

ENSINO DE LITERATURA E MULTIMODALIDADE:  
UMA ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO CINEMATOGRAFICA  
DO CONTO *DON'T LOOK NOW*, DE DAPHNE DU MAURIER

---

*Literature Teaching and Multimodality:  
An Analysis of the Film Transposition of Short Story Don't Look Now, by Daphne du Maurier*

DOI: 10.14393/LL63-v37n1-2021-10

Carolina Natale Toti<sup>1</sup>

---

RESUMO: Este artigo analisa a relação entre o conto *Don't Look Now* (2008), da escritora Daphne du Maurier, e a transposição cinematográfica homônima (1973), dirigida por Nicolas Roeg. O objetivo é observar quais implicações o letramento multimodal pode ter no ensino de literatura. A noção de letramentos aqui utilizada considera que cada contexto social possui modos próprios e múltiplos de ensino e aprendizagem (Street, 2001); e que o letramento contemporâneo implica em ensino multimodal (Kress, 2003). Já a ideia de multimodalidade é entendida como recursos de representação que constroem sentido (Kress e Jewitt, 2010). Para a leitura do filme, utilizamos as ferramentas de análise fílmica propostas por Jullier e Marie (2009). Consideramos que a associação entre diferentes modos de letramento pode contribuir para a formação leitores aptos a agir de maneira informada e crítica no mundo multimídia.

PALAVRAS-CHAVE: *Don't Look Now*. Literatura. Cinema. Letramento. Multimodalidades.

ABSTRACT: This article analyzes the relationship between the short story *Don't Look Now* (2008), by English writer Daphne du Maurier, and the homonym film transposition (1973) directed by Nicolas Roeg. The aim is to observe what implications multimodal literacy may have for literature teaching. The notion of literacy used in this article considers that each social context has its own, multiple ways of teaching and learning (STREET, 2001) and that contemporary literacy implies multimodal teaching (KRESS, 2003). The idea of multimodality is understood as resources of representation that construct meaning (KRESS; JEWITT, 2010). The tools of film analysis proposed by Jullier e Marie (2009) support the film study. We consider that the association of different ways of literacy may contribute to educating readers capable of acting in an informed and critical way in the multimedia world.

KEYWORDS: *Don't Look Now*. Literature. Cinema. Literacy. Multimodality.

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professora colaboradora da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP). ORCID: 0000-0002-7363-7227. E-mail: carolina.ntoti(AT)gmail.com.

## 1 Introdução

Em geral, as críticas sobre transposições de textos literários para o cinema costumam estabelecer relações de subordinação entre essas produções: enquanto a literatura é considerada a obra autêntica, o filme é visto como um subproduto do texto original, e avaliado de acordo com a capacidade de reconstituir os sentidos tradicionalmente atribuídos à obra literária. Essas leituras que hierarquizam a literatura e o cinema desconsideram que, diferentemente da linguagem verbal do texto literário, a linguagem do cinema é predominantemente visual. É preciso, portanto, que a crítica atente para os componentes específicos da linguagem cinematográfica, como a montagem, o ponto de vista, o som, a cenografia etc. (CORSEUIL, 2009).

É certo que o fluxo de conteúdos por meio de diversos suportes midiáticos, para além do tradicional meio impresso, é um traço comum das sociedades contemporâneas. Transposições de textos literários para o cinema são, por vezes, o único meio pelo qual o grande público entra em contato com obras literárias. O consumo dessas transposições implica, muitas vezes, em práticas de letramento que, para além do mero consumo, dão origem à produção de diferentes textos multimodais.

Jenkins *et al.* (2009) alertam para esse modo de aprendizagem informal e ressalta os potenciais benefícios dessas formas de letramento. O autor observa ainda a importância das pesquisas sobre ensino e aprendizagem considerarem as diferentes produções de significado originadas das práticas de letramento multimodais. Nesse sentido, este artigo procura entender as implicações do letramento multimodal no ensino de literatura de língua inglesa. Para isto, analisa a relação entre o conto *Don't Look Now* (2008), da escritora inglesa Daphne du Maurier (1907-1989) e a transposição cinematográfica homônima (1973), dirigida por Nicolas Roeg. Utilizamos a noção de letramentos proposta por Street (2001) que as define como práticas múltiplas e socialmente situadas; e também da proposição de Kress (2003) de que o letramento atual exige a educação multimodal. Consideramos ainda a definição de multimodalidades proposta por Kress e Jewitt (2010): estas seriam modos de representação produtores de sentido. Jullier e Marie (2009) nos fornecem, por fim, os instrumentos de análise fílmica.

## 2 Letramento literário multimodal

Street (2001, n. p) explica que o conceito de letramentos é definido pela consideração de que “[...] há múltiplos letramentos em comunidades e que práticas de letramento são socialmente situadas.” (tradução nossa). Ou seja, cada contexto social específico possui modos próprios e múltiplos de ensino e aprendizagem. O autor também afirma que uma nova compreensão do que vale como letramento teria profundas implicações no modo como aprendemos e ensinamos a ler e escrever. Nesse sentido, Street ressalta a importância dos professores entenderem as práticas de letramento nas quais os estudantes já estão envolvidos, isto é, os usos e sentidos do que já se faz com leitura e escrita em contextos sociais específicos. Seria necessário, desse modo, atentar para esse modo de aprendizagem informal que acontece fora dos ambientes formais de educação.

É possível ampliar a definição das práticas literárias a partir de uma noção de letramentos tal como apresentada por Zappone (2008, p. 53). De acordo com a autora, “O Letramento literário pode ser compreendido como o conjunto de práticas sociais que usam a escrita literária, compreendida como aquela cuja especificidade maior seria seu traço de ficcionalidade.”. Esta concepção expande a esfera literária para além do cânone, valorizando práticas de leitura e escrita como narrativas ficcionais não canonizadas que circulam por diversos suportes midiáticos, e também as produzidas em sistemas semióticos diferentes, como o cinema.

Para Kress (2003), o letramento contemporâneo requer a habilidade de se manifestar por meio de diversos sistemas de representação, seja por palavras escritas ou faladas, imagens fixas ou em movimento, som e música, modelos 3D, etc. Cada um desses sistemas possui seu modo próprio de produzir conhecimento. É comum jovens interagirem com esses diferentes meios, fazendo escolhas significativas sobre as melhores formas de se manifestar em cada contexto. Por vezes, não só sabem lidar com a conjugação desses sistemas, mas ainda preferem essa reunião. Levando isto em conta, Jenkins *et al.* (2009) afirmam que a emergência das novas mídias impõe a necessidade de as escolas promoverem novos letramentos, ou seja, habilidades sociais e competências culturais necessárias aos jovens neste novo contexto. O cenário atual exige uma revisão do que se quer que os alunos aprendam e demanda que professores atentem para as habilidades e competências surgidas nas novas mídias.

Esta tendência à multimodalidade, segundo Kress (2003), altera o modo de se ensinar escrita, pois os alunos precisam aprender a escolher entre diversos sistemas e distinguir qual a via mais adequada de acordo com diferentes finalidades e públicos. Não se trata, porém, de substituir o texto impresso pela imagem, mas de desenvolver habilidades de ler e escrever por meio de imagens, sons e simulações, tanto quanto já se desenvolve por meio do texto impresso. Tampouco se trata de priorizar as produções da chamada cultura de massa em detrimento das práticas literárias do cânone. Trata-se, como afirmam Jenkins *et al.* (2009, p. 48), de promover a “[...] habilidade de ler e escrever em todos os modos de expressão disponíveis” (tradução nossa).

De acordo com Snyder (2009), para que os alunos prosperem após o período escolar, é preciso que tanto as capacidades relativas ao letramento impresso quanto as relativas ao letramento digital sejam desenvolvidas. O autor ressalta a defasagem da ideia de letramento como um conjunto de habilidades para um mundo impresso, argumentando que a emergência das novas mídias demanda uma concepção de letramento “[...] como um repertório de habilidades linguísticas e intelectuais, das quais os aprendizes precisam para funcionar em altos níveis em um mundo multimídia [...]” (2009, p. 155, tradução nossa). Em uma sociedade em rede, as habilidades do letramento impresso são fundamentais, mas não suficientes para que os jovens prosperem.

Nesta mesma linha de raciocínio, Brener (2018) discute o papel do letramento literário multimodal na formação do leitor crítico, levando em conta a variedade das práticas de letramento atuais. A autora afirma que em um mundo multimídia a defesa exclusivista das práticas literárias tradicionais ou das não canônicas prejudicaria a educação dos jovens:

Posições unilaterais e monolíticas sobre focar somente práticas literárias do cânone ou somente práticas literárias provenientes da cultura de massa pouco contribuem para a formação do leitor crítico face o panorama dos letramentos contemporâneos que se constituem como letramentos múltiplos, digitais e multimodais. (BRENER, 2018, p. 112)

Brener considera que o desacordo evidente entre os modos tradicionais de ensino de literatura e a heterogeneidade das formas de letramento atuais pode ser superado com a incorporação dos letramentos literários multimodais às práticas escolares. É importante

salientar que não se trata de ignorar o letramento tradicional, mas de integrar o letramento impresso e o digital, assimilar o livro e a tela.

Kress e Jewitt (2010, p.342) definem multimodalidades como “[...] uma série de recursos de representação e seus usos na comunicação. São [...] conjuntos de recursos socialmente organizados que contribuem para a construção de sentido.” (tradução nossa). Essa concepção engloba desde imagens e sons até gestos e movimento espacial. Se admitirmos que a comunicação por meio das novas mídias tende a conjugar linguagem imagética e verbal, devemos considerar que a compreensão do sentido produzido pela combinação dessas diferentes linguagens exige habilidades outras que não apenas a da leitura de textos escritos. Em outras palavras, o conhecimento e a leitura crítica dos significados gerados por textos multimodais requer o desenvolvimento de competências específicas.

Configurar diferentes recursos de representação e apresentá-los simultaneamente são estratégias por meio das quais o cinema pode produzir determinados efeitos no espectador. A compreensão analítica do modo como opera essa organização de sistemas e dos sentidos produzidos pelo conjunto exige determinadas habilidades que a escola deve desenvolver, já que cabe a esta a formação de leitores críticos. Conforme afirma Brener (2018, p. 112): “Engajar-se em práticas literárias multimodais, apreciar criticamente as concepções de mundo e sociedade subjacentes a tais práticas [...] é condição essencial para formação do leitor na contemporaneidade.”. Assim, incorporar as práticas de letramento das novas mídias ao letramento literário implicaria em formar um leitor apto a problematizar os próprios fundamentos da sociedade contemporânea e do mundo multimídia.

### **3 Instrumentos de análise fílmica**

Em *Lendo as Imagens do Cinema* (2009), Jullier e Marie escrevem que embora não exista um método rígido para análise de filmes, é possível propor instrumentos para “ler” o cinema, uma vez que, em certa medida, a linguagem cinematográfica se mantém a mesma, principalmente quando se trata de filmes narrativos. Os autores apresentam então algumas ferramentas para leitura. Destacaremos aqui somente as que contribuem para o propósito do presente artigo.

Os elementos de um filme são classificados conforme sua ocorrência no nível do plano, da sequência e do filme. O plano é a parte do filme situada entre dois pontos de corte; a sequência é um conjunto de planos que formam uma unidade; e o filme é uma reunião de sequências. A análise de um plano implica na observação de detalhes e de padrões técnicos. A leitura de uma sequência envolve a consideração do sentido criado pela justaposição de imagens e encadeamento dos planos. A atenção ao significado produzido pela contiguidade de duas figuras é fundamental no trabalho de análise. Por fim, o exame da organização das sequências leva à apreciação da forma como a história foi contada.

No nível do plano, o parâmetro mais importante é o ponto de vista. Este se define pela localização da câmera, o ponto de onde parte o olhar. Em geral, a leitura de uma cena é condicionada pelo local em que a câmera se encontra. Por exemplo, a câmera pode colocar o espectador como testemunha imparcial, invisível da cena. Pode colocá-lo também como participante do ponto de vista do personagem, olhando “com” ele, como se olhasse por trás dos ombros dele, estratégia chamada de filtragem leve ou subjetividade fraca. Pode ainda colocá-lo olhando “no lugar” dele, como se olhasse no lugar da cabeça do personagem, recurso chamado de filtragem pesada ou subjetividade forte. O ponto de vista ainda é composto pelo movimento da câmera. Há o movimento panorâmico, similar ao ato de virar a cabeça, e o *travelling* que corresponde ao deslocamento do corpo. O zoom não é propriamente um movimento, pois se trata de uma variação na distância focal.

Ainda no nível do plano, há posições que relacionam as figuras com o ambiente: o plano geral, o plano médio e o close-up. O plano geral mostra pessoas ou coisas em um ambiente, por vezes indicando relações entre eles; o plano médio apresenta pessoas ou figuras (animais, objetos, etc.); e o close-up isola uma parte de uma figura ou pessoa. Este último em geral é usado para criar intimidade com o personagem ou destacar algum elemento importante para a história.

Outro parâmetro que ocorre no nível do plano é o paralelismo: o piso ou chão plano aparece na horizontal, ou melhor, as linhas horizontais do campo e do enquadramento ficam paralelas. Quando não há paralelismo entre essas linhas, há o que se chama de desenquadramento: o chão plano pode aparecer, por exemplo, na diagonal. O

desenquadramento pode significar, por exemplo, instabilidade do personagem e/ou de uma situação.

A sequência compreende a combinação de planos que apresenta uma unidade, seja espacial, temporal, ou de uma ação. A criação de sentido por meio da justaposição de imagens é uma das estratégias mais fundamentais da linguagem cinematográfica. É no nível da sequência que ocorre a montagem, isto é, a interrupção no fluxo visual, sendo o corte o exemplo de montagem mais comum. A sobreimpressão é um tipo de corte em que um plano se sobrepõe por pouco tempo sobre outro, sem encobri-lo totalmente, desaparecendo logo em seguida.

No nível da sequência também ocorrem as metáforas audiovisuais. Elas surgem sobretudo por meio do enquadramento e da montagem. Em geral, alertam o espectador sobre o que acontecerá ou sobre o que já aconteceu, provocando uma impressão de unidade do filme. São chamadas estilísticas as metáforas que se valem de recursos narrativos exclusivos do cinema.

Por fim, no nível do filme, basta mencionar a distribuição do saber, isto é, a ordem em que as informações são dadas, o modo como elas são apresentadas e o ritmo em que aparecem. É na distribuição do saber, por exemplo, que se fundamenta o gênero suspense. A quantidade de informações e o momento em que são dadas fazem com que o espectador crie expectativas sobre o que acontecerá.

#### 4 Análise do filme

*Don't Look Now* é um filme ítalo-britânico de 1973, baseado no conto homônimo de Daphne du Maurier. Foi dirigido por Nicolas Roeg, com roteiro de Allan Scott e Chris Bryant, e estrelado por Donald Sutherland (John Baxter) e Julie Christie (Laura Baxter). É considerado um filme de suspense e terror com temática sobrenatural.

A história é basicamente a mesma do conto, com algumas mudanças no enredo. O filme inicia na Inglaterra com a morte por afogamento da menina Christine, filha de John e Laura. Tempos depois, o casal está em Veneza onde John trabalha como arquiteto. Laura conhece Heather, uma senhora cega que diz ser médium. Heather diz a Laura que viu o espírito de Christine junto com o casal, o que anima Laura, até então enlutada. John, por sua vez,

permanece incrédulo. Enquanto isso, uma série de assassinatos acontece na cidade. Laura volta a se encontrar com Heather que lhe diz que John, embora não saiba, também possui o dom da mediunidade. A senhora também diz que Christine pediu para que os pais deixem Veneza, pois John corre perigo. Segue-se uma série de circunstâncias tétricas: John quase cai de um andaime, um corpo é resgatado de um canal, e o filho do casal, na Inglaterra, sofre um acidente. A mãe vai ao encontro do filho. Porém, logo após a partida de Laura, John a vê voltando em um barco acompanhada de Heather. Ele procura a esposa em toda parte, em vão. Ao fim do dia, recebe um telefonema de Laura que já se encontra na Inglaterra. Confuso, andando pela labiríntica Veneza, vê uma criança vestida com um casaco vermelho muito parecido com a roupa que Christine usava quando se afogou. Aparentemente, a criança foge de um homem. Ele tenta ajudá-la, mas quando consegue se aproximar, vê que se trata de uma velha anã. Ela o esfaqueia e ele morre.

No conto há um narrador onisciente que leva o leitor a se aproximar da perspectiva de John, uma vez que somente os pensamentos e sentimentos deste são expostos, isto é, o narrador é onisciente somente em relação ao protagonista. No filme não há narrador. Em geral, o espectador acompanha a história pelo olhar de John. Por meio do posicionamento da câmera, frequentemente olhamos “com” o protagonista. Além disso, somente com John há exemplos de filtragem pesada, ou seja, olhamos “no lugar” dele. Na Figura 1, por exemplo, vemos “no lugar” do personagem quando ele fica pendurado por uma corda após cair do andaime.



Figura 1: Olhar “no lugar”  
Fonte: *Don't Look Now*.



O filme começa com duas crianças brincando perto de um lago. Dentro de casa, um homem observa fotos em um projetor, enquanto uma mulher lê um livro. Logo uma das crianças se afogará. Já aqui no início são anunciados motivos, cores e sons que reaparecerão associados ao longo de todo o filme. Nessa sequência inicial, John observa uma foto de uma igreja e nota que no canto há uma pessoa de costas vestindo um casaco vermelho. Há zoom e centralização da figura de casaco no plano (Figura 2). Assim que essa pessoa ocupa o centro da tela, segue-se o reflexo na água da imagem invertida de Christine com capa vermelha (Figura 3). Na montagem entre as duas roupas, um som breve cria atmosfera de suspense. A capa vermelha, a cor vermelha, o reflexo, a água e esse som específico serão frequentemente associados, em geral por meio de justaposição de imagens, montagens paralelas e analógicas, prevenindo o espectador do que acontecerá.

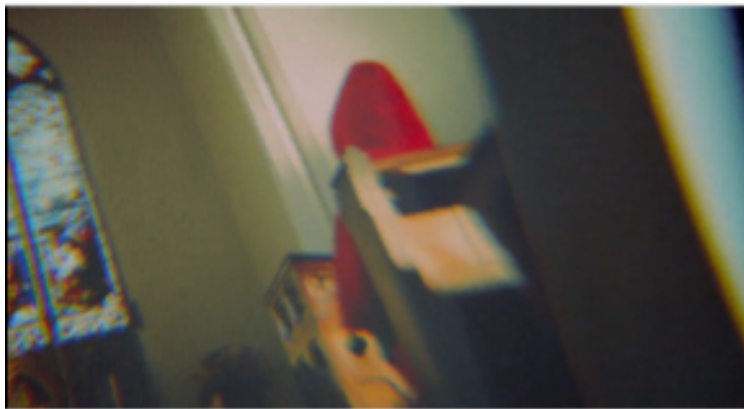


Figura 2: Casaco vermelho  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 3: Reflexo de Christine  
Fonte: *Don't Look Now*.

Segue-se um longo plano do reflexo na água da imagem invertida de Christine correndo à beira do lago. A longa duração do plano insiste na sugestão da criança “dentro” da água, o que também alerta o espectador do que está por vir. Depois vemos o pé de Christine pisando em um córrego (Figura 4) e, em seguida, o pneu da bicicleta de seu irmão passando por cima de um vidro que se estilhaça (Figura 5). Há então uma montagem paralela entre o toque na água e o vidro estilhaçado. Esse paralelismo faz uma analogia entre o contato direto da criança com a água e a destruição de um elemento frágil. Tanto a insistência em mostrar o reflexo, ou seja, a criança “dentro” da água, quanto o paralelismo entre o pé na água e o vidro quebrado avisam o espectador do perigo próximo.



Figura 4: Christine pisa no córrego  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 5: Vidro quebrado  
Fonte: *Don't Look Now*.

Pouco depois, há outra montagem paralela: enquanto John esbarra em um copo de água que molha a foto da igreja, a bola de Christine cai no lago. Em seguida, John confere a foto. Há um *close-up* do perfil de John (Figura 6), seguido de um *travelling* para frente em direção à cabeça dele até olharmos a foto “com” ele (Figura 7). Vemos então a foto: uma gota de água caiu sobre a cabeça da figura de casaco vermelho, fazendo com que a tinta, similar a sangue, escorra para o centro da foto (Figura 8). John se ergue desviando o olhar da foto com olhos vidrados e expressão preocupada. Ele sai de casa, corre em direção ao lago e encontra sua filha no fundo da água.



Figura 6: *Close-up* de perfil  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 7: Olhar “com”  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 8: Tinta escorre pela foto  
Fonte: *Don't Look Now*.

Enquanto no conto somente mais tarde o leitor será informado de que John possui faculdades mediúnicas, no filme essa informação é dada já nessa sequência inicial. Além da tinta vermelha que escorre pela foto e da performance do ator, é possível dizer que o uso do *travelling* para frente em direção à cabeça de John é uma estratégia que sugere o momento em que a intuição ocorre ao personagem, o instante em que a previsão da morte assoma a sua mente. Todos esses elementos conformam a metáfora do dom sobrenatural do protagonista. Porém, a tinta na foto e a expressão do ator podem ser descritas em um texto. Aqui, a metáfora estilística está sobretudo no *travelling*: somente o cinema pode expor dessa maneira a intuição do personagem.

A sequência do afogamento de Christine e seu resgate por John insistirá na montagem paralela entre a criança sendo retirada da água e a tinta vermelha escorrendo cada vez mais sobre a foto. Depois disso, há uma mudança de tempo e espaço: o casal está em Veneza onde John trabalha como arquiteto restaurando uma igreja. Em um restaurante, o protagonista faz o pedido a um garçom. Uma senhora esbarra neste, pede desculpas e sai. Enquanto ela se retira, há um *close-up* em seu peito. Ela anda um pouco em direção à câmera e segue em um plano de  $\frac{3}{4}$ , ou seja, em um ângulo intermediário entre frontal e lateral. A câmera a acompanha em panorâmica. Todos esses recursos, sobretudo o *close-up*, visam ressaltar um importante símbolo: um grande broche brilhante de sereia no peito da senhora, destacado também pelo contraste com a roupa preta (Figura 9). Pouco depois saberemos que essa personagem é Wendy: irmã, guia e companheira inseparável de Heather.

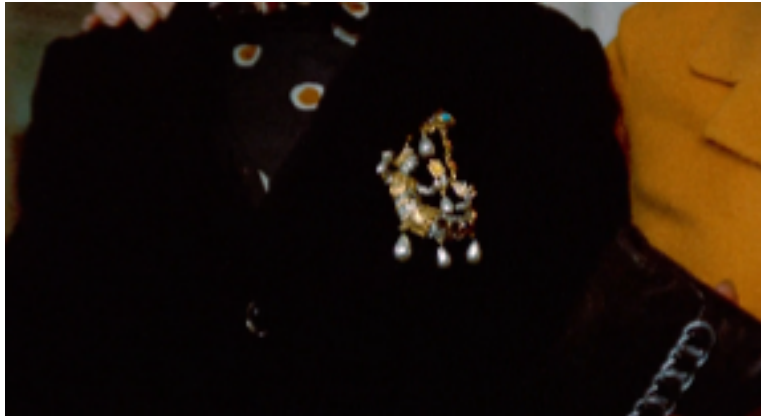


Figura 9: Broche de sereia  
Fonte: *Don't Look Now*.

Além de ser um adorno, o broche também é usado para indicar status ou filiação. Em *Os mitos gregos* (2018), Graves escreve que as sereias eram gravadas nos monumentos funerários como anjos da morte. Viviam numa ilha sepulcral, cantando hinos fúnebres. Na *Odisseia* (2014), elas têm rosto de menina e cantam entre montes de ossos de marinheiros que elas levam à morte. Afirmam prever todos os acontecimentos futuros da Terra. A importância desse símbolo é indicada não só pelo *close-up* frontal, mas também porque o broche reaparecerá ainda algumas vezes no filme. A simbologia da sereia se relaciona amplamente com o contexto: as irmãs são como anjos da morte, anunciando o futuro e o perigo; John prevê a morte da filha e também a chegada, no próprio funeral, da esposa; e a assassina arrasta John à morte com choro e aparência de criança.

Mais adiante, após Laura partir para a Inglaterra ao encontro do filho, John vê a esposa com as duas irmãs em um barco retornando a Veneza. Ele está em outro barco seguindo em direção oposta àquele. Ao ver Laura, vemos John por trás (Figura 10). Há um *travelling* para frente oscilante em direção à cabeça do personagem até vermos “com” este personagem as três mulheres no barco (Figura 11). Ao final do filme saberemos que nesse momento John estava prevendo o futuro. O *travelling* aqui é usado da mesma maneira e num contexto semelhante ao que vimos anteriormente: o espectador é aproximado da cabeça do protagonista até olhar “com” ele; e aqui também se trata do momento em que John antecipa o futuro. Mais uma vez então é por meio do *travelling* que se cria a metáfora da vidência de John. É novamente nesse recurso que está a metáfora estilística.



Figura 10: John visto por trás  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 11: Olhar "com"  
Fonte: *Don't Look Now*.

No conto, o narrador expõe a visão que John tem das três mulheres no barco, descrevendo a aparência e postura delas:

Então ele a viu. Laura, com seu casaco escarlate, as irmãs gêmeas ao seu lado, a irmã ativa com a mão no braço de Laura, conversando seriamente, e Laura ela... ela mesma, seus cabelos ao vento, gesticulando, no rosto uma expressão de angústia. (DU MAURIER, 2008, p. 38, tradução nossa)

A seriedade de Wendy e a angústia de Laura são transpostas para o filme em forma de metáforas visuais. No filme, as três aparecem em silêncio. A expressão nos rostos é de gravidade. Todas estão paradas em postura solene. Laura à frente e as irmãs atrás, todas viradas para a proa. Laura e Wendy estão vestidas de preto. Heather usa roupas escuras

(Figura 12). Uma das zonas mais claras do plano, ou seja, onde o espectador tende a olhar primeiro é um ponto brilhante em meio às vestes escuras: o broche de sereia no peito de Wendy. Em toda essa sequência, a trilha sonora é uma marcha fúnebre. O plano rápido e médio não deixa ver o tipo de barco em que elas estão. Mais adiante veremos que essa é uma estratégia importante na distribuição do saber e, portanto, na criação do suspense.



Figura 12: Mulheres no barco  
Fonte: *Don't Look Now*.

John procura Laura e, sem sucesso, acaba comunicando à polícia o desaparecimento da esposa. As irmãs são detidas, suspeitas de sequestrar Laura. Após a detenção, John acompanha Heather até o hotel em que ela está hospedada. Nessa sequência, uma montagem faz uma associação direta entre a morte e o broche de sereia. Primeiro, vemos “com” o delegado duas fotos de cenas de crimes: em cada foto há uma pessoa caída no chão, ambas violentamente assassinadas (Figura 13). Em seguida, em plano detalhe vemos “no lugar” de John o broche de sereia em sua mão (Figura 14). Estabelece-se aqui então por meio da montagem uma relação direta entre assassinato, a sereia, símbolo de morte, e o protagonista.



Figura 13: Fotos de pessoas assassinadas  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 14: Broche de sereia na mão de John  
Fonte: *Don't Look Now*.

Na sequência final, John reencontra a pequena figura de casaco vermelho. Ela está fugindo de um homem. Uma sobreimpressão entre o reflexo dela no canal e o reflexo de Christine no lago mostra que o protagonista projeta a filha morta nessa que parece ser uma criança. John corre atrás desta pela cidade labiríntica, vazia e escura. A arquitetura deteriorada de Veneza contribui em muito para o sentido da narrativa: a profusão de formas, linhas diagonais, corredores estreitos, becos, canais, pontes, portais e escadas conotam, no espaço, a desorientação do personagem. Na grande construção abandonada que John percorre para finalmente se encontrar com a “criança”, além da escuridão, neblina, inúmeros corredores, portais, escadas e pátios que já indicam o naufrágio do protagonista, há ainda um desenquadramento bastante significativo. Primeiro vemos a anã cruzando um pátio (Figura 15).



Pouco depois, vemos John passando pelo mesmo local (Figura 16). Nos dois planos, a câmera está posicionada exatamente no mesmo lugar, porém, no plano em que John aparece (Figura 16), há um desenquadramento que reforça a vertigem do personagem.



Figura 15: Enquadramento paralelo  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 16: Desenquadramento  
Fonte: *Don't Look Now*.

O encontro entre o protagonista e a pequena figura se dá em um cômodo bastante escuro e decrépito. Há dois pisos no local. A anã está no superior e John no inferior. A localização de John reforça sua vulnerabilidade. Embora se trate de uma anã, a assassina está numa posição mais alta do que a da vítima. Pouco antes do assassinato, vemos “no lugar” de John a anã tirar a faca do bolso (Figura 17). Aqui a câmera está na altura do bolso da mulher, o

que enfatiza a fragilidade do protagonista. Porém, quando vemos ambos de perfil, a cabeça de John está na altura dos ombros da anã (Figura 18). Ou seja, quando vemos “no lugar” da vítima, a câmera é colocada numa altura mais baixa com vistas a intensificar a impressão de vulnerabilidade do próprio espectador.



Figura 17: Olhar “no lugar”  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 18: Perfil  
Fonte: *Don't Look Now*.

Vale notar ainda a escuridão na qual a assassina aparece envolvida, enquanto John está envolto em luz (Figura 18): a obscuridade emoldura a morte; a luz envolve a vida.

Depois de ser esfaqueado no pescoço, John vê a vida correr diante de seus olhos. Nessa sequência, inúmeras situações e motivos de eventos anteriores se intercalam a imagens da vítima agonizando. Entre os elementos que aqui aparecem vale ressaltar a água, vários objetos vermelhos, reflexos em vidro e água, vidros quebrados e o broche de sereia. A lembrança termina com a tinta vermelha cobrindo toda a foto da igreja. Encerrada a retrospectiva, inicia-se uma sequência que esclarece o espectador acerca de um estranho acontecimento passado. Vemos em plano geral um barco todo preto com coroas de flores, seguido por outro barco igual, onde estão Laura e as duas irmãs, todas enlutadas (Figura 19).



Figura 19: Mulheres em barco funerário  
Fonte: *Don't Look Now*.

No conto, o leitor é informado da previsão que John faz do futuro pela fala de Heather: “‘Você nos viu’, disse ela, ‘e sua esposa também. Mas não hoje. Você nos viu no futuro.’” (DU MAURIER, 2008, p. 136, tradução nossa). No filme, essa informação, em vez de dita, é transposta em metáforas visuais. A montagem que mostra a chegada de barcos funerários logo após a morte de John informa o espectador de que a misteriosa visão que o protagonista teve de Laura retornando a Veneza se tratava de uma previsão do futuro. Anteriormente, o plano médio mostrava somente as três mulheres (Figura 20). Agora, o plano geral mostra todo o barco, permitindo o entendimento da totalidade da história (Figura 21).



Figura 20: Plano médio  
Fonte: *Don't Look Now*.



Figura 21: Plano geral  
Fonte: *Don't Look Now*.

## 5 Considerações finais

Ao abordar as relações entre literatura e cinema, este artigo não procura conferir ao cinema os atributos da literatura, tampouco atribuir a este o prestígio desta. Como já foi dito, trata-se de sistemas semióticos diferentes que possuem, portanto, elementos próprios. O emprego da sétima arte na educação literária se mostra profícuo não só porque o cinema veicula a escrita ficcional de maneira acessível, mas também porque, como notam Jullier e Marie, não existem métodos rígidos para a leitura de filmes. O espectador pode contar, muitas vezes, tão somente com a própria intuição, ou se valer de noções básicas, como as propostas por estes autores e usadas no presente artigo.

A partir da análise de uma transposição de um texto literário para o cinema, procuramos observar quais implicações o letramento multimodal pode ter no ensino de literatura. Para isto, enfocamos os recursos próprios da linguagem cinematográfica, a fim de notar como a organização destes elementos pode produzir sentido. Também observamos como os modos de representação do cinema podem ser cotejados com o texto literário. Consideramos que esta reunião de diferentes modos de letramento pode qualificar o leitor para a compreensão da comunicação visual, tão comum na contemporaneidade. Nesse processo, é possível não só examinar a construção e os significados da linguagem imagética, mas também discutir os fundamentos e valores das sociedades que produzem esses sentidos. O ensino de literatura pode, assim, contribuir para a formação de leitores reflexivos, capazes de agir de maneira informada no mundo multimídia.

## Referências

- CORSEUIL, A. Literatura e Cinema. *In*: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (Org.) **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009.
- BRENER, F. Dracula goes to Hollywood: uma proposta multimodal de ensino de literatura. **Claraboia**, Jacarezinho, v. 9, jan./jun., 2018. Disponível em: <http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/994>. Acesso em: 12 dez. 2020.
- DON'T LOOK NOW. Direção de Nicolas Roeg. Roteiro de Allan Scott e Chris Bryant. Elenco: Donald Sutherland, Julie Christie. Reino Unido, Itália: CASEY PRODUCTIONS ELDORADO FILMS, 1973. 110 minutos.
- DU MAURIER, D. **Don't Look Now**. New York: New York Review of Books Classics, 2008.
- GRAVES, R. **Os mitos gregos**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
- HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- JENKINS, H. *et al.* **Confronting the challenges of participatory culture – Media education for the 21st century**. Cambridge, MA: The MIT Press: 2009. DOI: <https://doi.org/10.7551/mitpress/8435.001.0001>
- JULLIER, L; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Senac, 2009.
- KRESS, G. **Literacy in the new media age**. New York: Routledge, 2003. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203299234>

KRESS, G.; JEWITT, C. Multimodality, literacy and school English. *In*: WYSE, D.; ANDREWS, R.; HOFFMAN, J. **The Routledge international handbook of English**. Hoboken: Taylor & Francis, 2010.

SNYDER I. Shuffling towards the future: the enduring dominance of book culture in literacy education. *In*: BAYNHAM, M.; PRINSLOO, M. (Ed.). **The future of literacies**. UK: Palgrave Macmillan, 2009. DOI: [https://doi.org/10.1057/9780230245693\\_8](https://doi.org/10.1057/9780230245693_8)

STREET, B. **Literacy and development: ethnographic perspectives in theory and practice**. London: Routledge, 2001.

ZAPPONE, M. Modelos de letramento literário e ensino de literatura: problemas e perspectivas. **Rev. Teoria e Prática da Educação**, v. 11, n.1, p. 49-60, jan.-abr. 2008.

Recebido em: 30.09.2020

Aprovado em: 28.12.2020