

Maria do Céu Marques

Literatura e História pelas mãos do Cinema

Umberto Eco escreveu no *Tratado de Semiótica Geral* que todos os processos culturais são abordáveis, sob o ponto de vista semiótico, como processos de comunicação e que cada um destes processos só é possível devido à existência prévia de um sistema de comunicação.

Parece irrefutável que o texto escrito e o texto pictórico são dois sistemas semióticos que estão relacionados entre si. No entanto, quando se questionam as relações da literatura ou da história com o cinema, existe a tendência para olhá-las num sentido unívoco, o que vai do texto à imagem, relegando para um plano secundário o itinerário inverso, o que parte do écran para a folha de papel. Produzir uma “versão” de um texto fílmico a partir de um texto literário, não é tarefa fácil tendo em conta que todo o texto se relaciona, de uma ou outra forma, com os textos que o precederam ou que o rodeiam. Segundo a terminologia de Zunzunegui¹, utiliza-se a designação hipotexto para o texto narrativo e hipertexto quando se trata do texto fílmico. Desde o início da história do cinema que existiu uma profunda ligação deste à literatura, fonte inesgotável de grandes obras cinematográficas, que estiveram na origem de acesos debates gerados por adaptações polémicas e que levaram alguns críticos “fundamentalistas” a considerarem que se devia exigir o mesmo rigor na adaptação que se impõe a um tradutor. Tal acerbidade afigurasse-nos exagerada tendo em conta que estamos perante dois tipos de linguagem narrativa – a literária e a fílmica – com características diferentes.

Com efeito, a literatura e a história constituem, ainda hoje, um filão inesgotável para outras artes, como a pintura e o cinema, mas têm também, ao longo dos tempos, registado múltiplas influências. Na opinião de alguns críticos, o romance moderno sofreu alterações em relação ao romance clássico, em parte devido ao cinema. Como escreve Seymour Chatman:

Classical novels exhibit a relative constancy of alternation between scene and summary. Contrarily, modernist novels, as Virginia Woolf observed in both theory and practice, tend to eschew summary, to present a series of scenes separated by ellipses that the reader must fill in. Thus, the modernist novel is more cinematic, although I do not argue that it changed under the influence of the cinema².

A obra de Virginia Woolf sofreu a influência da pintura impressionista francesa, tendo a escritora adaptado e transformado técnicas não literárias adequando-as ao novo meio. Descrição e narração têm como base pinceladas narrativas que deixam as suas marcas dispersas no texto, cabendo ao leitor a tarefa da montagem do *puzzle*. Mas Virginia Woolf também admirava o potencial harmónico da música tendo confessado um dia que gostaria de escrever quatro linhas ao mesmo tempo, para descrever o mesmo sentimento, à semelhança do que faz um músico³. Um exemplo semelhante relacionado com a inspiração é a técnica fotográfica do escritor Christopher Isherwood. O narrador homodiegético de *Goodbye to Berlin* (1945) diz: “I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking”. O narrador filma e através da informação das imagens exteriores deduz o que as pessoas estão a pensar. Outro exemplo ainda, da influência de um meio sobre outro, é o romance gótico que procura imitar verbalmente na descrição da imagem a técnica do claro escuro da pintura.

O texto literário e o texto histórico, à semelhança da pintura, da arquitectura, da música e do cinema, revelam, directa ou indirectamente, as inquietações e tendências estéticas de uma época, o do momento da sua criação. O estudo diversificado das obras de diferentes artistas, de um determinado período, permitem-nos cruzar informação e consolidar o contexto histórico de um acontecimento. O facto da literatura ser essencialmente temporal, permite uma relação mais fácil com o cinema, tendo também em comum a capacidade de contar uma história utilizando signos distintos que conduzem a textos semelhantes mas não coincidentes. É fácil estabelecer relações entre o cinema e a literatura. Num estudo sobre o paralelismo entre as técnicas cinematográficas e as literárias, Chatman refere que:

description per se is generally impossible in narrative films, that story-time keeps going as long as images are projected on screen, as long as we feel that the camera continues to run.⁴

E prossegue:

The effect of pure description only seems to occur when the film actually “stops”, in the so-called “freeze-frame” effect (the projector continues, but all the frames show exactly the same image).⁵

De facto, o *freeze frame*, ou seja, o filmar continuamente um objecto ou pessoa imóvel é uma técnica descritiva em que a ausência de movimento leva o espectador a fixar a imagem e a interpretar os signos visuais. Pode mesmo dizer-se que o motor narrativo do texto fílmico está em ponto morto, apesar do projector continuar a debitar imagens continuamente, mantendo o mesmo ritmo e cadência. Esta técnica foi muita usada nos filmes de *suspense*, nomeadamente por Hitchcock, um mestre nesta arte, mas passou para um plano secundário,

devido à utilização de novas tecnologias e ao trabalho arrojado de homens como George Luckas ou Steven Spielberg que imprimiram novas dinâmicas à arte de filmar e representar.

Hoje em dia, as viagens fantásticas através do tempo processam-se mais em termos de futuro do que de passado. Viagens a outros planetas, guerras entre galáxias ou a produção de indivíduos para fins específicos, deixaram de fazer parte do imaginário de visionários como Da Vinci, Júlio Verne, Aldeous Huxley ou George Orwell e tornaram-se verosímeis, pelo menos no écran. Mas será possível conhecer o passado e representá-lo correctamente ou as representações de um passado distante não passam de especulações independentemente de serem tratadas por grandes historiadores ou mesmo pelo cinema? Na opinião de Laurence Lerner manifestada em *The Frontiers of Literature*:

it has become a commonplace to argue that history cannot give us direct access to objective facts, since the ideology and the verbal strategies of the historian will determine what he chooses to notice and how he describes it, to say nothing of the connections between events that he then establishes⁶.

A ideologia do historiador e a forma como reconstrói os acontecimentos históricos moldam a nossa percepção do passado e transformam factos puros em histórias com significado. Para os historiadores e críticos de história não existem muitas alternativas a não ser valer-se consciente ou inconscientemente dos métodos da ficção bem como da ciência. Simultaneamente, a compreensão do passado pelos não-historiadores, ou seja, o comum dos mortais, é predeterminada pela representação da história na ficção e no cinema. Ver um filme, sobre um determinado acontecimento histórico, exige menos esforço do que ler um ou mais livros, por isso, para muitos milhões de pessoas em todo o mundo para ter uma ideia do que se passou na Guerra Civil de Espanha basta ver o filme ***For Whom the Bell Tolls*** (1943), ***Apocalypse Now*** (1979) sobre a Guerra do Vietname ou ***Schindler's List*** (1993) sobre o holocausto.

O filme, para além de fonte de prazer estético e divertimento, é um agente transformador de obras literárias e da própria história, capaz de modelar mentalidades, sentimentos e comportamentos de milhões de pessoas, mas constitui também um registo das atitudes dos homens em diferentes quadrantes do globo. Todavia, o filme pode também ser visto como um documento histórico de grande valor. No início do século XX, o cinema funcionou como um instrumento de registos. As cenas de ***Nanouk l'Esquimau*** (1922), de Robert Flaherty, rodado no Ártico, procuraram documentar as alegrias e dores da vida difícil do caçador Nanouk e da família no norte do Canadá, nos anos vinte. As imagens correram mundo, sendo o filme classificado então como documentário. Posteriormente, chegou-se à conclusão que houve

intervenção criativa do seu autor. Depois de verificada a veracidade e autenticidade das imagens, alguns críticos consideraram-no um filme de ficção, apesar de traduzir algo de historicamente verdadeiro sobre os esquimós. Por outro lado, **Alexander Nevsky** (1938) de Sergei Eisenstein, foi classificado como um dos maiores filmes de guerra de todos os tempos, graças ao engenho e grande capacidade de montagem das imagens e edição das mesmas. Contrariamente ao que aconteceu com muitos documentários bem encenados e fabricados como genuínos, no caso da guerra, as reportagens apresentadas nos “newsreels” permitiam exibir as derrotas e as vitórias do inimigo e assim levantar a moral dos soldados e suas famílias.

Entre os muitos filmes que fizeram história, destaca-se **Apocalypse Now** (1979), a visão de Francis Ford Coppola da Guerra do Vietname, onde de uma forma explícita, pode dizer-se mesmo chocante, se constata a perda da inocência por parte dos americanos. *Apocalypse Now* é uma adaptação livre do romance *Heart of Darkness* em que a viagem do capitão Willard “ao coração das trevas”, tem o seu início num quarto de hotel em Saigão, no Vietname. Willard é enviado para a selva com ordens para procurar e assassinar Kurtz, um coronel americano renegado, que sucumbiu aos horrores da guerra e é adorado como um deus por uma tribo local.

Produzir e realizar **Apocalypse Now** foi uma tarefa árdua que envolveu o trabalho de muitas pessoas e durou vários anos. É importante referir que surgiu um primeiro argumento da autoria de John Millus em 1969, que voltou a ser rescrito por Coppola em 1975. Também Orson Welles fez planos para adaptar a obra de Conrad ao cinema, mas não foi bem sucedido. A principal fonte de inspiração deste filme foi **Heart of Darkness**, de Joseph Conrad (1902), bem como o “The Battle of the Sanh” um artigo sobre as drogas, as bebidas e o rock’n’roll na Guerra do Vietname. O seu autor, Michael Herr, um jornalista que fez a cobertura da Guerra do Vietname e passou muito tempo na linha da frente, ajudou Coppola a escrever o argumento. Mas a inspiração não ficou por aqui, as leituras da obra *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, de James Frazer, e *From Ritual to Romance*, de Jessie Weston, por Coppola foram uma mais valia na exploração do lado moral. As obras referidas devem ter marcado de tal forma Coppola que num dos momentos mais marcantes do filme (cap.33) o coronel Kurz lê o poema de T. S. Eliot, *The Hollow Men*, (1888-1965) e ouvimos o final do poema:

“This is the way the world ends.
Not with a bang but a whimper.”

Segue-se um derradeiro olhar sobre os aposentos e a câmara induz o espectador a olhar para uma pilha de livros, focalizando a sua atenção nos títulos entre os quais encontramos as obras referidas anteriormente bem como a Bíblia e as fotografias da mulher e do filho. Outro aspecto digno de registo em relação a estas duas obras reside no facto do poeta T. S. Eliot,

em nota de rodapé, do poema *The Waste Land* considerar os livros referidos anteriormente, como fontes importantes para o seu trabalho.

As críticas negativas que surgiram aquando da exibição do filme pela primeira vez em 1979, quer relativamente ao custo, rondou os 30 milhões de dólares, quer à mentira que mostrava sobre a Guerra do Vietname, ficaram a dever-se ao facto da sociedade americana na época ainda não ter conseguido encarar o problema da guerra. Ainda hoje, no início do século XXI, em muitos veteranos subsistem traumas que dificilmente serão resolvidos apesar de todo o apoio das autoridades. Às críticas que diziam que o filme não falava verdade sobre os acontecimentos no Vietname, Coppola respondia que “My film is not about Vietnam. My film is Vietnam”⁷ tendo inclusive confessado que o filme pretendia ajudar o público a esquecer o que se tinha passado “It was my thought that if the American audience could look at the heart of what Vietnam was really like - what it looked and felt like - then they would be only one small step from putting it behind them”.

Todavia, ninguém melhor do que Coppola será capaz de definir o seu trabalho, como ele próprio afirma: “The film is a statement of many things: the nature of modern things, the perilous borderline between good and evil, the impact of American society on the rest of the world.”

Um sem número de histórias têm sido e continuam a ser escritas sobre o passado, histórias cuja verdade pode ser julgada mais de acordo com a utilidade política do momento em que são escritas, porque são influenciadas pelas ideologias dominantes, do que com a coincidência com a realidade. Por outro lado, a História pós-moderna reflecte a tendência geral para o relativismo cultural e epistemológico. Os filmes, para desespero de alguns historiadores, optam por uma aproximação pós-moderna em relação ao passado, vendo-o não como uma crónica enfadonha, mas um manancial de histórias incríveis.

No que respeita ao cinema, a palavra perde muito protagonismo devido ao peso da imagem. Por isso, houve necessidade de criar uma linguagem própria capaz de traduzir uma nova forma de expressão e que Robert Richardson tipifica em *Literature and Film*, como:

Film language, which is the basis of film as a narrative art, seems to be evolving, and it would be premature and rash to suggest that will not eventually develop language with the force, clarity, grace, and subtlety of written language.⁸

No cinema, contrariamente ao que se possa imaginar, nem tudo o que parece é, apesar de toda a verdade que as imagens dos filme possam sugerir por se aproximarem muito da realidade que conhecemos. Esta técnica de reprodução causou grande impacto na vida social e política, constituindo um segmento novo no espaço cultural. O cinema tem ajudado a

escrever a história de muitos países, registrando através dos filmes imagens dos bons e maus momentos que a humanidade tem atravessado. No artigo “Cinema e Realidade”, Fernão Pessoa Ramos levam-nos a olhar o filme e o cinema de outra forma:

O filme é a morte e o sentido, corte do plano-sequência infinito que dá significância à abertura inconclusa. Esta, enquanto permanece aberta, como cinema é indeterminada e insignificante. Fazer cinema (e não filme), diz Pasolini em uma definição particularmente inspirada: *é escrever sobre papel que queima*.⁹

O filme mata através do corte e da montagem das cenas, que quando vistas à posteriori como produto final, transmitem uma mensagem em que todas as peças do *puzzle* encaixam. Na realidade, isto tudo se deve a uma máquina gigantesca que dá vida e cor a sonhos só passíveis de serem vividos no écran.

Apesar do progresso tecnológico que o cinema tem vivido, as primeiras imagens produzidas no final do século XIX, ainda conseguem impressionar-nos. À semelhança do que aconteceu com outras artes, o cinema também evoluiu enquanto olhar do ser humano sobre o mundo. Os espectadores do início do século passado viam um filme à luz da época em que viviam, tal como nós hoje vemos um filme tendo em conta os nossos valores culturais e sociais. Qualquer filme tem, necessariamente, leituras diferentes de acordo com a cultura do espectador, a sua posição social e o momento em que é visto. O mundo é composto de mudança que leva à transmutação de valores, comportamentos e formas de pensamento.

O homem nunca deixou de comunicar com o seu semelhante apesar de não ter ao seu dispor estes meios. Estudos publicados recentemente por cientistas que se dedicam à investigação das civilizações pré-históricas (magdalenense)¹⁰ afirmam que os nossos antepassados já iam ao cinema, dando como exemplo as imagens em relevo e de cores variadas que existem nas grutas de Altamira e Lascaux. À medida que o visitante se desloca tem a sensação de movimento, porque na opinião de Watchel:

Os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíam imagens que parecem mover-se, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se noutras imagens, ou ainda podiam desaparecer ou reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema *underground*.¹¹

Notas

- 1 Zuzunegui, S., *Pensar la Imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1989.
- 2 Seymour Chatman, *Story and Discourse*, New York, Cornell University Press, 1980, p. 75.
- 3 Woolf, Virginia, *The Letters of Virginia Woolf*, ed. N. Nicolson & J. Trautmann, Londres: Hogart Press, vol. 5: 1932-1935, p. 315.
- 4 Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 74.
- 5 *Ibidem*, p. 75.
- 6 Laurence Lerner, *The Frontiers of Literature* (1988), reprinted in Dennis Walder (ed.), *Literature in the Modern World*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 334.
- 7 <http://greatestfilms.org>
- 8 Robert Richardson, *Literature and Film*, London, Routledge, 1969, p. 87.
- 9 Ismael Xavier, *O Cinema no Século*, Rio de Janeiro, Imago, 1996, p. 149.
- 10 Relativo às cavernas pré-históricas da Madalena, em Tursac, Dordonha (França).
- 11 Watchel, Edward, "The first picture show: Cinematic aspects of cave ar". *Leonardo*, n.º 2, San Francisco, 1993, p. 140.