também ser possível fazer as análises das transposições de obras literárias para o cinema utilizando outras teorias, por exemplo, a teoria da intertextualidade de Kristeva. Este fato comprova a riqueza de possibilidades para a realização de trabalhos relacionados com as transcrições filmicas de romances, sendo João Botelho um exemplo de cineasta que apresenta uma vasta produção de transposição de obras romanescas. Segundo Luís Pina:

A escolha dos temas, numa primeira fase, privilegiou os nossos romances clássicos, aqueles que tinham, à partida, uma popularidade assegurada. Os intérpretes eram nomes conhecidos do teatro de Lisboa, uma contrariedade suplementar, pois a rodagem tinha sempre de ter em conta suas disponibilidades. Às vezes, as filmagens aproveitavam a presença, no Porto, de companhias teatrais lisboetas em tournée pela capital nortenha (Pina, 1986, p. 26).

Vemos, assim, uma preferência inicial pelas transposições de obras consideradas clássicas da literatura. Entretanto, ainda nas primeiras épocas da história do cinema português, observamos serem suas produções quase exclusivas de responsabilidade dos estrangeiros. Por isso, os cineastas e estudiosos começaram a defender um cinema nacional que levasse para as telas a essência do povo português, resultando na realização de filmes históricos e documentários até iniciar o movimento intitulado “Novo cinema português”. Pina esclarece que:

“...a 'questão nacional' atravessou os filmes portugueses sem grande contestação, assumindo formas tão numerosas quanto variadas (dos pequenos filmes de Paz dos Reis às adaptações literárias do cinema mudo e das comédias populares dos anos 30 às superproduções de filmes históricos dos anos quarenta, passando pelos melodramas dos anos cinquenta) (...)” (Pina, 1978, p. 11).

Assim, constatamos que a questão nacional perpassa gerações de filmes portugueses e se faz presente em diversas transposições literárias, por exemplo, *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho. Vale ressaltar que a questão nacional se encontra presente nos filmes portugueses não apenas como uma marca estilística de determinada geração do cinema, mas é empregada com diferentes objetivos, por exemplo, mostrar o funcionamento da sociedade portuguesa de uma época, como assim identificamos na película botelhiana estudada. Alves Costa relata que:

Pensa-se, na *Invicta*, que a produção deve apoiar-se na literatura nacional para garantir o êxito comercial dos seus filmes com a popularidade de que gozavam certas obras

literárias. Não só obras menores: Eça, Camilo, Júlio Dinis, Abel Botelho, são autores que podem assegurar o interesse do público. «O Primo Basílio», «Amor de Perdição», «Os Fidalgos da Casa Mourisca», «Mulheres da Beira» entram nos projectos de produção da Invicta Film (Costa, 1978, p. 27).

O relato de Costa nos leva a constatar que as transposições literárias continuaram como a principal opção das produções cinematográficas não apenas das primeiras gerações do cinema português, mas das gerações seguintes. A preferência pelas transposições literárias se explica, por elas consistirem na garantia de uma boa aceitação do público e ainda termos uma explicação para a presença nas películas dos aspectos ligados à questão nacional, uma vez que os cineastas objetivavam uma elevação da alma, bem como da moral do povo português para uma educação cultural, por meio das representações fílmicas.

Por isso, os cineastas procuraram transpor para o cinema as obras da literatura clássica portuguesa, as quais privilegiam retratar aspectos da sociedade de Portugal, como João Botelho fez em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), sendo esse aspecto verificado em várias passagens em que observamos uma crítica realizada à situação política daquela época e aos literários portugueses.

A questão nacional foi um dos elementos responsáveis por instigar a construção fílmica botelhiana. Na narrativa queirosiana é possível identificá-la nas descrições da sociedade portuguesa, bem como das reuniões promovidas por Carlos Maia, com a presença de seus amigos que pertenciam à camada privilegiada daquela época, representando assim uma metáfora realizada pelo escritor. Sales salienta que:

Por outro lado, através do futurismo, que via nas máquinas da Revolução Industrial elementos de uma composição estética, o modernismo português começou a aproximar-se do cinema inicialmente, portanto, por seu caráter de novidade, para somente depois interessar-se pela componente estética da linguagem cinematográfica e da especificidade deste meio (Sales, 2011, p. 18).

João Botelho colocou alguns elementos vanguardistas, assim como buscou demonstrar determinados aspectos da sociedade portuguesa em suas transposições, por exemplo, os acontecimentos importantes da realidade de Portugal que serviram como fonte de inspiração para sua produção cinematográfica. Os acontecimentos relevantes da sociedade portuguesa foram também “pano de fundo” para diversos romances, como observamos nas narrativas de José Saramago e na obra queirosiana estudada na presente pesquisa.

Na película botelhiana estudada, as cenas das reuniões promovidas por Carlos Maia apresentam discussões sobre literatura e aspectos políticos de Portugal, ao mesmo tempo que

fornece ao espectador o retrato da alta sociedade portuguesa daquela época, dando-nos uma breve percepção das críticas ao regime político daquele período. É importante lembrar que António Ferro já utilizava suas produções cinematográficas para retratar o cenário político português, estando as representações políticas sempre presentes no cinema desse país.

Assim, a apresentação desses aspectos nas sequências fílmicas da película estudada é realizada, por meio do aprimoramento dos elementos da linguagem cinematográfica que têm o papel de conferir o aspecto estético para a transcrição botelhiana, contribuindo para o valor significativo de cada elemento da linguagem.

Esses elementos da linguagem cinematográfica são responsáveis também por permitir a identificação dos elementos vanguardistas em determinadas imagens, como nos elementos dos cenários e nos diferentes tipos de iluminação verificados no filme botelhiano, como observamos na cena a seguir.

Cena 3 – Retrata Carlos Maia em reunião com amigos em sua casa.



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Primeiramente, na cena apresentada, analisamos a presença da iluminação artificial com um foco de luz em dois personagens da discussão, Alencar e Ega. Eles são os responsáveis por iniciar uma discussão que termina irritando os amigos conservadores de Carlos Maia, pois falam sobre o interesse dos espanhóis em conquistar o poder político português. Nesta passagem, a iluminação contribui com a construção expressiva da imagem e com a criação da atmosfera da cena, como analisamos Ega está sorrindo depois de realizar o comentário humorístico, mas com

tom irônico apoiado por Alencar, demonstrando também o papel desse elemento da linguagem cinematográfica em fornecer para a imagem o aspecto realista dos fatos narrados.

A cena acima se trata de uma das várias reuniões promovidas por Carlos Maia em sua residência, nas quais discutiam diversos assuntos como: literatura e política. A política sempre se encontrou atrelada ao nacionalismo nas obras portuguesas, sendo constatada desde o modernismo nas produções de Fernando Pessoa e dentre outros escritores que usavam de símbolos nacionalistas para referenciar algum aspecto político de Portugal.

Na película de João Botelho, assim como no romance de Eça de Queirós, encontramos esse aspecto presente, por meio das falas dos personagens, metáforas e imagens, como na cena apresentada acima. Com isso, verificamos que o aspecto político está ligado não apenas ao modernismo, mas também às vanguardas, que têm características estilísticas identificadas nas imagens do filme botelhiano estudado. Conforme Sales:

Visando um novo tipo de politização da arte e da literatura, o interesse do modernismo português, assim como das vanguardas europeias, pelo cinema implica a incorporação de um olhar que tem duas principais frentes: uma, voltada ao nacionalismo (como pressupõe Paulo Filipe Monteiro) e outra, à experimentação estética (Sales, 2011, p.18).

No cinema dos anos 80, verificamos também um impasse sobre quais eram os estilos de filmes produzidos em Portugal nesse período, uma vez que verificamos a influência das diversas correntes vanguardistas nas produções cinematográficas desse período. Conforme Paulo Cunha argumenta em seu livro *Cinema Português: um guia essencial* (2013):

Em termos de opinião pública e publicada, esta primeira metade dos anos 80 ficaria marcada por um confronto aberto entre duas formas antagônicas e irreconciliáveis de ver e fazer cinema: de um lado os defensores de um cinema português que voltasse a ser de "fácil percepção" e "eminente comercial", um cinema "não-chato", que tomasse em conta a dimensão espetáculo do cinema e a fidelização do grande público; do outro lado, os defensores da persistência num "cinema de autor", marcado por uma "intransigente radicalidade" e "exigência estética", sem abdicar de um quadro de referências estéticas e cinéfilas pouco familiar à generalidade dos espectadores (Cunha, 2013, p. 216).

O cinema português dos anos 80 começa a romper com os ideais dos anos anteriores, apesar da presença da questão nacional e a influência da Revolução dos Cravos nas gerações seguintes. Com isso, observamos que João Botelho é um cineasta responsável por produzir filmes, os quais não têm um caráter eminentemente comercial, porém são detentores de valores

e elementos estéticos, conforme verificamos em sua transcrição cinematográfica analisada nesta tese. De acordo com Cunha:

Na história do cinema português, os primeiros anos da década de 80 foram, em diferentes aspectos, anos de ruptura e de continuidade com os anos imediatamente anteriores. Se, por um lado, se sentia ainda um natural prolongamento dos agitados anos pós-PREC (Processo Revolucionário Em Curso, 1974-76), também se assistia ao início de significativas rupturas com o paradigma pós-revolucionário: o cinema português regressou definitivamente à ficção, assim como à revalorização da narrativa sobre a *mise-en-scène*; o cinema português deixou de interessar apenas a um público militante e cinéfilo e passou a chamar a atenção a um público mais vasto, consumista e popular (Cunha, 2013, p. 215).

Ainda conforme o mesmo teórico, a geração de 80 volta a valorizar a narrativa sobre a *mise-en-scène*, que torna perceptível algumas marcas romanescas nas produções cinematográficas. Identificamos marcas das formas romanescas no presente estudo comparativo entre a obra literária de Eça de Queirós e a transposição fílmica estudada de João Botelho, na qual verificamos a presença de um narrador onisciente responsável pela narração dos principais fatos ficcionais na película.

O narrador do filme de João Botelho situa o espectador com relação ao contexto sociocultural em determinadas passagens, nas quais os personagens estão inseridos. Vale ressaltar que o narrador informa para o espectador aspectos do contexto sociocultural, mas não faz uma ligação, necessariamente, com a cena seguinte, permanecendo ainda a quebra na linearidade da narrativa fílmica, pois é possível perceber o salto temporal.

Isso acontece nas cenas que apresentam as reuniões promovidas por Carlos Maia para discutir política, literatura dentre outros assuntos, as quais se encontram presentes também no romance de Eça de Queirós. Nessas reuniões são citadas figuras importantes, com o objetivo de embasar os debates, por exemplo, Victor Hugo, Spencer e Baudelaire. Verifiquemos o trecho da obra queirosiana a seguir:

Carlos, muito seriamente, aconselhou-lhe que tirasse o espelho. Ega deu a todo o leito um olhar silencioso e doce, e disse, depois de passar uma pontinha de língua pelo beijo:

– Tem seu chique...

Sobre a mesinha de cabeceira erguia-se um montão de livros: a Educação de Spencer ao lado de Baudelaire, a Lógica de Stuart Mill por cima do Cavaleiro da Casa da Vermelha. No mármore da cômoda havia outra garrafa de champagne entre dois copos; o toucador, um pouco em desordem, mostrava uma enorme caixa de pó de arroz no meio de plastrões e gravatas brancas do Ega, e um maço de ganchos de cabelo ao lado de ferros de frisar.

– E onde trabalhas tu, Ega, onde fazes tua grande arte?

– Ali– disse o Ega, alegremente, apontando para o leito.

Mas foi mostrar logo o seu recantozinho estudioso, formado por um biombo, ao lado da janela, e tomado todo por uma mesa de pé de galo, onde Carlos, assombrado, descobriu, entre o belo papel de cartas do Ega, um Dicionário de rimas... E a visita à casa continuou (Queirós, 2017, p. 150).

Nesse trecho, identificamos a presença de obras literárias de outros escritores, por meio da descrição do cenário. O cenário é o responsável por estabelecer um diálogo representativo por intermédio da menção da produção de Baudelaire na cena, pois compõe a crítica feita no romance queirosiano aos românticos e auxilia a caracterização do personagem, sendo este outro elemento da narrativa utilizado para a construção de dialogismo.

Com base nessas discussões estabelecidas acerca da obra literária *Os Maias: cenas da vida romântica* (2017), de Eça de Queirós e da transposição trabalhada de João Botelho, responsáveis por nos fornecerem um maior embasamento teórico para o estudo das cenas do filme botelhiano, é possível termos uma breve visão das características gerais das duas obras analisadas, bem como dos aspectos das produções realizadas pelo cineasta e pelo escritor estudados.

Portanto, no próximo capítulo faremos uma análise aprofundada das imagens da película de João Botelho, com a finalidade de comprovar o aspecto de “captura” das sequências fílmicas causadas pela quebra na linearidade da narrativa cinematográfica e debateremos sobre os vários elementos da linguagem cinematográfica que compõem o filme botelhiano.

5. CAPÍTULO IV

UM OUTRO OLHAR SOBRE *OS MAIAS: CENAS DA VIDA ROMÂNTICA* (2014), DE JOÃO BOTELHO

Figura 5 – Capa do filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho.



Fonte: <http://antidicasdecinema.blogspot.com/2015/11/os-maias-cenas-da-vida-romantica-de.html>

Neste quarto capítulo, nos dedicamos à análise dos elementos cinematográficos do filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, tendo como principal objetivo a análise dos recursos de imagem utilizados por este diretor e roteirista no filme estudado, a fim de demonstrar a reconstrução das mensagens visuais identificadas no texto queirosiano e analisar o aspecto de “captura” da fotografia no roteiro botelhiano, como consequência da ruptura na linearidade da narrativa fílmica.

A discussão desses elementos é feita embasada nas teorias, as quais foram debatidas no primeiro capítulo deste estudo. Com isso, temos Arnheim (2002), Eisenstein (2002) e André Bazin (2018) como algumas das referências na área das pesquisas sobre cinema, bem como as futuras análises sobre literatura e cinema. Sendo esse último compreendido por ser o principal objeto de estudo desses teóricos.

Com isso, explicamos, também, de que maneira o filme dialoga com a obra e com outras referências intertextuais presentes nela, por exemplo, textos de Victor Hugo, Spencer e Baudelaire. Para isso, realizamos leituras de textos pertencentes aos teóricos Robert Stam (2017), Linda Hutcheon (2013), Thomas Leitch (2004) e James Dudley Andrew (2002), que possibilitaram o embasamento deste trabalho.

Nesta seção, dividimos as análises em dois tópicos, em que no primeiro realizamos uma explicação geral sobre os recursos cinematográficos identificados no filme estudado. Já no segundo, enfatizamos o estudo imagético das passagens da película de João Botelho em relação à obra queirosiana, revelando o funcionamento da sociedade portuguesa daquela época e a reconstrução dos elementos psicológicos característicos dos personagens.

5.1. A LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA EM *OS MAIAS: CENAS DA VIDA ROMÂNTICA* (2014)

Imagens, como se sabe desde a fundação do cinema, têm papel primordial dentro do processo de elaboração das películas. Elas constituem elemento central no surgimento do cinema concomitantemente com o advento da fotografia, já mencionado no primeiro capítulo desta tese. As imagens são, também, um agente importante na construção do significado total da obra cinematográfica juntamente com os demais recursos do cinema, por exemplo, o enquadramento, o plano, o ângulo, o movimento de câmera, a iluminação, a cor, o som, a montagem, a edição, os efeitos visuais, a direção, o figurino e a maquiagem.

Este significado total da obra cinematográfica não é perdido em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, apesar da quebra da linearidade existente na narrativa

cinematográfica botelhiana. Na película estudada verificamos que a quebra na linearidade não compromete a narrativa fílmica e contribui para a obtenção do aspecto de “captura” da imagem, dando uma ênfase maior para os aspectos imagéticos.

Dessa forma, estas imagens juntamente com os recursos citados no parágrafo anterior formam a chamada linguagem cinematográfica. Esta linguagem é formada pelos elementos e aspectos cinematográficos, e existe uma diferença entre eles. Os aspectos da cinematografia são aqueles resultados, na sua maioria, dos movimentos da câmara. Já os elementos cinematográficos são compreendidos pelos meios técnicos e a pela estrutura responsável na construção fílmica, e divide-se em específicos e não-específicos.

Os elementos não-específicos compreendem aqueles que não são empregados exclusivamente pelo cinema, como a iluminação e o vestuário, sendo usados por outras artes, por exemplo, a pintura e o teatro, assim verificaremos nas passagens fílmicas da película *Os Maias: cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014). Já os elementos específicos consistem naqueles utilizados apenas pelo cinema, como o tempo, o espaço e o som. Com base nisso, Robert Edgar-Hunt em seu livro *A Linguagem do cinema* (2013) nos diz que:

A linguagem cinematográfica é, na verdade, formada por diferentes linguagens, todas subordinadas a um meio. O filme pode agregar em si todas as outras artes: fotografia, pintura, teatro, música, arquitetura, dança e, claro, a palavra falada. Tudo pode chegar ao cinema – grande ou pequeno, natural ou fantástico, bonito ou grotesco (Edgar-Hunt, 2013, p. 10).

Ante o exposto, constatamos que a linguagem cinematográfica e mais especificamente as imagens fílmicas desempenham a função de transmitir uma mensagem para o espectador, uma vez que compõem a narrativa cinematográfica de determinada película, como veremos nas análises das imagens da produção cinematográfica botelhiana trabalhada nesta presente pesquisa.

Dessa maneira, o cinema se faz uma arte desde suas origens com uma linguagem própria que dispõe de diversos meios técnicos, os quais auxiliam na construção de suas produções fílmicas. Vale lembrar que o desenvolvimento desses meios técnicos depende de recursos financeiros, pois o cinema faz parte de um tipo de indústria responsável por interferir em aspectos ideológicos de alguns filmes, como mencionamos no segundo capítulo desta tese. É também importante mencionar que não nos aprofundaremos nestes aspectos, pois não ser o objetivo da presente pesquisa e por não se enquadrar neste caso a película botelhiana estudada. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété nos dizem que:

Uma segunda classe de filmes (a fronteira com a primeira classe está longe de ser nítida, é claro) seria constituída de obras que, ao mesmo tempo que permanecem em uma tonalidade “realista”, ao mesmo tempo que constroem um mundo plausível e tornam possível uma leitura literal da história, operam um tratamento particular do

material narrativo e fílmico. Esses filmes, por exemplo, não se preocupam rigorosamente com a coerência e a verossimilhança; não se centram em um encadeamento pleno, motivado, contínuo, de ações, ou na construção psicológica dos personagens. Por seus desvios de uma estética plenamente realista e clássica, convidam uma leitura simbólica. Não são de imediato simbólicos, antes tornam-se simbólicos, à medida que se desenvolvem (Vanoye; Goliot-Lété 2012, p. 57).

Em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho verificamos a construção de um mundo plausível, como mencionado pelos teóricos, apresentando como desvio estético a quebra da linearidade responsável por provocar o aspecto de “captura” da imagem que não compromete a coerência da narrativa fílmica e traz o caráter de plagiotropia para a película, conforme discutido no capítulo anterior.

Sendo assim, a literatura e o cinema compartilham de técnicas narrativas que recoloca a escrita nos meios midiáticos, permitindo o diálogo entre as duas áreas do conhecimento e possibilitando também a sua transfiguração em sons, bem como em imagens. A transfiguração da escrita não é apenas a sua transformação em imagens e/ou sons, mas a sua reinvenção que ganha movimento na passagem do roteiro para as telas. Esse termo “transfiguração” é utilizado por Pablo Gonçalo em seu livro *O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Wim Wenders* (2016), com o objetivo de discorrer sobre a passagem da escrita do roteiro para a reprodução fílmica.

Essa discussão revisita pressupostos conceituais já mencionados nesta tese, como o de transcrição, defendido por Haroldo de Campos, empregado na explicação sobre o trabalho do tradutor, que é comparado com a atividade do roteirista por Pablo Gonçalo. O roteirista é o indivíduo responsável pela recriação da linguagem em suas diversas acepções no processo de construção da narrativa cinematográfica, assemelhando-se também com o poeta que busca incessantemente pela melhor palavra, que dá musicalidade, ritmo e movimento para a sua escrita.

A propósito da composição narrativa cinematográfica estudada, os elementos estéticos presentes nela estabelecem o entrelace entre a literatura e o cinema, por meio da existência de características das vanguardas estéticas-literárias, assim como de movimentos literários posteriores ao realismo português, como o modernismo ocorrido no ano de 1910, em Portugal. Esse período modernista foi também uma época caracterizada por conturbações políticas, bem como sociais.

É importante ressaltar que o modernismo português trouxe novas formas de produzir e consumir a arte em suas diferentes facetas, influenciando as criações artísticas dos próximos anos. Esse movimento se encontra representado na película botelhiana estudada, por meio da presença da linguagem usual, da originalidade, do espírito crítico, nos questionamentos e

reflexões sobre assuntos sociais polêmicos, os quais se fazem atuais nos dias de hoje. Analisemos a cena abaixo:

Cena 4 – Jantar oferecido por Carlos Maia para seus amigos.



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

A cena acima apresenta um jantar oferecido por Carlos aos seus amigos em sua casa, na qual temos uma discussão política sobre a situação econômica de Portugal e o medo dos portugueses de perderem o domínio dos seus patrimônios para os espanhóis. Verificamos a presença do patriotismo na indignação do personagem Alencar que se encontra à direita na imagem, bem como a defesa dos direitos da sua classe social. Vale ressaltar que o aguçado sentimento nacionalista português é um aspecto presente em diversas obras literárias de diferentes épocas.

Assim, como consequência do nacionalismo português temos frequentes discussões sobre a preservação de todo patrimônio cultural de Portugal, o que retrata não apenas uma maior consciência dos indivíduos desse lugar, mas uma preocupação em demonstrar o poder e o domínio português exercido ao longo da história sobre determinados povos. Essas temáticas colaboram também para tornar as obras atemporais, e possibilitam o estudo da obra fílmica por diferentes abordagens, como a realizada na presente tese. Nesses aspectos citados verificamos a existência das características de movimentos posteriores ao realismo, que demonstram o diálogo da produção cinematográfica e a importância dos trabalhos sobre transcrições fílmicas.

Dessa maneira, João Botelho consegue realizar uma releitura da obra literária *Os Maias* (2017), de Eça, que prioriza, também, a construção de aspectos estéticos, pois este cineasta português tem como principal preocupação as formas pelas quais produz determinado filme, apesar de tratar de assuntos importantes nas suas produções cinematográficas. Para isso, utiliza dos diversos elementos cinematográficos na elaboração das cenas, buscando sempre aprimorá-los. De acordo com Marcel Martin:

Vale dizer que a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais, num certo grau. Essa dialética de significado-significante foi comentada assim por Bernard Pingaud: “Diferentemente de seus análogos reais, vemos sempre o que (os objetos) querem dizer, e quanto mais evidente esse saber, tanto mais o objeto dilui, perde seu valor particular. De modo que o filme parece condenado, seja à opacidade de um sentido rico, seja à clareza de um sentido pobre. Ou é símbolo ou é enigma”. Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representando à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos da linguagem (Martin, 2013, p. 18).

Na transposição fílmica estudada verificamos que João Botelho consegue construir uma recriação, na qual é perceptível sua preocupação com os aspectos estéticos da reprodução de acontecimentos existentes no enredo literário de Eça de Queirós, por exemplo, a utilização como plano de fundo de painéis pintados representando locais tradicionais portugueses. No entanto, o cineasta não esquece de dar significado aos objetos do cenário, contribuindo para a atmosfera enigmática e dramática de determinadas cenas, como os livros sobre a mesa do escritório de Carlos em sua casa que são mencionados no romance queirosiano e representado em diversas passagens na película botelhiana.

Com isso, constatamos a importância e relevância de cada elemento presente em um filme, fazendo-se necessário seu estudo. Os elementos cinematográficos são os responsáveis por estabelecer uma relação com o espectador, pois lhe transmitem uma mensagem, como verificamos nas análises feitas das imagens da película de João Botelho. Ainda com relação aos mesmos elementos, eles têm a função, também, de representar a realidade, apesar de ser de forma ilusória.

Marcel Martin (2013) ainda nos fala que já no começo do cinema podíamos verificar uma originalidade da linguagem cinematográfica. Essa originalidade da linguagem cinematográfica vem da sua capacidade de ressuscitar o passado, atualizar o futuro, apresentar o visível e mostrar o invisível juntamente com o real vivido, o qual pode estar mesclado ou compenetrado pelo sonho ao fazer parte do imaginário de alguém, ao transformar tudo isso em espetáculo transmitido por meio de imagens. Vejamos a cena abaixo e passemos para a análise de alguns elementos dessa linguagem:

Cena 5 – Passagem que retrata uma reunião



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

A imagem acima demonstra uma passagem do filme de João Botelho que apresenta a camada mais favorecida da sociedade portuguesa. Na cena verificamos a presença da iluminação, bem como da cor. Estes são dois elementos cinematográficos, os quais contribuem para a dramaticidade da cena, bem como para a construção da sua atmosfera. A cor confere não apenas um maior realismo para a cena como está ligada com as emoções, assim identificamos nessa cena um clima de descontração.

Ainda com relação a passagem acima, identificamos que a iluminação colabora, também, para o caráter de descontração existente na cena e a caracterização dos semblantes sérios de alguns personagens, com um foco de luz mais claro no centro da imagem que é responsável por chamar a atenção dos espectadores para as vestimentas das personagens. O vestuário compreende outro elemento da linguagem cinematográfica conhecido por contribuir na construção dos aspectos físicos, bem como psicológicos dos personagens, assim observamos que a vestimenta auxilia na identificação da camada social a que é pertencente cada personagem apresentado na cena 5.

Na cena acima verificamos que o vestuário feminino consiste em roupas representativas da moda do século XIX, o qual era caracterizado pela exuberância e pela elegância, retratando a posição e as convenções sociais da sociedade daquela época. Pode-se observar um vestuário composto por vestidos longos com cintura marcada, mangas de variados tamanhos, saias amplas e volumosas, possivelmente feitos de tecidos delicados, como a seda, a renda e o brocado. Os vestidos de bailes eram

mais sofisticados, apresentando detalhes decorativos, por exemplo, as lantejoulas, os bordados, as fitas, bem como as flores.

Além disso, as mulheres usavam luvas que para os bailes costumavam chegar até o cotovelo, por serem mais elegantes e os calçados femininos eram adornados com rendas, laços ou bordados, sendo fabricados de materiais refinados, por exemplo, o cetim e a seda. Elas chegavam a usar o corpete por cima da parte superior do vestido, com o intuito de afinar mais a silhueta e sustentar o busto. Outro acessório identificado nas personagens femininas da cena 5 são as joias que as mulheres dessa época usavam para completar o traje formal, dando-lhe mais requinte.

Nesta cena, que se passa em 1849, temos um vestuário masculino europeu, para uso em ocasiões formais como um baile, é marcado pela elegância e sofisticação, com um detalhamento que busca refletir *status* da alta sociedade e a etiqueta para a ocasião. Observamos os homens de casaca, peça central do traje masculino para evidenciar requinte. A casaca é mais longa e ajustada que os casacos em geral e normalmente feitas de tecidos luxuosos, como veludo ou seda. As casacas apresentam lapelas estreitas e longas, além de uma cauda que se estende até a parte de trás das pernas. Na cena 5, os homens também vestem um colete de cor clara, outra peça essencial do traje formal, também ajustado ao corpo, que combina com a cor do traje. Os coletes são feitos de tecidos também luxuosos, como seda ou brocado. A cena também dá vistas às calças da época, longas e estreitas, geralmente feitas de tecidos, como lã ou algodão, sempre de cor escura e que combinam com a casaca.

As camisas dos homens são de cor clara, provavelmente branca, como era o padrão da época, com tecidos mais leves como linho ou algodão. Observam-se as golas altas e, principalmente, seu uso com as chamadas gravatas de laço, amarradas no pescoço. Essas gravatas são bem características do século XIX, um acessório obrigatório para eventos formais. Eram feitas de tecidos finos, como seda, e vemos que estão presas ao pescoço com um nó elaborado, com o objetivo de acrescentar o toque de requinte e distinção desejados por uma classe social que almeja demarcar sua condição financeira superior.

É importante lembrar que, como mencionado no capítulo anterior do presente trabalho, no primeiro momento, a obra de Eça de Queirós foi considerada pela crítica literária como um romance histórico, por apresentar características desse tipo de romance, como personagens representativos de determinadas camadas sociais e/ou de figuras públicas do período retratado, além de entrelaçar momentos históricos com ações ficcionais. Entretanto, com o desenvolvimento dos estudos acerca de Eça os críticos verificaram que *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) compreende uma obra,

a qual ultrapassa os limiões do romance histórico, dividindo-se em camadas, assim como abrangendo a possibilidade de diferentes abordagens.

Dessa forma, o vestuário compreende outro elemento da linguagem cinematográfica. Seu emprego pelo cinema não é diferente daquele feito pelo teatro, apesar de ser mais realista e menos simbólico nos filmes do que nos palcos as vestimentas dos personagens contribuem para o significado geral da produção fílmica e para a composição da cena, como verificamos anteriormente na análise da imagem do filme botelhiano estudado.

Donis Dondis (2015) considerava o vestuário como um elemento visual da cena, que é parte da composição significativa da imagem. Assim, verificamos nas diversas partes do filme que o vestuário além de compor a caracterização dos personagens compõe a construção do cenário, e contribui para a significação da imagem. Dessa forma, ressaltamos que a imagem é construída pelos vários elementos da linguagem cinematográfica, como o cenário.

O cenário consiste no elemento da linguagem cinematográfica, o qual tem importância maior no cinema do que no teatro e na presente pesquisa desempenha um papel primordial nas análises das imagens. Com isso, faz-se necessário mencionar Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété que nos diz que:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 52).

No filme analisado verificamos que João Botelho realiza em determinados momentos uma representação do reflexo da sociedade portuguesa da época e em outros uma recusa dos princípios desta sociedade, as quais consistem na construção da mensagem a ser transmitida para o espectador, bem como na elaboração da própria representação cênica, assim demonstrado pelo teórico francês acima mencionado acerca das produções cinematográficas.

Com isso, verificamos que João Botelho realiza escolhas de determinados trechos do livro para a construção da narrativa cinematográfica da sua película que não têm, necessariamente, uma ligação cronológica levando a uma quebra na linearidade da narrativa do filme causada pelo caráter de captura da imagem, sendo a razão principal para a realização das análises mais aprofundadas acerca das imagens e seus elementos. Observemos a sequência de imagens:

As sequências fílmicas alternam entre cenas coloridas e preto e branco, sendo um aspecto importante dentro da análise da película botelhiana. Essa importância se dá pelo fato de a cor ser um elemento da linguagem do cinema empregada com o objetivo de auxiliar não apenas na construção da cena como da própria mensagem que se pretende transmitir com a narrativa cinematográfica. Vejamos a cena a seguir:

Cena 6 – Reencontro de Carlos Maia com seu melhor amigo



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Na cena acima temos o reencontro de Carlos Maia e Ega que estabelecem uma conversa sobre vários assuntos, por exemplo, os movimentos literários, políticas e acerca de aspectos da vida deles. Já com relação aos elementos que compõem o cenário observamos a pintura representada por um quadro enorme na parede da casa de Carlos, os cardeais e uma partitura, sendo esta última remetendo a presença da música na vida de Carlos Maia demonstrada em várias passagens da película de João Botelho.

Portanto, verificamos que as imagens fílmicas são compostas de vários elementos responsáveis por formarem a linguagem cinematográfica, por exemplo, a iluminação, o cenário, as cores, os ângulos e planos formados pelos movimentos da câmera. Dessa forma, a linguagem cinematográfica consiste no conjunto destes planos, ângulos e dos demais recursos que fazem parte do universo do filme com o papel de contribuírem para o significado da imagem.

Os planos e os ângulos são formados pelo movimento da câmera compreendida por ser um agente técnico responsável pela criação da realidade fílmica e pelo registro da realidade como material que serve como inspiração para a produção de uma película. Assim, constatamos que a história das técnicas cinematográficas está ligada com a história da própria câmera, pois com os avanços na mobilidade da câmera verificamos as mudanças surgidas nos planos e nos ângulos das imagens. Por isso, retornaremos a discussão sobre a câmera no próximo tópico.

Com isso, em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho realizamos as análises com base em dois aspectos a imagem e a narrativa. Para isso, Dondis Donis (2015) nos alerta à necessidade de saber apreender as imagens e defende em seu livro a ideia de um alfabetismo visual explicado pelo teórico por ser um aprendizado da leitura do conjunto de informações contidas nas imagens. Assim, com base no que foi apresentado neste tópico passemos para as análises das imagens, com ênfase nos elementos imagéticos e em sua contribuição tanto para a quebra da linearidade da narrativa cinematográfica como para a própria obtenção do caráter de “captura” da imagem fílmica.

5.2. AS IMAGENS EM OS MAIAS: CENAS DA VIDA ROMÂNTICA (2014)

As imagens nos cercam diariamente e são, conseqüentemente, fáceis de serem consumidas, porém não nos esqueçamos de que elas são produtos de manipulações elaboradas, às vezes, complexas. Assim, acontece no cinema com os elementos visuais das imagens, os quais são manipulados pelas técnicas de comunicação visual.

Essa manipulação dos elementos visuais é realizada com a finalidade de obter uma resposta direta ao caráter daquilo que está sendo concebido e ao objetivo da mensagem transmitida por meio da construção da imagem. As inovações nas várias áreas do conhecimento e os aprimoramentos das técnicas relacionadas às formas de captura das imagens contribuem para o desenvolvimento dos filmes cada vez mais elaborados esteticamente, como verificamos na transposição fílmica de João Botelho estudada na presente tese.

No entanto, com a evolução dos recursos técnicos, tanto a fotografia como o cinema passam por um processo de simplificação, no sentido de tornar compreensível os elementos visuais das imagens de uma foto ou de uma produção fílmica, com a finalidade de servir aos seus objetivos e ao seu público. As técnicas desempenham o papel de agente dentro do processo de construção da imagem, bem como da própria comunicação visual. Conforme Donis Dondis:

Se a invenção do tipo móvel criou o imperativo de um alfabetismo verbal universal, sem dúvida a invenção da câmera e de todas as suas formas paralelas, que não cessam de se desenvolver, criou, por sua vez, o imperativo do alfabetismo universal, uma

necessidade que há muito tempo se faz sentir. O cinema, a televisão e os computadores visuais são extensões modernas de um desenhar e de um fazer que têm sido, historicamente, uma capacidade natural de todo ser humano, e que agora parece ter-se apartado da experiência do homem (Dondis, 2015, p. 1).

O trabalho do analista se torna, portanto, desafiador, pois as imagens se encontram cada vez mais bem elaboradas com o auxílio dos outros elementos cinematográficos, por exemplo, a iluminação, aspectos do cenário e a posição da câmera. As imagens se tornaram uma forma de transmitir mensagens para as pessoas, emocionando-as. Na Antiguidade, a obtenção desse resultado na transmissão de mensagens, só acontecia no teatro. Por isso, Jacques Rancière em seu livro *O destino das imagens* (2012) alerta para a potência de afeto adicionado à imagem pelo seu operador.

Dessa maneira, a atividade do analista compreende em uma tarefa complexa, porque ele não somente precisa embasar suas análises nas teorias para conseguir realizar descobertas nos trabalhos imagéticos como não deixar suas preferências interferir nos estudos acerca das imagens feitos por ele. Segundo Donis Dondis no seu livro *Sintaxe da linguagem visual* (2015):

A arte e o significado de arte, a forma e a função do componente visual da expressão e da comunicação, passaram por uma profunda transformação na era tecnológica, sem que se tenha verificado uma modificação correspondente na estética da arte. Enquanto o caráter das artes visuais e de suas relações com a sociedade e a educação sofreram transformações radicais, a estética da arte permaneceu inalterada, anacronicamente presa à ideia de que a influência fundamental para o entendimento e a conformação de qualquer nível da mensagem visual deve basear-se na inspiração não cerebral (Dondis, 2015, p. 1).

A estética da arte pode não ter sofrido modificações como a arte e o significado da arte, mas ela continua a exercer influências nos diferentes âmbitos das artes, assim verificamos nas produções cinematográficas. As influências da estética da arte são percebidas nas imagens filmicas analisadas, bem como nos mais elevados domínios de expressões artísticas, por exemplo, pintura, fotografia e cinema que requerem o estudo de seus elementos individuais. São eles: a cor, o tom, a linha, a textura e a proporção.

Esses elementos individuais se encontram, na maioria dos casos, misturados com os meios responsáveis por auxiliarem a sua produção e com as técnicas individuais, como a simetria, a ousadia, a reiteração e a ênfase que são empregados de acordo com o objetivo a ser alcançado pelo profissional que no caso do cinema pode ser um determinado efeito pretendido pelo cineasta. Para isso, esse profissional utiliza, também, de componentes da linguagem cinematográfica que dialogam com os elementos das vanguardas literárias, a fim de compor a imagem transmitida para o espectador.

Com isso, passemos para a análise da cena filmica a seguir, a qual retrata o encontro de Carlos Maia com duas senhoras da alta sociedade portuguesa em um evento. Observemos, mais uma

vez, o papel do vestuário para marcar a camada social à qual pertence cada personagem que é feita na narrativa literária pelo emprego excessivo de adjetivos para a construção das imagens, além dos elementos individuais artísticos responsáveis não apenas por contribuírem na construção da imagem fílmica como para marcarem as influências das vanguardas artísticas e literárias na película botelhiana trabalhada, as quais auxiliam, também, para a obtenção do aspecto de “captura” desta imagem.

Cena 7 – Passagem que retrata o encontro



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Na cena 7 identificamos a utilização de cores em tons vermelhos que são representativos de ocasiões de festas e foram utilizados por Eisenstein em diversas passagens das suas produções cinematográficas inclusive, com a finalidade de demonstrar os aspectos emotivos dos personagens. Já iluminação, o vestuário e os diálogos compõem o arsenal dos meios de expressões fílmicos, os quais se relacionam entre si.

Ainda com relação a cena acima, verificamos ser a iluminação o elemento responsável por marcar a influência da vanguarda artística conhecida por Surrealismo, pois auxilia na expressividade das ideias, dos sentimentos e dos modos comportamentais dos personagens, os quais o cineasta pretende focalizar que são transmitidos pelo emprego das cores. Na cena 7, verificamos o uso de tons vermelhos e laranjas responsáveis não apenas por passar um sentimento de felicidade dos personagens, por ser um momento de diversão entre eles, mas desempenham também direcionamentos dados pelo operador da imagem ao espectador.

A iluminação surrealista nessa cena busca criar uma atmosfera irreal, onírica utilizando a luz de maneira deliberadamente não natural, o que desafia as convenções da iluminação realista. Na cena acima, observamos o chamado contraste extremo, que acentua contrastes entre áreas de luz e sombra, com isso criando uma sensação dramática e expressiva. Arredondadas, as sombras expressivas nos arredores da cena principal amplificam a atmosfera onírica. Elas podem ser projetadas de maneira não naturalista, criando padrões e texturas incomuns.

Vale lembrar que a película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014) realiza um retrato crítico da sociedade portuguesa do século XIX, por meio de uma construção fílmica feita, também, em camadas com a função de demonstrar uma narrativa com aspectos psicológicos, enfatizando assim a quebra na linearidade dessa narrativa cinematográfica.

A partir do mencionado acima, Donis Dondis (2015) adverte sobre a força cultural, bem como universal que o cinema, a fotografia e a televisão têm na configuração da autoimagem do homem. Ainda segundo o mesmo teórico compreende esta a razão pela qual se faz importante o ensino do alfabetismo visual tanto para os comunicadores como para aqueles os quais a comunicação se dirige. A necessidade desse ensino se faz relevante devido à imagem ter um grande potencial de transmissão de mensagens. Donis Dondis explica que:

O alfabetismo significa que um grupo compartilha o significado atribuído a um corpo comum de informações. O alfabetismo visual deve operar, de alguma maneira, dentro desses limites. Não se pode controlá-lo mais rigidamente que a comunicação verbal; nem mais nem menos. (Seja como for, quem desejaria controlá-lo rigidamente?) Seus objetivos são os mesmos que motivaram o desenvolvimento da linguagem escrita: construir um sistema básico para a aprendizagem, a identificação, a criação e a compreensão das mensagens visuais que sejam acessíveis a todas as pessoas, e não apenas àquelas que foram especialmente treinadas, como o projetista, o artista, o artesão e o esteta (Dondis, 2015, p. 3).

No cinema denominamos de linguagem cinematográfica o conjunto dos elementos formadores do sistema básico responsável por comunicar algo ao espectador, por meio das imagens. Esse é o tipo de linguagem empregada pelo cinema nas construções das produções fílmicas como já discutimos no capítulo dois e no tópico anterior, sendo importante para a construção da própria narrativa cinematográfica e, conseqüentemente, do aspecto de “captura” obtido pela imagem da película de João Botelho analisada na presente tese.

Dessa forma, concluímos que o modo visual, ou seja, a imagem, compreende um corpo de dados, assim como a nossa linguagem verbal. A imagem e a linguagem verbal são utilizadas conjuntamente na composição e na compreensão das diversas mensagens. Por isso, Donis Dondis (2015) nos diz ser inevitável a preocupação do alfabetismo visual com a compreensão da forma visual

por inteira, incluindo a combinação de elementos, a manipulação das unidades básicas, bem como as relações mantidas com os componentes externos e com as técnicas utilizadas para construí-las.

A câmera é um agente técnico importante na construção das imagens cinematográficas, pois é responsável pela criação dos ângulos e planos imagéticos pelo movimento que realiza. O movimento feito pela câmera consegue direcionar o espectador para o ponto de vista pretendido pelo diretor e roteirista do filme, assim temos a manipulação não apenas do cenário como de toda a imagem. De acordo com Jacques Aumont:

As imagens são, portanto, objetos visuais muito paradoxais: têm duas dimensões mas permitem que nelas se vejam objetos em três dimensões (esse caráter paradoxal está ligado, é claro, ao fato de que as imagens mostram objetos ausentes, dos quais elas são uma espécie de símbolo: a capacidade de reagir às imagens é um passo em direção ao simbólico) (Aumont, 2012, p. 64).

As imagens são objetos visuais detentoras da capacidade de tornar visível outros objetos. Elas têm dimensões, bem como são responsáveis por realizarem a interação entre os três níveis da estrutura visual são eles: *input* visual, o material visual representacional e a estrutura abstrata. Estes níveis desempenharam um importante papel nas análises das imagens, pois se relacionam com a teoria desenvolvida por Arnheim, citado no primeiro capítulo desta tese, e identificada nas sequências filmicas da transcrição de João Botelho.

Com isso, faz-se necessário entendermos os três níveis estruturais das imagens que virão a seguir, os quais se relacionam com os elementos da linguagem cinematográfica. O primeiro nível estrutural consiste no *input* visual que compreende os inúmeros sistemas de símbolos responsáveis por auxiliarem na identificação de ações, emoções e direções. Esses símbolos são detalhes representacionais concretos ou abstratos, podendo se encontrar desvinculados da informação principal transmitida pela imagem, tendo o espectador o papel de identificá-los.

Já o segundo nível é o material representacional consistindo naquilo encontrado no mundo, sendo possível de ser reproduzido por meio do desenho, da pintura, da escultura e do cinema, ou seja, consiste no próprio objeto representado. O nível da estrutura abstrata, o terceiro nível, que seria a reprodução de tudo aquilo que vemos de forma natural ou o resultado da composição, levaria em consideração não apenas o objeto recriado como os elementos integrantes da imagem ou de outro tipo de produção artística. Observemos a imagem abaixo:

Cena 8 – Passagem representando o bairro Chiado



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Nesta imagem João Botelho retrata o bairro português Chiado, por meio de um painel de fundo compreendido por ser uma pintura a óleo feito pelo artista plástico João Queiroz. Esse artista pinta várias telas em grandes dimensões que compõem os cenários da produção cinematográfica botelhiana estudados no presente trabalho, o que obtém um aspecto mais realista e uma maior semelhança com o bairro naquela época, possibilitando a verificação dos três níveis da estrutura da imagem citados anteriormente.

É importante mencionar que o Chiado consiste em um bairro tradicional de Portugal e representa não apenas a sociedade portuguesa daquele período, como a história local. Apresenta, assim, o nível de estrutura abstrata, o resultado da composição e da reprodução imagética. Esse bairro fica localizado no centro de Lisboa, e é conhecido, também, como Baixa-Chiado, por ser a parte antiga do centro.

Ainda nesse bairro encontramos cafés, livrarias, restaurantes, bares, teatros e museus cercados de construções seculares, assim verificamos na imagem acima, bem como em cenas da transcrição botelhiana que se passam em teatros localizados nesse mesmo lugar. Dessa maneira, identificamos o nível estrutural chamado *input* visual, por meio dos diversos detalhes concretos e abstratos representados na composição da imagem, como o hotel demonstrado na cena. Esses detalhes são apresentados, com a finalidade de transmitir uma determinada mensagem ao espectador, por exemplo, o caráter tradicional e conservador do povo português, além de contribuir para a quebra da linearidade da narrativa fílmica para a obtenção do aspecto de “captura” da imagem, assemelhando-a com a fotografia que verificamos

na cena 8. Ela nos remete a importância dada pela fotografia ao registro do momento, por causa do seu aspecto de “captura”.

Em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014) identificamos que João Botelho escolhe retratar vários lugares importantes para a história de Portugal, o que caracteriza a sociedade portuguesa daquela época, apesar da ruptura na linearidade da narrativa cinematográfica. Assim como, mencionado no capítulo anterior o cineasta tem uma preocupação maior com a estética do filme do que com a mensagem a ser transmitida, empregando o uso da câmera, da iluminação e da cor para dar à cena um aspecto de foto atribuído pelo caráter de “captura” da imagem, assemelhando-se em determinadas cenas, também, com a pintura.

Vale lembrar que a pintura fez o papel da fotografia em diversas situações, pois se preocupava, também, em registrar o instante e não apenas em fazer retratos. Sendo por esta razão alguns pintores terem sido levados para a guerra, com o objetivo de registrar aquele momento. O cineasta, assim como o pintor e o fotógrafo, realiza escolhas para a construção da imagem, a qual estabelece uma relação com o espectador. Segundo Jacques Rancière em seu livro *As distâncias do cinema* (2012) relata ser:

A primeira distância, simbolizada por aquela sala improvisada onde era exibido o filme do Nicholas Ray, é a cinefilia. A cinefilia é uma relação com o cinema, questão de paixão muito antes de ser questão de teoria. Sabe-se que a paixão não tem discernimento. A cinefilia era uma mistura dos discernimentos aceitos. Primeiro, miscelânea dos lugares: uma peculiar diagonal traçada entre as cinematecas, nas quais se conservava a memória de uma arte, e os cinemas dos bairros afastados onde era exibido um ou outro filme americano mal considerado, mas no qual os cinéfilos descobriram seu tesouro na desabalada cavalgada de um western, na tensão do assalto a um banco ou no sorriso de uma criança (Rancière, 2012, p. 64).

A cinefilia compreende relação íntima do espectador com o filme que compromete uma análise científica da imagem cinematográfica e liga o culto da arte com a democracia dos entretenimentos e das emoções do público. Ela colocou em questão as categorias do modernismo artístico, impedindo o maior desenvolvimento estético das imagens fílmicas, dos recursos, bem como das técnicas cinematográficas para a elaboração da película.

Por isso, Donis Dondis (2015) fala que o processo de composição da imagem consiste no resultado das decisões compositivas, pois elas determinam o objetivo e o significado da manifestação visual, assim como interfere na relação do espectador com a mensagem vinculada pela imagem. Isso é possível de identificar nas imagens da produção cinematográfica botelhiana analisada no presente trabalho, nas quais o espectador chega a contemplar as imagens fílmicas como se fossem pinturas devido à existência dos elementos estéticos das vanguardas artísticas.

Ainda sobre a composição da imagem, Jacques Aumont (2012) diz que a influência da imagem surge a partir da relação entre o espectador e o produtor da imagem responsável por ser a base de várias

abordagens teóricas sobre o espectador, ultrapassando os próprios elementos compositivos da imagem. Neste trabalho não abordaremos as teorias relacionadas ao espectador, apesar de ser para quem a imagem é produzida, porque não é nosso objeto principal, e sim a imagem na produção cinematográfica de João Botelho e seus respectivos elementos formadores, por exemplo, a iluminação e a cor.

Passemos para a análise de outro lugar retratado na transcrição fílmica trabalhada que é registrado oficialmente com o nome de Praça D. Pedro IV e tem em seu centro uma estátua desse imperador, mas é popularmente conhecido por Praça do Rossi. Vejamos a sequência fílmica abaixo, com o objetivo de analisar a composição da imagem e de constatar a importância das decisões compositivas na construção da mensagem a ser vinculada para o espectador, bem como para o aspecto de “captura” da imagem cinematográfica juntamente com a quebra na linearidade da narrativa cinematográfica botelhiana pesquisada.

Cena 9 – Passagem representando Praça D. Pedro IV



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Cena 10 – Passagem representando Praça D. Pedro IV



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

As imagens acima tratam de uma sequência filmica, na qual constatamos um importante movimento da câmera, o *travelling*. A Cena 9 começa com uma visão global do espaço, no qual temos Afonso e Carlos Maia em um diálogo finalizado com a partida deste personagem para seu consultório. A saída de Carlos Maia da cena marca o início do afunilamento do ângulo da câmera, que ocorre à medida que Afonso da Maia se aproxima da janela, e encerra a Cena 10 com uma visão da estátua de D. Pedro IV.

Essa estátua é o monumento da Praça do Rossi onde fica localizado o consultório de Afonso da Maia, e dá início à Cena 10. É importante mencionar que na Cena 9 temos dois planos, e apenas em seu encerramento ficamos com um plano. Estes dois planos marcam os tempos: presente e futuro, naquele se situa Afonso da Maia. Já o futuro é aquele vislumbrado por esse personagem pela janela concretizado na Cena 10, representado pela estátua de D. Pedro IV que aparece no começo.

Ainda na Cena 10 verificamos a influência da vanguarda artística-literária conhecida como Expressionismo e do aspecto de “captura” da imagem obtido pela quebra na linearidade da narrativa cinematográfica, uma vez que, em seguida a essa cena, temos um lapso temporal para a passagem filmica seguinte. O Expressionismo é identificado na composição da película botelhiana, por meio dos elementos da cenografia, da fotografia e da *mise-en-scène* responsáveis por fornecer uma impressão de pintura para a imagem do filme analisado de João Botelho. De acordo com Jacques Aumont:

As imagens são feitas para serem vistas, por isso convém dar destaque ao órgão da visão. O movimento lógico de nossa reflexão levou-nos a constatar que esse órgão não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível, mas, ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo: partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de espectador (Aumont, 2012, p. 77).

A visão se estabelece por não ser um instrumento neutro na tarefa de contemplar as imagens, mas pode ser, também, manipulada. Dessa maneira, o cineasta consegue direcionar a atenção do espectador para um determinado ponto na cena, conduzindo-o na narrativa cinematográfica como observamos em *Os Maias*: (2014). Nessa transcrição, verificamos ser o público levado a um passeio para pontos específicos de Portugal por meio de imagens, as quais chegam a se assemelhar não apenas ao caráter de “captura” da fotografia como ao de uma pintura, devido aos painéis de fundo e à própria iluminação.

Essas imagens desempenham um papel que vai além de narrar uma história, mostram marcos da formação da identidade do povo de um país, apesar da ruptura na linearidade da narrativa fílmica. Nas imagens da transposição botelhiana verificamos marcas de estilo de vanguardas artísticas, como o Surrealismo, bem como a importância do conhecimento das teorias do cinema para analisá-las. Vejamos a imagem abaixo:

Cena 11 – Encontro de Carlos Maia com Maria Eduarda



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

A cena acima retrata um encontro de Carlos Maia com Maria Eduarda. Nesta cena temos como plano de fundo outro painel, pintado por João Queiroz, atribuindo à imagem um aspecto de pintura juntamente com a contribuição da iluminação que, como já mencionada no segundo capítulo desta tese, pode ser interna ou externa. Nesse caso se trata da iluminação interna, pois verificamos uma manipulação da luz a dar um foco de maior clareza nos personagens, o que deixa a imagem com pouca nitidez.

A manipulação dos elementos da linguagem cinematográfica era defendida pela teoria formativa e, particularmente, por Sergei Eisenstein, pois acreditava que os elementos filmicos não se encontravam isolados nas composições das películas, mas conversavam com os recursos técnicos e até mesmo com o próprio diálogo. Ante dos diversos argumentos sobre as manipulações das técnicas, Donis Dondis nos lembra que:

Seja qual for sua abordagem do problema, os filósofos concordam que a arte inclui um tema, emoções, paixões e sentimentos. No vasto âmbito das diversas artes visuais, religiosas, sociais ou domésticas, o tema se modifica com a intenção, tendo em comum apenas a capacidade de comunicar algo de específico ou de abstrato (Dondis, 2015, p. 8).

Então, as manipulações das técnicas e, conseqüentemente, dos elementos cinematográficos nos possibilitou abordagens diversas sem perder a capacidade de transmitir mensagens, bem como de sentimentos sobre um mesmo texto literário, por exemplo, em *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017), de Eça de Queirós. Na transposição de João Botelho desse romance verificamos nas composições de suas imagens marcas estilísticas das vanguardas artísticas conhecidas por surrealismo e dadaísmo, como podemos identificar na Cena 13.

Nessa cena, constatamos a construção da paisagem retratada pelo painel de fundo responsável por nos revelar uma fusão entre a realidade e o mundo onírico, o qual representaria a vontade dos próprios personagens de fugirem daquele mundo vivido por eles. Ainda sobre a imagem demonstrada, identificamos ser a pouca nitidez proposital, pois se assemelha a uma névoa dando um aspecto onírico para a imagem, o que faz dos personagens não apenas parte integrante do cenário, mas também o compõem e interagem com os outros elementos compositivos do ambiente, inclusive com a cor.

Esta interação dos personagens com os elementos compositivos do cenário contribui para a construção de uma outra realidade, apresentando-se como uma característica do dadaísmo no cinema e defendida, também, por Sergei Eisenstein. Este teórico defendia o fato de os elementos cinematográficos dialogarem entre si, ou seja, não apresentam apenas a função de ter um significado, mas a de formar uma mensagem que seria transmitida para o espectador.

É importante lembrar, também, que o dadaísmo via no cinema uma possibilidade de criações de diferentes realidades, por meio da interação com as várias ferramentas disponibilizadas pela sétima arte e com a própria narrativa cinematográfica que consistiria em um enredo desconexo ou com rupturas em sua linearidade, como observamos na película *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014). Donis Dondis ressalta que:

Na criação de mensagens visuais, o significado não se encontra apenas nos efeitos cumulativos da disposição dos elementos básicos, mas também no mecanismo perceptivo universalmente compartilhado pelo organismo humano. Colocando em termos mais simples: criamos um design a partir de inúmeras cores e formas, texturas, tons e proporções relativas; relacionamos interativamente esses elementos; temos em vista um significado. O resultado é a composição, a intenção do artista, do fotógrafo ou do designer. É seu input. Ver é outro passo distintivo da comunicação visual (Dondis, 2015, p. 30).

O crítico nos lembra da importância da percepção humana na tarefa de analisar e de apenas decifrar a mensagem passada pela imagem, as quais vão além da compreensão do significado da disposição dos elementos, assim como acontece no cenário de uma determinada produção cinematográfica. Rudolf Arnheim foi um teórico do cinema que aplicou a teoria da Gestalt nos estudos de interpretação das artes visuais, trabalhando com o funcionamento da percepção das imagens filmicas.

A teoria da Gestalt defendida por Arnheim tem contribuído com trabalhos na área da percepção, por meio da coleta de dados com o objetivo de identificar a importância dos padrões visuais e descobrir como o organismo humano organiza o *input* visual e articula o *output* visual, com o conhecimento de que o componente físico, bem como o psicológico são relativos. Observamos ser todo o padrão visual da imagem compreendido por ser dinâmico, ou seja, ele não pode ser definido como intelectual, emocional ou de forma automática, devido à forma, direção, distância ou ao tamanho. De acordo com o mencionado, passemos para a análise da imagem filmica abaixo:

Cena 12 – Retrata o dia a dia da cidade portuguesa



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Essa cena apresenta um bairro de Portugal. Mostra o cotidiano das pessoas daquele período. Outro aspecto importante é que João Botelho compôs o fundo de alguns cenários com painéis, que também são pinturas a óleo, de João Queiroz. O cineasta queria que os painéis retratassem lugares importantes para a sociedade portuguesa daquela época, porque acreditava que a pintura conseguiria auxiliar na reconstrução do aspecto histórico da narrativa e não perderia o aspecto de “captura” verificado em cada imagem fílmica da transcrição botelhiana analisada.

As características dos padrões visuais identificadas nas imagens cinematográficas estudadas desempenham o papel de estimular o espectador, servem como mediadores estáticos responsáveis por desencadear forças psicofísicas no público, por exemplo, emoções relacionadas aos sentimentos de tristeza, alegria e estranhamento, como já mencionadas por Jacques Aumont. Segundo este teórico, as reações do espectador em conjunto criam a percepção de um indivíduo de determinada imagem.

Dessa maneira, as imagens não são algo que se encontram em um filme ou em uma exposição por acaso, mas são acontecimentos visuais que consistem em ações e ocorrências totais, as quais incorporam a reação ao todo da composição visual. Faz-se necessário lembrar o objetivo de toda e qualquer imagem que é a transmissão de uma mensagem para determinado público mediante as escolhas de seus elementos compositivos, que no cinema desempenham o papel, também, de guiar o espectador para o ponto de vista pretendido pelo cineasta. Assim, observamos a próxima imagem:

Cena 13 – A morte de Pedro Maia



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

A cena acima corresponde ao suicídio cometido por Pedro Maia quando descobre a traição de sua esposa. E Nesse recorte identificamos a pouca iluminação, bem como um foco de claridade em Pedro e Afonso da Maia que desempenha o papel de contribuir para a construção da atmosfera melodramática. Vale lembrar que o operador tem mais liberdade de criação quando usa a iluminação em ambientes interiores.

Dessa forma, verificamos que a iluminação é um elemento relevante na construção da expressividade da imagem, com a finalidade de fornecer para a cena um maior realismo. Na adaptação *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho, verificamos que a iluminação tanto nos ambientes interiores quanto nos exteriores contribui para a criação da atmosfera da cena, junto ao jogo de sombras e a escolha das cores, os quais em determinados momentos correspondem à descrição feita do ambiente no texto literário. No entanto, Marcel Martin adverte sobre o não realismo na elaboração da produção cinematográfica:

Esse não realismo deve-se evidentemente a razões técnicas imperiosas (é preciso que a película seja impressionada – diga-se de passagem que as novas películas ultrasensíveis permitem rodar cenas à noite em condições bem mais realistas), mas justifica-se também pela vontade de obter uma fotografia bem contrastada, de modular os claros e os escuros com precisão: a fotogenia da luz é uma fonte fecunda e legítima de prestígio artístico para um filme, e, para todos os efeitos, é preferível uma iluminação artificial, esteticamente falando, a uma iluminação verossímil mais deficiente (Martin, 2013, p. 62).

O teórico nos fala sobre o contraste entre claros e escuros, os quais devem ser realizados com precisão para a obtenção de uma fotografia bem contrastada. Esse efeito é verificado na Cena 13. Nessa cena identificamos também que a cor usada pelo operador contribui para a obtenção do sentimento trágico a ser transmitido para o espectador e para o aumento do caráter realista da imagem.

É importante ressaltar que efeitos diversos podem ser alcançados pelo uso de fontes luminosas anormais ou excepcionais, assim como pela utilização das sombras, as quais foram empregadas na transposição botelhiana estudada. O uso de sombras é feito com a finalidade de garantir um resultado expressionista na composição de suas imagens cinematográficas, como verificado na Cena 13. Assim, vale lembrar que a transcrição de João Botelho trabalhada na presente tese consiste em cenas coloridas, bem como em preto e branco. Observemos as cenas abaixo:

Cena 14 – Sequência filmica das cenas do presságio de Afonso Maia



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Essas cenas antecedem a morte de Pedro Maia, o qual se suicida com um tiro na cabeça. Os fotogramas correspondem ao presságio que Afonso Maia tem ao adormecer na poltrona do escritório na noite da chegada do filho e ao acordar com o barulho do tiro disparado pelo primogênito. Na película identificamos o emprego das cores, as quais contribuem para a transmissão dos aspectos emotivos e comportamentais dos personagens.

É importante mencionar, também, que são os resultados das decisões compositivas que têm o papel de determinar o objetivo e o significado da manifestação visual, os quais implicam na relação da imagem criada com o espectador. Dessa forma, verificamos a relação da cor com o estado psicológico do espectador que contribui para prender sua atenção na imagem filmica, assim observamos na Cena 14.

Nessa cena identificamos a predominância dos tons avermelhados na construção das sequências imagéticas da película botelhiana que auxiliam na construção da atmosfera dramática dessa passagem do filme e dos aspectos impressionistas, como a dominância dos elementos psicológicos presentes na cena. Vejamos a sequência filmica a seguir:

Cena 15 – Afonso Maia em sua casa em Santa Olávia



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

Cena 16 – Afonso Maia em sua casa em Santa Olávia



Fonte: filme *Os Maias: Cenas da vida romântica*, de João Botelho (2014).

As cenas acima tratam do retorno de Afonso Maia para suas terras em Santa Olávia, depois da morte de seu filho. Nas imagens trazidas pelas cenas identificamos marcas da vanguarda artística conhecida por expressionismo alemão, debatida no primeiro capítulo desta tese. O cenário expressionista sugere uma impressão plástica para a cena, preservando o caráter de “captura” das imagens filmicas trazidas pelas cenas 15 e 16 em que verificamos, também, uma quebra na narrativa cinematográfica devido ao salto temporal existente entre a morte de Pedro Maia e a volta de Afonso Maia para Santa Olávia. Jacques Aumont relata a relação dos elementos da linguagem do cinema com o espectador da seguinte maneira:

Foi também Gombrich que, em sua célebre obra *L'Art et l'illusion*, propôs a expressão de “papel (ou parte) do espectador” (*beholder's share*) para designar o conjunto dos atos perceptivos e psíquicos pelos quais, ao percebê-la e ao compreendê-la, o espectador faz existir a imagem. Essa noção é no fundo o prolongamento direto, como a síntese, do que acabamos de observar (Aumont, 2012, p. 86).

Com base no relato do teórico, verificamos que a imagem filmica não existe de forma isolada, mas enquanto relação com seu espectador. Por isso, a importância do aspecto de “captura” da imagem cinematográfica obtido pela quebra da linearidade da narrativa do filme de João Botelho se torna relevante à medida que provoca um estranhamento dentre outras reações em seu público, pois assim é responsável por adquirir, também, valores significativos.

Com isso, conseguimos identificar a reconstrução nas imagens cinematográficas das imagens literárias feitas mentalmente, por meio da leitura do romance *Os Maias* (2017), de Eça de Queirós. A reconstrução dessas imagens, bem como das mensagens transmitidas por elas foram realizadas com a influência e com o auxílio das vanguardas artístico-literárias com base nas teorias do cinema, assim como das teorias de adaptação verificadas nas análises feitas na presente tese.

Em suma, a transposição cinematográfica dirigida por João Botelho apresenta elementos estéticos relevantes, conforme avaliados nesta tese, como as características surrealistas, expressionistas e elementos do movimento modernista português. Entretanto, é necessário concordar com a crítica sobre as dificuldades de recriação, na linguagem cinematográfica, das complexidades pelas quais a obra queirosiana é conhecida e respeitada. Dentre elas, a profundidade do impacto emocional do romance de Eça de Queirós, que para os leitores nem sempre parece estar contemplado na película botelhiana, o que resulta na sensação de que algo foi perdido na transposição para a grande tela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa apresentada nesta tese se constituiu da análise comparativa entre o livro *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017), de Eça de Queirós, e o filme *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014), de João Botelho; tivemos como objetivo o estudo dos recursos cinematográficos empregados pelo cineasta, com ênfase na imagem, a partir dos elementos da linguagem cinematográfica, dos aspectos de intertextualidade presentes na obra literária, dos conceitos de transposição e de transcrição discutidos pela teoria da adaptação.

Para isso, realizamos no primeiro capítulo um excursão sobre a história do cinema, com a finalidade de fundamentar os conhecimentos acerca dessa arte que possibilitaram discussões relacionadas às principais vanguardas artístico-literárias, por exemplo, o surrealismo, o expressionismo e o impressionismo, as quais foram argumentadas conforme os teóricos do cinema, como Robert Stam (2013).

Esse teórico, em seu livro *Introdução à teoria do cinema* (2013), faz uma explanação sobre as teorias e as vanguardas artístico-literárias que nos auxiliou na fundamentação das análises das imagens da película botelhiana. Entretanto, é primordial o olhar crítico do estudioso sobre as imagens para a obtenção dos resultados, como adverte Martine Joly (2012). Dessa forma, foi possível refutar a crítica especializada que concebe o romance queirosiano como apenas uma narrativa realista que seria o retrato da sociedade portuguesa e a sua transposição fílmica botelhiana, como uma releitura alongada para o gosto do espectador contemporâneo.

O que temos, no entanto, é uma transcrição da produção literária queirosiana com características importantes, por exemplo, o aspecto de “captura” da imagem que agrega mais conhecimento aos estudos, os quais envolvem a literatura e o cinema, proporcionando uma outra visão sobre o romance de Eça de Queirós que atualiza, bem como renova as leituras acerca das produções desse escritor português.

No presente trabalho, outra importante fonte usada foi o livro *História do cinema mundial* (2015) organizado por Fernando Mascarello que faz um apanhado das vanguardas artísticas e sua influência no cinema. Esse livro serviu como arcabouço teórico inicial para nossa pesquisa, assim como fundamentou as análises das imagens cinematográficas botelhianas selecionadas, as quais tinham elementos surrealistas.

Já o estudioso, Andrew (2002) foi utilizado como fonte de aprofundamento das principais teorias do cinema que serviram para o entendimento dos novos termos criados, como “transposição” e “transcrição” que são empregados pela teoria da adaptação e utilizados nesta tese. É importante

ressaltar o cuidado no uso desses novos termos, pois eles carregam uma mudança ou acréscimos de explicações no conceito, sendo o caso do termo “transcrição”.

A transcrição é um termo que não designa apenas a mudança de um texto literário para o cinema, mas também a passagem de determinada obra literária para um novo meio que significa uma recriação e uma releitura desse texto, que apresenta novas características demonstradas por meio dos elementos, bem como das técnicas cinematográficas. Haroldo de Campos (2015) defende o termo “transcrição” para desenvolver os seus estudos relacionados com a tradução de poemas, os quais ele acredita se tratar também de uma recriação.

As pesquisas de Haroldo de Campos mostram a importância dos estudos desenvolvidos sobre a transcrição, os quais buscam relacionar a literatura e o cinema pelas análises dos elementos cinematográficos que demonstram o diálogo entre as duas áreas do conhecimento, como nesta tese. Essas pesquisas possibilitam a descoberta da relação da literatura com outros meios de comunicação e outras artes, por exemplo, a fotografia. Inicialmente, os trabalhos acerca da transposição de textos literários para outros meios partem da teoria da adaptação, sendo relevantes para futuros estudos, permitindo o desenvolvimento de novas técnicas narrativas e/ou cinematográficas.

Essas discussões tiveram também o papel de alicerçar as análises das imagens filmicas botelhianas, nas quais foram identificadas características estilísticas que permitiram um estudo comparativo com as descrições feitas na narrativa literária, o que fez necessária a apresentação crítica acerca da teoria da adaptação, bem como dos conceitos de transposição e de transcrição defendidos por teóricos no presente trabalho, por exemplo, Linda Hutcheon (2013) e Haroldo de Campos (2015).

Além disso, ressaltamos que foram analisadas imagens selecionadas da película de João Botelho, assim como as elaboradas pelo romance queirosiano por meio do enredo. Dessa forma, almejamos um estudo, também, da narratologia filmica em comparação com a narrativa do texto literário que teve como base a teoria da adaptação desenvolvida por alguns teóricos, por exemplo, Robert Stam (2013). Esse teórico relata em seu artigo *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade* (2006) sobre o dialogismo entre as duas linguagens, a literária e a cinematográfica.

A análise imagética feita nesta tese requereu um debate acerca da linguagem cinematográfica que foi feito no segundo capítulo da presente pesquisa, pois os componentes dessa linguagem contribuem para a construção das imagens filmicas, como argumenta Martine Joly em seu já citado livro *Introdução à análise da imagem* (2012). A estudiosa nos adverte que os elementos, os quais compõem

uma imagem, são utilizados pelo criador da cena, com o intuito de guiar o espectador para o ponto de vista pretendido.

Nesse capítulo, fizemos um apanhado geral dos recursos fílmicos, exemplificando com aqueles empregados por João Botelho em *Os Maias: cenas da vida romântica* (2017) que foram identificados ao longo da pesquisa, como o cenário. Esse elemento da linguagem na película botelhiana é detentor de significação, por causa dos objetos que compunham o cenário, por exemplo, os livros dos artistas liberais e positivistas da época, os quais eram discutidos pelos próprios personagens da película.

Dessa forma, o livro *Sintaxe da linguagem visual* (2015), de Donis Dondis, foi primordial para a realização da leitura, conseqüentemente da interpretação das imagens fílmicas que nos permitiu comprovar o aspecto de “captura” das imagens. A busca pela comprovação desse aspecto nos levou a perceber a presença da pintura nas cenas não apenas por meio da presença dos painéis usados como planos de fundo, mas pela própria aparência da imagem final que é o resultado da junção dos elementos da linguagem cinematográfica responsáveis por fornecer significação às imagens.

Já no terceiro capítulo, fizemos uma discussão crítica sobre Eça de Queirós e João Botelho, bem como de suas produções artísticas mais importantes, com a finalidade de conhecermos melhor as características estilísticas de cada um deles. Dessa maneira, fomos capazes de realizar as análises das imagens da película botelhiana analisada no presente trabalho, como também de concluir a respeito de como as vanguardas artístico-literárias exercem influência nas produções cinematográficas botelhianas, por exemplo, *Os Maias: cenas da vida romântica* (2014).

Ainda no mesmo capítulo, constatamos a riqueza de material sobre as narrativas queirosianas e o interesse de determinados cineastas, por exemplo, João Botelho, de produzir transposições fílmicas de textos literários. O cineasta português dedicou parte de sua filmografia à produção de transcrições fílmicas que consistem em recriações dos textos literários, como constatamos com a película *Os Maias* (2014). Essa película garantiu o prêmio Globo de Ouro para Botelho, na categoria de melhor filme em 2015, assim como a indicação no mesmo ano ao Prêmio Sophia.

Já as influências das vanguardas artístico-literárias são identificadas nas imagens apresentadas no capítulo quatro desta pesquisa. Esse capítulo foi dedicado para a demonstração e a explicação dos resultados, os quais buscamos corroborar ou refutar com a fortuna crítica, com o objetivo de provar o aspecto de “captura” das imagens botelhianas, como as seqüências das cenas 9 e 10, por meio das quais comprovamos uma quebra na linearidade da narrativa cinematográfica.

Com isso, vale ressaltar que um dos principais desafios enfrentados na transposição de um romance clássico como *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) se refere à condensação de um enredo extenso, de 476 páginas, podendo chegar a 700, dependendo da

edição que contém complexidades múltiplas, com destaque para os personagens, em um filme de duração relativamente curta. Isso resulta em uma película por vezes fragmentada, em que alguns elementos cruciais da trama são simplificados ou deixados de fora, como a morte da mãe de Eduardo Maia e o fato dele ter sido uma criança doente, bem como fragilizada psicologicamente. De certa forma, as escolhas de Botelho comprometem a compreensão de algumas questões, podendo influenciar a apreciação da história pelos espectadores que também foram leitores da obra literária.

Apesar das críticas recebidas, esta tese reconhece os esforços de João Botelho em transpor *Os Maias: episódios da vida romântica* (2017) para o cinema. No filme, a direção de arte que busca a recriação da Lisboa do século XIX são efetivas; nelas observamos a captura, de uma ambientação e de um estilo de vida de época, feitos de forma visualmente impressionante. É importante mencionar que o estilo de vida daquele período é criticado dentro da narrativa queirosiana como na película botelhiana, contextualizado com a situação financeira de Portugal naqueles anos.

Ante o exposto, temos como questão problema o estudo dos elementos responsáveis por contribuir para a construção do aspecto de “captura” das imagens da película analisada, o qual é causado pela quebra da linearidade da narrativa cinematográfica botelhiana. A ruptura na narrativa fílmica é verificada, por meio dos lapsos temporais ocorridos sem qualquer identificação de tempo transcorrido, o que é percebido pelo espectador através do envelhecimento dos personagens, como observamos com o personagem protagonista, Carlos Maia.

A realização do presente trabalho foi possível a partir do levantamento teórico feito acerca da origem do cinema, dos elementos cinematográficos e sobre Eça de Queirós, assim como João Botelho. Com isso, objetivamos demonstrar como o uso dos recursos cinematográficos utilizados pelo cineasta, com foco na imagem, contribuem para a reconstrução das mensagens visuais identificadas na obra queirosiana, por exemplo, o funcionamento da sociedade portuguesa daquela época.

Portanto, a discussão desses elementos foi embasada nas teorias, as quais foram debatidas a partir do primeiro capítulo deste estudo. Com isso, temos Arnheim, Eisenstein e André Bazin como algumas das referências na área das pesquisas sobre cinema, bem como as futuras análises sobre literatura e cinema, sendo a sétima arte o principal objeto de estudo desses teóricos.

REFERÊNCIAS

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ARBEX, Márcia. **Poéticas do visível: uma breve introdução**. In: _____ (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

AUERBACH, Erich. **Introdução aos estudos literários**. Tradução de José Paulo Paes. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de Suzi Frankzl Sperber Paes. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques. **A introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Cláudio Cesar Santoro e Estela dos Santos Abreu. 16. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2012.

AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. 1. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU Editora, 2018.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema?** 20. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. 41. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2021.

BORDINI, Maria da Glória, CUNHA, Maria do Rosário, MELLO, Cristina, REIS, Carlos, REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel, RODRIGUES, Isabel Cristina, ZILBERMAN, Regina. **Eças e outros**: Diálogos com a ficção de Eça de Queirós. 9. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

BRITO, José Domingos de, GOMES, Fábio Lucas, RIZZO, Sérgio, SILVA, Marcos. **Literatura e cinema**. BRITO, José Domingos de (Org). São Paulo: Novera Editora, 2007. v. 4.

BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Expressionismo alemão**. In: Fernando Mascarello (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2015.

CANIZAL, Eduardo Peñuella. Surrealismo. In: Fernando Mascarello (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2015.

CAMPOS, Haroldo de, TÁPIA, Marcelo *et al.* (orgs). **Haroldo de Campos – Transcrição**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

COELHO, Eduardo Prado. **Vinte anos de cinema português (1962-1982)**. 1.ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1983.

CORRIGAN, Timothy. **Film and literature: an introduction and reader**. 2.ed. New York: Routledge, 2012.

COSTA, Alves. **Breve história do cinema português (1896-1962)**. 1.ed. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. Tradução de Nilson Moulin Louzado. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1987.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema – espetáculo, narração, domesticação**. 1.ed. São Paulo: Scritta, 1995.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro cinema**. In: Fernando Mascarello (Org.). **História do cinema mundial**. 7.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2015.

CUNHA, Paulo. **Cinema português: um guia essencial**. 1.ed. CUNHA, Paulo, SALES, Michelle (Org). São Paulo: SESI Editora, 2013.

DONDIS, Donis. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

EDGAR-HUNT, Robert, MARLAND, John, RAWLE, Steven. **A linguagem do cinema**. Tradução de Francine Fracchin Esteves. 1.ed. Porto Alegre: Bookman, 2013.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **O cinema português: aproximações à sua história e indisciplinaridade**. 1.ed. São Paulo: Alameda, 2013.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne, VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 7.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2012.

GOMES, Fábio Lucas. **Prefácio**. In: José Domingos de Brito (Org.). **Literatura e Cinema**. 1.ed. São Paulo: Novera, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2.ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JÚNIOR, Eduardo Neiva. **A imagem**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Tradução de Marina Appenzeller. 14.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2012.

LEITCH, Thomas M. Twelve fallacies in contemporary adaptation theory. **Criticism**, v. 45, n. 2, p. 149-171, 2004.

- LEITE, Ligia Chiappini. **O foco narrativo**. 11.ed. São Paulo: Ática, 2007.
- LEONE, Eduardo, MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.
- LOPES, Óscar, SARAIVA, António José. **História da literatura portuguesa**. 17.ed. Porto: Porto Editora, 2017.
- LUKÁCS, Georg. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARTINS, Fernanda A. C. **Impressionismo francês**. In: Fernando Mascarello (Org.). **História do cinema mundial**. 7. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2015.
- MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. 7.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2015.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva., 2014.
- METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. Tradução de Marilda Pereira. 1.ed. São Paulo: Editora Perspectiva., 1980.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 27.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- MOISÉS, Massaud. **Presença da literatura portuguesa: Romantismo-Realismo**. 9.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- OS MAIAS: *Cenas da vida romântica*. Direção: João Botelho. Produção: Alexandre Oliveira. Interpretes: Maria Flor, Graciliano Dias, Pedro Inês, Rita Blanco, Ana Moreira. Portugal: Ar de filmes Raccord Produções, 2014. DVD (137 min), color.
- PINA, Luís de. **História do cinema português**. 1.ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- PINA, Luís de. **Panorama do cinema português**. 1.ed. Lisboa: Terra Livre, 1978.
- PUDOVKIN, Vsevolod. **O Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1956.
- PUDOVKIN, Vsevolod. **Diretor e Ator no Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Iris, 1956.
- QUEIRÓS, Eça de. **Os Maias: episódios da vida romântica**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **As distâncias do cinema**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. 2. ed. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2012.
- REIS, António Carlos Alves dos. 1. ed. **Eça de Queirós**. Lisboa: Edições 70, 2009.

REIS, António Carlos Alves dos. 1. ed. **Estudos queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra**. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

REIS, António Carlos Alves dos. **Introdução à leitura d' Os Maias**. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2006.

SALES, Michelle. **Em busca de um novo cinema português**. 1. ed. Covilhã: Livros Labcom, 2011.

SARAIVA, António José. **Iniciação à literatura portuguesa**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SIJLL, Jennifer Van. Tradução de Fernando Santos. **Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. 1.ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

SILVA, Marcos. **II – Apresentação**. In: BRITO, José Domingos de (Org.). **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera Editora, 2007.

SILVA, Paulo. **Entrevista Carlos Reis: especialista em Eça de Queirós**. Polifonia, Cuiabá. v. 20, n. 28, p. 289-293, jul-dez, 2013.

SOBRAL, Filomena Antunes. A adaptação de *Os Maias* na televisão brasileira e portuguesa – abordagem comparativa. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v.12, n.23, pp.20-33, jul-dez, 2011. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Artigo2%20Filomena%20Antunes%20Sobral.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2023.

SOBRAL, Filomena Antunes. A obra-prima *Os Maias* de Eça de Queirós numa leitura cinematografada – olhares sobre a cultura lusitana. **Estudos Ibero-Americanos**, Porto Alegre, v.43, n.3, pp.642-643, set-dez, 2017. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134653657016>. Acesso em: 10 jun. 2023.

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.

STAM, Robert. **Introdução à literatura do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2013.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro. Florianópolis, nº 51, p.19-53, 2006.

STAM, Robert. **O Espetáculo Interrompido: literatura e cinema de desmistificação**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1981.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 10. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2019.