

DAS PÁGINAS DO LIVRO PARA AS TELAS DO CINEMA - UM ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A OBRA LITERÁRIA “OS PÁSSAROS” E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA: CONSIDERAÇÕES A PARTIR DO PENSAMENTO DE GILLES DELEUZE

Prof. Mestrando Adhemar Santos de Oliveira¹ (UNIMONTES)

Resumo: Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lamentos a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação à obra. O presente trabalho tem como objetivo um estudo comparativo entre a obra literária “Os pássaros” (1936) do escritor Frank Baker, e sua adaptação para o cinema, ocorrida em 1963, sob a direção Alfred Hitchcock. Obtendo assim o processo de recriação da obra literária para a Sétima Arte, a partir do fruto da interpretação subjetiva, o filme deve ser analisado de forma autônoma e não pode ser julgado pelo critério de “fidelidade”, já que este se torna impossível ao longo do processo de adaptação, o trabalho também terá ao apoio do pensamento do filósofo francês Gilles Deleuze e sua teoria sobre cinema.

Palavras-chaves: Literatura – Cinema – Filosofia – Fidelidade – Adaptação fílmica

O cinema não filma livros...
(João Mário Grilo)

Quando uma obra literária é adaptada para o cinema, é comum ouvirmos comentários e lamentos a respeito da “fidelidade” ou “infidelidade” do filme em relação à obra.

Ao pensar a relação entre literatura e cinema já começamos a fazer o julgamento de juízo de valor no qual declaramos que o cinema produz um desserviço à literatura. Termos como: infidelidade, traição, violação, deformação, vulgarização, profanação, etc. são ditos logo após que assistimos a um filme que foi adaptado de um romance literário. A adaptação cinematográfica nos coloca diante de um conjunto de problemas em relação a dois sistemas semióticos diferentes - literatura e cinema -, pois a primeira trabalha com os signos das palavras e a segunda com os signos da imagem, sendo que a palavra é elaborada pela razão, enquanto às imagens são representadas pelo sensível.

¹ Mestrando do Mestrado Profissional em Filosofia pela Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Membro do Laboratório de Filosofia, Ciências Humanas e Outros Sistemas de Pensamento – UNIMONTES. Professoro da Faculdade de Filosofia do Seminário Maior Imaculado Coração de Maria de Montes Claros-MG e Professor de Filosofia do Ensino Médio da Educação Básico do Estado de Minas Gerais. E-mail: adhemar.filosofia@gmail.com

Ora, pensar o que envolve as relações entre a palavra literária e a imagem cinematográfica é pensar na criação de novas ideias, pois devemos considerar positivamente a adaptação de uma obra literária para o cinema não pelo fato da história ser fiel ao livro, mas pela capacidade que o diretor teve em transformar as palavras em imagens e a linguagem literária em linguagem cinematográfica. Elizabeth Hazin nos mostra que a capacidade de transformar letra em imagem é precisamente, uma ideia de *criação*.

Não obstante, o filósofo Gilles Deleuze em seu texto *O que é o ato de criação?* nos faz um pergunta “o que faz com que o cineasta tenha verdadeiramente vontade de adaptar [...], um romance?” (DELEUZE, 2016, p. 336). Para o filósofo, o cineasta tem a ideia de transformar o romance em cinema promovendo assim o encontro entre a literatura e o cinema. Em resposta a pergunta que Deleuze nos fez acima, ele responde: “Parece-me evidente que isso se dá porque ele tem ideais em cinema que ressoam com o que o romance apresenta como ideias em romance. É aí que são feitos, com frequência, grandes encontros” (DELEUZE, 2016, p. 336).

Desse modo, o que o Deleuze nos mostra é que o cineasta promove o encontro da literatura com a não-literatura, que é o cinema. Para ele, o cineasta promove uma (re)criação da obra literária em uma linguagem diferente. Seguindo o pensamento deleuziano, o que o cineasta faz é simplesmente um “roubo”, mas para o filósofo “roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou fazer como” (DELEUZE, PARNET, 1998, p. 6), pois para Deleuze é difícil pensar “o novo” sem retornar o já pensado e é este caminho que o cineasta faz, pois ele retorna ao romance literário para poder criar seu filme e é “roubando a ideia” do escritor que o cineasta fará a sua adaptação, uma “repetição” da obra, para criar a “diferença”, o novo o filme. Hazin salienta:

[...] criar é quase como trazer à tona algo que já existe, ou melhor, algo que a partir de um determinado instante – o do *insight* – passa a existir. O artista ou o escritor é aquele que faz a mediação entre o caos indiferenciado e a organização estética, aquele que faz com que tudo se transforma, enfim naquilo que tudo é (HAZIN, 2009, p. 47).

Hazin destaca uma fala de Guimarães Rosa em uma entrevista dada à Fernando Camacho, onde o escritor afirma que quando escreve, é como se ele pegasse algo já existente e sabendo disso ele não pode trair essa coisa. “[...] quando escrevo, é como se

eu quisesse pegar uma coisa que já existe. Eu não posso trair essa coisa. A criação de minha obra é a tradução de uma coisa que eu não vejo” (HAZIN, 2009, p. 47).

Mas o que seria uma boa adaptação? Adaptação fiel à obra literária? Ou adaptação que (re)cria e abstrai algo novo da obra? Luís Miguel Cardoso salienta que uma boa adaptação é aquela que mantém a fidelidade ao espírito da obra e não as letras.

[...] uma boa adaptação é aquela que consegue ser fiel ao espírito e não a letra do texto, aquele que consegue conciliar características do autor e do realizador – e assim estabelecer uma ponte – ou ainda quando a câmera é utilizada como um elemento de interpretação do texto e não de sua ilustração (CARDOSO, 2016, p. 178).

Em outras palavras, uma boa adaptação é aquela que não produz fielmente nas telas de cinema o romance, fazendo do filme uma cópia da obra; uma boa adaptação é aquela que transforma o existente em algo novo, pois estamos diante de duas artes diferentes: a que produz as palavras e a que produz as imagens. E é neste ponto que o filme e o livro se opõem.

De acordo com Xavier, o livro através de suas palavras fala aos sentidos através do filtro da razão, já o cinema com suas imagens limitam-se ao filtro dos sentidos, pois “[...] a imagem é um símbolo, mas um símbolo muito próximo da realidade sensível que ele representa. Enquanto isso a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso muito afastado do objeto” (XAVIER, 1983, p. 293).

O livro segue então vigiado pelo caminho da razão no qual a ideia precede o sentimento, pois quando o leitor se encontra diante do livro ele está só. O leitor se encontra com o texto, as palavras e sua imaginação. Por outro lado, as representações fornecidas pelas imagens que o filme cria vem tocar brutalmente a sensibilidade do espectador. Deleuze define esta brutalidade como um “choque”, pois tal choque - apontado pelo filósofo- tira o espectador do seu estado de conforto na poltrona da sala de cinema, no qual força o espectador a pensar. Robert Stam lembra-nos numa linguagem mais deleuzeana que as adaptações redistribuem energias, provocando fluxos e deslocamentos; a energia dos textos literários se transforma em energia áudio-visual na adaptação cinematográfica.

A oposição entre literatura e cinema levanta uma questão: a invenção do cinema contribuiu para a literatura? Cardoso destaca que o escritor José Cardoso Pires não coibiu em reconhecer a influência do cinema em suas obras. O escritor:

avalia o cinema como o contributo mais importante para literatura, após a invenção da imprensa, em diferentes níveis de influência, afirmando que a *Galáxia de Gutenberg* consagrou a palavra como signo, mas a sétima arte foi mais longe e deu-lhe a imagem (CARDOSO, 2016, p. 185).

No decorrer do processo do pensamento, muitos autores de várias áreas como a filosofia, colocaram a literatura e a filosofia “acima” do cinema. Porém, para o filósofo Gilles Deleuze, o cinema é um instrumento filosófico, um grande criador de conceitos como a filosofia, pois o cinema proporciona a tradução dos conceitos em termos áudio-visuais, diferente da filosofia e a literatura, pois o cinema cria seus conceitos em blocos de movimento e duração. Desse modo, Deleuze rejeita o pensamento tradicional no qual coloca o cinema com um mero instrumento de ilusão cinematográfica e que diferente da literatura e da filosofia, não é capaz de “produzir pensamento”. Deleuze não propõem que a filosofia pense o cinema, mas que a filosofia pense com o cinema. Para o filósofo o cinema produziu seus próprios conceitos, pois o pensamento em movimento que o cinema produz se encontra com a imagem em movimento.

Deleuze salienta:

O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja a teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual. Pois nenhuma determinação técnica, nem aplicada (psicanálise, linguística), nem reflexiva, basta para construir os próprios conceitos do cinema (DELEUZE, 2007, p. 332).

Deleuze então propõem em fazer uma “taxionomia” das imagens na forma de dois conceitos: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*. No início de sua obra *A imagem-movimento: Cinema I* ele nos indica a sua proposta de estudo acerca do cinema: “Este estudo não é uma história do cinema. É uma taxionomia, um ensaio de classificação de imagens” (DELEUZE, 2004, p. 09). Para o filósofo, o que o cinema nos oferece são relações entre imagens distintas que nos mostram, por sua vez, a relação do movimento com o tempo.

Deleuze, ao descrever os conceitos de *imagem-movimento* e de *imagem-tempo*, ressalta que há muitas transações possíveis entre os conceitos, passagens quase imperceptíveis ou até mistas. Ele acrescenta ainda que nenhum dos conceitos vale mais do que o outro ou que um seja mais belo ou mais profundo. Desse modo, o que

podemos dizer sobre esses dois conceitos, segundo Deleuze, é que a *imagem-movimento* não nos dá uma *imagem-tempo*.

Seguindo essa linha de pensamento, André Luis La Salvia assegura que:

A imagem-movimento seria a base do cinema, pois seus diferentes estilos mostraram a tentativa de consolidação de uma montagem que fosse “eficiente” na construção de um sentido para o encadeamento de imagens (...) consolidação de um tipo de montagem que tornaria eficiente as relações entre imagens para construir um sentido do filme que não confundisse o espectador porque cria uma sensação de “credibilidade” e “perfeição” técnica. A imagem-tempo surgiu da tentativa de criar outras associações de imagens que não mais tivessem na previsibilidade e na eficiência o seu estilo de prolongamento e fazendo surgir no lugar novos estilos de narrar, criando temporalidades além da cronologia e criando outras formas de pensar além do lógico-racional (LA SALVIA, 2012, p. 101-102).

As imagem-movimento e imagem-tempo fazem com que o filme seja visto como um novo objeto artístico, que cria seu próprio mundo e na qual não necessita do livro como uma estrutura de validação estética. Ademais, Cardoso destaca que “o filme não pretende substituir o livro, mas existir juntamente com ele, surgindo uma nova criação estética” (CARDOSO, 2016, p. 197).

É nessa perspectiva que destacamos que o cinema não presta um desserviço à literatura, pelo contrário, o cinema vem reforçar a busca de se estudar e pensar a interdisciplinaridade, pois através do cinema fazemos grandes encontros. O cinema passa, a conjugar importantes elementos de linguagem, tais como: a literatura em seus roteiros, a pintura e a fotografia na imagem, a dramaturgia dos teatros nos cenários e diálogos, os sons e melodias da música na trilha sonora, desse modo, o cinema é a arte da atenção, pois organiza os caminhos pelos quais o espírito dá sentido ao real.

O cinema também nos redireciona para importantes obras literárias menores como na adaptação de *Os Pássaros*, dirigido por Alfred Hitchcock em (1963). O filme se tornou um clássico do cinema enquanto a obra literária homônimo de Frank Baker (1939) foi praticamente esquecida.

Entretanto, nos créditos do filme, consta que a história é baseada no conto *Os Pássaros* da escritora Daphne Du Maurier de (1952), o romance esquecido de Frank Baker só ganharia repercussão quando o autor ameaçou processar Hitchcock e Daphne Du Maurier.

Na introdução da obra *Os Pássaros* de Frank Baker, Ken Mogg destaca que:

O romance “apocalíptico” de Baker antecipa o filme de Hitchcock, de mesmo título, lançado em 1963. Seja por detalhes particulares – como a mulher atacada pelos pássaros na cabine telefônica – ou por situações mais amplas – envolvendo um personagem, sua mãe viúva e uma esperta garota estrangeira cuja chegada ao círculo familiar desperta o ciúme da mãe –, não poderíamos culpá-lo por pensar que o romance serviu de inspiração para o filme de Hitchcock. Certamente, o romance se aproxima mais do filme do que este à sua fonte oficial, o conto “Os Pássaros” de Daphne Du Maurier, publicado pela primeira vez em 1952. De fato, Hitchcock pediu que o roteirista Evan Hunter esquecesse o conto, mantendo apenas “o título e a ideia de pássaros atacando seres humanos” (BAKER, 2016, p. 9-10).

É curioso notar o pedido do cineasta ao roteirista: “esqueça o conto, mantém apenas o título e a ideia” é neste ponto que vemos que Hitchcock “rouba” a ideia da obra e a transforma em uma nova obra; como destacou Deleuze e lembrado por Silvio Gallo: “A produção depende de encontros, encontros são roubos e roubos são sempre criativos” (GALLO, 2016, p. 30). Desse modo, o cineasta não faz um plágio; não copia a obra, ele simplesmente rouba a ideia e produz uma nova ideia, criando uma nova obra, pois a adaptação da obra ao filme é uma transformação.

François Truffaut chega a questionar Hitchcock sobre a relação entre literatura e cinema, e sobre a sua obra *Os Pássaros* e o romance que lhe deu a origem. Hitchcock responde ao questionamento de Truffaut da seguinte forma:

Fala-se muitas vezes de cineastas que, em Hollywood, deformam a obra original. Sempre foi minha intenção nunca fazer. Leio a história só uma vez. Quando a ideia de base me convém, adoto-a, esqueço completamente o livro e faço cinema (CARDOSO *apud* HITCHCOCK, 2016, p. 15).

Portanto, Hitchcock é um “ladrão de pensamento não, [...], um ladrão de almas” (DELEUZE *apud* DYLAN, 1998, p. 7).

Não obstante, nunca saberemos se Hitchcock teve contato com a obra de Frank Baker antes de 1962, mas é curioso observar que o espírito da obra de Baker se encontra na obra cinematográfica de Hitchcock mais do que no conto de Maurier. Além do mais, Baker e Hitchcock cresceram na era do cinema mudo; e é por esta e outras razões que o romance de Baker e o filme de Hitchcock se encontram e iluminam um ao outro. E é nesta relação entre a obra e o filme que observamos que as relações entre as artes é uma

via de mão única, pois o conhecimento cinematográfico que Baker possui faz com que as ideias do cinema influenciem a sua obra, criando assim um suspense na mesma. O mesmo caso é o que Hitchcock faz com o espectador, o cineasta faz o deslocamento da câmera e com isso ele insere o espectador em seus filmes. Hitchcock retira o sentido existencial do drama do filme e faz com que sua câmera subjetiva transfira o drama para dentro da cabeça do espectador.

Acrescenta-se a isso o comparativo entre uma passagem na obra de Baker com uma cena do filme de Hitchcock na qual ambos colocam seus personagens em confronto com os pássaros. O narrador de Baker se encontra com seu pássaro demônio ao ver a si mesmo como ele realmente é:

A criatura, agora maior que eu mesmo, veio em direção ao meu rosto, as asas estendidas até que comecei a sentir dificuldades para respirar; suas unhas pressionadas em meu queixo; seus olhos – aqueles dois abismos vazios – próximos aos meus. [...] Eu vi e sobrevivi. Se não tivesse visto, meu Demônio teria me destruído. Mas vi e sobrevivi. [...] Meus tornozelos doíam, meus braços estavam roxos, sangue pingava do meu queixo. [...]. O ar estava puro mais uma vez. Respirei lentamente, [...]. Percebi que eu não precisava subir em uma montanha para encher meus pulmões com vida. Eu estava revigorado, um novo ser (BAKER, 2016, p. 227-228).

Algo similar acontece no filme de Hitchcock, quando a sua personagem Melanie Daniels (Tippi Hedren) vai sozinha ao sótão da casa e é atacada por pássaros, ela luta contra eles tentando sair do sótão, porém ele vai perdendo as forças e começa sentir dificuldade de respirar, neste momento Hitchcock filma os pássaros voando de forma decisiva e indo de confronto às lentes da câmera, fazendo com que a câmera substitua a personagem pelo espectador e com isso faz com que o drama vivido pela personagem agora passe a ser vivido pelo espectador diante de seus demônios.

Comparando a passagem da obra de Baker com a cena do filme de Hitchcock, compreendemos que todo ato de adaptação é uma transformação e que “o roteirista e o diretor, no papel de adaptadores, devem fazer ajustes e mudanças no enredo da obra literária a ser adaptada a fim de adequá-la ao novo sistema semiótico do qual fará parte – o cinema” (BOTELHO E DUDALSKI, 2016, p. 81).

Ademais, nunca um filme pode ser confundido com um livro Cardoso citando Benis: “[...] não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário” (CARDOSO, 2016, p. 204), pois o filme não se lê como o livro e Cardoso

segue “um livro pode permitir diferentes leituras por diferentes leitores e a fidelidade só pode ser aduzida se a adaptação for considerada como uma leitura, com ou sem inovações” (CARDOSO, 2016, p. 205).

Desse modo, não podemos destacar que o cinema desqualifica uma obra literária e também levantar juízos de valores pejorativos da adaptação da obra ao cinema, podemos criticar adaptações, pois ainda encontramos adaptações bem feitas e mal feitas, mas devemos nos orientar não pelas noções de fidelidade e infidelidade da obra adaptada, destarte Cardoso:

Na sua essência mais profunda, a dialética entre fidelidade e criação artística ilustra a própria dialética entre o cinema e a literatura, pois não se considera como objetivo principal a tradução de uma obra de arte, mas sim a criação de uma outra obra de arte, evidenciando-se neste processo que os dois sistemas semióticos são artes da narrativa e do tempo (CARDOSO, 2016, p. 197).

Portanto, que “hoje não defende-se uma fidelidade da letra, mas sim um fidelidade de espírito” (CARDOSO, 2016, p. 199).

Referências Bibliográficas

BAKER, Frank. *Os Pássaros*. Tradução de Bruno Dorigatti. Rio de Janeiro, Ed. DarckSide Books, 2016.

BOTELHO, Michael Jonas e DUDALSKI, Sirlei Santos. *Das páginas do livro para as telas do cinema: Um estudo comparativo entre adaptações fílmicas de Ratos e Homens de John Stenbeck*. Revista Criação & Crítica, nº 16, 2016, p. 74-90. Disponível no site: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/8756/showToc>

CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivizível*. Lisboa, Edições 70, 2016.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo: Escuta, 1998. Disponível no site: https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/deleuze-g_-parnert-c-dic3a1logos.pdf

_____. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução: Rafael Godinho. Lisboa: Ed. Assírio & Avim, 2004.

_____. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. Revisão Filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2007.

_____. *O que é o ato de criação? Dois regimes de Loucos*. Tradução de Guilherme Ivo; edição preparada por David Lapoujade; revisão técnica de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016, p. 332-343.

GALLO, Silvio. *Deleuze e a Educação*. 3ª ed.; 1ª remp. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2016.

HAZIN, Elizabeth. *Desejo e representação: a literatura no cinema. O cinema e seus outros*. Renato Cunha organizador. Brasília, Ed. LGE, 2009, p. 43-59.

LA SILVA, André Luis. *As relações entre Imagens: um estudo dos conceitos do cinema para Gilles Deleuze*. Rio Janeiro, Ed. Livros Ilimitados, 2012.

STAM, Robert. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. Revista Ilha do Desterro, nº 51. Julho a Dezembro 2006, p. 19-53. Disponível no site: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>

XAVIER, Ismail (org). *O cinema do diabo: Filme contra livro. A experiência do cinema: analogia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal e Embrafilme, 1983, p. 293-296.