

# RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE A DIVINA COMÉDIA E AMOR ALÉM DA VIDA

## INTERSEMIOTIC RELATIONSHIP BETWEEN DIVINE COMEDY AND LOVE BEYOND LIFE

**Sinthia Moreira Silva Ribeiro**

(UENF). Contato: [sinthia\\_moreira@hotmail.com](mailto:sinthia_moreira@hotmail.com)

**Eliana Crispim França Luquetti**

(UENF). Contato: [elinaff@gmail.com](mailto:elinaff@gmail.com)

**Edilaine da Silva Freitas**

(UENF). Contato: [edilainefreitas\\_21@hotmail.com](mailto:edilainefreitas_21@hotmail.com)

**Roberta Santana Barroso**

(UENF). Contato: [robertasbf@hotmail.com](mailto:robertasbf@hotmail.com).

### RESUMO

A relação entre Literatura e Cinema é concedida no instante em que o Cinema alcança seu potencial narrativo. Assim, grandes artes interpretam o modelo fictício do romance para ajudá-lo a contar histórias, ao mesmo tempo em que dispensa a literatura desta “obrigação”. Este artigo objetiva ampliar a importância entre texto literário e cinema, como aqui retratado sob a forma do filme *Amor além da vida* e a obra *A divina comédia*. A Literatura Comparada está diretamente associada ao cinema, visto que toda obra cinematográfica é antes uma obra literária, já que é imprescindível um texto para que ocorra qualquer forma de comunicação e, conseqüentemente, literatura. Desse modo, o filme e a obra de Dante se relacionam, pois ambos representam a literatura. Para a construção deste artigo, realizou-se pesquisa bibliográfica – baseada em livros, artigos científicos e filmes, composta de fontes teóricas que embasam a busca de respostas sobre o tema abordado –, além da Literatura Comparada como coadjuvante da análise.

**PALAVRAS-CHAVE:** Inferno. Paraíso. Virgílio. Dantesco.

### ABSTRACT

The relationship between Literature and Cinema is granted at the moment that Cinema reaches its narrative potential. Thus, great arts interpret the fictional model of the novel to help you tell stories, while releasing literature from this "obligation". This article aims to expand the importance between literary text and cinema, as portrayed here in the form of the film *What Dreams May Come* and the work *The divina comédia*. Comparative Literature is directly associated with cinema, since every cinematographic work is rather a literary work, since a text is essential for any form of communication to occur and, consequently, literature. In this way, Dante's work and film are related, as both represent literature. For the construction of this article, bibliographic research was carried out – based on books, scientific articles and films, composed of

theoretical sources that support the search for answers on the topic addressed –, in addition to Comparative Literature as an adjunct to analysis.

**KEYWORDS:** Hell. Paradise. Virgil. Dantesque.

## INTRODUÇÃO

A partir de experiências pessoais e sociais em que vive, o artista reproduz ou reconstitui a realidade, de forma a dar origem a uma supra-realidade ou a uma realidade ficcional, momento em que a imaginação consegue reproduzir a veracidade. Imaginação tanto do autor quanto do leitor que estão desimpedidos para reproduzir a realidade ao escrever e ao ler o texto. A elaboração da narrativa chega até nós por diversas linguagens: pela palavra (linguagem verbal – oral e escrita), pela imagem (linguagem visual e sonora), pela representação (linguagem teatral), pelos gestos (linguagem gestual), entre outras. O cinema também é uma demonstração artística; expressa a cultura de uma população e estimula prazer, diversão e consciência nesta ou em qualquer outra população.

A partir da década de 1960, inicia-se a manifestação dos primeiros trabalhos sobre análise fílmica e teórica do cinema, os quais iriam intervir sobremaneira na aproximação entre o cinema e a literatura, posto que o cinema pode, se assim o desejar, privilegiar a narratividade. Muitas estruturas narrativas têm idêntico funcionamento nos dois sistemas semióticos em questão: o cinematográfico e o literário.

Poderá, eventualmente, ser mais interessante o cinema de natureza ficcional, de preferência aquele que mostra e patenteia o seu modo de veicular a narratividade, ou seja, o cinema expressivo, o qual coloca a tônica na forma como problematiza e exprime a realidade. Terá também maior interesse o cinema que mantenha com a literatura algum tipo de relação intertextual, bem como os textos de valor estético reconhecido e sancionado pelo cânone, ainda que este último viés seja bastante polêmico.

Na trilha desta vertente, este artigo tem o objetivo de explorar a importância entre texto literário e cinema por meio dos preceitos da Literatura Comparada, tomando como *corpora* de análise o filme *Amor além da vida*,

dirigido por Vincent Ward, e a obra literária *A divina comédia*, de Dante Alighiere. Parte-se do princípio de que a Literatura comparada, associada fortemente ao cinema, desvela que à obra cinematográfica subjaz uma obra literária na medida em que aquela requer, em sua essência, um texto a fim de que se opere a comunicação, e este texto se configura como literatura. Sob essa ótica o filme *Amor além da vida* e a obra dantesca representam literatura.

A metodologia selecionada neste estudo é a pesquisa bibliográfica, assessorada pela abordagem comparativa entre obra genuinamente literária e obra adaptada para cinema. Para a redação do texto de desenvolvimento, decidiu-se segmentá-lo em três seções de modo que na primeira traz-se à tona a vinculação intersemiótica gerada entre cinema e literatura; depois, vem um breve comentário dos *corpora* (*Amor além da vida* e *A divina comédia*) para, finalmente, comparar o caráter semiótico entre essas obras, as quais comumente são estabelecidas em categorias distintas: filme e literatura, respectivamente.

## 1 RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA ENTRE LITERATURA E CINEMA

Segundo Santaella (2017, p. 7), a semiótica é uma ciência que estuda formas, tipos, sistemas de signos e “efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos. Os processos em que os signos desenvolvem o seu potencial são processos de significação, comunicação e interpretação”. Essa ciência investiga todas as linguagens possíveis tendo por objetivo o estudo dos fenômenos de produção de significação e de sentido.

A despeito de não se tratar de novidade, mas ainda gerar fascínio, entre Cinema e Literatura (artes ora em pauta), é comum ocorrerem transposições intersemióticas, certas coincidências intervalares como um jogo intertextual oportunizando o movimento entre essas linguagens artísticas. Com efeito, há inter-relações não só entre essas artes, como também entre outras, que atuam como se fossem formas de tradução intersemiótica entre textos de códigos diversos, isto é, a conversão de um texto pertencente a um sistema de signo para outro sistema.

Entre os teóricos da literatura, há a percepção de que as transformações sofridas pelas obras literárias quando adaptadas para o cinema vão muito além das exigidas pela mudança do sistema semiótico, isso porque fatores intersemióticos insinuam-se no processo dessa transposição produzindo um novo texto, pois a tradução de um sistema semiótico (de um referente) para outro gera outra obra.

A Literatura, cuja matéria-prima é a palavra, tem o poder basilar de permanentemente motivar imagens, as quais remetem a mais palavras, conceitos, ideias, enfim. Assim, ler a Literatura, na sua modalidade narrativa, é mergulhar na imagem e na cultura. Há muito a Literatura vem influenciando o Cinema (as adaptações são prova disso), conservando entre ambos muitos pontos convergentes, mas surgindo os divergentes também. Hoje é possível o inverso: o cinema (cujo traço dominante é a narratividade) influenciar a literatura. Nesse sentido, infere-se a narrativa como o grande elo entre esses dois sistemas semióticos distintos, de linguagens também distintas e complementares. Tanto uma página de livro quanto a tela do cinema “acionam sentimentos e se transformam em imagens na mente do homem imaginário”; ambos “possuem o nobre ofício de alimentar e trazer para as mídias o prestígio da grande arte ou, no dizer de alguns, tornar a arte erudita acessível ao grande público” (PREREIRA, 2009, p. 43).

Foram séculos e séculos de Literatura consolidada na memória cultural do gênero humano até o surgimento do Cinema em fins do século XIX, impulsionado pela segunda fase da Revolução Industrial, responsável por profundas mudanças tecnológicas, modificando, inclusive, as relações do homem com o trabalho e com seu meio social, um verdadeiro impacto na vida dos cidadãos, pois se tratava de uma conquista tecnológica e instrumento de transformação cultural que abalou o cotidiano dos homens na era contemporânea. O maquinário tornou-se popular e atraiu uma multidão de curiosos que buscavam verificar sua utilidade. Assim surgiu o cinema mudo.

Foi com o advento do Cinema, posterior e paulatinamente, que estudos comparativos de adaptações foram surgindo e hoje transcendem a palavra e a imagem e se chega ao cenário da recepção com a figura do receptor. Uma confluência intermitente de textos entra em cena, desde aquele de que o leitor

se apossou (o literário) aos próprios textos do repertório que este tem. E é com este acervo, formador do conhecimento prévio do leitor, mais o texto que ora recebe, preñado de recursos estéticos, que se dá a recepção, a atribuição de sentidos. Recepção semelhante se dá com o Cinema, mas envolvendo aí recursos peculiares desta arte que enquadram o receptor em outro espaço onde as imagens em movimento se tornam outro modo de representar o mundo, mas com motivação criativa similar.

Nos estudos do texto literário é preciso considerar várias instâncias, a saber: o autor (como ser social, como doador do texto, como produtor do texto, como produtor de outros textos que formam a sua obra), o contexto (o papel do contexto na produção do texto: adesão ou rejeição de sua obra a um período literário, um movimento, uma forma natural da literatura ou um gênero), o texto (temática, modos de articulação entre a temática e o discurso que a veicula, relações do texto com os outros textos que constituem o corpo da cultura) e o leitor (formas de equacionamento desta instância pelo próprio texto, papel do leitor na busca ou na produção do sentido, homogeneidade ou variabilidade sincrônica e diacrônica da recepção de um dado texto). Dada a possibilidade de estabelecer um paralelo, ainda que redutor, entre as instâncias do literário e do cinematográfico (realizador – contexto – texto/filme – espectador), parece resultar operacional um esquema de análise que contemple as duas vertentes do fílmico (o texto e o filme) e que equacione as possibilidades de funcionamento de todas estas instâncias. É com base nestes pressupostos que se propõe um conjunto de possibilidades de análise que possa servir, metodologicamente, como ponto de partida aos Estudos de Literatura e Cinema.

Vale lembrar que toda criação traz em seu bojo fragmentos pré-existentes, identificáveis ou não pelo próprio criador. Quando no cinema ou em outros veículos de comunicação uma imagem nos é projetada e surge de algum elemento dela um tipo de link que guia o espectador a um objeto ou imagem já conhecido/a, Peirce (1999) chama a esse fenômeno de “Experiência”, isto é, “Observação Colateral”, que

[...] organiza, semioticamente, imagens esparsas em nosso imaginário produzindo uma seqüência cronologicamente regressiva, também podendo ser diacrônica, orientada pelos fragmentos sígnicos de imagens produzidas em direção a um abismo arqueológico de imagens. Por trás de uma imagem sempre haverá outra como referente indicial e produzida por um imaginário (SANGUINÉ, 2008, p. 131).

No texto fílmico, consideram-se que os atores, suas roupas, suas maquiagens, suas expressões corporais e faciais, seus gestos, suas vozes, o cenário, o colorido, as músicas, entre outros, compõem o segmento de imagens de um contexto, no qual o movimento dá seqüência à história. As significações são lançadas e cabe ao espectador assistir a elas e interpretá-las, envolvendo-se e projetando suas ideias e emoções. O filme exhibe uma realidade definida e representada pelas imagens e pela narração; assim, um mundo tido como existente é estabelecido como diegese. Todos esses signos linguísticos e extralinguísticos cooperam para que no momento em que o espectador assiste ao filme, acredite que aquela ficção por aquele momento se torne real, fomentando sua imaginação e seus sentidos.

Já por meio da leitura de um romance, por exemplo, é o leitor que constrói imagens, sua imaginação é livre, ainda que siga as pistas dadas pelo autor por meio de descrições e ações. Eis aí o grande prazer da leitura, ler algo imposto, mas tendo a iniciativa de interpretar, imaginar e refletir sobre os episódios ficcionais narrados. Segundo Pontes-Ribeiro (2000), não há comando no ato de ler, é o próprio leitor que governa essa ação da qual muito aproveita para vivê-la conforme as possibilidades emersas do texto em conexão com as vivências do leitor. Nesse sentido,

Imergir-se assim na leitura é vivê-la nas implicações possibilitadas pelo texto que se alia à leitura de mundo e à experiência de vida do leitor. Pela virtualidade da leitura literária, o leitor cresce [...], seu pensamento é ativado, sua tensão é alternada a momentos de fruição e relaxamento. [...] Não é só o desvelar da trama textual pelo processo da inteligência: é imergir nele [texto] para dele extrair as riquezas que às vezes o próprio autor desconhece; é preciso inferir, captar o não dito explicitamente, mas perscrutado nas pistas que o texto possibilita, pela associação aos saberes do leitor em função do contexto. Essa atitude extrapola o racional e atinge o emocional (PONTES-RIBEIRO, 2016, p. 67-68).

Essa experiência de leitura é similar à do espectador de um filme; entretanto, enquanto o escritor, com a palavra, verbaliza; o cineasta, com a iconicidade em movimento, encena, mostra, faz uso de uma linguagem também indubitavelmente criadora, e não reprodutora. “O cinema vale-se de atores e cenários originais, embora a mediação da câmera (que não existe no teatro) crie relações culturais e estruturas narrativas específicas, que permitem interpretação do mundo” (PEREIRA, 2009, p. 50). A câmera, ao reproduzir a realidade, gera a sua essência artística para ser apreciada, *a priori*, por olhos e ouvidos que atuam simultaneamente no inconsciente do espectador com sensibilidade perceptiva dando asas à imaginação, antes mesmo de tangenciar a criticidade. Eis que a estética cinematográfica se projeta na tela amalgamando espaço e tempo produzindo uma impressão potencial daquilo que representa.

O texto fílmico torna-se, consoante Martins (2007, p. 151), uma “forma de transmutação, recriação e, mesmo, leitura crítico-artística da obra original, revitalizando-a e gerando outra informação estética, autônoma”. Essa transmutação de natureza intersemiótica a que se refere o autor confere autonomia e independência ao filme, uma vez que este não é mera interpretação do texto original, mas sim apresenta contornos de caráter próprio.

Logo, ainda que o filme seja a adaptação de uma obra literária, ele tem a sua autonomia, a sua independência, pois, embora mantenha íntima relação com a obra referente, traz consigo “objetivos predeterminados, *ideologia* do diretor” – razão pela qual é fundamental conhecer os conceitos de adaptação, atrelando-os aos “de transposição, de recriação e de tradução intersemiótica, que diz respeito à busca por equivalentes de um determinado sistema semiótico, de elementos cuja função se assemelhe à de elementos de outro sistema de signos”. Percebe-se não ser coerente apontar como falha a falta de fidelidade do Cinema para com o “texto original, pois não é possível encontrar uma correspondência total entre dois textos que pertencem a semas diferentes” (GUALDA, 2010, p. 203).

No cruzamento intersemiótico de adaptação de texto escrito para fílmico, os recursos cinematográficos buscam compensar a literariedade da palavra escrita por meio de uma gama de artifícios específicos desta arte. Logo,

[...] não se pode falar de infidelidade do filme em relação ao romance. Não é com o romance que o filme está “casado”, mas com o olhar do espectador. O espectador padrão exige respeito incondicional aos mecanismos de enunciação do cinema clássico (decupagem, continuidade e regras de montagem, sistema de estrelato, regras de cenografia, iluminação, figurino etc.) (PEREIRA, 2009, p. 50).

Como se percebe, há um potencial sugestivo agregado ao filme sonoro que, além de substituir a narrativa literária, a enriquece. A música, por exemplo, é uma linguagem de valor potencial nesta e noutras artes que desperta no receptor múltiplas relações sensoriais, ora bucólicas, ora trágicas, ora sensuais e outras mais. É como “se perguntar por que o circo de trapezistas não apresenta o seu número em silêncio, por que a música acompanha as sessões de magia e por que em Shakespeare há frequentemente lugar para uma canção”, lembra Chion (apud GOLVEIA, 2017, p. 16).

Em suma, a reflexão sobre a relação intersemiótica entre cinema e literatura guia o estudioso para o domínio da estética comparada e das interartes, num movimento intercambial de linguagens distintas e de peculiares dispositivos utilizados na formação de sentido.

## **2 COMENTÁRIOS INDISPENSÁVEIS SOBRE A *DIVINA COMÉDIA* E AMOR ALÉM DA VIDA**

*A divina comédia* – obra-prima do italiano florentino Dante Alighiere (1265-1321), escrita nos anos finais de sua vida, no íterim 1307-1321 – é considerada como uma das melhores obras clássicas da literatura universal. Nela, o autor critica tipos públicos da época: religiosos, filósofos e políticos e lhe dá o título de *Comédia*. Posteriormente, foi-lhe acrescentado o adjetivo *divina* pelo escritor Giovanni Boccaccio.

O texto é um poema narrativo, cujo narrador e protagonista é Dante, que narra em primeira pessoa e frequentemente dialoga com o leitor. Por exemplo: “Imagina, ó leitor, qual fosse o espanto”. Faz uso de linguagem alegórica, utilizada pelo autor com maestria. A narração é perpassada por descrições da trajetória de Dante pelo inferno, purgatório e paraíso. Compõe-se de 100

cantos; cada um com cerca de 140 versos decassílabos agrupados em tercetos, com rimas alternadas e encadeadas (ABA BCB CDC). Cada canto é arrematado com um verso solto. Ainda que seja evidente a semelhança formal com a epopeia greco-romana, esta obra não apresenta outras características peculiares desse gênero literário como, por exemplo, não é a história das façanhas de um herói nacional. Para Moisés (2008, p. 153),

[...] a poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito tempo, para que o lendário se forme e/ou permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia (Moisés 2008, p. 153).

No início da obra de Dante, o protagonista, perdido na mata, é apresentado como um homem que já vivera mais da metade de sua vida, a qual não tinha mais rumo até que se depara com uma montanha que, para ele, seria libertar-se da mata. Entretanto três bestas surgem e o perseguem, impedindo-lhe o salvamento. Então, eis a aparição de um famoso poeta latino, muito admirado pelo narrador, Virgílio, que lhe apresenta como se livrar definitivamente daquela situação. Para isso, o seu itinerário seria passar primeiramente pelo Inferno, depois pelo Purgatório para, enfim, chegar ao Paraíso. Virgílio lhe explica que uma presença paradisíaca o havia tirado do Limbo. Essa figura era Beatriz, a paixão de Dante quando ambos eram crianças. Ela viera do Céu com a missão de guiar o poeta latino a salvar seu amado daquela situação labiríntica.

A inusitada travessia do protagonista em companhia do poeta se faz permeada de tristeza, alegria e reflexão. Passagens de grandes personagens históricos que enfrentaram períodos complicados são mencionadas, com frequência, nos cantos do poema e contribuem para deixar Dante mais humano. Esses extraordinários cenários dantescos inspiraram artistas do mundo todo e até hoje continuam motivando a criação de outras obras, interagindo com o presente como, por exemplo, o filme *Amor além da vida*.

Vicent Ward, nascido em Greytown (Nova Zelândia), em 1956 é um escritor e diretor de cinema de destaque internacional, tendo como foco o amor

como vencedor das tramas que cria. Seus seis filmes foram selecionados para o Festival de Cinema de Cannes. No Oscar de 1999, *Amor além da vida* venceu a categoria de melhores efeitos especiais, além de ser indicado para melhores efeitos especiais em Cinema. Foram 15 anos de esforços para que, finalmente, fosse concluído o filme.

Como sugere o próprio título, o enredo do filme *Amor além da vida* é também uma encantadora história de amor, vivenciada em uma família feliz, composta do casal Chris Nielsen e Annie e dois filhos (Yan e Leona), os quais morrem em um acidente começando aí os conflitos da trama afetando sobre maneira os pais, em especial, a mãe. Anos depois, quando o casal já estava superando aquelas grandes perdas, morre o pai, também em um acidente. Em vez de ir direto para o Céu, onde há arcanjos e harpas e cada um tem o seu universo particular, Chris é enviado ao Paraíso, um espaço restrito à pintura, mas é onde os desejos podem ser realizar em meio a cores, sombras e traçados – um ambiente que lhe é familiar, afinal, a esposa era coordenadora de uma galeria de arte, além de pintora. Seria ali então a oportunidade de encontrá-la.

Nessa sua odisseia de busca, Chris encontra um guia Albert, muito parecido com um admirado professor seu da faculdade, que o ajuda a realizar vários desejos. Os dois saem de barco e encontrar a filha, então com aparência oriental (vale lembrar que o pai admirava muito os orientais). Na volta do passeio, Chris descobre que Annie havia sucumbido ao suicídio em razão da dor da ausência de Chris. Esse fato é o impedimento para encontrá-la, uma vez que o destino dos suicidas não é ali, e sim em outro lugar, um Inferno povoado de sofrimento e de acessibilidade complicada. Ademais, mesmo se encontrada pelo marido, ali onde estava era o Inferno do esquecimento, portanto, jamais o reconheceria. Essa adversidade, porém, não o impede de procurá-la, ele atravessa o vale da morte para salvar a alma da amada. Lá chegando, faz uma grande descoberta: Albert era seu filho Yan. Dali em diante, Chris deveria se manter concentrado e, sozinho, para seguir, quando, enfim, encontrou a mulher, porém semilouca, cativa de um lugar infeliz, sem lembranças, sem passado. O imensurável amor do esposo o prende àquela região das trevas para resgar a consciência e a alma da mulher – o que de fato acontece. O

casal sai do Inferno e chegam a um local onde encontram os filhos e um cãozinho, que também havia morrido.

Como se percebe, as duas obras conversam entre si, há entre elas uma textualidade, pontos convergentes a serem pontuados a seguir.

### **3 SEMIÓTICA DOS CORPORA E INTERSEMIÓTICA ENTRE AMBOS**

*A divina comédia e Além do amor* são obras de abundante semiologia, e entre elas é possível estabelecer relações intersemióticas curiosas como se passa a fazer nesta seção.

#### **3.1 Divina Comédia**

A obra de Dante se estrutura em forma de versos. Trata-se de um poema narrativo de grande simetria. Seus 14 233 versos, distribuídos em tercetos (os chamados *tercetos dantescos*) e após, aproximadamente, cem versos vem um verso isolado. O número três é algo frequente na obra, como os estágios Inferno (onde estavam Virgílio e Dante), Purgatório (onde estava a montanha) e Céu (onde estava Beatriz).

No labirinto do Purgatório (representado pela selva), a montanha que aparece para Dante subir (e que poderia ser sua salvação) é bloqueada por três feras: leopardo, leão e loba. A descrição do Inferno é apresentada em partes, cada qual com nove círculos, totalizando 27 níveis. Observa-se que o valor três se encontra nessas repartições. Até atingir o ponto central da Terra, morada de Lúcifer, o poeta espelha o local de expurgação dos variados tipos de pecado, a aflição sentenciada, os rios horripilantes, as sinistras cidades povoadas de monstros e demônios. A escapada de Lúcifer no Inferno se dá por uma passagem subterrânea que faz chegar a outro extremo, onde se descortina o Céu ornado de estrelas. Para Cavalcante (2012, p. 199), apesar de não ser apenas o poeta do Inferno, “Dante Alighieri ficou conhecido por ser o poeta medieval que “estruturou” e deu aparência ao Inferno, descrevendo como nenhum outro fizera até então os horrores dos castigos da eternidade”.

No intervalo entre sair do Inferno e chegar ao Céu, instaura-se o Purgatório, uma montanha gigantesca, em cuja base os arrependidos tardiamente de seus pecados estão aguardando a chance de escalarem a montanha, a qual os capacita a transpor o domínio da dor e penetrar no espaço do fogo atingindo, assim, o Céu. No círculo derradeiro do Purgatório, o poeta latino se despede de Dante, o qual passa a ser guiado por um anjo. Às margens do rio Letes, enfim, Dante se depara com a amada Beatriz e naquelas águas se purifica lavando-se para retomar a jornada e alcançar as estrelas.

Sob a perspectiva semiótica de Santaella e a semântica argumentativa da narrativa, conforme Da Silva; De Lima Silva e De Moura Clemente (2019, p. 2),

O amor é um dos elementos constantes que perpassam os cantos de Dante Alighieri, representante trovador literário do que se convencionou chamar de *dulce stil nuovo*, porque caracteriza uma nova visão sobre a escrita quebrando não só a forma épica, mas quebrando também, a partir de Dante, a imagem ultrapassada da mulher medieval, colocando-a de uma maneira mais espiritual e tratando a mesma como um ser superior. [...] é representada como intangível e uma figura celestial, destituída de pecado.

Os autores supracitados leem nas metáforas sobre a mulher a leveza como são construídas, que ultrapassa “os prazeres da carne” e “os cuidados domésticos”, atingindo “algo divino”. A representação de Santa Luzia e de Raquel são exemplos disso” (Ibidem, p. 2). Lembra-se que Santa Luzia, para os católicos, é a protetora dos que não enxergam, e Raquel, figura bíblica, é muito amada por Jacó. Mais adiante, apoiando-se nas dimensões peirceanas do signo (ícone, índice e símbolo), inferem-se como índice a característica divinal, transbordante de luz e pureza de Beatriz; já como ícone está Virgílio, personagem real da História – a primeira simboliza o amor espiritualizado, não carnal; o último, a sabedoria e filosofia (Ibidem, p. 9).

Há no Paraíso dantesco uma parte material e outra espiritual. Naquela, verifica-se o padrão de cosmo de Ptolomeu com nove círculos composto de sete planetas – Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno –, céu com as muitas estrelas das estrelas estáticas e o *Primum Mobile* (“primeiro movido”, modelo geocêntrico do universo, concebido por Ptolomeu, que consistia no

movimento diário dos céus em torno da Terra). Nessa dimensão paradisíaca, ocorre a travessia da característica humana do casal para a celestial, quando o olhar fixo de Beatriz para o sol é acompanhado por Dante e ambos se elevam passando por inúmeros céus até atingir o Céu cristalino de estrelas fixas, que capacita Dante a ver e compreender o mundo espiritual, e ali se depara ao redor de Deus nove círculos angélicos concêntricos circulando e é envolvido pelo verdadeiro Amor, Deus. Cavalcante (2012, p. 200) explica que o Inferno é apresentado em sua materialidade, porém “quanto mais Dante vai se aproximando do Paraíso, suas referências imagéticas vão tornando-se também mais imateriais”.

A visão pós-morte e a introdução de personagens bíblicos e de santos conferem à obra uma visão religiosa católica, trazendo à realidade um universo ideologicamente virtual, possibilitado apenas pelas crenças cristãs medievais. Por sua vez, a presença de Santo Agostinho estabelece uma relação humanista acentuada na época contemporânea de Dante.

### **3.2 Amor além da vida**

O lançamento do filme *Amor além da vida* vem precedido de intensa propaganda enaltecendo suas características visuais pictográficas, afinal, seu diretor Vicent Ward é antes de tudo pintor, portanto capaz de traçar cenários notáveis por meio de tecnologia de ponta, e muitos deles sugestionados por quadros célebres, de vários períodos artísticos, referentes a Céu, Inferno e Paraíso, capazes de proporcionar grande deleite no espectador de olhar observador.

O jogo de cores, de claridade e escuridão, brilho simbolizam e produzem estímulos representativos ora explícitos ora não. A presença da cor roxa em paisagens, cenários e objetos referenciam ora mistério e espiritualidade, ora a profundidade que enfatiza, na trama, o drama e a beleza – tudo isso sempre produzido com arte.

São muitas as simbologias presentes no filme, tais como a aranha no Inferno, que corresponde medos e temores de Annie a lhe provocar lamentos e sofrimentos; a luz em torno de Chris representando o bem; os quadros tão

familiares na vida da esposa são espelhados no paraíso do marido; o vermelho, cor do Inferno onde está a mulher e o azul, cor do Céu onde está o marido; o piquenique, o compartilhamento do sanduíche e os barcos no final do filme representam o reencontro, memória de tempos vividos e um reinício; o cabelo da esposa se altera conforme o momento por ela vivido: longos e penteados no início espelhando paz, juventude e vida, depois da perda dos filhos estão mal cortados e, no Inferno, completamente desalinhados, voltando a se alinhar quando retoma a paz de espírito; o cão surge nas cenas de harmonia; os pés da esposa, calçados de salto alto, sugerindo autodomínio e serenidade no início do filme, mas descalçados quando Annie está no Inferno representando martírio, e de sapatilhas representando a esperança.

Em *Amor além da vida* há passagens que despertam no espectador uma sensação de familiaridade que opera como “um mecanismo propulsor de signos remetidos a interpretantes na forma de outros signos anteriores a ele, produzindo reações diversas no público” (SANGUINÉ, 2008, p. 131). São imagens que se justapõem no imaginário do espectador, uma colagem de textos ou subtextos, signos indicadores de um tempo, que remetem a lembranças e que “se constitui de mensagem ressignificada produzindo subjetividades que, separadas e de forma isolada, presas no tempo passado estavam vazias de sentido”. Entretanto, continua o autor: “Mais uma vez, a ressignificação se faz notar enquanto processo semiótico de signos que geram interpretantes na forma de outros signos *ad infinitum*” (Ibidem). A Experiência/Observação Colateral, de que fala Peirce (1999), organiza uma ponte em busca de “substratos imagéticos no imaginário social dos sujeitos de diversas épocas. Cada uma com suas especificidades contextualizadas socialmente” (Ibidem, p. 132).

“O Paraíso se apresenta como uma simulação de telas de pintura do imaginário de Chris, construído pictoricamente com imagens de quadros impressionistas, uma imagem paradisíaca que lembra os jardins de Monet” (SANTOS, 2008, p. 4). Muitas cenas são representações “plásticas” das existências pós-morte projetando o interior psicológico humano: medo, culpa, desejos e sonhos. Para Gea (2007, p. 68), “O ser humano aqui faz com que o paraíso se personifique na pessoa amada e dissolva o inferno instalado”.

A travessia do rio que leva Chris ao Inferno para encontrar a mulher é representado de águas turbulentas. “Visualizam-se, nesse percurso infernal, figuras negras, seres que voavam em um céu completamente escuro”. À saída dessas águas violentas, está uma praia, com corpos estendidos pelo chão até que, enfim está a entrada do Inferno, um cemitério de navios, “tendo por cenário um céu avermelhado, muito fogo, escuridão, uma multidão de pessoas disformes. Até que se projetou em cena um navio, cujo nome era Cérbero, o guardião” (SANTOS, 2008, p. 4). Com efeito, “a água se torna, diversas vezes, um condutor da memória” (Ibidem, p. 6).

Consoante Gea (2007, p. 69), “As navegações representam um meio de se atingir o porto seguro. Em diversas simbologias religiosas, representam o meio de passagem para o outro mundo: o mundo pacífico, o estado central ou o nirvana”. No filme *Amor Além da Vida*, a embarcação conduz o personagem a uma viagem interior. “Junto à significação simbólica das naus pode-se relembrar que o mar representa o movimento dinâmico da vida; um estado transitório entre possibilidades ainda não materializadas, que podem levar ao bem ou ao mal” (Ibidem).

Apresenta-se no Inferno, em *Amor além da vida*, “a imagem de uma igreja gótica invertida” podendo sugerir a noção de uma vida diferente, ou mesmo de uma passagem para ela, “pois conforme Frye (1973, p.134), o universo da imagem apocalíptica retrata que a morte pode ter uma imagem invertida, sob a qual subjaz a ideia de uma outra vida” (SANTOS, 2008, p. 5).

### **3.3 Intersemiótica entre os corpora**

A intersemiótica é mais do que a tradução de um texto, em que se faz a versão de um idioma para outro; é muito mais complexa porque envolve a mudança de um sistema de signos para outro, de uma arte para outra. É o que se passa a discutir nesta seção.

A divina comédia é uma obra literária que serve de referente para a criação do artefato fílmico *Amor além da vida*. Aliás, frequentemente acontece de certos filmes se basearem em obras literárias, sobretudo no cinema europeu culto esta tem sido uma prática habitual. O texto literário de qualidade

renomada vem motivando e condicionando a qualidade estética de filmes, como é o caso ora tratado. Não se trata de uma tradução, mas de tomar como referentes muitos elementos da obra dantesca, como os exemplos apontados a seguir.

Sobre o Inferno *Amor além da vida*, quando produz uma catábase (descida ao mundo dos mortos), recuperando imagens que estabelecem forte conexão com o poema de Dante, por meio de uma reconstrução adaptável ao mundo contemporâneo. De acordo com Cavalcante (2012, p. 211), recuperações como esta evidenciam a relevância “deste erudito”, Dante, “que ainda hoje, sete séculos depois, possui uma relação com sua cidade que vai além de Florença, mas com o Inferno que existe dentro de cada ser contemporâneo, observado nas mídias e no comportamento”.

São muitos os pontos que o filme de Ward resgata nos versos de Dante, por exemplo, no Inferno: a presença de um guia para aquele que vai salvar o seu amor: de um lado Chris e de outro, Beatriz, os quais também são, inicialmente, guiados por Albert e Virgílio, respectivamente. Verifica-se a intensa presença de súplica de personagens/espíritos que sofrem e choram: “De dolentes espíritos, que choram, / Segunda morte suplicar, aflita”, o que também ocorre no filme. Nos versos há sons sugerindo pavor: “Lamentos, vozes roucas, de ira os brados, / Rumor de mãos, de punhos estorcidos”, enquanto no filme há todo um artefato acústico guarnecido de dispositivos sonoros, melódicos, além as várias tonalidades de voz dos atores em cada momento e a trilha sonora intensificada em situações mais significativas.

O questionamento sobre a justiça – “Ah! justiça e Deus! Que lei tremenda, / Dores, penas, quais vi, tanto amontoa?” – é retomado por Chris para entender porque Annie teria cometido suicídio. A esperança – “Aqui me espera e o ânimo prostrado / Fortalece e alimenta de esperança: / Não hás de ser no inferno abandonado” –, no filme é representada visualmente, pela indumentária de Annie usando sapatilhas. Dúvida e incerteza – “Ficando assim na dúvida e incerteza, / No pró, no contra a emente se abalança” – é manifestada pelos atores na expressão facial e corporal. A presença de águas tenebrosas enfrentadas pelo protagonista e seu guia – “Eis sobre as águas túrbidas desfeitos / Troam sons de fracasso temeroso” – é representada nas

imagens quando Chris e Yan passam momentos de terror ao navegarem de barco pelo rio.

Em ambas as obras verificam-se fugas do Inferno pelo rio: de almas (nos versos) e mortos (no filme). Em ambas se constata a perda de memória: “Lembra! Lembra ou memória em ti falece?”, pergunta Beatriz a Dante, e no filme era Annie a desmemoriada pelo fato de estar naquele lugar.

No Paraíso destacam-se as cores alegres e luminosas retratadas nos versos – “Olha: o semblante o sol já te alumia; / Flores, ervinhas, árvores viventes / Vês que a terra espontânea brota e cria” – e no filme reina o cintilante e as tonalidades vibrantes de uma natureza alegre em essência. Os sons harmônicos e melódiosos sugeridos em “Vozes várias de sons formam doçura: / assim os vários graus na eterna vida / Doce harmonia fazem nesta altura” e realmente expressos pelos atores no tom de voz e nas músicas que acompanham os momentos de leveza no Paraíso. A pureza do ser amado representada em “Minha beleza, viste já, mais forte / Refulge, quanto mais se eleva a escada, / Por onde ascende para a eterna corte” é, no filme, refletida nos semblantes e nas encenações dos atores em que a viagem pelo Paraíso é povoado de anjos voando e de pessoas felizes, que brincam, se divertem, vivem em grande harmonia, em paz, no ambiente de muita luz.

As dessemelhanças entre os *corpora* de análise muitas vezes é um modo de recuperar no referente o seu avesso. No poema, Dante, perdido no meio da vida, está vivo: “Da nossa vida, em meio da jornada, / Achei-me numa selva tenebrosa, / Tendo perdido a verdadeira estrada.” É assim que a obra se inicia, logo no Canto I. No filme, por sua vez, Chris está morto, mas também perdido, quando inicia sua odisseia para salvar a mulher.

Dante tem um medo horripilante: “Sábio famoso, acude ao perseguido! / Tremo no pulso e veias, transtornado!”, enquanto Chris é confiante, ciente de seu desejo e de sua capacidade a ponto de discordar de seu guia em certas situações, pois, teimando, rebatia: “eu posso, eu consigo”.

O encontro de Beatriz com Dante se dá na porta do Paraíso, já no filme isso ocorre através das pinturas de Annie. Ainda, no Paraíso, Dante é guiado por Beatriz, que muito o ama; no filme, é a filha de Chris que serve de guia, mas com aparência de oriental.

A visão da divindade que há no poema por parte do protagonista inexistente no filme. Também no poema quem morre é Beatriz, enquanto no filme todos da família morrem e a morte de Annie se dá por suicídio, o que, em momento algum, ocorre em *A divina comédia*. O final de reencarnação do filme quando crianças brincavam de barquinhos e dividiam lanche, reiniciando a história, difere da obra de Dante, destituída dessa característica. Nesta, há uma vida eterna no Céu como se verifica na fala de Beatriz ao amado: “‘Ao céu’ – disse – ‘não vês que foste erguido?’”.

Enfim, são inúmeros os cruzamentos semânticos entre essas obras, ora mais diretos, ora menos. O cinematógrafo se vale da literatura, mas, longe de imitá-la (até porque não é essa sua intenção), produz uma nova arte.

## CONCLUSÃO

Sem dúvida, a reinvenção de uma obra cinematográfica a partir do que foi analisado neste artigo se fez por fascinantes conexões de modo que se pode considerar o filme muito mais como um importante veículo de informação histórico-cultural do que um mero elemento de entretenimento ou mais uma mercadoria que circula na sociedade globalizada.

Para se entender o filme não é necessário ler o poema de Dante, a despeito de muitas de suas passagens se espelharem nas cenas criadas por Ward. Basta ao espectador a sua destreza semiótica e linguística. Mas quando se tem a leitura do que servira de paradigma para a produção de uma obra, a compreensão que se faz é mais intensa e participativa, pois o espectador preenche lacunas com os conteúdos do poema. A leitura deste, antes de se assistir ao filme, mobiliza os sentidos do leitor convertendo-os em imagens em sua mente. Mas a tarefa de ler é bem mais demorada que a de assistir a um filme – motivo que tem levado os cinematógrafos a se apossarem da ocupação de contadora de histórias da literatura.

Na transmutação das diferentes linguagens (literária e cinematográfica) – diversidade de signos espalhados no filme em imagens em movimento, confrontados com a literatura, que conta tão somente com a palavra (signo estático) – ocorrem transformações, pois não houve intenção de se reproduzir

com fidelidade quaisquer pontos convergentes. Ward expressa as suas perspectivas com interpretações próprias que resultam frequentemente em uma completa ruptura com texto de Dante. Nesse sentido, ao julgar essa transmutação não se leva em conta o grau de fidelidade com o texto original, mas sim o êxito obtido na nova criação, integrada a uma época que dista aproximadamente setecentos anos daquela que lhe serviu de inspiração.

## REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Epubli, 2020.

CAVALCANTE, Acilon H. B. Dante Alighieri: o inferno e Florença. **Urbana**: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, v. 4, n. 1, p. 188-212, jan./jul. 2012. Disponível em: <encurtador.com.br/orGNO>. Acesso em: 28 abr. 2020.

DA SILVA, Matheus Alexandre Nazário; DE LIMA SILVA, Rita de Cássia Alves; DE MOURA CLEMENTE, Débora Cavalcantes. Para além de Beatrice: a representação feminina nos personagens secundários no Canto II do Inferno de Dante Alighieri e sua importância para o enredo da obra. VI Congresso Nacional de Educação, **Conedu**. Fortaleza-CE, 11p. 24 a 26 out. 2019.

GEA, Nara Ribeiro. **As re-significações míticas e o cinema**: mitologia sagrada e profana na sétima arte 85f. Dissertação de Mestrado em Cognição e Linguagem. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (Uenf), Campos dos Goytacazes-RJ, 2007.

GOLVEIA, Sylvia Cristina Toledo. A escritura do som em sua inscrição na literatura e no cinema: o leimotiv e o suspense em *Rebeca*. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, ano 6, v. 2, 18p., jul./dez. 2017.

GUALDA, Linda Catarina. Literatura e Cinema: elo e confronto. **Matrizes**, ano 3, n. 2, p. 201-220, jan./jul. 2010.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. De pisantes e pisados: representações da falta (Percurso intertextuais e interdiscursivos com Alberto Moravia e Plínio Marcos). In: CAIRO, L.R. et al. (org.). **Nas malhas da narrativa**: Ensaios sobre literatura, história, teatro e cinema. Assis: UNESP, p. 141-154, 2007.

MOISÉS, Massaud. **Classicismo**. A Literatura Portuguesa. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Olga Arantes. Cinema e Literatura: dois sistemas semióticos distintos. **Kalíope**, São Paulo, ano 5, n. 10, p. 42-69, ago./dez., 2009.

PONTES-RIBEIRO, Dulce Helena. Leitura literária: a magia de saber com sabor. Revista **Transformar**, v. 9, p. 67-75, Itaperuna, RJ 2016.

SANGUINÉ, Milene Gomes Sacco et al. **Expressões do inferno e tecnologias do imaginário**: de Dante a Godard. 157f. Dissertação de Mestrado. Faculdade De Comunicação Social, Pós-Graduação em Comunicação Social, PUCRS. Porto Alegre-RS, 2008.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2017.

SANTOS, Elaine Cristina Prado dos. A catábase: a descida aos infernos, segundo a visão de Vergílio, de M. Camus e de V. Ward. 7p. **XI Congresso Internacional da Abralic**: Tessituras, Interações, Convergências, USP, São Paulo, 13 a 17 jul. 2008.

WARD, Vicent. **Amor Além da Vida** (When Dreams May Come). EUA: 1998.