



Intertextualidade: literatura, cinema e a reconstrução de significados

Adriano Carlos Moura

Mestrando em Cognição e Linguagem - Universidade Estadual do Norte Fluminense
(UENF)

Parte I

O presente trabalho pretende refletir sobre o diálogo intertextual entre o cinema e a literatura e a reconstrução do significado por parte do leitor-espectador no momento da recepção, a partir da análise dos filmes *Matrix*, de Andy e Larry Wachowski e *Dom*, de Moacyr Góes.

Intertextualidade é o diálogo estabelecido entre diferentes tipos de textos. Se levarmos em conta a amplitude da palavra texto nos aspectos verbais e não verbais, perceberemos que tal amplitude se estenderá também às possibilidades dialógicas que podem se dar entre as esferas verbais e não verbais. Portanto há diálogos entre obras literárias e artes plásticas, cinema e romance, música e poesia, cinema e poesia, etc.

No processo de construção simbólica, o homem sempre fez uso do que já foi dito, tanto no momento da produção, quanto no da recepção. Ou seja, a intertextualidade é um conceito que se aplica não apenas à criação dialógica de uma obra, mas também às relações que o leitor é capaz de estabelecer no momento em que entra em contato direto com a produção. Carlos Ceia, em seu *Dicionário de Termos Literários*, assim define essa relação:

Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor (CEIA, 2005, p.1).

Mas para participar do jogo de que fala Ceia, é necessário que o leitor disponha de recursos para tal, o que nem sempre ocorre.

Ingedore Koch, pesquisadora em assuntos relativos à leitura, compreensão e produção textual, define intertextualidade como um fenômeno que “ocorre quando, em um texto, está sendo inserido outro texto anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores” (KOCH, 2007, p. 17).

Parte II

O cinema, entendido aqui como uma forma de texto, sempre explorou o recurso da intertextualidade e passa por um constante processo de construção e reconstrução de significados por parte do público, que lança mão de sua cultura e vivência pessoais para fazer a leitura e a compreensão. No entanto algumas obras literárias utilizadas dialogicamente estão cada vez mais distantes do espectador. Há filmes que exploram os aspectos simbólicos de alguns nomes, objetos e ações de romances, epopéias e peças de teatro. Nesse caso, a falta de informação em relação ao significado do “objeto” utilizado pode gerar dificuldade de entendimento do que está sendo visto/lido.

Filmes como *Matrix* e *Dom* se apropriaram de personagens, textos e situações de obras da literatura universal. Em *Matrix*, há claras citações e alusões a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carrol, a textos bíblicos, filosóficos e mitológicos. *Dom*, equivocadamente considerado adaptação do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, na realidade faz paráfrases, citações e alusões a situações contidas no livro.

Para Christian Metz, crítico de cinema francês,

no cinema, as unidades – ou melhor, os elementos – de significação copresentes na imagem são por demais numerosos e, sobretudo, contínuos: o espectador mais inteligente não os terá entendido todos. Inversamente, basta ter apreendido globalmente os principais para captar o sentido geral(...) o espectador mais grosso terá mais ou menos entendido (METZ, 1977, p.91).

No cinema, o texto verbal é um elemento de significação copresente na imagem. Quando aparece sob forma de intertexto, pode muitas vezes não ser devidamente compreendido. No entanto, conforme afirma Metz, o sentido geral do filme não é afetado. Mas os roteiros de *Dom* e *Matrix* são construídos inteiramente a partir de recursos intertextuais. Portanto são muitos os trechos que, supostamente, partem da memória social de uma coletividade como afirma Ingedore Koch, não são entendidos ou o são erroneamente. Christian Metz diz ainda que “muitos filmes são ininteligíveis (no conjunto ou em parte, para determinados públicos) porque a sua diegese recorre a realidades ou noções por demais sutis (...) ou que erroneamente se supõem conhecidas” (METZ, 1977, p. 91). Fazer uma película dialogar com textos “supostamente” conhecidos é partir do princípio de que a grande maioria perceberá as intenções estéticas do autor.

Não é gratuitamente que os irmãos Wachowski, criadores da trilogia *Matrix*, dão ao personagem que adivinha o futuro o nome de “Oráculo”, o que esclarece antecipadamente ao espectador-leitor sua função na narrativa, pois era o Oráculo que, nos antigos textos gregos e na mitologia, previa o destino dos heróis. Logo, a escolha desse signo não é arbitrária, ou seja, não seria a mesma coisa se o personagem se chamasse Sophia.

Parte III

No tocante a arbitrariedade do signo, podemos citar uma das teorias de Ferdinand Saussure. Para ele “os termos implicados no signo linguístico são ambos psíquicos e estão unidos, em nosso cérebro, por um vínculo de associação” (SAUSSURE, 2006, p.80). A palavra “oráculo” já chega a *Matrix* com um significado pronto, assim como o sintagma “olhos de ressaca” do romance *Dom casmurro*. Para que o espectador ressignifique esses signos de forma coerente, é necessário que ele faça associação com alguma informação prévia a respeito dos significados dessas expressões. Saussure fornece o seguinte exemplo: “ a idéia de mar não está ligada por relação alguma interior a sequência de sons ‘m-a-r’ que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência”. (SAUSSURE, 2006, p.81). Já a idéia de oráculo está ligada por uma relação interior que lhe foi atribuída pelos gregos. Qualquer obra que mencione esse signo estará afetada pelo significado adquirido nas antigas tragédias e narrativas mitológicas.

Segundo o filósofo alemão Hans Robert Jauss, teórico da estética da recepção (corrente da crítica literária, surgida na Alemanha no final dos anos 60, que defende a importância do leitor na construção de sentido do texto), a experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, nem pela reconstrução da intenção do autor, mas na sintonia com o efeito estético. No entanto, em alguns casos, a fruição do efeito estético depende de competências que antecedem o momento da experiência primária.

Matrix é um exemplo de filme que exige do espectador um diálogo com informações que extrapolam o universo diegético da película. Além de citar elementos de outros filmes de ficção científica, transporta para seu universo ficcional elementos de clássicos, inclusive da literatura infantil. Que significado pode ser atribuído à seguinte fala do Personagem

Morpheus: “Você está como Alice na toca do coelho?” Essa alusão a uma situação vivida pela personagem da obra de Lewis Carrol pode despertar as seguintes indagações: “que Alice?” ou “Que coelho?” Muitos, provavelmente, afirmariam que todos conhecem a famosa história do romancista inglês. Numa pesquisa feita durante a exibição de *Matrix* numa escola da rede pública de ensino, foi possível observar que o que é considerado universal não é tão conhecido assim. A maioria sabia apenas que existe uma história chamada *Alice no país das maravilhas*. Porém, que relação isso teria com a trajetória do protagonista do filme, muitos não souberam dizer. No livro de Carrol, Alice segue um coelho branco até cair em sua toca e ir para um lugar estranho (o país das maravilhas) em que coisas fantásticas acontecem. Ela sai do país das maravilhas quando acorda. O mesmo ocorre com Neo em *Matrix*, quando é transportado para um mundo virtual, onde é conduzido ao Oráculo para saber se de fato seria ele o escolhido para salvar a humanidade do domínio das máquinas. Para entrar nesse mundo, o personagem adormece; para sair dele, precisa acordar.

Como também justificar o fato de o herói, depois de morto no mundo virtual, ressuscitar com um beijo dado pela amada, senão por meio da referência ao conto da bela adormecida relido de forma inversa? A cena, longe dessa associação, tornar-se-ia inverossímil.

A não compreensão de muitas falas, nomes e situações num filme, distancia o espectador da obra, pois são muitas as falhas na comunicação entre produção e recepção.

Sobre a comunicação, Hans Robert Jauss afirma que

para a análise da experiência do leitor ...de um tempo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto-leitor (JAUSS, 1979, p. 73).

Os dois lados de que fala o filósofo são o “efeito”, que é o momento condicionado pelo texto; e “recepção”, momento condicionado pelo leitor. É entre esses dois polos que se organiza o processo de significação. Mas nem sempre as expectativas do autor correspondem às experiências trazidas pelo leitor.

Para compreender o conjunto de citações que compõem o texto cinematográfico de alguns filmes, muitas vezes o leitor/espectador deve fazer uso de informações ligadas aos contextos originais.

Parte IV

Em *Dom*, o protagonista chama-se Bento. É esclarecido que seu pai concede-lhe esse nome em homenagem ao Bentinho, de *Dom Casmurro*, romance de Machado de Assis. A trajetória de Bento guarda muitas semelhanças com a de Bentinho, em construção pela paráfrase num processo explícito de intertextualidade. Em *flashback*, Bento recorda sua infância ao lado da personagem Ana, vivida pela atriz Maria Fernanda Cândido. O texto dito pelos personagens e as cenas mostradas remetem à infância de Bentinho e Capitu, como o momento em que os dois são surpreendidos pelo pai dela enquanto escreviam seus nomes num muro. Esse é um dos momentos em que Bento se recorda dos “olhos de ressaca” de Ana/Capitu.

Tal caracterização é atribuída ao personagem machadiano num sentido metafórico, conforme podemos observar no seguinte trecho de *Dom Casmurro*:

Olhos de ressaca? Vá de ressaca. É o que me dá idéia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca (MACHADO DE ASSIS, 2004, p. 50).

Associar o vocábulo “ressaca” ao fenômeno marítimo é quase automático para os leitores de *Dom Casmurro*. O mesmo já não se pode afirmar quanto aos não leitores que podem fazer uma interpretação quase denotativa da expressão. Numa experiência realizada com um grupo de jovens que desconheciam o romance, a expressão “ressaca” foi associada por muitos ao efeito do álcool.

Conforme já foi afirmado anteriormente, isso não afeta o entendimento global do filme. No entanto vale ressaltar a importância de o leitor ter condições de compreender mais ampla e criticamente do que assiste. A intertextualidade possui uma função no processo de construção de sentido do texto. Há por parte do autor uma intenção específica, e ele espera que o receptor capte essa intenção.

Falemos, portanto, das expectativas do autor e do leitor. O primeiro possui uma intenção, mas o segundo nem sempre corresponderá a ela. Karlheinz Stierle, outro teórico da estética da recepção, afirma que “a intertextualidade, contida no próprio texto, pode coincidir com ou se opor ao horizonte de expectativa do leitor” (STIERLE, 1979, p.159).

Dom foi exibido para uma platéia de trinta jovens com idade entre dezesseis e dezoito anos, que haviam lido o livro *Dom Casmurro* para um trabalho escolar. A maioria afirmou ter visto o filme com mais interesse, com o intuito de compará-lo ao romance. Alguns, inclusive, viam a película como uma adaptação do romance de Machado para o século XXI, e não como uma paráfrase do mesmo. O grupo fez comentários bastante coerentes em relação aos significados que nomes e trechos presentes no livro adquiriram no filme. Nesse caso, poderíamos afirmar que houve comunhão entre intenção e recepção, e o grupo afirmou ter se interessado mais pela leitura do romance.

Parte V

Matrix é um exemplo de filme que, por ser extremamente intertextual, também é capaz de despertar nos leitores a busca pelo significado de algumas referências. No site de relacionamento ORKUT, numa das comunidades dedicadas ao filme, é comum encontrarmos acirradas discussões a respeito da relação intertextual da obra com a literatura e a filosofia. Há quem a considere mero plágio da HQ, *Os Invisíveis*, escrita por Grant Morrison. Outros, como uma adaptação das teorias de *Simulacro e Simulação*, de Jean Baudrillard. Cada um desses leitores tenta situar a obra não de acordo apenas com suas expectativas, mas também com suas experiências de leitura.

Esse interesse despertado por obras literárias adaptadas para o cinema ou citadas em filmes é bastante comum. *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, por exemplo, entrou na lista dos livros mais vendidos da revista VEJA após a repercussão do filme homônimo. A busca pela leitura de uma obra literária após o contato com um filme que a mencione pode ser considerada um dos efeitos da recepção. Visto por esse ângulo, o cinema estaria prestando um serviço à literatura, e não tentando substituí-la conforme afirmam alguns detratores da sétima arte. No entanto a falta de leitura de obras consideradas fonte de inspiração e construção para muitas obras cinematográficas reduz, muitas vezes, a relação do espectador com o cinema apenas ao entretenimento. Contudo a obra fílmica intertextual pode ser uma forte aliada na formação de um espectador-leitor.

Parte VI

Quando se trata de um texto escrito em suporte material (papel e afins) ou virtual, a referência intertextual pode ser resgatada pelo leitor por meio do hipertexto. A partir dele, pode-se acessar um número ilimitado de outros textos (no caso do suporte virtual). Nos livros, as notas de rodapé ou de final de capítulo podem transportar o leitor para o universo extratextual que contribuiu para a construção do que foi escrito. É claro que quando se trata de um texto literário, poucos autores põem notas de rodapé, prática mais comum em artigos científicos, dissertações e teses. No caso do cinema, esse acesso já não é possível. O suporte fílmico, assim como o da maioria dos textos literários, não é dotado de notas de rodapé nem de hiperlink. Portanto o leitor adquire total independência no processo de construção de sentido do que assiste. Essa independência pode conduzi-lo a uma interpretação muitas vezes equivocada. Stierle (1979) afirma que apesar de haver muitas possibilidades de construção de sentido de um texto ficcional nem toda recepção será válida. Um texto pode ser eternamente ressignificado, porém não se pode banalizar aquilo a que chamamos “interpretação”.

O hipertexto que o espectador buscará no momento da recepção do cinema intertextual está situado em sua própria memória de leitor. O espectador não-leitor estará desprovido do *link* para o hipertexto, tendo assim certa dificuldade para a recepção, fruição e compreensão de trechos e até de filmes inteiros. “Quanto mais se lê, mais se amplia a competência para apreender o diálogo que os textos travam entre si por meio de referências, citações e alusões” (PLATÃO e FIORIN, 2006, p.20). As palavras de Platão e Fiorin ratificam a idéia de que construir significados exige um suporte de leitura prévia, mesmo quando o objeto a ser significado é algo supostamente dedicado apenas ao entretenimento.

A escola tem um papel de extrema relevância nesse processo. Os alunos deveriam ser estimulados à leitura de obras da cultura universal, clássicos das literaturas brasileira e estrangeira: *Ilíada*, *Odisséia*, *Hamlet*, *Lusíadas*, *Dom Casmurro*, etc., mesmo sob a forma de adaptações. O fato de essas obras serem tão citadas, parafraseadas, parodiadas e aludidas no cinema demonstra sua importância no processo de criação de seus autores. Logo, também deveriam fazer parte da formação do espectador, para que a fruição estética e significação de um filme não sejam comprometidas por uma deficiência que poderia ser

sanada por uma melhor formação no campo da leitura. Uma obra intertextual que não é lida como tal perde parte do significado que lhe foi atribuído no momento da produção. Um filme que dialoga com uma ou várias obras literárias pode ser usado em sala de aula como desencadeador da leitura das mesmas. A obra cinematográfica que tem suas referências intertextuais percebidas pode contribuir para formação de um novo tipo de leitor: o que vê o filme e lê o livro.

Referências

DOM. Dir. Moacyr Góes. Brasil, 2003.

JAUSS, H.R. A estética da recepção: colocações gerais. In: _____. *A literatura e o leitor*. Seleção, coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KOCH, I.G.V.; ELIAS, V.M.S. Intertextualidade: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

MACHADO DE ASSIS. Dom Casmurro. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971.

MATRIX. Direção e roteiro de Andy e Larry Wachowski. EUA, 1999.

METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PALMA, G.M. *Literatura e cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix*. São Paulo: EDUSC, 2004.

STIERLE, K. *Que significa a recepção dos textos ficcionais*. In: _____. *A literatura e o leitor*. Seleção, coordenação e tradução de Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.