

Do livro à tela do cinema – a obra literária *Os Pássaros* e sua experimentação cinematográfica: uma problematização a partir de Gilles Deleuze

Alex Fabiano Jardim* & Adhemar Santos de Oliveira**

Resumo: A proposta do artigo é pensarmos a partir de Deleuze o problema da criação, em especial, a passagem de uma obra literária para o cinema, como uma ‘fabulação criadora’ e não apenas enquanto adaptação. Na perspectiva de pensarmos o movimento entre duas possibilidades de expressão, partiremos de 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. É o que chamaremos de uma travessia ou processo de re-criação da obra literária para a Sétima Arte. A partir de Deleuze, problematizaremos essa passagem da literatura para o cinema a partir dos efeitos de uma experimentação subjetiva. Nesse sentido, um filme não pode ser julgado pelo critério de “fidelidade”, já que a experimentação do movimento de criação da literatura para o cinema envolve a fabulação, a invenção e a traição. 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”, 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”, um novo o filme.

Palavras-chave: Literatura; Cinema; Filosofia; Experimentação; Criação

From book to screen of cinema – the literary work *The Birds* and their cinematographic experimentation: problematization from Gilles Deleuze

Abstract: The purpose of the article is to think from Deleuze of the problem of creation, in particular, the passage from a literary work to cinema, as a 'creative fable' and not just as an adaptation. From the perspective of thinking about the movement between two possibilities of expression, we will start from a comparative study between the literary work *The Birds* (1936) by the writer Frank Baker, and its adaptation for the cinema, which took place in 1963, under the direction of Alfred Hitchcock. It is what we will call a crossing or re-creation process of the literary work for the Seventh Art. From Deleuze, we will discuss this transition from literature to cinema based on the effects of subjective experimentation. In this sense, a film cannot be judged by the criterion of “fidelity”, since the experimentation of the movement of creating literature for cinema involves fabulation, invention and betrayal. Following the Deleuzian thought, what the filmmaker does is simply a “theft”, but for the philosopher “stealing is the opposite of plagiarizing, copying, imitating or doing as”, because for Deleuze it is difficult to think “the new” without return to what was already thought and this is the path that the filmmaker takes, because he returns to the literary novel to be able to create his film and it is "stealing the idea" from the writer that the filmmaker will make his adaptation, a "repetition" of the work, to create the “difference”, a new film.

Key-words: Literature; Cinema; Philosophy; Experimentation; Creation.

* Doutor em Filosofia. Professor do Departamento de Filosofia, do Mestrado Profissional em Filosofia e do Mestrado em Estudos Literários, Unimontes, MG. Contato: alex.jardim38@hotmail.com

** Professor de Filosofia & Educação e Epistemologia da Educação no curso de Pedagogia da Universidade do Estado da Bahia - Campus XII - Guanambi. Contato: adhemar.filosofia@gmail.com

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, 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.

Ora, pensar o que envolve as relações entre a palavra literária e a imagem cinematográfica é pensar na criação e experimentação 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 (claro que isso não deixa de ser algo relevante), mas pela capacidade que o diretor teve em transformar as palavras em imagens e a linguagem literária em experimentação cinematográfica. Elizabeth Hazin (2009) nos mostra que a capacidade de transformar letra em imagem é precisamente, uma ideia de *criação*.

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?”.¹ 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 à 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”.²

Poderíamos chamar a isso de abertura de outro campo estético. E o mais importante, Deleuze ao pensar essa travessia entre literatura e cinema, põe em jogo o pensamento. Segundo Julio Bressane, Ele foi o primeiro cineasta filósofo. É a primeira vez. Porque os filósofos não se ocuparam do cinema, mesmo quando o frequentavam, por um temo de precedência: pois a filosofia estava por si só ocupada numa tarefa análoga à do cinema. Pôr em movimento o pensamento, como o cinema o põe na imagem. Se há toxicófago e taxicófago em Gilles Deleuze, ele o deve ao cinema.

¹ DELEUZE, G. *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: Ed. 34, 2016. p. 336.

² Ibid. p. 336.

Durante mais de quarenta anos, ele viu nos filmes, filmes que ninguém viu. Pensou cinema quando este foi desprezado por intelectuais e acadêmicos. “Com ele, o signo cinematográfico contaminou a filosofia”.³

Deleuze coloca o grande problema do Cinema: a relação entre cinema e filosofia. Ele nunca aborda esse problema de frente antes do capítulo sobre pensamento e cinema. O que significa ir da imagem ao pensamento, da percepção ao conceito? Para o filósofo, o pensamento não é propriedade da filosofia. Também pensamos em arte e ciência. A filosofia pensa criando conceitos, a ciência pensa criando funções e a arte pensa criando perceptos.⁴

Essa experiência estética de que fala o final da citação acima (do percepto) quando o “expectador” entra em contato com uma produção cinematográfica, significaria ir ao encontro de algo que nos invade, contribuindo para a formação de uma imagem que chamamos de “nua”, dado que é desprovida de um significante constituinte, afinal, se trata de uma arte-afecto. É de toda a arte que seria preciso dizer: o artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, em relação com os perceptos ou visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformarmos com eles, ele nos apanha no composto.

[...] A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem.⁵

É efetivamente dessa questão problema que Deleuze nos ajudaria a pensar o “problema cinema”.

Deleuze, na contracorrente da semiologia, da psicanálise e da fenomenologia, mostrou as múltiplas variações que podem habitar uma meditação sobre o cinema. Meditação que, aqui seja dito, é inequivocadamente, interna ao próprio cinema. Um pensar não sobre a arte cinematográfica, além ou aquém dela, mas por um pensamento que toma o cinema em seu conjunto, para formular conceitos que nos dão a ver, antes de mais nada, o que é pensar-cinema, melhor dizendo, um pensamento do cinema. E mais, essa questão do que é pensar o cinema remete ao problema mais relevante da filosofia deleuzeana: O que é pensar? Partindo da problematização do que é o cinema, o seja, de como funciona, que conceitos podem nos ajudar a pensar a arte do cinematógrafo?⁶

³ BRESSANE, Julio. *Cinema Deleuze*. Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Éric Alliez (org.). Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 548.

⁴ LACOTTE, Suzanna Hême de. *Deleuze: philosophie et cinema*, Paris, L'Harmattan. 2001. p. 72.

⁵ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Junior e Alberto A. Muñoz, Rio de Janeiro, Ed. 34. 1997. p. 228.

⁶ VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*, Rio de Janeiro, Ciência Moderna. 2006. p. 54.

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”⁷, 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”, um novo o filme.

Deleuze, filósofo-criador, criador e filósofo. Fez do cinema um meio de investir o sentido da superfície contrariando a profundidade clássica da filosofia. Cineasta radical, ele é o homem dos olhos de raio-X, do cinema dos circuitos conexões, disjunções, agenciamentos em curto-circuitos cerebrais. [...] Deleuze sente que o cinema é um organismo intelectual quase demasiadamente sensível que faz fronteira com todas as artes, todas as ciências, e com a própria vida.⁸

Nesse sentido, o cineasta e sua re-criação inventa um outro campo problemático (via imagem). É quando nos deparamos com uma semiótica particular ao nos encontrarmos com esse novo objeto estético; falamos de pequenas percepções que escapam a uma classificação qualquer ou a uma teoria do cinema. Talvez por isso a afirmação de Deleuze no último parágrafo da obra *Imagem-Tempo*:

A teoria do cinema não tem por objeto o cinema, mas os conceitos do cinema, que não são menos práticos, efetivos ou existentes que o próprio cinema. Os grandes diretores de cinema são como grandes pintores ou grandes músicos: são eles que melhor falam do que fazem. Mas, falando, tornam-se outra coisa, tornam-se filósofos ou teóricos [...] Os conceitos de cinema não são dados no cinema. E, no entanto, são conceitos do cinema, não teorias sobre cinema. [...] O próprio cinema é uma nova prática das imagens e dos signos, cuja teoria a filosofia deve fazer como prática conceitual.⁹ (Deleuze 2007: 332)

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

⁷ DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, Escuta. 1998. p. 15.

⁸ BRESSANE, Julio. *Cinema Deleuze*. p. 546.

⁹ DELEUZE, G. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro, Revisão Filosófica, Renato Janine Ribeiro, São Paulo, Brasiliense. 2007. p. 332.

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.¹⁰

Se Deleuze fala de uma “nova prática das imagens e dos signos”, a passagem da literatura ao cinema é efeito justamente de um certo aprendizado dos signos literários existentes num determinado romance ao ponto de alguma coisa transvasar o espírito do cineasta e despertar neste a ideia de fazer do romance uma experimentação cinematográfica, o que poderíamos chamar, de certa maneira, a arte de escrever romances utilizando imagens. Vejamos o caso de Godard. Ele usa fragmentos de textos, poemas, discursos. Partes de romances. Atores citam poemas. Como disse Vasconcelos, trata-se na verdade, de apropriações de uma massa discursiva de outrem, que é ‘roubada’, como por um bom ‘ladrão de ideias’.

[...] Godard apresenta um determinado problema em forma de ensaio filmado, que ganha sentido mediante a articulação de vários textos e ideias de outrem, seja de um filósofo, seja de um escritor, seja de um cientista, construindo seu próprio pensamento. Estamos diante do que Deleuze chama de “discurso indireto livre”.¹¹

Mas o que seria uma boa adaptação a partir dessa experimentação? 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.¹²

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. É como se o cineasta tornasse expresso sob a forma de imagens forças que através de pequenas percepções estimulam o espírito. E este estado

¹⁰ HAZIN, Elizabeth. *Desejo e representação: a literatura no cinema*. O cinema e seus outros. Renato Cunha (org.), Brasília, LGE, 2009. p. 47.

¹¹ VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. p. 171.

¹² CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivisível*, Lisboa, Edições 70, 2016. p. 178.

perceptivo é absolutamente anti-predicativo. Tratar-se-ia agora de um outro tipo de presença daquilo que foi escrito; falamos de pequenas percepções que permitem liberar o campo específico do invisível. O invisível é diferente de uma impercepção da percepção ou de uma incapacidade da percepção. Por isso falamos de experiência cinematográfica a partir de uma “outra” ou “nova” experimentação. Até de um outro empirismo.

De acordo com Jean Epstein, 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”.¹³

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 fabulações que o filme através da imagens cria vem tocar brutalmente a sensibilidade do espectador.

O que o espectador sente ao se liberar de uma imagem real petrificada o faz viver um evento em imagem: ‘um evento em imagem’, diz Blanchot, ‘não é ter desse evento uma imagem, nem tampouco atribuir-lhe gratuidade do imaginário. O evento, nesse caso, tem verdadeiramente lugar, e no entanto, terá lugar verdadeiramente? O que acontece apodera-se de nós, como nos empolgaria a imagem, ou seja, nos despoja, dele e de nós, mantém-nos Fora, faz desse exterior uma presença em que o ‘Eu’ não ‘se’ reconhece.’¹⁴

Deleuze define esta brutalidade como um “choque”, pois tal choque - apontado pelo filósofo tira o espectador do seu estado-hábito na poltrona da sala de cinema, no qual força o espectador a pensar, dado que uma forma da obra de arte é um composto de um feixe de forças.

Uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender, deve permitir apreender algo intolerável, insuportável. Não uma brutalidade como agressão nervosa, uma violência aumentada que sempre pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Tampouco se trata de cenas de terro, embora haja, às vezes, cadáveres e sangue. Trata-se de algo poderoso demais, e que portanto excede nossas capacidades sensório-motoras.¹⁵

¹³ EPSTEIN, Jean. *O cinema do diabo: Filme contra livro*. Tradução de Marcelle Pithon. In *A Experiência do Cinema: antologia*, XAVIER, Ismail (Org.), Rio de Janeiro, Graal, Embrasil, 1983, p. 293.

¹⁴ PARENTE, André. *O cinema do pensamento. Passagem, Cidade e Cybercidade*. In: Gilles Deleuze: Uma vida Filosófica. ALLIEZ, Éric. (Org.). Tradução de Ana lúcia de Oliveira, São Paulo, Ed. 34, 2000, p. 541.

¹⁵ DELEUZE, G. *Cinema II: A Imagem-Tempo*, pp. 28-9.

E nós só entenderemos um pouco a respeito dessa questão se perguntarmos: qual é o ser do sensível que faz da obra de arte um feixe de forças que me afeta, transvasa meu espírito e me modifica? Nesse caso, o que seria então a percepção do cinema como uma obra de arte? Primeiramente é necessário a dissolução da percepção tal como a entendemos em razão do que chamamos de pequenas percepções, como já falamos anteriormente. É preciso que a gente “participe da obra”. E o que é esse participar? Esse participar efetivamente é o efeito daquilo que uma obra provoca em nós; nos afeta. Por isso a implicação do cinema à ideia de arte-afeto. Deleuze irá nos falar de certa maneira, na existência paradoxal de *alguma coisa* que não pode ser sentida (do ponto de vista empírico habitual e vulgar) e que, ao mesmo tempo, só pode ser sentida (do ponto de vista do exercício transcendental). Isso só é possível a partir da intensidade das forças. Uma obra de arte vai nos afetar a partir da intensidade das forças que a configura. Pois o cineasta-pensador, faz com que

[...] toda a matéria se torna expressiva. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc. [...] composto de sensações [...] O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair o bloco de sensações, um puro ser de sensações.¹⁶

Robert Stam¹⁷ lembra-nos numa linguagem mais deleuzeana que as experimentações-adaptações redistribuem energias, provocando fluxos e deslocamentos; a energia dos textos literários se transforma em energia áudio-visual na adaptação cinematográfica. É a experiência da fabulação.

Há um certo debate em torno da oposição entre literatura e cinema. Tal problema poderia nos conduzir a um caminho absolutamente desnecessário e falso. O que não podemos deixar de considerar é como a invenção do cinema contribuiu para a literatura. Cardoso destaca que o escritor José Cardoso Pires não se furtou em reconhecer a influência do cinema em suas obras. O escritor:

¹⁶ DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *O que é a Filosofia?*, p. 217

¹⁷ STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, nº 51, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>> (último acesso em 07/02/2020), 2006.

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.¹⁸

Não se trata de estabelecer uma hierarquia de importância e/ou valor entre literatura e cinema. Deleuze chama a atenção ao afirmar que 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 da literatura, pois “o cinema cria seus conceitos em blocos de movimento e duração, [...] De qualquer modo algo se tornou forte demais na imagem”.¹⁹

O cinema se torna pedagogia do mundo: Será que podemos sustentar com o olhar o que de todo modo vemos? É um cinema de videntes. Os personagens do cinema – a montagem, a narração, os componentes da imagem – vão se metamorfosear e desencadear um processo de espiritualização do mundo no mais alto grau de intensidade.²⁰

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. O que nos faz pensar? O pensamento faz-se espontaneamente ou nós precisamos de algo externo ao pensamento para pensarmos? É possível pensar o impensável? Essas questões me servem de ponto de partida para estabelecer as relações entre cinema e o pensamento de Gilles Deleuze.

[...] Um dos problemas mais importantes da filosofia deleuzeana é aquele que responde pelo que é pensar, ou ainda, quais seriam os meios pelos quais podemos pensar. Em suma: em que medida podemos desenvolver meios pelos quais o pensamento pode expressar-se?²¹

Deleuze não propõe 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, afinal,

¹⁸ CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivisível*. p. 185.

¹⁹ DELEUZE, G. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. p. 29.

²⁰ PARENTE, André. *O cinema do pensamento. Passagem, Cidade e Cybercidade*. p. 536.

²¹ VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*. p. 160.

Não se sabe até onde uma verdadeira imagem pode conduzir: a importância de se tornar visionário ou vidente.²² [...] 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.²³

Deleuze então propõem em fazer uma “taxionomia” das imagens na forma de dois conceitos: *imagem-movimento* e *imagem-tempo*.

Seria absurdo querer separar as duas obras sobre o cinema do resto da produção filosófica de Deleuze. Seu projeto de classificação de imagens e signos corresponde ao desejo de tratar filosoficamente o objeto do cinema e de mostrar que a filosofia também precisa da não-filosofia para existir. Não há, portanto, razão para querer tratar a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo* como uma produção separada, hermética e alheia às demais reflexões do autor.²⁴

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”.²⁵ 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 [...] A 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

²² DELEUZE, G. *Cinema II: A Imagem-Tempo*. p. 32.

²³ Ibid. p. 332.

²⁴ LACOTTE, Suzanna Hême de. *Deleuze: philosophie et cinema*. 102.

²⁵ DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004. p. 09.

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.²⁶

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”.²⁷

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 homônima 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

²⁶ LA SILVA, André Luis. *As relações entre Imagens: um estudo dos conceitos do cinema para Gilles Deleuze*. Rio Janeiro, Livros Ilimitados, 2012. pp. 101-2.

²⁷ CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivisível*. p. 197.

esquecesse o conto, mantendo apenas “o título e a ideia de pássaros atacando seres humanos”.²⁸

É curioso notar o pedido do cineasta ao roteirista: “esqueça o conto, mantêm 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”.²⁹

Roubar é o contrário de plagiar, de copiar, de imitar ou fazer como. A captura é sempre uma dupla-captura, o roubo, um duplo-roubo, e é isso que faz, não algo de mútuo, mas em um bloco assimétrico, uma evolução a-paralela, núpcias, sempre ‘fora’ e ‘entre’”.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. Não seria essa prática justamente uma fabulação? Um tipo de dobradura de uma ideia - uma ideia de literatura dobrada em imagens pelo cinema? Essa ‘captura’ que implicamos à adaptação cinematográfica é uma sorte de interferência criativa. Uma espécie de criação compartilhada. Essa fabulação via adaptação cinematográfica de uma obra não é o mesmo que reproduzir. Trata-se na verdade de um extra-linguístico ou de uma ‘outra’ expressão do objeto estético. Tal como uma ‘grande literatura’, um ‘grande filme’ não tem como perspectiva realizar uma reconhecimento das imagens da vida. Um reconhecimento de estados vividos, seja pela escrita, seja pela imagem cinematográfica. Nesse caso especial, quando o cinema ‘fabula’, ele se torna um modo de dar à vida outras possibilidades. A literatura quando é ‘dobrada’ pelo cinema via fabulação criadora ela promove uma travessia, que se não se furta ao imaginário, não se prende a ele, dado que essa fabulação criadora escapa e ultrapassa o vivido. Falamos da experimentação de outras percepções; quase como um efeito delirante da escrita pelas imagens.

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:

²⁸ MOGG, Ken. *Introdução*. In. *Os Pássaros*, Baker Frank. Tradução de Bruno Dorigatti, Rio de Janeiro, Darckside Books, 2016. pp. 09-10.

²⁹ GALLO, Silvio. *Deleuze e a Educação*, 3ª ed, 1ª remp. Belo Horizonte, Autêntica, 2016. p. 30.

³⁰ DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. p. 15.

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.³¹

Em consonância com a citação acima, podemos dizer que Hitchcock é simplesmente um ladrão de pensamento e não um ladrão de almas. Como é destacado por Deleuze e Parnet no poema de Bob Dylan na obra *Diálogos* “Sim, sou um ladrão de pensamentos não, por favor, um ladrão de almas eu construí e reconstruí [...]”.³²

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.³³

³¹ CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivisível*. p. 15.

³² DELEUZE, G. e PARNET, C. *Diálogos*. p. 15.

³³ BAKER, Frank. *Os Pássaros*. Tradução de Bruno Dorigatti, Rio de Janeiro, DarckSide Books, 2016, pp. 227-8.

Algo similar acontece no filme de Hitchcock, quando a 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 vai perdendo as forças e começa sentir dificuldade para 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, para Hitchcock o ator deve ser neutro na ação e o mais simples possível, pois a câmera se encarregaria de todo resto; e com isso faz com que o drama vivido pela personagem agora passe a ser vivido pelo espectador diante de seus demônios.

Para Deleuze³⁴, Hitchcock é o cineasta que não concebe em seus filmes a função de dois termos: “o diretor e o filme”. Ele utiliza a função de três termos: “o diretor, o filme e o espectador”, onde o espectador deve entrar no filme e suas reações fazem parte do filme. Este é o composto de um filme de suspense, onde o espectador é o primeiro a “conhecer” as relações da trama. Hitchcock, então, leva o cinema ao limite ao incluir o espectador em seus filmes. Desse modo, Laura Mulvey, destaca que “em Hitchcock, [...], o herói vê precisamente o que a platéia vê. [...] Além disso, [...], o herói exhibe as contradições e tensões experimentadas pelo espectador”.³⁵

Comparando a passagem da obra de Baker com a cena do filme de Hitchcock, compreendemos que todo ato de adaptação é uma transformação da obra literária para o cinema, portanto, esta tradução da palavra para a imagem não é uma cópia fiel da obra literária, mas uma criação audiovisual da obra literária. É uma releitura o que Hitchcock e seu roteirista fizeram ao ler o conto “Os Pássaros”, inserindo no filme suas próprias impressões e ideias. Seguindo este pensamento, Botelho e Dudalski destacam 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. Tais modificações no enredo do texto de partida fazem parte da própria constituição da adaptação como processo e produto e se torna impossível para a adaptação fílmica ser totalmente fiel à obra literária, visto que o Cinema é uma arte muito distinta da Literatura e possui suas próprias especificidades de tempo, extensão, aparelhagem e modo de produção que se distanciam, em muito, do fazer literário.³⁶

³⁴ DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*.

³⁵ MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Tradução de João Luiz Vieira. In *A Experiência do Cinema: antologia*, XAVIER, Ismail (Org.), Rio de Janeiro, Graal, Embrafilme, 1983. p. 449.

³⁶ 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, <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/8756/showToc>> (último acesso em 07/02/2020), 2016. p. 81.

A adaptação fílmica é pensada na tradução que o cineasta faz da palavra para a imagem, pois a imagem é um símbolo muito próximo da realidade sensível, enquanto a palavra se constitui como símbolo elaborado pela razão fazendo com que ela se afaste do objeto. Desse modo, para Baker emocionar o leitor, ele faz com que a palavra passe pelo circuito da razão para se chegar aos seus sentimentos. Entretanto, Hitchcock ao fazer com que o espectador seja mais um elemento dos seus filmes, ele faz com que a imagem - ao contrário da palavra - chegue de forma direta aos sentidos do espectador sem precisar que passe pela mediação da razão. O livro é como um agente de intelectualização, enquanto o filme traz uma mentalidade mais instintiva.

A passagem da palavra para a imagem feita por Hitchcock é o que podemos chamar de “adaptação criativa”, onde o diretor demonstra e expressa sua criação artística. Com é destacado por Brian McFarlane lembrando as palavras de DeWitt Bodeen, no qual ele afirmando que “adapting literary works to film is, without a doubt, a creative undertaking, but the task requires a kind of selective interpretation, along with the ability to recreate and sustain an established mood”.³⁷

Portanto, quanto um filme adaptado de uma obra literária chega ao público, qualquer que sejam os seus julgamentos ou queixas de violação da fidelidade da obra original, o público sempre vai continuar querendo ver como as histórias literárias vão aparecer nas telas de cinema. Não obstante, o leitor ao ler a obra cria suas próprias imagens mentais do mundo, de um romance e de seus personagens. Desse modo, quando a obra chega ao cinema os leitores estão interessados principalmente em comparar suas imagens com as imagens criadas pelo cineasta. Christian Metz diz que o leitor “will not always find his film, since what he has before him in the actual film is now somebody else's phantasy”.³⁸ O leitor, agora espectador, mesmo com suas incertezas buscará encontrar as suas imagens mentais com as imagens audiovisuais, os leitores-espectadores agora tem as imagens de seus personagens criados pela fantasia de outra pessoa.

O que Hitchcock faz é (re)criar a partir ideia do autor da obra literária um novo conjunto de elementos, no qual a sombra verbal das palavras nas páginas do livro se transformam em luz e carne através das imagens cinematográficas. Assim, o que o

³⁷ McFARLANE, Brian. *Novel To Film: An Introduction To The Theory Of Adaptation*. Oxford University, Clarendon Press, 1996. p. 07.

³⁸ *Ibid.* p. 07.

cineasta promove é a transmutação metafísica da palavra do texto escrito para a estética narrativa do cinema, onde Hitchcock interpreta o texto literário e o traduz através da imagem. Ademais, para McFarlane “film enunciation, in relation to the transposition of novels to the screen, is a matter of adaptation proper, not of transfer”.³⁹

Ademais, nunca um filme pode ser confundido com um livro Cardoso citando Benis: “[...] não é possível estabelecer uma equivalência cinematográfica com um texto literário”⁴⁰, 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”.⁴¹

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.⁴²

Portanto, que “hoje não defende-se uma fidelidade da letra, mas sim um fidelidade de espírito”.⁴³

Ademais, o que encontramos – no livro de Baker e no filme Hitchcock – é a oscilação e um grandes fluxo de suspense. O que podemos observar em ambos criadores é que eles traçam um paralelo entre o homem e a natureza (os pássaros), desse modo, eles levam o leitor e o espectador a entrar em sintonia com ambas as personagens. Ken Mogg na introdução da obra de Baker, diz:

Os Pássaros, [...], sugerem a vida em sua intensidade completa, como a qual os seres humanos perderam o contato e que ambos os artistas iriam restabelecer para nós, ou, ao menos, nos fazer lembrar. Basta ver os pássaros para entrar em sintonia com eles [...].⁴⁴

³⁹ Ibid. p 20.

⁴⁰ CARDOSO, Luís Miguel. *Literatura e Cinema: Vergílio Ferreira e o espaço do indivisível*. p. 204.

⁴¹ Ibid. p. 204.

⁴² Ibid. p. 197.

⁴³ Ibid. p. 199.

⁴⁴ MOGG, Ken. *Introdução*. In. *Os Pássaros*. p. 23.

Não obstante, Deleuze em sua obra *Cinema I: a imagem-movimento* destaca:

Em *The Birds*, a primeira gaivota que impressiona a heroína é uma desmarca, visto que ela sai violentamente da série habitual que une à sua espécie, ao homem e à Natureza. Mas os milhares de aves, todas as espécies reunidas, apreendidas nos preparativos, nos ataques, nas suas trevas, são um símbolo: não são abstrações ou metáforas, são verdadeiras aves, literalmente, mas que apresentam a imagem invertida das relações dos homens com a Natureza, e a imagem naturalizada das relações dos homens entre eles.⁴⁵

O cineasta-pensador-artista não sobrecodificará o objeto estético literário ao levá-lo às telas, afinal, o romance sempre estará aberto às infinitas conexões. É justamente por essa abertura e liberdade que a arte cinematográfica vai provocar o que Deleuze chamou de “desterritorialização”: resultado justamente das infinitas conexões com o fora; o fora cinematográfico. A experimentação cinematográfica ao realizar a travessia romance-cinema, inventa, de certa maneira, uma arte “quebradiça”, com seus afetos variáveis, promovendo uma ruptura com o significante (autor/escritor). A perspectiva é que a experimentação cinematográfica (seja do cineasta, seja do expectador) na potência própria de sua existência, desterritorialize mundos através da provocação da percepção. E essa experimentação não é conduzida num modelo estrutural decalcado na ideia de interpretação ou mera adaptação do romance para o cinema. Falamos na verdade das múltiplas entradas que um romance possui e propicia, como se fosse um mapa enquanto plano cartográfico aberto (múltiplas entradas). Se o romance é o expresso da própria vida, ele também cria vida. E os infinitos mergulhos que ele (o romance) propicia, ajudam a intensificar novas e outras possibilidades de vida, como àquelas que o cinema inventa. Não obstante, seguindo esse itinerário, pensar a passagem do romance às telas é levar em consideração o princípio de multiplicidade e conexões na imanência da própria literatura.

Referências bibliográficas

BAKER, Frank. *Os Pássaros*. Tradução de Bruno Dorigatti, Rio de Janeiro, DarckSide Booksm, 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

⁴⁵ DELEUZE, G. *Cinema I: A imagem-movimento*. p. 270.

de John Stenbeck”. *Revista Criação & Crítica*, nº 16, <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/issue/view/8756/showToc>> (último acesso em 07/02/2020), 2016.

BRESSANE, Julio. *Cinema Deleuze*. Gilles Deleuze: uma vida filosófica, Éric Alliez (org.). Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 545-548

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

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, São Paulo, Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: A imagem-movimento*. Tradução de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

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

DELEUZE, Gilles. *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

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Tradução de Bento Prado Junior e Alberto A. Muñoz, Rio de Janeiro, Editora 34, 1992.

EPSTEIN, Jean. *O cinema do diabo: Filme contra livro*. Tradução de Marcelle Pithon. In *A Experiência do Cinema: antologia*, XAVIER, Ismail (Org.), Rio de Janeiro, Graal, Embrafilme, 1983. p. 293-296

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

HAZIN, Elizabeth. *Desejo e representação: a literatura no cinema*. O cinema e seus outros, Brasília, LGE, 2009.

LACOTTE, Suzanna Hême de. *Deleuze: philosophie et cinema*, Paris, L’Harmattan, 2001.

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

McFARLANE, Brian. *Novel To Film: An Introduction To The Theory Of Adaptation*. Oxford University, Clarendon Press, 1996.

MOGG, Ken. *Introdução*. In. Os Pássaros, Baker Frank. Tradução de Bruno Dorigatti, Rio de Janeiro, Darckside Books, 2016.

MULVEY, Laura. *Prazer Visual e Cinema Narrativo*. Tradução de João Luiz Vieira. In *A Experiência do Cinema: antologia*, XAVIER, Ismail (Org.), Rio de Janeiro, Graal, Embrasil, 1983. p. 435-453

PARENTE, André. O cinema do pensamento. Passagem, Cidade e Cybercidade. In. *Gilles Deleuze: Uma vida Filosófica*. ALLIEZ, Éric. (Org.), Tradução de Ana lúcia de Oliveira, São Paulo, Editora 34, 2000. p. 535-543

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do Desterro*, nº 51, <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>> (último acesso em 07/02/2020), 2006.

VASCONCELOS, Jorge. *Deleuze e o Cinema*, Rio de Janeiro, Ciência Moderna, 2006.

Recebido em 15/10/2020

Aprovado em 02/11/2020