

# ENTRE O CINEMA E A LITERATURA

## Do texto literário ao conto cinematográfico: breve excursão da transposição cinematográfica no Brasil\*

Gian Luigi de Rosa

A relação que intercorre entre cinema e literatura inicia-se pouco tempo após a invenção dos irmãos Lumière e é freqüentemente objeto de análises e pesquisas realizadas por distintos pontos de vista. Isso se entende ainda melhor se consideramos que quase a metade dos filmes que se produzem a cada ano são transposições literárias.<sup>1</sup>

Do ponto de vista estilístico, uma transposição cinematográfica pode ser definida como exitosa ou alcançada quando consegue manter uma relação de coerência com as escolhas enunciativas do texto-fonte. Neste processo de transformação que um texto literário provoca na tradução cinematográfica há uma contínua escolha de pertinências interpretativas; isso permite transpor no(s) texto(s) de chegada novas configurações discursivas enriquecidas de detalhes que não estejam em contradição com aquelas do texto inicial.

A diversidade no plano expressivo entre cinema e literatura pode ser avaliada como limite ou como alternativa interpretativa, dependendo da postura de quem analisa os textos. Umberto Eco recusa a definição de transposição, preferindo a de adaptação e sublinhando que a tradução intersemiótica transforma o texto inicial, tornando explícito o não-dito e mostrando o que a escritura deixa à imaginação do leitor.

Neste texto vem sendo utilizado o termo transposição, seguindo a linha que pressupõe que o prefixo “trans” focaliza a atenção na possibilidade de ir “além” do texto-fonte, cruzando-o e multiplicando suas potencialidades. À confirmação desse pressuposto é preciso dizer que uma certa dose de traição, além de ser permitida, é, em muitos casos, obrigatória e necessária.

As primeiras transposições eram apenas uma simples e redutiva transposição para a tela de pontos nevrálgicos da obra literária, pontos-chave que podiam meramente ilustrar partes do texto literário sem conseguir criar uma verdadeira obra de arte cinematográfica. A essa possibilidade ou extremo da reelaboração ou tradução fílmica se contrapõe outro extremo: a reprodução integral do texto literário. Excluindo poucos filmes como *La Terra Trema*, de Luchino Visconti (1948), baseado no romance, *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, e *Greed*, de Eric von Stoheim (1924), baseado no romance *Mc Teague*, de Frank Morris, que conseguiram, graças ao enorme valor artístico dos diretores, realizar uma obra de arte e manter um forte laço com o texto literário, esta visão radical da tradução cinematográfica nunca alcançou bons resultados.<sup>2</sup>

As dificuldades para essas adaptações são grandes, enormes mesmo – e não é de hoje que o cinema com ela se vê a braços. Digamos, inclusive, que é na própria natureza do fenômeno cinematográfico que se originam e que, por isso, são por ele condicionadas em todos os seus passos. Desde que, no princípio do século, a nova arte ensaiou os seus primeiros movimentos positivos – e que incertos, lembremos! –, o problema se colocou como dos mais decisivos e intrincados. E até hoje, nenhuma das respostas apresentadas pode ser considerada como ideal ou definitiva. De certo modo, mesmo, pode-se dizer que a questão, a ser considerada com absoluto rigor, é insolúvel (Faria, 1971).

Na década de 1960 começa a se difundir uma nova postura, uma atitude capaz de abranger o autor do livro, seu estilo e o estilo dos personagens por ele criados. Desse sincretismo “estilístico” surge um terceiro estilo, autônomo dos primeiros dois, mas que os compreende, o do diretor.

Um diretor que se transforma, na sua transposição, em novo criador/autor e que sabe dosar a traição ao texto literário, cuidando sempre da realização e da transmissão do que o autor literário queria significar e transmitir. A dificuldade de uma transposição/tradução está concentrada na sutil margem que separa os dois mundos. O cineasta deve ser o hábil equilibrista que deve saber manter a justa distância entre os dois extremos da transposição antes considerados: a mera ilustração e a total adesão ao texto original.

O filme deve dar ao espectador a impressão de estar folheando as páginas do livro, acompanhando os personagens, suas ações e suas aventuras, mas tudo isso deve ser realizado de uma maneira autônoma, através de um ponto de vista totalmente diferente: o olho da câmera. O diretor deve recriar um mundo que ele encontra já realizado, no qual já existem personagens e eventos, enredo, o estilo do autor e dos personagens. O papel do cineasta é, portanto, o de recriar aquele mundo utilizando seu código expressivo, as imagens, para que ele possa chegar a uma obra original,

que não seja simplesmente a divulgação da obra literária, mas seja ela mesma uma obra de arte. A transposição cinematográfica de um texto literário é a passagem de um código baseado na escritura a um código que utiliza imagens. S. Eisenstein indica a maneira para poder transpor, traduzir as palavras em imagens:

Trata-se de achar um equivalente criativo. Uma imagem visível, equivalente à imagem, escrita pelo autor em uma maneira não visível (...). Importante é a imagem do pensamento do autor, sua “imaginidade”. Essa é a coisa mais importante (Eisenstein, 1993:119-120).

O equivalente criativo, a “imaginidade”, de que fala Eisenstein não é exatamente a alma do texto literário. As palavras de um romance entrecem-se às páginas, criando imagens na cabeça do leitor, enquanto a imagem fílmica toma vida diante dos nossos olhos. Nessa diferente realização da criação está toda a dificuldade de encontrar imagens que possam corresponder ao que o texto literário realiza graças às palavras. Às vezes, acontece que o espectador procura na película a mesma imagem que sua mente tinha criado durante a leitura do texto, e como isso tudo é impossível de se realizar, ele sentenciará o falimento da transposição.

Quando o cineasta consegue encontrar um equivalente criativo e, portanto, traduzir o espírito e a emoção enlaçados entre as palavras, naquele momento o filme consegue se destacar das palavras escritas, as imagens assumem uma identidade própria que fica ligada ao texto, convertendo-se ao mesmo tempo em algo diferente e original. A realização da transposição acontece em virtude da traição das palavras, a palavra dá vida à imagem que a compreende e a significa, ficando distante dela. Palavra e imagem têm a mesma fonte, a proposição do escritor (o que o autor quer significar e transmitir), realizando-se através de uma autônoma enunciação.<sup>3</sup>

Quando se fala de cinema e literatura, evidencia-se sempre a enorme influência que sofreu a técnica narrativa desde o nascimento do cinematógrafo, tomando-se a exemplo a escrita de James Joyce, Virginia Woolf ou T. S. Eliot. É evidente e inegável que conceitos como simultaneidade, perspectiva múltipla, sucessão de planos e montagem paralela assumiram uma importância relevante na literatura que se seguiu à Primeira Guerra Mundial.

Apesar disso, é possível observar algumas destas técnicas “definidas” cinematográficas em algumas das obras literárias anteriores ao nascimento do cinema (*Guerra e paz*, de Tolstoi, e *L'Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto).

Se insiste demasiado en que la técnica del cine, su modo de captar la realidad, ha influido sobre la novelística más reciente. No hay que negarlo; mas tampoco se exagere su influencia. Podría con igual derecho afirmarse, a la inversa, que el cine aprende sus mejores técnicas de la gran novela; aunque, en verdad,

talvez no haya sino coincidencia en el descubrimiento de soluciones artísticas por ambos caminos (Ayala, 1996:87-88).

Fazemos nossas as palavras de Francisco Ayala, reconhecendo que existe uma influência entre técnica literária e técnica cinematográfica e que nos parece objetivamente mais correto falar de correspondência e de influência recíproca.

Na cinematografia brasileira é um irrefutável dado de fato a consistente presença de assuntos literários; presença que justifica a tentativa, neste breve *excursus*, de delinear um possível trajeto dos filmes baseados em textos literários, desde as origens da filmografia brasileira até nossos dias.

Na segunda parte examinaremos seis transposições escolhidas entre os anos 1960 e o começo deste século, com o intento de mostrar como a obra literária vem sendo transposta pelo roteirista e pelo diretor (deixando de lado o conceito de fidelidade ao texto-fonte) e como o texto fílmico, mesmo que transposto, mantém uma própria identidade e uma especificidade artística independente, transformando-se em novo objeto estético.

\*\*\*

A literatura brasileira teve um papel fundamental na construção de uma produção cinematográfica nacional. Um dos primeiros longa-metragens, *Os estranguladores*, nasceu da transposição de uma obra teatral, *A quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel. Era 3 de agosto de 1908. No mesmo ano foi produzido *Os guaranis*, de Benjamin de Oliveira, baseado no romance *O guarani*, de José de Alencar, filmado novamente por Antônio Leal em 1926.

Entre 1915 e 1918 aumenta o número de filmes inspirados na literatura brasileira. Vitório Capellaro, cineasta de evidente origem italiana, é um dos diretores que mais contribuiu ao nascimento de um verdadeiro ciclo literário na filmografia brasileira. Entre os filmes que dirigiu: *Inocência*, baseado no romance do Visconde de Taunay, que teve mais duas versões, uma em 1929, por Luiz de Barros, e outra em 1983, assinada por Walter Lima Jr.; *O garimpeiro*, do romance de Bernardo Guimarães; *Cruzeiro do Sul*, baseado no romance *O mulato*, de Arthur Azevedo; *Iracema*, do romance de José de Alencar. Aos filmes dirigidos por Capellaro têm que ser adicionadas mais obras cinematográficas baseadas em textos literários, entre as quais *Lucíola*, do homônimo romance de José de Alencar, produzido por Antônio Leal e dirigido por Franco Magliani.

Também no período que vai desde os anos 1930 aos 1950, assistimos a uma relevante produção de filmes baseados em textos literários: *A carne*, de Júlio Ribeiro, foi transposta pela terceira vez em 1952, por Guido Lazzarini (as precedentes versões são de 1924, direção de Leo Marten, e de 1926, direção de C. Kerrigan); a

versão cinematográfica de *Cascalho*, de Herberto Sales, é assinada por Leo Marten, em 1950; o romance abolicionista *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, encontra na direção de Eurides Ramos (1949) sua segunda reelaboração (a primeira é de 1929, direção de Antônio Marques). Em 1956 e em 1958, Walter George Durst transpõe dois romances de Érico Veríssimo: o primeiro é *O sobrado*; o segundo, *Paixão de gaúcho*, é a versão cinematográfica de *O gaúcho*. Além destes filmes temos também o *Orfeu negro* (1959), de Marcel Camus, baseado no *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes.

No limiar dos anos 1960, assiste-se à difusão de novas posturas e atitudes em que se leva mais em conta o autor literário, seu estilo e o dos personagens criados por ele. Este deslocamento de perspectiva coincide, no Brasil, com a deflagração do Cinema Novo, enquanto, na Europa, o final dos anos 1950 corresponde ao surgimento de uma série de movimentos cinematográficos em que se sente profundamente a herança do *Neo-realismo italiano*: *Nouvelle vague* na França e *Free cinema*, na Inglaterra. O que permite o nascimento desta nova e distinta abordagem é o conceito de cinema autoral. Da Europa às Américas o diretor se transforma em artista e criador, e o cinema ergue-se ao nível mais alto da criação artística.

No Brasil dos anos 1960, o vetor desta nova postura é a estética cinemanovista que inspira também a quem decide não abrangê-la por razões ideológicas.

É o caso de Anselmo Duarte, que ganhou a Palma de Ouro em Cannes com *O pagador de promessas* (1962), baseado no homônimo texto teatral de Dias Gomes, ou de Flávio Tambellini com o filme *O beijo no asfalto* (1963), inspirado na homônima peça teatral de Nelson Rodrigues. De 1963 é também o primeiro longa-metragem de Paulo César Saraceni, *Porto das Caixas*, que inserimos transversalmente nesta lista de filmes inspirados na literatura, pelo roteiro realizado por Lúcio Cardoso, e *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, filme baseado na homônima obra de João Felício dos Santos. Também em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, existe uma referência literária; trata-se de *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha. O teatro de Nelson Rodrigues é também o ponto de partida pelo admirável *Boca de ouro*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1962, que filmará em 1963 *Vidas secas*, do famoso romance de Graciliano Ramos, e em 1968 *Fome de amor*, baseado em *Histórias para se ouvir de noite*, de Guilherme Figueiredo. Em 1965 vêm transpostos *O menino do engenho*, do romance de José Lins do Rego, direção de Walter Lima Jr., *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de um conto de João Guimarães Rosa, dirigido por Roberto Santos, enquanto Joaquim Pedro de Andrade traduz filmicamente uma poesia de Carlos Drummond de Andrade, *O padre e a moça*, e imortaliza as vicissitudes de *Macunaíma*, em 1969, dando início ao conúbio Cinema Novo/Tropicalismo.

Os anos 1970 são uma época de transição. A ditadura militar, que tomou o poder em 1964, dá em 1968 um golpe mortal à *intelligenza engagé* brasileira: entre os exilados são muitos os diretores (Glauber Rocha, Ruy Guerra, Rogério Sganzerla e

Júlio Bressane). Esta é também a década em que a Embrafilme, empresa do Estado surgida em 1969 para a produção e a distribuição cinematográfica, iniciou o planejamento e orientação da filmografia brasileira. As ásperas temáticas sociais, debatidas e tão filmadas nos anos 1960, desaparecem dos roteiros, e a literatura, aquela poupada pela censura militar, se torna a opção para a continuação do discurso cinematográfico. Entre os autores mais adaptados há Jorge Amado e Nelson Rodrigues. Eis, em ordem cronológica, alguns filmes da década: *A casa assassinada* (1970), de Paulo César Saraceni, baseado no romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso; *O vale de Canaã* (1970), de Jece Valadão, baseado no romance *Canaã*, de Graça Aranha; *Navalha na carne* (1970), de Braz Chediak, baseado na homônima peça de Plínio Marcos; *Um anjo mau* (1971), direção de Roberto Santos, do romance de Adonias Filho; *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, da obra de Graciliano Ramos; *Toda nudez será castigada* (1972), de Arnaldo Jabor, baseado na peça de Nelson Rodrigues; *O Forte* (1974), de Olney São Paulo, da homônima obra de Adonias Filho; *A cartomante* (1974), de Marcos Farias, baseado na homônima obra de Machado de Assis; *Lição de amor* (1976), direção de Eduardo Escorel, do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade; *Dona Flor e seus dois maridos* (1977), de Bruno Barreto, do romance de Jorge Amado; *A dama do loteação* (1977), de Neville D'Almeida, da homônima obra teatral de Nelson Rodrigues; *Morte e vida Severina* (1977), de Zelito Viana, baseado no poema homônimo e no poema *O rio*, de João Cabral de Melo Neto; *Tenda dos milagres* (1977), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e baseado no romance de Jorge Amado.

Se o experimentalismo e a vanguarda cinemanovista afastaram os espectadores brasileiros do cinema nacional e os anos 1970 deram início ao processo de reaproximação, os anos 1980 sublinharam o apaziguamento entre o público brasileiro e o cinema nacional. A literatura continua sendo um pilar fundamental para a produção cinematográfica. É a época de *Gabriela* – na versão de Bruno Barreto (1983, do romance *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado) –, em que o grande Marcello Mastroianni atua ao lado da telúrica e sensual Sônia Braga. São os anos da infância negada e da violência urbana do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, transposição de *Infância dos mortos*, de José Louzeiro, e da transposição, em 1981, da provocatória peça teatral de Gianfrancesco Guarnieri: *Eles não usam black-tie*, dirigido por Leon Hirszman, bem como de outros filmes, como: *Sargento Getúlio* (1983), dirigido por Hermano Penna, do romance de João Ubaldo Ribeiro; *Nunca fomos tão felizes* (1984), de Murilo Salles, livremente inspirado no primeiro conto de *O cego e a dançarina*, de João Gilberto Noll; *Inocência* (1983), de Walter Lima Jr., do romance de Alfredo d'Escagnolle Visconde de Taunay; *Memórias do cárcere* (1984), direção de Nelson Pereira dos Santos, da obra de Graciliano Ramos; *Noites do sertão* (1984), de Carlos Alberto Prates Correa, do conto *Buriti*, de João Guimarães Rosa; *Jubiabá* (1986), dirigido por Nelson Pereira dos Santos e baseado no romance de

Jorge Amado; *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, inspirado no romance de Clarice Lispector; *A marvada carne* (1985), de André Klotzel, baseado na peça de Carlos Alberto Soffredini.

Os anos 1990 se abrem com a crise cinematográfica provocada pelo fechamento da Embrafilme e de outras instituições cinematográficas por parte do presidente Collor. A produção nacional cai ruinosamente e só começa a se levantar na metade da década. A literatura ainda é a base fundamental de boa parte dos roteiros, são muitos os filmes que desde o começo da retomada fundam seus argumentos em textos literários. A relação entre cinema e literatura se consolida e se transforma em um dos pontos de força do ressurgido cinema brasileiro dos anos 1990, a assim chamada Nova Safra.

*O corpo* (1992), de José Antonio Garcia, do conto de Clarice Lispector *A via crúcis do corpo*, e a transposição de cinco contos de João Guimarães Rosa (oriundos de *Primeiras estórias*), realizada pelo grande Nelson Pereira dos Santos no filme *A terceira margem do rio* (1995) marcam o início desse trajeto renovado.

Com *O quatrillo*, de 1995, direção de Fábio Barreto, o cinema brasileiro retoma contato com o público internacional. O filme retrata uma das tantas estórias da imigração italiana no Sul do Brasil, baseando-se no romance de José Clemente Pozenato. Em 1996 encontramos uma madura Sônia Braga no papel de uma das personagens mais encantadoras da narrativa de Jorge Amado: Tieta. A ligação que o filme, *Tieta do Agreste*, dirigido por Cacá Diegues, tem com a literatura é acrescida pela presença, entre os roteiristas, do escritor João Ubaldo Ribeiro. Do mesmo ano são: *As meninas*, direção de Emiliano Ribeiro, do romance homônimo de Lygia Fagundes Telles e a enésima transposição do romance *O guarani*, de José de Alencar, dirigido nesta última versão por Norma Bengell.

Já 1997 foi um ano considerável desde o ponto de vista qualitativo, e a maioria dos filmes que mais suscitaram o interesse da crítica nacional e internacional se baseava em argumentos literários. É o caso de *A ostra e o vento*, de Walter Lima Jr., do romance homônimo de Moacir C. Lopes; de *Um céu de estrelas*, dirigido por Tata Amaral e baseado no romance de Fernando Bonassi; de *O que é isso, companheiro?*, de Bruno Barreto, do romance de Fernando Gabeira; ou do *remake* de *Navalha na carne*, realizado por Neville D'Almeida, em que se encontra uma soberba Vera Fischer e um excepcional Jorge Perugorría, como o cafetão Vado, papel que em 1970 foi de Jece Valadão. Também nos anos seguintes a tradição literária do cinema brasileiro continua abundante.

Achamo-nos à presença de um considerável número de transposições: *Bela Donna* (1998), de Fábio Barreto, do romance *Riacho doce*, de José Lins do Rego; *O viajante* (1998), de Paulo César Saraceni, baseado no romance de Lúcio Cardoso; *Policarpo Quaresma, herói do Brasil* (1998), de Paulo Thiago, do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto; *Outras estórias* (1998), de Pedro Bial, baseado



em cinco contos de *Primeiras estórias*, de João Guimarães Rosa. Ao lado dos autores brasileiros achamos a escrita de Eça de Queiroz revisitada por Helvécio Raton no seu *Amor & Cia.* (1998, adaptado do *Alves & Cia.*). Da obra de Raduan Nassar, escritor de origens sírio-libanesas, foram adaptados dois romances: *Um copo de cólera*, em 1998, por Aluizio Abranches, e *Lavoura arcaica*, dirigido magistralmente em 2001 por Luiz Fernando Carvalho. Excelente também a transposição de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, realizada por Guel Arraes em 1999, assim como a direção de Laís Bodansky, que para o seu *Bicho de Sete Cabeças* (2001) se inspirou no livro *Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano Bueno, enquanto resultou pouco apreciável a reelaboração do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, realizada por André Klotzel, em 2000, com o título *Memórias póstumas*.

*Uma vida em segredo* (2002) foi o filme com que voltou à cena Suzana Amaral, baseado no homônimo romance do escritor goiano Autran Dourado. Com *O invasor* (2001), de Beto Brant, achamo-nos em frente de um processo criativo inverso, de fato, pois o roteirista Marçal Aquino escreveu o romance depois do filme. A estes, que são alguns dos filmes brasileiros que têm em comum um argumento literário, deveria se adicionar mais longa-metragens e curta-metragens, mas por óbvias razões de espaço nos limitamos a elencar só uma parte deles.

### **Vidas secas e Macunáima: dois exemplos cinemanovistas de transposição literária**

*Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, é um filme de considerável importância no contexto cinematográfico brasileiro, seja por ser uma transposição literária entre as mais alcançadas, seja porque, junto a *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, forma a trilogia fundamental sobre o sertão brasileiro, realizada pelos diretores do *Cinema Novo* nos anos 1963 e 1964.

Nelson Pereira dos Santos escolhe a prosa nordestina de Graciliano Ramos, através do romance *Vidas secas*, para introduzir uma assunto de importância capital nos anos 1960: a reforma agrária. Filmar o flagelo da seca nordestina era uma idéia fixa do diretor já desde 1958, quando, encontrando-se no sertão com Isaac Rosenberg para filmar um documentário, entrou em contato pela primeira vez com o problema da seca. O impacto com a trágica realidade do Nordeste brasileiro convenceu o diretor paulistano a preparar um argumento cinematográfico que afrontasse o problema da seca a modo de denúncia. Após várias tentativas, achou a solução na obra de Graciliano Ramos. A primeira tentativa foi com o romance *São Bernardo*, transposto cinematograficamente por Leon Hirszman, em 1972, mas logo depois orientou sua atenção a *Vidas secas*. Finalmente, em 1960, partiu para o Nordeste para filmar o romance. As fortes chuvas anularam seu projeto inicial: a paisagem tinha se



transformado totalmente e uma florida vegetação tinha invadido o lugar tornando-o totalmente inapto para um filme sobre o problema da seca. Com atores e trupe cinematográfica ao seqüito, Nelson aproveitou para rodar outro filme: *Mandacaru vermelho*, devendo esperar por mais de três anos para filmar *Vidas secas*.

Transpor o romance de Graciliano Ramos significava ter de se confrontar com uma prosa seca, enxuta, essencial, apta a descrever uma região e sua tragédia através da escrita. Escrito em 1938, *Vidas secas* pertence ao regionalismo literário dos anos 1930, surgido após o manifesto de Gilberto Freyre. Uma prosa socialmente engajada que encontra na filmografia cinemanovista e nos eventos políticos – que se realizam entre o final da década de 1950 e o começo dos anos 1960 – um interessante equivalente cultural e político.

O Brasil filmado nos anos 1960 é um Brasil de favelas e sertão, duas paisagens geograficamente distantes, humanamente próximas, e não apenas pelas análogas carências econômicas de favelados e sertanejos, mas porque na passagem de Brasil rural a Brasil urbano os sertanejos se transformam nos favelados das megalópoles do Sul e do Sudeste brasileiro.

Nelson realiza a fundamental passagem na tradução do texto ao filme, sobretudo através dos personagens. No livro, Fabiano, Sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorrinha Baleia são personagens-sombra que se movem como marionetes numa realidade sem saída, que os oprime. Graciliano os apresenta desde as primeiras linhas como desesperados, cansados, famintos. Os trajes que vestem, os objetos que carregam nas costas têm o poder de significá-los, representá-los. São fantasmas que existem apenas pelo lençol que cobre sua inconsistência:

(...) arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça, Fabiano sombrio, cambaio, o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra Baleia iam atrás (Ramos, 2002: 9).

Um narrador onisciente traduz as emoções dos personagens, deixando a breves partes do discurso direto a autonomia dos mesmos. Nelson opta pelos diálogos e pela ação e encontra neste expediente um adequado equivalente criativo, omitindo toda a parte de introspecção psicológica relativa aos personagens realizada pelo narrador.

A família de Fabiano representa um microcosmo fechado em si que anda sem destino através do sertão e se embate em outros microcosmos, como o fazendeiro ou o soldado, interlocutores que, através de um uso mais consciente e apropriado da língua, humilham Fabiano. E é por meio da língua que Graciliano consegue traduzir por inteiro a miséria do mundo dos Severinos:

Esse mundo se caracteriza por extrema pobreza, (...) pela desumanização, pela exploração econômica, pela monotonia e penúria da natureza e do ambiente, pela ameaça da morte, enfim pelo total desrespeito à pessoa humana (Malard, 1976: 87).

No filme, Nelson Pereira dos Santos consegue transpor a aridez e a miséria da realidade nordestina principalmente graças à estupenda fotografia em branco e preto de Luiz Carlos Barreto. Este elemento é relevante porque, enquanto as cores conotam a caatinga sertaneja de Graciliano Ramos, tornada árida por meio de uma linguagem enxuta e seca, o branco e preto da película consegue criar uma atmosfera de homogêneo assolamento, os rostos e a paisagem sofrem a mesma deterioração. Uma martelagem incessante e monótona como o ruído do chiar do carro de boi acompanha a peregrinação dos personagens. O filme se inicia e termina com a mesma imagem: o sertão se abre diante de Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos. Os quatro fantasmas, eternos retirantes, se confundem ao horizonte, virando eles mesmos parte integrante da caatinga, da seca. Uma circularidade da miséria que até hoje não encontrou solução.

Entre a publicação de *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928), e a transposição fílmica de Joaquim Pedro de Andrade (1969) intercorrem 41 anos. Passa-se da atmosfera da revolução modernista ao clima inflamado do protesto tropicalista.

O romance é profundamente ligado à idéia de canibalismo cultural que Oswald de Andrade expôs no *Manifesto antropofágico* (1928). Um discurso vinculado à recuperação nativista que Mário de Andrade realiza através de um aprofundado estudo das lendas dos índios brasileiros com o objetivo de propor, partindo do indígena, uma série de questões ligadas à problemática da identidade brasileira. Mário de Andrade não se limita exclusivamente à recuperação do patrimônio cultural índio, mas alarga o próprio campo de pesquisa também ao resto das componentes do substrato étnico brasileiro, da componente africana (o episódio do candomblé) ao folclore e às importações lingüísticas dos recém-chegados: alemães e italianos.

O discurso oswaldiano sobre a antropofagia cultural foi retomado e reutilizado no Brasil na década de 1960 graças ao Tropicalismo (1968), de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, é o elemento desencadeador, na mente de Caetano Veloso, de um processo de idéias que dará vida ao movimento cultural tropicalista.<sup>4</sup> A lição de Glauber pode ser sentida na composição de *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. Escutando a canção se tem quase a percepção de planos cinematográficos e fragmentos de uma quotidianidade expressa por meio de uma linguagem poética fortemente alegórica. O profundo laço que une o Cinema Novo e o Tropicalismo, através da herança *primitivista-antropofágica* de Oswald de Andrade, levará à realização de uma série de filmes em que se irá desenvolver a concepção estética tropicalista, entre os quais *Macunaíma*.

Filme e romance iniciam com o nascimento de Macunaíma, que depois de ter vivido a primeira parte de sua vida no mato virgem resolve se mudar com os dois irmãos, Jiguê e Maanape, para São Paulo. A viagem é um interessante diferencial entre as duas obras. No livro, Macunaíma se dirige à cidade para poder recuperar o talismã da sua amada Ci, o *Muiraquitã*. No caminho, os três encontram uma fonte de água, e Macunaíma é o primeiro a mergulhar, saindo bonito, branco e com os olhos de cor azul; depois é a vez de Jiguê, a água escurecida pelo primeiro banho consegue branquear apenas em parte sua cor, e Jiguê fica da cor de bronze; quando Maanape mergulha, a água pouca e suja consegue tirar apenas a cor das palmas e das plantas dos pés, únicas partes do corpo que ele consegue imergir.

No filme a viagem não tem um objetivo definido como no livro, é mais uma consequência. Nesta altura Ci ainda não aparecera, portanto não tem a procura do talismã como objeto da viagem. São as condições desesperadoras dos personagens que os levam a emigrar. Seu peregrinar para a cidade é mais próximo de quanto se possa imaginar a viagem de Fabiano e Sinhá Vitória, parecendo-se com o caminho em direção às grandes metrópoles do Sudeste, que milhares de nordestinos empreendem a cada ano em busca de um futuro melhor. De fato, a chegada na megalópole tentacular mostra desde o início uma série de problemas da grande cidade, como desemprego e violência, e um possível futuro de mendigos, enquanto para Iriqui, a mulher de Jiguê, se delineia desde logo um destino que até hoje liga centenas de mulheres que chegam às grandes cidades: a prostituição.

O Nordeste, mais exatamente o sertão nordestino, e as favelas são os dois territórios símbolo da passagem, no Brasil, de uma sociedade rural a uma sociedade urbana, “*Frontier territories and social fractures, mythical lands laden with symbolism and signs, the sertão and the favelas (slums) have always been the “other side” of the modern and positivist Brazil*” (Bentes, 1998: 113). Dois territórios de fronteira que simbolizam a miséria e a pobreza de uma parte da sociedade e o *incipit* do debate social atuado por parte da elite artística brasileira que, no final da década de 1950, abraça a causa social e o discurso populista das esquerdas. Essas temáticas encontram ampla ressonância também no imaginário fílmico da época; filmes como *Rio Zona Norte*, *Rio 40 graus*, *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na terra do sol*, *Câncer*, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, entre outros, denunciam abertamente esta situação de decadência.

Na obra de Mário de Andrade é interessante observar, nas várias vicissitudes que enfrenta o herói na cidade, aquela relação conflituosa entre campo e cidade, analisável em chave histórico-política nas primeiras décadas do século XX. Isto é, ela aparece como confronto/embate entre os latifundiários paulistas do café, junto aos criadores mineiros, e a recém-nascida burguesia industrial (de que Pietro Pietra é parte integrante), que apoiará o movimento dos “Tenentes” e estará entre os artífices do golpe de 1930, atuado por Getúlio Vargas, que acabará com a oligarquia da política “café com leite”.

No filme, a Grande São Paulo – mesmo que a maioria das *locations* tenha sido gravada no Rio – é, sobretudo, o lugar do encontro com Ci, que de *Mãe do mato* se transforma em *Mãe da cidade* (Xavier, 1993: 140-144). Ci é a guerrilheira urbana, é a encarnação do protesto contra a ditadura, que após o AI5 (Ato Institucional nº5 – 13 de dezembro de 1968) deságua na luta armada.

Livro e filme se reúnem novamente, no plano da busca e da viagem, quando morre Ci (no filme morre pela detonação antecipada de uma bomba que levava no carrinho do filho para realizar um atentado da guerrilha). Venceslao Pietro Pietra se apossa do *Muiraquitã*, o talismã de Ci, e Macunaíma inicia o caminho para se apoderar da única lembrança que tem da amada falecida.

Entre neologismos e gírias populares, a língua utilizada por Mário de Andrade nos introduz num novo conflito, que deve sempre se entender como tentativa de busca de uma identidade lingüística. Através dos diálogos entre os personagens e as várias inserções extra-diegéticas ao redor do debate lingüístico, compreendemos o quanto é importante a língua brasileira para os modernistas e mesmo para Mário de Andrade, e é graças aos modernistas que a língua falada no Brasil, com suas diferenças e suas particularidades, vem sendo introduzida na literatura brasileira.

Se no romance de Mário de Andrade se encontra toda a força impulsiva do modernismo, por meio de seu experimentalismo lingüístico, será na óptica tropicalista a transposição realizada por Joaquim Pedro de Andrade, dando força à fase tropicalista do Cinema Novo.

### ***Marcela entre Moacir C. Lopes e Walter Lima Jr.***

Existem romances que parecem ter nascido para ser transpostos à tela, pela técnica literária que quase se confunde a um roteiro fílmico, mas existem também livros que, mesmo parecendo cinematograficamente adequados, escondem dificuldades enormes para sua realização; um desses é *A ostra e o vento*, do escritor Moacir C. Lopes.

Chegado à oitava edição, este romance escrito em 1964 não acaba de fascinar centenas de leitores. A liricidade das suas páginas é um contínuo abismar-se em reflexões íntimas que têm a força de fazer subir à superfície nossos pensamentos mais íntimos e nossos sentimentos mais recônditos. Este livro despertou o interesse de muitos cineastas, considerando sua narrativa “quase” cinematográfica, sobretudo pelo tratamento peculiar do tempo e do espaço.

Mas como todas as coisas precisam encontrar uma alma correspondente para poder se exprimir totalmente, o diretor que conseguiu transformar a idéia de muitos na realidade de um foi Walter Lima Jr., diretor ex-cinemanovista e entre os mais líricos do panorama cinematográfico brasileiro, que conseguiu transpor este grande romance da literatura brasileira à tela, enfrentando, para sua realização, uma maré de obstáculos decorrente de uma escritura que baseia toda sua força narrativa na construção lírica da palavra.

A estória da transposição de *A ostra e o vento* está cheia de tentativas falidas por diferentes razões. No fim da década de 1960, um grupo de professores da Universidade de Arizona elaborou um roteiro para cinema, mas o projeto não encontrou interlocutores válidos. Mesma conclusão teve o roteiro elaborado por dois cineastas norte-americanos, Barry Kerr e Spierer, e enviado aos estúdios da *Universal Pictures* – apesar de um inicial interesse do então vice-presidente, Peter Saphier (agosto de 1972) –, continua guardado nas gavetas da casa produtora norte-americana. Além do interesse estrangeiro para a transposição do livro, começaram também as propostas mais concretas de cineastas e produtores brasileiros. Ely Azeredo chegou a assinar uma opção para os direitos autorais do livro, pedindo a Flávio Tambellini (pai) para pensar nesse projeto. Isto aconteceu no começo da década de 1980. Flávio escreveu um possível roteiro, mas sua morte impediu-lhe de continuar seu trabalho. Para Azeredo, o diretor mais adequado para filmar a tragédia interior de Marcela era Walter Hugo Khouri, mas também Walter Lima Jr. seria uma válida alternativa. Até que um dia Flávio Tambellini Jr. encontrou esse projeto entre os papéis do pai e acabou propondo-o para Walter Lima Jr., que contemporaneamente tinha acabado de ler o livro e, ainda sob a sedução da obra do escritor cearense, já pensava em uma possível transposição. Não foi preciso mais nada, o projeto começou logo a tomar vida e foi concretizando-se através da escolha e da seleção dos atores.

Parafraseando Godard, Moacir C. Lopes não escreve sobre pessoas, mas escreve o espaço e o tempo entre elas. Esta frase nos introduz numa questão muito importante, seja no livro, seja no filme: a concepção do espaço/tempo como elemento fundamental em ambos os textos. Uma relação que se concretiza na idéia de memória que embebe as duas obras. Uma memória que conta e que descreve a realidade a mais vozes (no livro existem quatro vozes narradoras: um narrador onisciente, Daniel, Saulo e o diário de Marcela), uma memória que encontra, nas páginas do diário de Marcela, a expressão e a realização da totalidade de uma escrita que nela se fundamenta. O diário de Marcela é a única prova das suas reminiscências, das suas emoções, dos seus temores. O diário é o signo da presença de Marcela na ilha, é a prova da sua existência, junto à memória do cotidiano de Daniel e de Saulo, e dos fragmentos de episódios ancorados às lembranças de Pepe e dos marinheiros.

O diário é também um dos primeiros elementos que encontramos no filme. Uma voz em *off*, levada no vento, reverbera o nome de Marcela por cima dos picos e das praias da ilha, para parar diante das páginas do diário folheando-se. Tanto no romance quanto no filme, o diário torna-se a prova evidente de uma ausência que, no caso de Marcela, torna-se uma presença incumbente.

Entre o livro e o filme existem muitas divergências, mas segundo o que dissemos antes sobre a proposição e a enunciação, pode-se afirmar com certeza que a obra do Walter Lima Jr. é uma das melhores traduções fílmicas feitas no Brasil.

"Eu sou a consciência da paisagem que se pensa em mim". Esta frase do Cézanne tem um sentido amplo demais para ser esgotado. Saí do cinema com isso na cabeça quando acabei de ver *A ostra e o vento*, o filme de Walter Lima Jr. baseado no romance de Moacir C. Lopes. O filme é um marco. Saio também com a sensação de ter visto imagens em que algum mistério é tocado, alguma coisa como um sacrilégio belo. Vi cenas assim em *Limite* de Mário Peixoto, em *Murnau*, em *Dreyer* (Jabor, 23/09/1997).

Lendo estas palavras, qualquer leitor de *A ostra e o vento* entenderia que o espírito do livro de Moacir C. Lopes conseguira ter passado do livro para a película e daí para o espectador. A proposição contida na obra literária conseguiu ser enunciada nas imagens do filme.

A dificuldade maior da transposição do livro está toda na beleza das imagens que as palavras de Moacir C. Lopes criam, palavras que no filme ajudam, mas que não são suficientes para a enunciação. *A ostra e o vento* não é o primeiro filme de Walter Lima Jr. baseado em literatura, pois ele já tinha realizado outras transposições (entre as quais *Menino de engenho* e *Inocência*), mas nunca tivera de se confrontar com um autor vivo. Essa situação que normalmente poderia criar problemas foi, ao inverso, um dos pontos de força. Muitos foram os encontros entre o escritor e o diretor a fim de um entendimento total da escrita. O equivalente criativo de que fala Eisenstein, Walter Lima Jr. vai encontrando-o ao longo da preparação do filme. Suas imagens conseguem traduzir muitas das emoções construídas pelas palavras do livro e, ao mesmo tempo, construir uma obra independente e contemporaneamente íntima do livro.

O tempo, imagem magistral no livro, continua sendo preponderante no filme. Um tempo circular e ao mesmo tempo anárquico, cujos parâmetros no livro são o grasnar dos mumbecos e das gaivotas; no filme são os cortes atemporais que criam uma condição de simultaneidade, também onipresente no livro.

No romance encontra-se uma circularidade temporal, renovando-se em átomos de tempo e nas lembranças que se acavalam e se confundem. Moacir C. Lopes, escrevendo uma história sobre o tempo e o espaço, desenrola as ações em momentos paralelos, nas quais o *flashback* entra na viagem da memória criando vórtices que desenvolvem a história e as histórias dos personagens.

A recriação da condição atemporal imanente no livro é uma das maiores virtudes do filme, mesmo considerando que Walter Lima Jr. já havia encarado essa temática em outros seus trabalhos. E talvez seja este um dos pontos em comum entre os dois artistas, já antes desse conúbio.

Walter Lima Jr. soube recriar e reescrever a história de Marcela e da Ilha dos Afogados, soube entrar na alma do livro e, mesmo traindo-o em mais partes, conseguiu deixar intacto o espírito original, transformando-se em novo criador, mas cuidando sempre da transmissão do que o livro queria significar.

Os personagens são os que mais sentiram a recriação do ex-cinemanovista. Saulo, que no livro fica sempre atemporal, continua sem ter uma consistência corporal, mas já nos cartazes do filme vem se identificando com o vento. No livro, a aura quase mágica – que irradia do personagem do Saulo – não deixa de criar estupor no leitor, que página após página tenta reconhecê-lo em algum dos personagens fisicamente presentes no livro. Saulo “é” e “não é”, Saulo é onipresente, no começo apenas por Marcela; logo começa a existir nos pesadelos de José e através da leitura do diário vira uma presença constante, mesmo se invisível, ao lado de Daniel. Saulo é como o tempo, é como o vento, incontrollável e impalpável, mas não é apenas o vento ou o tempo. Ele vive no vento, habita o tempo, mas vai muito além da dimensão temporal.

O Saulo de Walter Lima Jr. reduz-se quase totalmente ao vento, até o encontro com Marcela na praia, quando Roberto, o novo ajudante do faroleiro, descobre a menina mudando o tom da própria voz e assumindo a de Saulo. A linha do *thriller* é a que mais quis desenvolver Walter Lima Jr., enquanto toda a linha intimístico/subjetiva do livro quase não aparece. O desaparecimento dos três habitantes da ilha (Marcela, Roberto e José) é o que há de mais importante a descobrir. No livro mantém-se até o final a dúvida sobre o que aconteceu a Marcela, ao pai e a Roberto. Moacir C. Lopes nos deixa enigmaticamente perplexos, lucidamente fascinados. Ninguém descobre nada, a não ser Daniel, revivendo os acontecimentos que precederam o apagamento do farol um dia antes, levando o segredo além da vida.

No filme, essa simultaneidade é realizada plenamente, mostrando os dois planos narrativo/cinematográficos paralelos, onde só Daniel consegue ver e escutar, sem ter possibilidade de intervenção. Nesta cena, pode-se ver Marcela falando ao pai sobre as vozes vindas do mar, convencendo-o da existência de naufragos gritando. Ela manda o pai salvá-los, condenando-o à morte certa. Esse sentimento parricida é presente sutilmente no livro, não tão direto como no filme, no qual Leandra Leal (que vive o personagem de Marcela adolescente) até mostra no rosto todo seu ódio reprimido contra o pai. No livro, sai através das palavras de Saulo, que paulatinamente induz Marcela a se liberar do resto dos ilhéus para ficarem apenas os dois.

A Marcela do filme afasta-se da complexidade angustiante de uma moça virando mulher, presente no livro. A escolha do diretor de fixar na adolescência a idade desse personagem (no livro encontramos Marcela, através das palavras de Daniel e dos outros, com pouco mais de 20 anos) influenciou muito na realização do filme. De fato, o lado sensual do livro fica quase reprimido. Marcela experiencia suas dificuldades de moça, vivendo com os dois velhos, o pai José e Daniel, e mostrando apenas em duas cenas um contato mais íntimo com o próprio corpo, mas, mesmo assim, a ingenuidade e o espanto dela diante de sua condição solitária são os elementos que mormente saem na performance de Leandra Leal.

O diário, em ambas as obras, é a única voz desse personagem, que no desenvolver do tempo da estória só aparece como lembrança narrada por Daniel através



de sua memória oral ou da memória escrita representada pelo diário. É um personagem fisicamente ausente, mas sua ausência inunda as cenas do filme e as páginas do romance.

O livro serviu para Walter Lima Jr. como pretexto, assim ele afirma numa entrevista dada em 1997 a Helena Salem, de *O Estado de São Paulo*, para continuar seu discurso estético na trajetória cinematográfica brasileira e, do ponto de vista paterno, para significar a importância da sua relação com a filha. Suas palavras explicam esse assunto:

se eu não tivesse essa vivência paralela ao personagem do José, talvez não pudesse também entender o drama, o horror, a paixão insuportável de ser um pai perdendo o domínio sobre a filha e, ao mesmo tempo, experimentar a felicidade de poder integrá-la ao mundo (Mattos, 2002: 357).

A Marcela de Moacir C. Lopes vive a complexidade de vários momentos de sua vida, é como uma flor abrindo-se à vida, tornando-se ela mesma parte integrante da paisagem da ilha. Todas as íntimas perplexidades, que atormentam este personagem no livro, reduzem-se bastante no filme, em que Marcela torna-se mais o objeto de uma busca investigativa (significativas as perguntas que continuam ecoando nos ouvidos dos espectadores, chamando Marcela). O que interessa é descobrir onde foram acabar os três desaparecidos. Um *thriller* em que a tragédia humana, pincelada com grande virtuosidade pelo escritor cearense, acaba perdendo interesse.

Continuando a comparação entre as duas obras, a reconstrução da rochosa paisagem insular descrita no livro encontrou inúmeras dificuldades, mas o resultado é dos melhores. As imagens da paisagem, gravadas entre Jericoacoara (Ceará) e a Ilha do Mel (Paraná), conseguem bem representar o mundo literário do escritor/marinheiro.

As divergências entre o roteiro e o livro continuam também em relação aos outros personagens. Roberto, o misterioso aleijado do livro, vira no filme um moderno bobo shakespeariano, e a atração que sente Marcela por ele, compreensível na evolução da sexualidade da moça no livro, fica até um pouco estranha no filme, pois a repressão do lado sensual é um ponto de referência.

Os outros personagens quase não sofrem notáveis mudanças. O papel de José foi atuado pelo grande Lima Duarte, e o de Daniel foi interpretado por Fernando Torres. Pepe é o único personagem, presente no livro como marujo, que recebe uma promoção cinematográfica virando comandante do barco.

Concluindo essa viagem pelas rotas marítimas de *A ostra e o vento*, fica-nos a consciência da beleza das duas obras, em que a liricidade da palavra e a poesia da imagem podem até confluir uma na outra. Afirmar que a transposição/tradução cinematográfica de *A ostra e o vento* conseguiu significar a alma do romance

encontra sua resposta no poder de emocionar do filme. E se o livro deixa vir à tona sentimentos fortes e íntimos da forma mais conforme à emoção e à intuição, como momentos fundamentais do conhecimento, o filme, escolhendo veredas diferentes para alcançar sua independência, conseguiu transformar-se numa verdadeira obra de arte.

### **Primeiras estórias: dois olhares cinematográficos**

Em 1994, Nelson Pereira dos Santos leva para a tela cinco contos de *Primeiras estórias*. O título origina-se de um dos cinco contos transpostos e livremente combinados: “A terceira margem do rio”. No enredo do filme, este conto tem a função de *incipit*, mas logo começam a entrar na trama os outros quatro: “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade” e “Seqüência”. A estória toma sua forma através dos vários episódios, como o encontro com Alva, os milagres da “menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita” (Rosa, 2001: 67), os irmãos Dagobé, a mudança/fuga para os subúrbios da grande cidade e o retorno ao rio.

Com esse filme, apesar de conseguir superar alguns dos problemas que a transposição da obra rosiana apresenta, Nelson Pereira dos Santos não consegue alcançar os resultados obtidos com *Vidas secas* e *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, em que se sobressai a grande afinidade entre o estilo seco de Graciliano e a visão neo-realista do diretor.

As razões podem ser de natureza diferente, mas muitas das dificuldades residem na escrita magmática, neobarroca do autor mineiro. Portanto, achar o que S. Eisenstein define como equivalente criativo na escrita rosiana é, com certeza, uma tarefa árdua, e disso se deram e se dão conta todos os cineastas que tentaram e continuam tentando transpor sua obra.

Entre *A terceira margem do rio* (1994) e *Outras estórias* (1999) passam-se cinco anos. Mesmo que ambos realizem a transposição de cinco contos de *Primeiras estórias* – em comum há o número de contos escolhidos, cinco, e um desses contos “Os irmãos Dagobé” –, além disso, não existem mais paralelismos entre as duas obras.

Partindo desses dados pode-se passar agora a comparar as duas transposições: a abordagem de Nelson Pereira dos Santos é profundamente poética, enquanto a de Pedro Bial pode ser definida como prosástica, pela atuação dos narradores dentro do filme, um dos fatores de maior distinção entre as duas traduções cinematográficas.

A escrita dos contos, ainda mais de contos como os de Guimarães Rosa, tem mais em comum com a redação de um texto poético, pela síntese e pela condensação e concentração de sentidos em poucas imagens literárias, do que com a escrita geralmente larga e dilatada de novela e romance.

Nelson Pereira dos Santos e Pedro Bial reconstróem as estórias rosianas, dando-lhes novas aberturas e detalhes, mas ambos não conseguem se libertar da onipresença do escritor mineiro. Pedro Bial chega até a dizer que seu objetivo principal era “não adaptar Rosa ao cinema, mas adaptar o cinema a Guimarães Rosa”: nada de mais contraditório para um diretor de cinema afirmar.

Nos dois casos pode-se falar de êxito parcial, mesmo que através de caminhos artísticos distintos. Esta avaliação não está relacionada à questão da fidelidade ao texto-fonte – problema, às vezes, superestimado e sobrecarregado de valores que são externos à criação fílmica –, mas ao resultado final e à coerência interna da obra fílmica. Respeito à tração do texto-fonte, esta, no sentido de Eisenstein, é uma *conditio sine qua non* para que a obra derivada de uma transposição possa ser considerada uma obra autônoma.

Em *A terceira margem do rio* já é manifesta, no título, a referência a um dos contos; mas isso se revela apenas um elemento e não o único fio condutor do desenvolvimento da narração cinematográfica. Nelson Pereira dos Santos consegue, até certa altura, manter um bom grau de coerência dentro da sua obra, mas é, sobretudo, na parte final – quando se fecha o círculo narrativo e os “ex-retirantes” voltam ao rio paterno – que se revela a fragilidade da construção do enredo. O retorno às margens do rio, o retorno ao passado, não é um tópico do conto, em que a relação pai-filho se carrega de significados voltados, todos, para o presente e para a futura escolha existencial do filho; no filme, o profundo sentido do momento do reencontro pai-filho é radicalmente alterado. A direção temporal está totalmente projetada na direção inversa, e isso torna incompreensível tanto a postura do filho – cuja personalidade no conto vai aos poucos se construindo, caracterizando-se pela imobilidade, enquanto no filme se distingue pela ação –, quanto seu recuar, quando a canoa com o pai começa a se aproximar da margem. A tragédia que a renúncia provoca no conto, sendo o filho aquele que devia ir e tomar o lugar do pai, e não foi, perde consistência na reprodução do acontecimento no filme, não existindo mais, no olhar do espectador, o conflito entre o que ele devia fazer e o que realmente faz. É neste ponto que se perde toda a coerência da obra de Nelson Pereira dos Santos e a mágica complexidade que o tecido narrativo rosiano constrói ao longo do conto.

Na outra margem, Pedro Bial demonstra, já no título, a firme vontade de ter uma forte ligação com o texto-fonte, procurando continuar, com suas *Outras estórias*, a linha e o foco narrativos do escritor mineiro.

Os contos escolhidos e “narrados” são: “Nada e a nossa condição”, “Sorôco, sua mãe, sua filha”, “Os irmãos Dagobé”, “Famigerado” e “Substância”. A crítica principal que pode ser feita a este filme é de ser radicalmente pedante pelas tentativas de querer se manter excessivamente fiel ao texto-matriz através de uma contínua utilização de narradores que contam as estórias no momento em que estas estão se realizando. O problema não é a narração em si, feita pelos personagens, mas a maneira

como as distintas situações se tornam inverossímeis. Os personagens no papel de narradores, falando com a língua de Guimarães Rosa e não com a própria língua, se caracterizam pela falta de individualidade: a *persona* se torna coro. Exemplo evidente é quando as líricas invenções de Guimarães Rosa surgem nos lábios do fazendeiro Tio Man'Antônio. Naquele mesmo instante é manifesto o quanto o diretor força e violenta a narração fílmica, estragando as felizes intuições que saem da sua obra.

Entre os aspectos mais interessantes e até experimentais que Pedro Bial utiliza no seu longa-metragem de estréia encontram-se os desenhos que acompanham a evolução do conto “Nada e a nossa condição”. O fazendeiro ilustrado como rei e a fazenda como reino dão uma idéia bem clara do poder que esses poderosos tinham no próprio território sobre os homens e as coisas.

Diferentemente da obra de Nelson Pereira dos Santos, Pedro Bial mantém suas estórias distintas, a não ser pela filha de Sorôco, que tem a função de interlúdio – mediante seu canto – entre os vários episódios.

No começo do filme se delinea a evolução da estrutura narrativa mediante a justaposição dos episódios; depois de introduzir “Nada e a nossa condição” e “Sorôco, sua mãe, sua filha”, o diretor focaliza seu objetivo em *Os irmãos Dagobé*.

Na transposição de Nelson Pereira dos Santos, os jagunços tinham se projetado inteiramente na contemporaneidade, enquanto os Dagobé de Bial ficam num espaço sem tempo, no puro espaço rosiano. Uma das poucas exceções aos radicais princípios de fidelidade ao texto-fonte que Pedro Bial segue é a inclusão do conto “Famigerado” na saga dos Dagobé. Aqui, quase como se sentisse todo o peso desta distorção na própria alma, Pedro Bial faz atuar o mesmo Guimarães Rosa, aliás, Juca de Oliveira, no papel do doutor que deve enfrentar as dúvidas lingüísticas do jagunço que no filme é o mais feroz dos Dagobé: Adamastor. Este é, sem dúvida, o ponto mais alto do pedantismo do diretor: as elucubrações e os tormentos mentais que o autor mineiro constrói para dar forma a este encontro apresentam-se extremamente forçados. Também parece inverossímil a troca de papel entre o doutor e o jagunço: o doutor, de medroso, se transforma ao longo do duelo verbal no valentão, enquanto o jagunço quase recua na sua frente. Tudo indica que o filme de Pedro Bial foi influenciado pelo curta-metragem *Famigerado* (1991), de Aluizio Salles Jr., em que já são visíveis aqueles elementos narrativos que se alargam e se dilatam em *Outras estórias* – fusão personagem-narrador – e alguns detalhes, como: o personagem do doutor com as feições do autor mineiro. Já no curta é manifesta a intenção didática do diretor, e se isso pode até ter importância relativa e passar despercebido num curta-metragem sem muitas pretensões, torna-se um problema macroscópico e de forte impacto no filme de Bial.

O velório de Adamastor fecha a primeira narração, enquanto se abre a estória do fazendeiro Tio Man'Antônio. Neste conto há um ulterior elemento interessante na representação do coronel. A meticulosa preparação do momento da sua morte – Tio Man'Antônio se veste de terno e se deita na cama para exalar o último respi-

ro, enquanto no conto ele morre deitado na rede – cria uma atmosfera de realismo mágico, aproximando o fazendeiro a um Aureliano Buendía ou a qualquer dos personagens da estirpe de solitários que enriquecem o imaginário literário da obra de Gabriel García Márquez.

Esta atmosfera – sugestiva e pictórica – permeia também a parte inicial de “Substância”. O branco do polvilho enche a tela, enquanto as mãos de Maria nos conduzem dentro de sua realidade onírica. Uma realidade que se carrega de uma intensa sensualidade na cena em que se realiza o ritual do cortejo: Sionésio, Enrique Diaz, exalta toda a feminilidade de Maria, Giulia Gam, alcançando um dos pontos mais líricos do filme. Porém, apesar disso e de outras experimentações, Pedro Bial cai novamente no vício de reproduzir a escrita rosiana através de narradores – aqui este papel vem dividido entre Sionésio e Nhatiaga, Marieta Severo –, mas o resultado não muda.

O canto da filha de Sorôco, que acompanha e faz de *liaison* interlúdica entre os vários capítulos, se realiza plenamente por último, concluindo o filme de Bial. Aqui, o diretor introduz, no papel de narrador, um personagem externo ao conto, mas muito rosiano: o louco da cidade. Esta mudança, que poderia parecer um afastamento da obra, é a traição mais fiel ao universo rosiano e representa uma escolha inspirada, do ponto de vista cinematográfico.

O contador louco – que pode ser colocado entre o *foul* shakespeariano e o cordelista sertanejo – dá sentido com seus cantos e suas palavras à cena da estação, em que se vê Sorôco acompanhar as duas mulheres para uma viagem sem retorno.

Na estação – espaço sem tempo – se enredam e se entrecruzam, junto aos habitantes da cidade que acompanham o canto de Sorôco, todos os personagens das histórias “narradas” por Bial. É quase um desfile teatral em que os atores se despedem da platéia, representando uma tentativa ulterior, por parte do diretor, de aproximar literatura e cinema.

Em conclusão, cabe-nos apenas aceitar que, apesar de existir um alto grau de traduzibilidade entre cinema e literatura, mesmo sendo sistemas de signos diferentes, muito do êxito fica por conta da interpretação que o diretor realiza ao transpor à tela a página escrita. No caso das margens literárias rosianas, fica claro que tentar manter a coerência na obra fílmica, respeitando o cânone cinematográfico e traido em parte a estrutura literária, é uma tarefa muito difícil, mas o objetivo principal de qualquer transposição continua sendo a realização de uma obra que tenha sua própria identidade e sua especificidade artística independente, podendo assim ser considerada como um novo objeto estético.

### **Cidade de Deus: uma arma na mão e uma idéia na cabeça**

*Cidade de Deus*, de Paulo Lins, é um dos romances mais interessantes no panorama literário brasileiro da década de 1990 (Lins, 1997). Na versão cinemato-

gráfica tornou-se um caso nacional no Brasil ainda antes de sair nos cinemas e de ser apresentado ao público (agosto de 2002). As razões de uma série de debates e reflexões que envolveram jornalistas, críticos e opinião pública, e que tornaram *cult* um filme antes de ser visto, residem na situação atual em que se acham as grandes cidades brasileiras, onde a criminalidade e o tráfico muito frequentes conseguem levar vantagem sobre a polícia e a pobreza se transformou numa constante histórica.

A prosa de Paulo Lins, híbrida pela multiplicidade de registros lingüísticos utilizados no livro, passa da linguagem da favela (muitas gírias, às vezes incompreensíveis também a uma parte de leitores brasileiros, porque relativas apenas à cidade do Rio de Janeiro, pertencentes a uma terminologia na moda dos anos 1960 ao começo da década dos 1980) a uma linguagem, às vezes, muito elevada. Passa-se de “deu-se um corte na manhã, oriundo de uma oração de verbo intransitivo e sujeito morto” (Lins, 1997: 111), a diálogos como o seguinte: “vou rapar fora dessa vida de uma vez por todas, morou? Senão vou amanhecer com a boca cheia de formigas ou então se fuder numa cadeia. Essa onda de bicho-solto é pra maluco” (Lins, 1997: 152). O problema da língua vira um problema mais amplo no momento em que se passa à transposição fílmica. O registro lingüístico que utiliza Fernando Meirelles, diretor do filme, é suficientemente uniforme, mesmo considerando que a narração de *Busca-Pé* está longe da gíria que preenche a maioria dos diálogos. Eis um interessante exemplo de gíria nas palavras de Cabeleira e Berenice:

Cabeleira: Alô Berenice. É o seguinte, vou te mandar uma letra invocada agora. Pô mina... já viu falar em amor à primeira vista?

Berenice: Malandro não ama, malandro só sente desejo.

Cabeleira: Assim não dá prá conversar...

Berenice: Malandro não conversa, malandro desenrola uma idéia.

Cabeleira: Pô! Tudo que eu falo, tu mete a foice!

Berenice: Malandro não fala, malandro manda uma letra!

Cabeleira: Vou parar de gastar meu português contigo que tá foda.

Berenice: Malandro não pára, malandro dá um tempo.

Cabeleira: Falar de amor contigo é barra pesada.

Berenice: Que amor que nada. Tu tá é de sete-um!

Cabeleira: É que o otário aqui te ama.

Meirelles resolve transformar o narrador extra-diegético do livro em narrador intra-diegético. O fio da narração se enreda por meio de uma voz em *off* de um dos personagens menores do livro, *Busca-Pé*. Comparando-o com *Macunaíma* e *Vidas secas*, pode-se observar como a constante presença no texto literário de um narrador extra-diegético foi resolvida de maneira distinta. Nelson Pereira dos Santos o ab-roga totalmente, enquanto Joaquim Pedro de Andrade o utiliza limitadamente.

Busca-Pé, no livro de Lins, faz parte do universo humano de *Cidade de Deus*, em que se confrontam e se encontram centenas de personagens. Dentro dos três capítulos do livro: *A história de Cabeleira*, *A história de Bené* e *A história de Zé Pequeno* encontramos histórias de muitos personagens que definir de segundo plano ou marginais na evolução do conto fílmico reduziria sua contribuição à totalidade da obra. E é neste universo que Fernando Meirelles escolhe seu personagem principal, Busca-Pé, entregando-lhe a narração e dando-lhe também a esperança de um futuro diferente, enquanto o fotógrafo é um dos poucos que conseguirá sair do mundo da favela.

Paulo Lins resolve utilizar os personagens para narrar, um pouco autobiograficamente, a história da Cidade de Deus, construída como aglomerado de casas populares após a chuvarada que provocou a destruição de algumas favelas do centro do Rio no final da década dos 1950 (Lins, 1997: 410).

Fernando Meirelles opta por contar uma parte da narrativa literária através de um ponto de vista interno à vida da favela, mas externo ao mundo da malandragem. Busca-Pé é quem narra as vicissitudes da comunidade e é também quem consegue sair do gueto, mesmo que as primeiras tentativas tenham sido uma falência. Ter nascido numa favela é como ter uma tatuagem no rosto, que nos momentos piores é ainda mais visível. A paixão pela fotografia lhe dá a possibilidade de se tornar adulto, perdendo a virgindade e ganhando um salário. Através da sua história, desde a infância com o famigerado *Trio ternura*: Cabeleira, Marreco e Alicate até a transformação das bocas-de-fumo em pontos nevrálgicos do tráfico chefiado por Dadinho, já Zé Pequeno, bandido dos mais violentos da cidade, e Bené, o sócio que personifica o malandro gentil-homem e *playboy*, chega-se à guerra pelo controle da droga na comunidade entre o bando de Zé Pequeno e Bené, e o de Cenoura e Mané Galinha.

Fundamentalmente, esta é uma das razões pelas quais o filme despertou o interesse tanto do público quanto da crítica. O assunto é muito sentido porque fotografa as grandes megalópoles brasileiras, hoje presa do tráfico. É já rotina nestes últimos tempos ver bairros e pontos comerciais fechados por dias inteiros por ordem dos traficantes. Ver tudo isso se transformar em filme, mesmo considerando que o roteiro se inspira num romance, e não avistar uma saída à violência deixa muitas perguntas e poucas respostas.

A violência que os cinemanovistas representavam nos próprios filmes e a que se observa em muitos filmes da nova safra têm uma certa relação, mesmo com diferença substancial. A violência no Cinema Novo não tem ódio, é brutal, pura na sua essência estética e com uma forte mensagem ética, personificando a esperança de poder modificar a realidade. Alguns filmes, entre os quais: *Como nascem os anjos* (1996), *Um céu de estrelas* (1997), *Um copo de cólera* (1999), *Cronicamente inviável* (2000), *Quase nada* (2000), *O invasor* (2001), *Cidade de Deus* (2002), *Ônibus 174* (2002) e *Madã Satã* (2002), repropõem a temática da violência, considerada em parte como herança do Cinema Novo. Esses filmes não querem explicar o fenômeno, não julgam as



causas nem suas conseqüências, são mais um espelho que relata a realidade como ela é vista, sem acrescentar nem subtrair nada. A câmara de Glauber se substitui uma arma, assim como ironiza um dos personagens do filme de Meirelles, mas contemporaneamente é uma clara referência à herança glauberiana.

O filme pode ser comparado a *Pixote* (1981), pela temática da infância negada, mesmo que Hector Babenco, diretor argentino naturalizado brasileiro, procure uma saída à vida marginal dos meninos de rua por meio da figura materna da prostituta (ficou *cult* a imagem de Marília Pêra mamando *Pixote*). Meirelles nem tenta fazer isso, seus meninos matam e traem por dinheiro, pelo comando, para ser alguém e sair da anonimidade da favela.

Emblema destes novos *Pixotes* é *Filé com Fritas*:

– Se me der um ferro, eu formo o bonde pra passar ele! – disse *Filé com Fritas*, um dos esculachados, de apenas oito anos.

– Vai formar bonde porra nenhuma! Tu tem que parar com essa onda de roubar e procurar uma escola... Tu è criança, rapá! – disse *Galinha*.

– Meu irmão, eu fumo, eu cheiro, desde nenenzim que peço esmola, já limpei vidro de carro, já trabalhei de engraxate, já matei, já roubei... Não sou criança não. Sou sujeito homem! (Lins, 1997: 410)

Os oito anos de *Filé com Fritas* já são muitos, e apesar das palavras de *Mané Galinha*, que entrou no tráfico e na guerra entre os dois bandos só para vingar o estupro da namorada e o assassinio de uns de seus parentes por obra de *Zé Pequeno*, o moleque afirma sua maioridade, gritando ser “sujeito homem” e elencando suas qualidades de adulto: fuma, cheira, já roubou e, sobretudo, já matou.

A relação literatura-cinema em *Cidade de Deus* é interessante também por um ulterior detalhe: a última edição do romance contém uma verdadeira revisão atuada pelo autor. Os personagens principais, tornados famosos graças ao filme, têm nomes diferentes: *Cabeleira* se transforma em *Inferninho*, *Bené* vira *Pardalzinho*, *Dadinho* é *Inho* até quando *Exu* não o rebateza *Zé Pequeno*, que na nova edição vira *Zé Miúdo*. Mudam claramente também os títulos dos três capítulos dedicados a *Cabeleira*, *Bené* e *Zé Pequeno*. A mesma *Angélica* muda de nome e vira *Adriana*. Encontramos uma série de modificações que compreendem inteiras frases acrescentadas ou removidas. Passa-se de “Em dias de chuva, o tempo corre mais rápido, a ausência do sol faz as horas passarem despercebidas para quem está ao léu dará”, página 14 da versão de 1997, a “Em dias de chuva, as horas passam despercebidas para quem está ao léu dará”, página 13 da nova edição. Outras modificações mantêm uma conexão semântica interna muito forte: O “bar do *Pingüim*” vira “bar do *Batman*”, e *Salgueirinho* vai se chamar de *Passistinha*. No primeiro caso se supõe uma *liason* em relação aos dois personagens dos quadrinhos, passa-se de *Pingüim* a *Batman*, no

segundo caso, Salgueirinho (clara a relação com a Escola de samba Salgueiro) vira Passistinha (diminutivo de passista de samba), desaparece a referência a uma única escola de samba para compreendê-las todas. E, enfim, aquela que nos pareceu uma das mais incompreensíveis modificações atuadas pelo autor, o signo zodiacal de Zé Pequeno: de Leão, passa-se aos Gêmeos.

A revisão tocou de perto mais os personagens e algumas frases, assim como foi já esclarecido. As histórias das centenas de personagens da primeira edição se encontram íntegras na última edição, fica a mesma ossatura do romance. A particularidade destas alterações chama a nossa atenção só porque o impulso para as mudanças nasceu após a transposição fílmica do livro e foi consequência desta. Uma tamanha quantidade de alterações entre as duas edições poderia fazer a felicidade de grande parte da crítica, sempre em busca de motivações estéticas internas à economia da obra literária, sobretudo porque algumas modificações ficam pouco compreensíveis, se postas em relação com o sucesso do filme. A concomitância entre filme e a nova edição deixam, portanto, muitas dúvidas sobre as razões que impulsionaram Paulo Lins a mudar, e, provavelmente, é a partir desta ótica que devem ser analisados cortes e modificações do romance.

*Gian Luigi de Rosa é professor das Universidades de Milão e Parma.*

## **Notas**

\* Este ensaio foi traduzido por Carla Barbosa Moreira.

1. A proporção cresce ainda mais se nos referimos aos filmes que ganharam e ganham a maioria dos prêmios cinematográficos (quase 85% dos filmes que ganharam o Oscar são transposições literárias).
2. O que sempre complicou essa opção foi a duração dos filmes, quase nunca inferior a três horas, que tornaria quase impossível, hoje em dia, a inserção deles num circuito comercial.
3. A enunciação cinematográfica precisa da traição para tornar possível a peculiaridade das duas obras. A fidelidade ao texto literário deve limitar-se à proposição. Nesse processo de elaboração e de tradução, o cineasta deve saber realizar um estilo próprio, uma abordagem pessoal ao texto, uma autônoma modalidade de enunciação, em que sejam compreendidos o estilo do autor e o dos personagens.
4. O Tropicalismo deve ser considerado como o primeiro *ismo* totalmente brasileiro, capaz de misturar, fundir experiências musicais estrangeiras (Beatles, Rollin' Stones e Jimi Hendrix) e tradição musical brasileira num sincretismo que tem muito a ver com a antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Os dois líderes do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram, em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira, duas músicas: *Alegria, alegria* e *Domingo no parque*, com as quais se faz iniciar o movimento. A estética tropicalista se manifesta através dos textos, da música e dos trajes ostensivamente *kitsch*.

## **Referências bibliográficas**

- AYALA, Francisco. *El escritor y el cine*. Madri: Ediciones Cátedra, 1996, pp.87-88.
- BENTES, Ivana. The sertão and the favela in contemporary brazilian film. In: VIEIRA, João Luiz (org.). *Cinema Novo and beyond*. West Haven: Herlin, 1998, p.113.
- EISENSTEIN, S. *Stili di regia. Narrazione e messa in scena: Leskov, Dumas, Zola, Dostoevskij, Gogol*. Veneza: Marsilio, 1993, pp.119-120.
- FARIA, Octávio. A literatura brasileira na recriação fílmica. In: *Cultura*, n.2, abr./jun., 1971.
- JABOR, Arnaldo. *A ostra e o vento revitaliza o novo cinema*. In: O Globo, Segundo Caderno, 23/09/1997.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MALARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976, p.87.
- MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior, viver cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p.357.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 2002, p.9.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Brasiliense: São Paulo, 1993, pp.140-144.

## **Resumo**

Na cinematografia brasileira é um inconfutável dado a consistente presença de assuntos literários. Esta presença justifica a tentativa, neste breve ensaio, de delinear um possível trajeto dos filmes baseados em textos literários, desde as origens da filmografia brasileira até nossos dias.

## **Palavras-chave**

Literatura; transposição cinematográfica; relação cinema x literatura

## **Abstract**

In the brazilian cinematography, it is an evidence a dense presence of literary issues. This presence justifies the effort, in this short essay, to delineate a possible course of the movies based on literary texts, from the origins of the brazilian moviemaking to our days.

## **Key-words**

Literature; cinematographic transposition; relation cinema x literature