



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Texto Literário e Texto Fílmico

adora: Professora Doutora Leticia Malard

Faculdade de Letras  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ TAVARES DE BARROS

A IMAGEM DA PALAVRA

Texto Literário e Texto Fílmico

Orientadora: Professora Doutora Leticia Malard

Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Literatura Comparada.

Belo Horizonte

1990

Para Juliana

Thiago

Elisa

Lucas

pela compreensão e paciência

A Heliana, minha mulher, pelo apoio e pela revisão dos originais,

a Letícia, orientadora e amiga,

a Dulce Tavares Paes, pela revisão do texto,

aos colegas do Departamento de Fotografia e Cinema e, especialmente, a José Américo Ribeiro, pelo estímulo e pelas observações,

a Paulo Emílio Sales Gomes (in memoriam),

os agradecimentos do autor.

## SINOPSE

A problemática da adaptação de textos literários para o cinema, com ênfase nos exemplos brasileiros de *MACUNAÍMA*, de *VIDAS SECAS* e de *CAMPO GERAL*.

## SUMÁRIO

Introdução.....	1
Capítulo primeiro: A TRADIÇÃO NARRATIVA NO CINEMA	
. Cinema puro, construtivismo e linguagem verbal.....	9
. Eisenstein e a tradição literária no cinema.....	10
. Aportes da teoria contemporânea: André Gaudreault.....	15
. A ênfase na especificidade: André Bazin e Siegfried Kracauer.....	18
. A metodologia da análise fílmica em Luigi Chiarini.....	23
. Duas monografias dos anos 60 sobre cinema e literatura...	27
. A narrativa, o mundo e o cinema.....	32
Capítulo segundo: OS MODOS E OS TEMPOS DA NARRAÇÃO NO FILME	
. A significação no cinema: as teses de Christian Metz.....	36
. Os sentidos da narrativa e do texto.....	39
. A estética e a recepção do texto.....	42
. O autor, o texto e o leitor.....	46
. A narração no teatro e no cinema.....	48
. Tempos da narração.....	53
. Tradução intersemiótica e discurso interior.....	55
Capítulo terceiro: ESTUDOS BRASILEIROS SOBRE LITERATURA E CINEMA.	
. A contribuição das revistas mineiras.....	61
. As intuições renovadoras de Paulo Emílio.....	66
. Outros estudos sobre literatura e cinema.....	71
. Aportes da pesquisa universitária.....	76
. Formas do debate contemporâneo.....	87
. Fechando o campo.....	92

Capítulo quarto: A PERENIDADE EXEMPLAR DE VIDAS SECAS.

. Vastas semelhanças e diferenças profundas.....	97
. O cineasta e as circunstâncias.....	100
. O texto de Graciliano.....	105
. Alguns critérios da adaptação.....	111
. O realismo e o sonho.....	117
. Uma visão estruturalista.....	122
. O trabalho da moviola.....	125
. Procedimentos da roteirização: O Menino Mais Novo.....	127
. A materialidade da imagem: análise de fotografias.....	140

Capítulo quinto: DUAS PROPOSTAS DE LEITURA FÍLMICA

. A temática infantil em João Guimarães Rosa.....	178
. Os pressupostos da primeira leitura.....	180
. O Miguilim de 1963.....	182
. Um certo Miguilim: projeto de 1978.....	190
. Anotações à margem do roteiro <i>Miguilim I</i> .....	196
. <i>Miguilim II</i> , o projeto do Roberto Santos: um menino do sertão.....	205

Conclusões.....	212
-----------------	-----

Bibliografia.....	219
-------------------	-----

## INTRODUÇÃO

O estudo das relações entre a literatura e o cinema passou a interessar-me há mais de trinta anos, quando terminei o curso de Letras Clássicas e conheci os textos fundamentais da teoria do cinema. Esse interesse acompanhou todo o arco da minha formação e, mais tarde, as diversas etapas da carreira de magistério superior. Para ilustrar as aulas, tanto de disciplinas acadêmicas quanto de cursos de extensão, dispunha de cópias de filmes do Cinema Novo, adquiridas pela Universidade Federal de Minas Gerais em 1966, como as de *Vidas Secas*, *Menino de Engenho*, *A hora e vez de Augusto Matraga* e *Capitu*, entre outras realizações do cinema brasileiro adaptadas de obras literárias. Ao elaborar minha dissertação de mestrado, o enfoque filosófico do pensamento de Christian Metz abriu perspectivas para a inclusão de um estudo de caso a partir do filme *Tenda dos Milagres*, extraído do romance homônimo de Jorge Amado. Foi em decorrência de tais premissas que orientei esta tese de doutorado para uma retomada pessoal da questão, procurando de certa forma transformar em texto um sem número de leituras, de reflexões e de experiências. A ênfase sobre casos brasileiros de obras literárias adaptadas para o cinema deve-se a uma postura ao mesmo tempo ideológica e afetiva. As conversas com Paulo Emílio Sales Gomes e a leitura dos seus artigos convenceram-me da importância dessa orientação da pesquisa, antes de mais nada por se tratar de um universo familiar e, portanto, mais fácil de ser abrangido, como conteúdo e como linguagem. Os exemplos de filmes estrangeiros servirão como referências necessárias, mas não como objeto preferido do desejo intelectual.

Ao pensar sobre a estrutura da tese, imaginei desde logo que seria interessante introduzi-la com algumas conside-



rações de caráter geral. Para começar, recorri a um capítulo do livro *Film Form*, escrito em 1945 pelo cineasta e teórico soviético Serghei M. Eisenstein. Ao estudar a influência de Charles Dickens na obra de David Wark Griffith, pioneiro do cinema americano, o texto enfatiza a presença de forte tradição literária na consolidação do filme como linguagem. Eisenstein havia intuído que o alastramento comercial do cinema a partir do início do século, simultaneamente como conquista tecnológica e como fábrica de sonhos, não representa um acontecimento isolado ou um fenômeno inteiramente original. As imagens em movimento, tão comentadas e celebradas nos grandes centros e nas pequenas aglomerações urbanas, buscavam suas mensagens ficcionais no vasto repertório de romances, contos, novelas e em toda sorte de estórias acumuladas no correr dos séculos, tratando geralmente do amor e da morte, dos sofrimentos e das glórias do ser humano. As observações de Eisenstein, fundamentadas em pesquisas da escola formalista soviética, foram confirmadas e retomadas por estudos contemporâneos, entre os quais os desenvolvidos por André Gaudreault a partir de peças jurídicas do início do século. Nestas, os direitos autorais dos realizadores de filmes eram defendidos a partir da convicção de que suas obras tinham por finalidade contar estórias conforme modalidades da narrativa literária tradicional.

Do acervo da teoria cinematográfica retiro também fragmentos do pensamento de André Bazin, professor e crítico renomado dos anos 40 e 50, que percorre as águas profundas dos filmes de Yves Cousteau e as ruas do neo-realismo italiano para defender o cinema ontológico e, em consequência, decretar a abolição da montagem. Bazin pretende estabelecer uma distinção nítida entre literatura e cinema, abrindo espaço para intermináveis discussões em torno da especificidade do filme, arte autônoma que, segundo ele, nada em comum deveria ter com o palco de teatro e com a abstração do discurso verbal.

As batalhas em torno do específico nas artes, sem produzir excessivo número de mortos e de feridos, confluem para o surgimento de uma semiologia do cinema, ciência nascida do pensamento e da metodologia estruturalista, graças especialmente à obra de Christian Metz. Tomando por base as linhas de pensamento desenvolvidas por ele, examino alguns conceitos instrumentais, úteis para o aprofundamento de uma discussão sobre cinema e literatura, entre os quais os de *narrativa*, *texto*, *autor* e *leitor*, trabalhados pela estética da recepção e retomados por André Gaudreault e por Umberto Eco. Detenho-me de modo particular no exame das relações entre cinema e teatro, verificando que, neste, a dimensão do *mostrar* prevalece sobre o *narrar*: o espetáculo teatral entendido como uma instância intermediária que ilumina o confronto entre romance e filme. O desdobramento da questão alcança outros terrenos, como a recepção de emissões televisivas, especialmente das telenovelas, nas quais o roteiro é fator determinante da qualidade narrativa do produto final. Emerge a essa altura a questão da narratividade fílmica, para cujo estudo torna-se decisiva a contribuição dos teóricos italianos, entre os quais Gianfranco Bettetini e Emilio Garroni. Neste último, encontro uma discussão aguda da teoria do *discurso interior*, extraída de textos soviéticos <sup>S</sup> sobre o cinema mudo, como os de Boris Eichenbaum: a dimensão verbal inerente ao desenvolvimento narrativo da imagem fílmica.

A passagem para a reflexão brasileira sobre as relações entre literatura e cinema acontece a partir do levantamento da bibliografia específica e da análise de livros, de revistas, de artigos esparsos e de teses universitárias. Como acontece na maioria dos textos internacionais, também aqui a teoria mistura-se constantemente com o estudo de casos, domínio que se caracteriza pela freqüente subversão de regras e de conceitos, na medida em que estes são contestados pela inventividade da experimentação.

Encontro nas revistas sobre cinema publicadas a partir dos anos 50, em Minas Gerais, o primeiro núcleo significativo de estudos brasileiros sobre filme e texto literário. Inspirados nas lições do neo-realismo italiano e nas teorias de Guido Aristarco, Luigi Chiarini e Umberto Barbaro, os críticos mineiros participavam a seu modo dos debates em torno da *revisão do método crítico*, gerando textos significativos cuja importância foi reconhecida naquela época por Paulo Emílio. A idéia predominante em muitas análises era que competia ao filme superar sempre eventuais marcas do *literário* porventura existente em sua concepção, enfoque responsável algumas vezes por radicalismos indesejáveis. Os modelos dos novos cinemas, presentes em filmes que surgiram em torno do início dos anos 60, no entanto, encarregaram-se de estimular o exercício da crítica e de promover a sua renovação. Mais uma vez Paulo Emílio tomará a dianteira, abalando muitas convicções, quando declarar que o cinema é *teatro romanceado* ou *romance teatralizado*. Todo esse material armazenado pela reflexão dos autores brasileiros inspira duas teses universitárias que tomam como referência *Macunaíma*, de Mário de Andrade, comparando-o com a versão cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade. Apesar de trilharem caminhos diferentes nas respectivas pesquisas universitárias, Heloísa Buarque de Holanda e Randal Johnson convergem em alguns pontos, como no caso da utilização de conceitos de Roland Barthes sobre a análise do fotograma, que teria a capacidade de conduzir o observador à descoberta de um *terceiro sentido* na imagem analisada.

A obra escolhida para exame mais minucioso é o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, do qual Nelson Pereira dos Santos extraiu um filme que se tornaria clássico. O estudo vale-se inicialmente do método estruturalista, completado com análises desenvolvidas por críticos, cineastas e professores, destacando-se neste último caso a contribuição de Leticia Malard. Referindo-me particularmente à biofilmografia elabo-

rada por Helena Salem, procuro acompanhar a trajetória intelectual e artística do realizador daquele filme, examinando os passos que o conduziram ao texto de Graciliano. Outra etapa do trabalho consiste no exame da tese sobre os universos semióticos de *Vidas Secas*-romance e de *VIDAS SECAS*-filme, defendida em 1979 pela professora Ana Maria Balogh Ortiz, da Universidade de São Paulo.

Dessas reflexões sobre o romance exemplar que inspirou um clássico da cinematografia brasileira, emerge mais uma vez a questão da fidelidade na tradução fílmica de um texto literário. Para evitar equívocos que se encontram com certa frequência, uma boa proposta consiste na busca de equivalência apenas no nível mais alto dos universos autorais, concretizados a partir de variáveis estéticas, filosóficas ou outras, desde que alicerçadas numa visão consistente de mundo, interessando menos o exame de correspondências particulares no nível de personagens, de diálogos ou de estruturas narrativas, por exemplo.

Esse segmento da tese termina com uma análise da sequência do filme correspondente ao capítulo "O Menino Mais Novo", utilizando o roteiro escrito pelo cineasta como uma ponte entre o texto literário e a elaboração das imagens fílmicas. Para situar figurativamente a instância comparativa, inspiro-me na proposta de Roland Barthes, mencionada anteriormente, utilizando fotogramas extraídos de alguns dos planos cinematográficos que integram a sequência. O método aponta para conclusões que ajudam a compreensão dos critérios que orientaram o trabalho de adaptação realizado por Nelson Pereira dos Santos, especialmente quanto à questão da narratividade fílmica.

O último capítulo, escrito num tom mais pessoal, procura também aplicar a um estudo de caso algumas das reflexões elaboradas no decorrer da construção da tese. A questão da transição da literatura para o cinema, a partir do roteiro

cinematográfico, é agora retomada sob um ângulo novo, que privilegia o aspecto da criação de uma estrutura narrativa condizente com o projeto fílmico que se pretende realizar. Refiro-me particularmente à metodologia desenvolvida por Nazareno Taddei, ensaísta e crítico cinematográfico italiano com quem trabalhei durante quase dois anos. Embora desgastado pelo tempo em alguns aspectos, seu método apresenta enfoques que até hoje não foram superados pelos mais modernos tratados sobre roteirização.

Detenho-me diante do conto *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa, do qual foram extraídos dois roteiros: o meu, desdobrado em duas etapas de trabalho (1963 e 1978) e o do cineasta Roberto Santos, terminado em 1985. Começo por discutir os elementos básicos do meu projeto de adaptação. No caso da transfiguração das personagens de seres de papel em seres de luz e sombra, o roteiro busca reencontrar as pessoas que, desse ou daquele modo, inspiraram a representação da personagem literária segundo as modalidades da ficção. Um espaço maior é concedido à elaboração documental da realidade pró-fílmica, na linha da tradição neo-realista italiana e, num âmbito mais geral, do realismo cinematográfico. O modelo de construção narrativa adotado determina a seleção de certos conteúdos presentes no texto literário e sua elaboração por meio de recursos fílmicos, num processo em que o cinema ora se aproxima ora se afasta dos paradigmas literários. Passando para um ângulo mais prático, verifico que uma das linhas dominantes da minha proposta de leitura fílmica de *Campo Geral* consiste na recuperação da figura do contador de estórias, que nesse caso, caracteriza não apenas o autor literário, mas também a personagem principal, o menino Miguilim, e o referente encontrado na realidade, ou seja, o homem do sertão. No desenvolvimento do capítulo, o roteiro aparece como uma trama de tear, cujos fios esboçam pouco a pouco o traçado da nova composição que

será o filme. Em todo esse trabalho artesanal, o espírito do cinema, algo não tão fácil de ser alcançado, deve impregnar ao mesmo tempo cada plano fílmico e toda a macro-estrutura do roteiro, sob pena de não se atingir nunca a utopia da obra planejada.

A comparação com o roteiro de Roberto Santos vale sobretudo pelas características diferenciadoras da sua proposta, também não realizada como filme. Seu projeto acrescenta ao meu roteiro uma incursão pelo universo dos sonhos, dos pressentimentos e dos devaneios, na medida em que cria uma estrutura na qual a objetividade do relato cede por vezes seu espaço à elaboração de instâncias oníricas e surreais.

Na complexidade do universo derivado das alternativas da tradução fílmica do texto literário, a sobreposição de semelhanças e de diferenças deixa pouco lugar para normas rígidas, valendo em última instância a sensibilidade e a criatividade dos realizadores que buscam inspiração no acervo da literatura, recebendo influências indiscutíveis, mas também interferindo nos seus procedimentos mais profundos. Palavra e imagem, romance e filme, cinema e literatura: termos que apontam para uma aproximação diferenciada de conceitos e para estratégias de criação definitivamente instaladas na indústria cultural deste século.

Quito, Ecuador, 25 de julho de 1990.

CAPÍTULO PRIMEIRO:

A TRADIÇÃO NARRATIVA NO CINEMA

## CINEMA PURO, CONSTRUTIVISMO E LINGUAGEM VERBAL

O estudo das relações entre literatura e cinema já aparece em textos dos teóricos franceses que, tendo por bandeira o conceito de *fatogenia*, fizeram escola na década de 20. O termo, cunhado por Louis Delluc a partir de propostas do pioneiro Riciotto Canudo, pretendia expressar o particular aspecto poético das coisas e dos homens que somente a arte cinematográfica seria capaz de revelar<sup>1</sup>. Foi usado principalmente para estabelecer um corte entre cinema e linguagem verbal, a partir do entendimento de que as palavras haviam perdido a capacidade de transmitir a integridade do mundo, envelhecidas que estavam pelos preconceitos, pela moral deteriorada, pelas taras fisiológicas da sociedade. Segundo cineastas e escritores da chamada *vanguarda francesa*, o cinema mudo, superando obstáculos de comunicação entre as línguas, estaria de certo modo predestinado a ocupar boa parte do espaço até então domínio exclusivo da palavra e do discurso verbal. Para Jean Epstein, por exemplo, a imagem animada vinha socorrer a palavra, quando esta já não passava de um esqueleto desencarnado: "O espírito do cinema, um dom certamente complexo e sutil, não é em nada misterioso e indefinível... Tudo aquilo que nem a palavra, nem a escritura, nem as velhas artes, belas ou liberais, podem transmitir de nossas sensações, sentimentos e pensamentos, constitui ainda um domínio imenso que o cinema descobre em parte"<sup>2</sup>. Esse enfoque de inspiração idealista será revertido nos anos seguintes por um grupo de pensadores sovié-

1. Em *Photogénie*, De Brunoff, Paris, 1920, citado por Guido Aristarco em *Storia delle teoricche del film*, Einaudi Editore, 1963, p.88.

2. EPSTEIN, Jean. *Esprit de Cinéma*, Genève-Paris, Éditions Jeheber, 1955, p. 105 e 106. Este e os demais textos citados no corpo da tese foram traduzidos por mim.



ticos, entre os quais Leo Koulechov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov. É introduzido o estudo do filme como linguagem, a partir de sua diferenciação com o teatro e tendo como referência o uso da língua. Aparece nos textos desses autores o conceito de signo semântico, condicionando a figuração do mundo sensível pelo cinema-arte. O objetivo, no entanto, é o mesmo: opor à cultura do verbo a ação do cine-espectador; o homem moderno desejaria descansar das palavras para somente ver e adivinhar. Segundo Boris Eichenbaum, o cinema veio disputar o espaço, que até então pertencia exclusivamente à literatura, de desenvolver temas de estrutura complexa, de trocar livremente o lugar da ação e de destacar-lhe os pormenores. Mas surge aqui um paradoxo, sobre o qual quero me apoiar em reflexões posteriores. Se, por um lado, o cine-espectador se encontra em condições novas de percepção, opostas ao processo normal de leitura, verifica-se, por outro lado, que a cine-metáfora só será possível se ela estiver apoiada numa metáfora verbal: "O espectador não pode compreendê-la se ele não possuir na sua bagagem verbal a metáfora correspondente" <sup>3</sup>.

### EISENSTEIN E A TRADIÇÃO LITERÁRIA NO CINEMA

Apesar de partirem de posições filosóficas distintas, cinema puro e construtivismo de inspiração lingüística são teorias irmanadas pelo radicalismo de um mesmo desejo: delinear para o cinema um lugar privilegiado no universo da cultura. A contribuição soviética tem como figura de proa a personalidade polivalente de Serghei M. Eisenstein, surgindo no mundo das artes e dos espetáculos visuais no momento em que

3. In *Problèmes de la ciné-stylistique*, tradução francesa do original russo publicado em *Postika Kino*, 1927. Apud *Cahiers du Cinéma*, número special 220-221, mai-juin 1970, p. 70-78.

emergiam as propostas dos formalistas russos, especialmente nas áreas das ciências da linguagem, da estética e da teoria da literatura <sup>4</sup>. Pensador e escritor de fôlego inesgotável e cineasta de provocadora criatividade, sua obra é geralmente dividida em duas fases: a primeira (1923-1930) corresponde ao cinema silencioso; a segunda (1931-1948) começa com o advento do som no cinema e marca suas divergências com a sociedade stalinista <sup>5</sup>. Eisenstein assume a posição marxista que vê a história como uma série de momentos dialéticos determinados pelas condições materiais. Apoiando-se também na reflexologia de Pavlov, entende a arte como um conjunto de procedimentos destinados a provocar determinadas respostas no espectador. Daí seu entusiasmo, especialmente no período entre 1923 a 1926, pela célebre *montagem de atrações*: no decorrer de um espetáculo, teatral ou cinematográfico, a inserção de um item exterior à ação, com a finalidade de abalar emocionalmente a platéia. Há o caso célebre da personagem de um filme que sai do quadro, seguindo-se imediatamente a entrada, na sala de espetáculos, do ator que a interpreta, ao vivo, sobre uma motocicleta. Ou o exemplo mais conhecido de cenas de um matadouro introduzidas numa seqüência que descreve operários sendo massacrados pela polícia. A partir de 1927, a prática da montagem de atrações será substituída pouco a pouco pelo conceito dos signos convencionais: nos ideogramas japoneses e no teatro kabuki o cineasta buscará inspiração para modelar sua teoria da *montagem intelectual*, aplicada na realização do filme *OUTUBRO* (Outubro, 1927) e no projeto, não concretizado, de traduzir para o cinema *O Capital*, de Karl Marx. Segundo ele, duas

---

4. Sobre a vida e a obra de Eisenstein: SETON, Marie. *Serghei M. Eisenstein - uma biografia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986, traduzido da segunda edição inglesa, de 1978. Em nível de divulgação, MACHADO, Arlindo, *Eisenstein - geometria do êxtase*, coleção "Encanto Radical", São Paulo, Brasiliense, 1982.

5. Ver o artigo de David Bordwell, Eisenstein's Epistemological Shift, apud *Screen*, winter 1974/1975, p. 32-35.

imagens contrapostas num filme podem gerar uma terceira informação, inexistente em ambas, como ocorre no célebre exemplo : mulher vestida de preto + expressão de tristeza = viuvez <sup>6</sup>.

Avaliada injustamente por muitos críticos como um recuo político diante das investidas de Stalin contra a ideologia do formalismo, a segunda fase na obra de Eisenstein está marcada pela sua adesão a vertentes da antropologia, que o fariam aproximar-se da concepção de Lévi-Strauss: a arte entendida como tensão entre a metodologia científica e o pensamento mágico ou mítico. Por outro lado, o contato com *Ulysses*, de James Joyce, chamará sua atenção para a potencialidade do monólogo interior aplicado ao cinema. Neste caso, ele não estaria composto apenas por palavras, "mas por um complexo de imagens, sons, movimento, formas geométricas, sentimentos, paladares e sensualismo", como observa com propriedade Arlindo Machado <sup>7</sup>.

É a partir dessas premissas, sumariamente expostas, que se torna possível abordar com mais segurança um texto de Eisenstein, escrito em 1944, sobre os antecedentes literários embutidos nos primeiros passos da linguagem cinematográfica, na sua dimensão narrativa. Em "Dickens, Griffith e o cinema na atualidade", um dos capítulos do livro *The Film Form*, Eisenstein afirma que o pioneiro do cinema norte-americano foi influenciado diretamente pela novela vitoriana e, em especial, pela obra literária de Charles Dickens <sup>8</sup>. Segundo ele, características estilísticas do escritor inglês, como a criação de atmosfera, os métodos usados na elaboração de personagens

6. A tese de doutorado da professora Maria Dora Mourão, *Que Viva Eisenstein*, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1987, estuda em profundidade os diversos momentos da obra do teórico e cineasta soviético.

7. Ob. Cit., p. 78

8. EISENSTEIN, Serghei M. *The film form*, New York, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1949, *La forma del film* (tr. esp.), México, Siglo XXI Editores, 1986.

secundárias e, de um modo geral, toda a mecânica da construção novelesca, foram absorvidas pelo cineasta. Descartando a ideologia do mundo capitalista, os homens do cinema soviético admiravam as experiências narrativas desenvolvidas por Griffith, de modo especial as técnicas da decupagem, ou seja, a divisão de uma cena, a partir de diferentes pontos de vista, num conjunto de tomadas ou planos interligados<sup>9</sup>.

No texto em questão, resultado de longos anos de refletida experiência, Eisenstein refere-se em primeiro lugar ao sucesso popular do escritor inglês e do cineasta americano, nos seus respectivos contextos, explicando-o pela criação em ambos do que ele denomina de plasticidade extraordinária. Seriam inigualáveis, nas novelas de Dickens, o sentido de observação e a qualidade ótica da narrativa, com personagens elaboradas através de recursos plásticos levemente exagerados, "como os heróis da tela na atualidade". Lembra os traços das personagens que ficam gravadas na memória do leitor, como a galeria inolvidável dos Pickwicks, Dombey's, Fagins, Tackletons e outros. Distingue em certas descrições de Dickens uma quase diretiva para o ator/diretor de cinema, pela exatidão do pormenor e pelo esboço minucioso do comportamento e dos atos de

---

9. *Tomada* (take): unidade expressiva do filme. Trecho filmado sem interrupção, portanto, dotado de continuidade de tempo e espaço; constituído por uma série de *fotogramas* (fotos fixas).

*Plano* (shot) muitas vezes é usado em lugar de tomada; significa também a relação entre o objeto e o enquadramento (primeiro plano, plano de conjunto). *Cena* é um conjunto de planos dotados de unidade de tempo e de lugar: uma cena é geralmente *decupada* (dividida) em muitos planos. *Seqüência* é um conjunto de cenas relacionadas entre si, marcadas por uma função dramática. Ver sobre este tema: BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1986 - GIANETTI, Louis. *Understanding movies*, New Jersey, Prentice Hall, 1982. - DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento*, São Paulo, Brasiliense, 1985, especialmente o capítulo "Quadro e plano, enquadramento e decupagem", p. 22 a 43.

suas personagens, espantando-se pelas surpresas "cinemáticas" que vai encontrando nas páginas do escritor <sup>10</sup>. Em fragmento do capítulo XXI do *Oliver Twist*, por exemplo, Eisenstein percebe uma estrutura que encontraria em muitos trabalhos fílmicos de Griffith: a gradação da luz, da noite ao amanhecer, do amanhecer ao fulgor do pleno dia; uma transição calculada de elementos puramente visuais até seu entrelaçamento com elementos auditivos; toda a captação do dinamismo urbano, compatível com o progresso da primeira metade do século XIX, que o cineasta soube desdobrar na recriação fílmica do clima das grandes metrópoles norte-americanas, sobretudo de Nova York.

Outra proposta básica do gênero novelesco era manter presa a atenção do leitor por intermédio de uma dosagem alternada de elementos contraditórios, como tranquilidade e agitação, bondade e maldade, alegria e tristeza, o sério e o cômico, como salienta o próprio Dickens: "Em todo bom melodrama devem alternar-se as cenas trágicas com as cômicas, da mesma forma que todo presunto bem preparado oferece uma combinação regular de camadas brancas e camadas vermelhas" <sup>11</sup>. Entende-se dessa forma que certos efeitos de linguagem, atribuídos durante muito tempo à invenção de Griffith, correspondem de fato à tradução para o cinema de algumas modalidades da expressão literária do século passado. Do alto da sua competência teórica e autorizado pela qualidade revolucionária da obra fílmica, Eisenstein ia ainda mais longe, contestando os que defendiam uma rigorosa especificidade do cinema em relação às demais formas de cultura: "Permitamos que Dickens e toda uma cadeia de ancestrais, passando por Shakespeare e chegando até à tradição grega, nos recordem que tanto Griffith como o cinema soviético provêm não apenas de Edison e de seus colegas inventores, mas também de um enorme e culto passado" <sup>12</sup>.

---

10. *La forma del film*, ob. cit., p. 195.

11. Id. p. 206.

12. Id. p. 214

Opondo-se ao purismo da fotogenia, seu principal interesse voltava-se para a tradução incessante, para a comutação permanente do código, como observa o lingüista Viatcheslav Ivanov, em artigo de 1970:

"... nos seus últimos trabalhos, as línguas das diversas artes foram descritas por meio de uma comparação com as línguas do mito e do ritual e com os signos estudados pela psicanálise ... Eisenstein antecipou, nos seus estudos sobre a língua do cinema, as conclusões de pesquisadores modernos que destacaram o papel nela desempenhado pela metonímia." 13

#### APORTES DA TEORIA CONTEMPORÂNEA: ANDRÉ GAUDREULT

Para os diretores de cinema dos primeiros tempos, de 1895 a 1902, o *cinematógrafo* dos irmãos Lumière era uma máquina fotográfica destinada apenas a produzir fotogramas múltiplos sobre um determinado assunto enquadrado pela objetiva da câmera, decompondo e congelando os movimentos da natureza. A preocupação de produzir planos cinematográficos, portadores de informações tecnicamente elaboradas, surgia como uma intenção secundária. Observa com razão André Gaudreault que a evolução dos modos de representação fílmica ocorreu muito devagar. Nas primeiras sessões de cinema os espectadores pareciam interessar-se tanto pelo dispositivo da projeção (o *hardware*) quanto pelo conteúdo das imagens projetadas (o *software*), como pode ocorrer hoje em dia quando assistimos pela primeira vez a um espetáculo de multivisão em 360 graus. Desde que aquelas imagens pioneiras tivessem movimento, pouco importava se mostrassem a chegada de um trem na estação, ou a saída dos operá-

13. IVANOV, Viatcheslav. Eisenstein et la linguistique structurale moderne, in *Cahiers du Cinéma*, número special: "Russie années vingt", 220/221, mai-juin 1970, p. 47.

rios pelo portão da fábrica ou o almoço de um bebê. Somente mais tarde, quando predominar o interesse do público pelo assunto dos filmes, é que o plano ou tomada passará a ser considerado um quadro autônomo, tanto para as vistas naturais, documentando a realidade, quanto para as encenações em estúdios ou ao ar livre, de início com um cunho nitidamente teatral. É precisamente aqui, nessa progressiva exigência de complexidade por parte dos espectadores - ou leitores que transportavam para as salas escuras seus hábitos imemoriais de lidar com livros -, que serão definidos os elos entre o cinema e a tradição dos contadores de estórias, dos romances, dos folhetins, das transparências comentadas da lanterna mágica, num sem número de divertimentos visuais que adentravam os saraus literários para além do século XIX, retroagindo a tempos dos quais somente a literatura nos conta a história.<sup>14</sup>

Outra linha de pesquisa reportada por André Gaudreault deriva da descoberta recente de documentos inéditos, que passaram com razão a ser considerados a primeira reflexão teórica sobre o fenômeno da narratividade fílmica. Curiosamente, esse material teve origem nas peças jurídicas dos tribunais, sobretudo em petições de advogados e em sentenças judiciais sobre questões relativas a *copyrights*. Estava em jogo a atividade crescente de reprodução de filmes em sua utilização para fins comerciais, num momento em que a jurisprudência sobre direitos autorais contemplava tão somente a fotografia tradicional. Os textos em questão referem-se àquilo que hoje consideramos um filme como a um agregado de fotografias fixas. Com natural insegurança, procuram seus autores conceituar o princípio de continuidade das imagens produzidas pelo cinematógrafo, descrevendo as relações formais dos planos e dos fotogramas entre si, na primeira tentativa coerente de pensar o fato fílmico e de lhe assinalar um lugar no âmbito das ati-

---

14. GAUDREAULT, André. *Du Littéraire au filmique - Système du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

vidades humanas.

Uma das questões polêmicas que percorriam os tribunais era a discussão sobre a autoria das fotografias sucessivas de um evento, destinadas à projeção animada. Em meio a discussões que pareciam não ter fim, surge na sentença de um juiz o primeiro reconhecimento da instância do autor, nas vestes de um narrador fílmico. O documento define o filme como uma série de imagens aptas a serem projetadas numa tela, em movimento de rápida sucessão e contando a mesma estória, de forma coerente. E completa:

"é bem verdade que esta estória compreende uma série de cenas diferentes. Mas ninguém jamais poderia supor que uma estória contada por meio de palavras deixaria de fazer jus ao registro do *copyright* simplesmente porque, no desenvolvimento da ação, o leitor é transportado de uma cena para outra" <sup>15</sup>.

Imagens, palavras, narrativa fílmica. Vista a questão sob outro ângulo, é fácil verificar que o cinema dos primeiros tempos, identificado com idéias de modernidade e de progresso tecnológico que a passagem do século assinalava, começa desde logo a afirmar-se como nova instância veiculadora de mensagens narrativas, até então do exclusivo domínio da tradição literária e da projeção comentada de imagens fixas. Vale a pena uma palavra a mais sobre este último item. Os comentadores eram parte integrante dos espetáculos de lanterna mágica, coincidindo muitas vezes com os próprios empresários que freqüentavam feiras e circos ou peregrinavam pelas cidades do interior, carregando seus aparelhos e suas transparências <sup>16</sup>. O cinematógrafo, na realidade, apenas acrescentava

15. Ob. Cit., p. 145.

16. O resgate da figura do comentador de filmes ("bonimenteur", em francês, no texto de Gaudreault), até agora quase esquecida nos estudos sobre o cinema primitivo, representa um argumento a mais sobre a existência de liames entre o cinema e a tradição narrativa literária.



movimento (o que não era pouco !) a estórias vividas por figuras estáticas que o público já conhecia e apreciava. Daí seu elo com o passado e o aproveitamento de materiais há muito armazenados em cada país, com as respectivas conotações culturais. O papel dos comentadores dos primeiros filmes mudos será aos poucos substituído, em decorrência da expansão industrial do cinema, pelos ~~letrados~~ ~~insetos~~ ~~entre~~ ~~os~~ ~~planos~~, reportando os diálogos das personagens ou informações várias sobre os conteúdos das cenas. Essa vinculação do cinema com o imaginário das pessoas, fortemente verbalizado, explica o sucesso das inúmeras versões mudas da Vida de Cristo ou, no caso brasileiro, o êxito das adaptações de romances de José de Alencar e de outros autores do romantismo literário. Durante exatos 25 anos de existência, sem maiores preocupações de ordem teórica ou ideológica, o cinema manterá sua conversação com temas e fórmulas narrativas longamente desenvolvidas no passado. Além do interesse científico da invenção, do charme das pessoas surpreendidas pela máquina de filmar, da exagerada gesticulação de figurantes teatrais, o cinema certamente consolidou seu fascínio através das estórias contadas por imagens, na tela de luzes e sombras.

#### A ÊNFASE DA ESPECIFICIDADE:

ANDRÉ BAZIN E SIEGFRIED KRACAUER

O cinema eisensteaniano fulmina a ambigüidade, como bem observou Roland Barthes. Parece situar-se no polo oposto a proposta que o crítico André Bazin, sem desconhecer os méritos do teórico e cineasta soviético, desenvolve ao longo de sua carreira, sobretudo no decorrer da década de 50. Para

ele, a vocação primordial do cinema é recuperar a ambigüidade ontológica do mundo <sup>17</sup>. Expõe Bazin na sua *Ontologie*, publicada em 1958, que o fato mais importante da história das artes plásticas é a originalidade da fotografia em relação à pintura, na medida em que diminui substancialmente o nível da intervenção humana na elaboração do objeto artístico. Essa objetividade confere à fotografia uma força de credibilidade inexistente na obra pictórica, pois aumenta a fé do observador na coisa representada. O cinema, por sua vez, é o coroamento da objetividade fotográfica, complementando com a dimensão do tempo a capacidade da fotografia fixa de desvelar o sentido oculto da realidade.

Para o crítico francês, no final dos anos 40 existiam dois tipos de autores cinematográficos: os que acreditavam na imagem e os que apostavam na realidade. O conceito de imagem, implicando seus atributos plásticos e os recursos da montagem, vai entendido aqui como tudo aquilo que a representação fílmica acrescenta ao objeto ou coisa representada. A montagem, por sua vez, é a criadora de um sentido que as imagens não contêm objetivamente mas que procede unicamente de sua interação. É fácil incluir a obra de Eisenstein nesta corrente estilística, especialmente pelo uso da metáfora e da associação de idéias.

Um outro grupo de cineastas, entre os quais se poderiam citar os nomes de Frederick Murnau, de Robert Flaherty e de Erich von Stroheim, pretende que a função do cinema seria simplesmente eliminar os "excessos" de realidade que se apresentam diante da câmera. De fato, eles desejam como que es-

-----  
 17. A teoria de André Bazin, um dos críticos mais importantes de toda uma geração dos *Cahiers du Cinéma*, está condensada na série "Qu'est-ce que le cinéma", publicada por Les Éditions du Cerf, Paris, a partir de 1958, com o volume I: *Ontologie et langage*. Para o enfoque desta tese interessam também os volumes II: *Le cinéma et les autres arts* (1959) e IV: *Une esthétique de la réalité: le Néo-réalisme* (1962).

preitar o mundo, para que este lhes revele o seu frescor original, ou a sua crueldade, ou o seu peso. Um exemplo sugestivo é *A REGRA DO JOGO* (La Règle du jeu, 1939), de Jean Renoir, que opera além das facilidades da montagem e, por isso mesmo, reencontra a possibilidade de "revelar o sentido escondido dos seres e das coisas, sem quebrar-lhes a unidade natural" <sup>18</sup>.

É evidente que André Bazin situa suas preferências de crítico neste segundo grupo. Condena também o estilo tradicional da decupagem norte-americana que, se por um lado busca esconder a montagem, não se preocupava, no entanto, em recuperar a integridade do real. A rotina desta cinematografia será abalada pelo impacto do revolucionário *CIDADÃO KANE* (Citizen Kane, 1941), de Orson Welles, principalmente pelo uso sistemático da técnica da profundidade de campo, que modifica as relações do espectador com a imagem. Por profundidade de campo entende-se a manutenção da nitidez focal de todos os planos visuais de um determinado campo ou quadro fílmico, ainda que as personagens ou objetos estejam muito distantes uns dos outros <sup>19</sup>. Usando também planos cinematográficos de maior duração, que evitam os efeitos convencionais do campo/contracampo da montagem tradicional, Welles estaria resgatando a dimensão ontológica da realidade, libertando-a da manipulação que se havia tornado norma na construção narrativa dos cineastas "fazedores de sentido" <sup>20</sup>. Para Bazin, a profundidade de campo não é "um simples recurso de operador, como o uso de filtros ou determinado estilo de iluminação, mas uma aquisição capital da direção fílmica: um progresso dialético na história da linguagem cinematográfica" <sup>21</sup>. A montagem deveria ser proi-

18. BAZIN, André. *Ontologie et langage*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, p.62.

19. Mais informações sobre *profundidade de campo* em AUMONT, Jacques (e outros), *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 22.

20. Alusão de Bazin ao cinema *intellectual* de Eisenstein.

21. Ob. cit., p. 143.

bida nos filmes todas as vezes que ela pudesse comprometer a integridade e, portanto, a ambigüidade do real.

Esta palavra de ordem, desencadeada a propósito de *CIDADÃO KANE*, encontrará eco na explosão do neo-realismo italiano, em 1945, com as propostas renovadoras de Roberto Rossellini e de Vittorio De Sica. A visão de Bazin emerge com intensa clareza em dois momentos da sua crítica a *LADRES DE BICICLETA* (*Ladri di biciclette*), realizado por De Sica em 1948:

"A mensagem social não é explicitada, mas permanece imanente ao acontecimento e é tão transparente que ninguém pode ignorá-la e menos ainda recusá-la ... Os acontecimentos não são essencialmente signos de alguma coisa, de uma verdade que nos deveria convencer: eles conservam todo o seu peso, toda a sua singularidade, toda a sua ambigüidade" <sup>22</sup>.

Desconhecendo ou, mais provavelmente, descartando as lições de Eisenstein e da escola soviética sobre as relações entre palavra e imagem, o ontologismo de André Bazin, ao privilegiar um determinado estilo de narração fílmica, instaura a discussão em torno do "específico fílmico", que ocupará toda a década de 50 e os primeiros anos da década seguinte. Essa linha de pesquisa reaparece em Siegrified Kracauer, numa obra cujo título já é muito expressivo: *Cinema: retorno à realidade física* <sup>23</sup>. A teoria de Kracauer parte da exaltação da fotografia como fator decisivo no estabelecimento do conteúdo fílmico e, como no caso de Bazin, privilegia no seu horizonte crítico a escola neo-realista italiana. Por ter como fundamento a técnica fotográfica, o cinema possuiria a inclinação para apreender a realidade espontânea, ainda inalterada pela manipulação ou intervenção humana. Essa tendência para o realismo estaria

22. BAZIN, André. *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, ob. cit., p. 49 e 50.

23. KRACAUER, Siegfried. *Film: ritorno alla realtà fisica*. tr. it., Milano, Il Saggiatore, 1962. A edição original em língua inglesa foi publicada pela Oxford University Press, New York, 1960.

representada por quatro fatores, que o autor designa como inclinações naturais do cinema: o não-teatral, o fortuito, o ilimitado e o indeterminado. Para Kraucauer, a vocação do filme é captar a totalidade da existência física, sobretudo através da dimensão vital da continuidade, ou seja, o fluir da vida: este abrange o desenrolar de situações e de acontecimentos materiais, em tudo aquilo que eles evocam de sentimentos, valores e idéias. Um exemplo é extraído de *LADRÕES DE BICICLETA* e *UMBERTO D* (1951), ambos de Vittorio De Sica: nessas obras "emana das ruas onipresentes uma tristeza que nasce evidentemente da infelicidade pelas condições sociais de vida" <sup>24</sup>. O roteirista Cesare Zavattini cunhou uma expressão para significar o modelo neo-realista: seus filmes representam a *realidade colhida em flagrante*.

Em síntese, temos aqui a defesa de um *cinema fotográfico* que facilmente deriva para uma radicalização das propriedades expressivas do filme. Assim como Bazin, em muitos casos, proibia a montagem, a estética de Kraucauer veda o acesso do cineasta à exploração da fantasia, do sonho, dos temas históricos. A vocação peculiar do cinema será sempre apreender o dinamismo físico da vida, nas suas múltiplas manifestações: a rua, os passantes, as multidões, os gestos, a agitação das folhas, os episódios fortuitos. A exploração do coração humano, na sua complexidade psicológica e nas suas ambigüidades, ficaria por conta dos meios tradicionais: o romance e o teatro. Esta visão do cinema como retorno à realidade física tem pontos de contato com algumas tendências que começaram a desenvolver-se no início dos anos 60, inclusive no campo da literatura, especialmente com a chamada *école du regard* e com o *nouveau roman*. Segundo Alain Robbe-Grillet, um de seus criadores, a nova proposta buscava romper com a palavra visceral, analógica e encantatória. A função do narra-

-----  
24. Ob. cit., p. 144.

dor era "registrar, com absoluta e fria objetividade, os acontecimentos exteriores de que as personagens são protagonistas" <sup>25</sup>. No cinema, o protótipo dessa corrente foi *O ANO PASSADO EM MARIENBAD* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), dirigido por Alain Resnais a partir de roteiro do próprio Robbe-Grillet. Neste filme, a personagem X procura convencer A de que eles possuem uma história em comum e, ao mesmo tempo, enquanto narrador, sugere a quem vê o filme que existe uma história, um passado, um futuro. Mas, no presente, o que há são os longos corredores, os jardins geométricos, o deslocamento incessante da câmera, as personagens que se perdem e são reencontradas, a onipresença: "o cinema como mundo imaginário elimina a reprodução e a representação: o filme coincide com ele mesmo, torna-se sua própria repetição" <sup>26</sup>.

#### A METODOLOGIA DA ANÁLISE FÍLMICA EM LUIGI CHIARINI

A contribuição maior desse teórico de formação eclética, inspirada em Gramsci e em posições da estética marxista, consistiu na defesa da artisticidade do cinema, tendo como metodologia a comparação entre a linguagem fílmica e as demais linguagens artísticas. O elemento nuclear da sua teoria é a distinção entre *filme* (que constitui uma linguagem autônoma, específica, identificada com o conceito de "elaboração criativa da realidade") e *espetáculo* (que reproduz uma ficção e, por isso, não se distingue substancialmente da representação teatral). Sua constante fonte de inspiração foram os filmes neo-realistas, com as características de despojamento técnico

25. Ob. cit., p. 36.

26. ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image à l'autre*, Paris, Denoel/Gonthier, 1982, p. 194.

e de abandono de normas rígidas de produção. O fundamento da linguagem fílmica, a fotografia, significa para Chiarini a possibilidade da elaboração artística de materiais ainda informes do ponto de vista estético, quer dizer, sem anteriores mediações literárias ou teatrais <sup>27</sup>. Sua busca da especificidade do cinema transparece com maior clareza no exercício constante da análise fílmica. Em *LA TERRA TREMA* (1948), de Luchino Visconti, ele atribui a influências literárias os defeitos encontrados, que teriam ofuscado o mundo físico e humano descoberto pela câmera. As qualidades, ao contrário, surgem do contato direto do cineasta com o universo estudado, incluídos os diálogos, as vozes e os ruídos da trilha sonora, por serem organicamente compatíveis com o visual:

"Até mesmo os diálogos, isto é, aquela fase literária que poderia ter sido elaborada artificialmente num gabinete, antes das filmagens, surgiram de modo espontâneo no dialeto dos pescadores... É por isso que possuem forte poder de sugestão e uma rara força expressiva no filme, fazendo corpo com as imagens" <sup>28</sup>.

Já outro filme do mesmo diretor, o famoso *SEDUÇÃO DA CARNE* (Senso, 1953), é taxado de literário e teatral, na medida em que, para o crítico, seu significado é transmitido pelos diálogos, em contraste com a magnificência estetizante e não integradora das imagens. Esta dicotomia entre os conceitos de fílmico e de literário fará escola na Itália e exercerá forte influência sobre a crítica cinematográfica, inclusive no Brasil. Um outro exemplo do estilo crítico de Chiarini encon-

27. Sobre a teoria de Luigi Chiarini veja-se em "Schedario Cinematográfico", Milano, Centro San Fedele dello Spettacolo, o estudo monográfico de BER (Aldo Bernardini) e JBA (José Tavares de Barros), 20.06.1964.

28. CHIARINI, Luigi. *Arte e tecnica del film*, Bari, Ed. Laterza, 1962, p. 202.

tra-se na sua análise de *MORANGOS SILVESTRES* (Smulstronstallet, 1958), feita a partir do exame de um texto dialogado do qual o filme foi extraído. A adaptação desenvolvida por Ingmar Bergman partiu desse relato em primeira pessoa: os pensamentos e os sonhos de um idoso professor universitário que, junto com a filha, faz viagem de um dia para receber título acadêmico honorífico. Chiarini destaca um ponto alto da narrativa literária, correspondente ao momento em que o protagonista chega ao "lugar dos morangos" da sua infância:

*"Caminhei em direção à casa e o encontrei logo, mas ele me pareceu muito pequeno e menos imponente do que a lembrança que eu guardava na memória. E, no entanto, ainda existiam ali muitos morangos silvestres. Sentei-me junto a uma velha macieira e comeci a comer morangos, um depois do outro. Provavelmente senti uma certa emoção. Talvez eu estivesse um pouco cansado e triste"*<sup>29</sup>.

As frases grifadas pelo crítico são as que não possuem equivalência nas imagens. Segundo ele, Ingmar Bergman, esforçando-se para passar ao espectador os matizes do texto, não conseguiu traduzir as articulações próprias da narrativa literária. Em consequência, foi obrigado a usar o diálogo para transmitir as intenções latentes das imagens, acabando por fazer um filme em que o "cinematográfico" cede às vezes seu lugar ao "literário". Essa foi a radicalidade da crítica chiariniana: condenar como não cinematográficos, ou seja, como não convergentes para a especificidade da sua linguagem própria, todos os filmes que tivessem cometido o pecado de engolir sem mastigar os textos literários de origem, que dizer, sem tê-los convertido em sua própria substância.

As proposições estéticas de Luigi Chiarini divergem profundamente do pensamento de outros teóricos italianos, so-

-----  
29. Ob. cit., p. 282.



bretudo dos que se filiam com mais ênfase à filosofia marxista. Umberto Barbaro, por exemplo, começa por discutir e rejeitar a posição de Rudolph Arnheim, segundo a qual o teor artístico de um determinado objeto cresce em função dos limites nele existentes enquanto reprodução da realidade, como seria o caso de um filme bi-dimensional e em preto-e-branco. Ao defender a indivisibilidade entre forma e conteúdo, admite a fusão de técnicas na obra de arte. A qualidade de um filme não se alteraria pelo fato de usar o som e a fala. Por outro lado, entendendo a obra de arte como colaboração, define o autor de um filme como entidade espiritual e não física. São idéias que, de alguma forma, antecipam muitos dos conceitos que, quase vinte anos depois, serão desenvolvidos pelos semiólogos do cinema.

Finalmente, condenando embora as teorias do miraculismo da câmara, Barbaro ainda conserva o conceito de especificidade. Para ele, o "específico fílmico" seria o assunto (*il soggetto*) enquanto tendência, nunca entendido de forma absoluta. Em termos práticos, seu criticismo, ainda que voltado preferencialmente para o neo-realismo italiano, abre-se também para a expressividade dos novos filmes<sup>30</sup>. Outro crítico de peso, Guido Aristarco, polemiza diretamente com Chiarini quando declara que a "elaboração criativa da realidade" não é um específico apenas do cinema, mas de toda a arte, tornando inócua a definição. Para ele, *LA TERRA TREMA* não existiria sem as mediações literárias de Giovanni Verga e sem influências de concretas fontes culturais<sup>31</sup>. Quando estudei na Itália, nos anos de 1962 e 1963, tive oportunidade de conviver com a vitalidade da teoria dos especialistas em cinema, toda voltada para a prática da análise fílmica. Por ocasião de

30. BARBARO, Umberto. *Il cinema e l'uomo moderno*, Milano, Le Edizioni Sociali, 1950.

31. ARISTARCO, Guido. *Storia delle teoriche del film*, Torino, Guido Einaudi editore, 1963.

cada filme importante, multiplicavam-se os artigos em revistas e jornais e os debates públicos. As críticas impressas obedeciam a uma certa rigidez partidária, conotando a ideologia da Democrazia Cristiana ou do Partido Socialista, por exemplo. Estabelecia-se uma vívida integração entre cinema e sociedade, com particular destaque para os filmes que traziam à apreciação do público leituras particulares de textos literários consagrados, como ocorreu com o universo de Giovanni Tomaso de Lampedusa, adaptado por Luchino Visconti: *O LEOPARDO* (Il Gattopardo, 1963).

#### DUAS MONOGRAFIAS DOS ANOS 60 SOBRE CINEMA E LITERATURA

Em *O cinema e a obra literária*, publicado em 1964, Pio Baldelli refere-se inicialmente a um constante saqueio de romances e novelas por parte dos roteiristas cinematográficos: a simples eliminação de palavras consideradas difíceis, a supressão do fundo histórico ou político, reduzindo-se muitos filmes a uma sucessão de fatos individuais<sup>32</sup>. Diante dessas adaptações, o espectador inteligente exigirá apenas que se respeitem as leis do bom espetáculo: "que o filme seja agradável, movimentado, interessante, colorido, que encha os olhos"<sup>33</sup>. Outro tipo equivocado de tradução para o cinema procura enfeitar ou complementar o texto original com acrobacias da câmera ou com o desfile de cenografias ou de paisagens com apelos figurativos. Somente é correta a opção da plena

32. BALDELLI, Pio. *Film e opera litteraria*, Marsilio ed., Padova, 1964. Trad. esp. *El cine y la obra literaria*, Buenos Aires, Galerna, 1970, à qual referem-se as citações.

33. Ob. cit., p. 10.

autonomia do filme em relação ao texto. Neste caso, a comparação intersemiótica funciona como um esforço de aprofundamento, ao nível das exigências pessoais do leitor/espectador <sup>34</sup>.

Baldelli discute em seguida o que ele denomina de fundamentos antiquados na distinção entre as linguagens fílmica e literária. Formalistas e conteudistas incorrem em erro idêntico quando buscam uma linguagem diferenciadora para o cinema, afirmando que existem obras literárias adaptáveis e obras refratárias à captação fílmica. Questões do tipo: é legítima esta transposição? Ou: quanto ficou da obra literária na adaptação?, mostram-se simplesmente inúteis. O crítico norte-americano John Howard Lawson foi um dos que pretenderam elevar à categoria estética um repertório de normas gramaticais destinadas à realização de um filme. Segundo ele, o cinema se oporia à literatura e ao teatro por um conjunto de características ou tendências exclusivas: o conflito em movimento, a montagem europeia, o uso do primeiro plano, a captação do substrato social <sup>35</sup>. Baldelli prefere afirmar que, antes de uma linguagem ou de uma técnica, *tout court*, existem linguagens e técnicas particulares para cada obra de arte. E reafirma que:

"o valor de um filme, como de toda obra de arte, não deve ser buscado apenas dentro dos limites provisórios de sua definição, mas também nas áreas marginais e sobretudo além delas, sem medo de invadir domínios ou leis de qualquer outra atividade" <sup>36</sup>.

34. Vejam-se as interessantes reflexões de Jorge Luis BORGES sobre este tema na coletânea organizada por Edgardo COZARINSKY: *Do Cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983, tr. de Borges/en/y/sobre cine. Também meu artigo "Borges e o cinema", em *Ensaios de Semiótica*, Faculdade de Letras da UFMG, 1986.

35. LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

36. Ob. cit., p. 106.

Baldelli discute também o que chama de "mito da estrutura narrativa no cinema e na literatura", condenando os que entendem que o filme deve ser emoldurado pelo estudo dos gêneros tradicionais, como a épica ou a tragédia. Tais autores, partindo equivocadamente da teoria dos parentescos desenvolvida por Eisenstein, caem com facilidade no ontologismo e na busca paroxística de equivalências entre formas expressivas diferentes. Com muito mais ênfase do que Kracauer, volta-se ele para a sua contemporaneidade cultural, nela identificando um quadro de múltipla destruição das estruturas narrativas tradicionais, acrescentando aos citados *nouveau roman* e *école du regard* o experimentalismo do cinema direto e da *nouvelle vague*, umas das vanguardas mais significativas dos anos 60<sup>37</sup>. Dois grupos distintos de cineastas teriam operado esse corte revolucionário no panorama cinematográfico mundial, com reflexos que inspiram parcialmente um desdobramento do Cinema Novo brasileiro. O primeiro grupo, integrado por diretores do porte de Pier Paolo Pasolini, Alain Robbe-Grillet, Bernardo Bertolucci, entre outros. O realizador de *ACCATONE* (1961) e de *MAMMA ROMA* (1963), com seu cinema poético e com a teoria da semanticidade dos *kinemas*, equivalentes aos *fonemas* da linguagem verbal, não via uma diferença substancial entre escrever e fazer cinema:

"É exatamente a mesma coisa, quer dizer, para mim não existe diferença alguma entre imaginar uma estória como filme e imaginar uma estória como novela escrita. Não consigo imaginar o filme como aplicação de outra expressão sobre uma coisa já elaborada: ele deve nascer ao mesmo tempo"<sup>38</sup>.

-----  
37. Sobre o *nouveau-roman* ver: PERRONE-MOYSÉS, Leila. *O novo romance francês*, São Paulo, Coleção Buriti, 1966. Sobre a renovação do cinema nos anos 60/70 ver: JOST François e CHATEAU Dominique. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, col. 10/18, U.G.E., 1979.

38. Citado por Pio Baldelli, ob. cit., p. 373.

No segundo grupo, Baldelli inclui coincidentemente apenas diretores italianos, entre os quais Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Luchino Visconti, Francesco Rosi, Ermanno Olmi, e outros. Sua grande preocupação já não é com questões de linguagens comparadas, mas com o compromisso desses e de outros cineastas de vencerem a batalha contra a inércia da ideologia e a indiferença político-moral. Não deixará, contudo, de apontar para a novidade de um filme como *A DOCE VIDA* (La Dolce Vita, 1960), de Fellini, que encontrou uma linguagem adequada para expressar - na solidez e na plenitude da forma - um conteúdo desarticulado, reflexo da desordem obscura e faustosa da vida contemporânea.

O ponto de partida da monografia escrita por Étienne Fuzelier, também em 1964, é semelhante ao de Baldelli:

"Toda aproximação entre a literatura e o cinema deveria proceder de uma consciência exata de suas diferenças irreduzíveis. O ponto de contato não deve ser procurado no plano das obras, mas no nível das faculdades criativas que lhes deram vida, dos instintos que elas satisfazem e das constantes da imaginação que elas traduzem"<sup>39</sup>.

Os argumentos do autor francês são armados contra os que consideram o cinema inferior à literatura como forma de expressão. Para estes, pelo fato de serem obras efêmeras e de tenderem à comunicação de massas, os filmes perdem sempre na comparação. Para outros, na mesma linha de raciocínio, a única preocupação é que as adaptações fílmicas sejam fiéis aos textos originais, sendo preferível o *teatro filmado* a um filme inspirado em peça teatral e recomposto cinematograficamente. Fuzelier procura rebater essas e outras acusações invocando alguns princípios da teoria dos gêneros. De acordo com esse enfoque, a literatura não deveria ser considerada um mero repertório de temas passíveis de serem transformados em

39. FUZELLIER, Étienne. *Cinéma et Littérature*, Paris, Les éditions du Cerf, 1964, p. 17.

imagens, mas sim uma experiência milenar a ser levada em conta pelos que escrevem roteiros cinematográficos. O autor considera que um gênero literário é, antes de tudo, um dado experimental. O teatro, a eloquência, o romance e a poesia, diz ele, existem praticamente em todas as literaturas, geralmente mesclados numa lista inumerável de sub-gêneros, correspondendo aos instintos e às necessidades fundamentais da espécie humana. Nessa linha de raciocínio, o cinema nunca deveria ser considerado uma província da literatura, mas uma linguagem nova na qual a inspiração de caráter épico, poético ou dramático pode encontrar uma expressão renovada. Em outras palavras, partindo do pressuposto de que é uma língua nova, entende o autor que o cinema tem o poder de expressar, de acordo com o seu gênio próprio, todos os instintos e sentimentos que encontraram uma forma literária nos gêneros tradicionais: na lírica, na comédia, na tragédia, e assim por diante. A partir dessas colocações genéricas, o autor nada mais pode fazer senão enumerar e discutir casos específicos de filmes baseados em obras literárias, sem abrir perspectivas teóricas importantes para o estudo da questão. Sua contribuição é muito menos válida que a de Pio Baldelli, restringindo-se ainda mais se comparada com as reflexões de Albert Laffay, publicadas em 1964, hoje considerado um pioneiro da moderna narratologia fílmica <sup>40</sup>.

---

40. LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.  
Tr. esp., *Lógica del cine*, Barcelona, Editorial Labor, 1966.

A NARRATIVA, O MUNDO E O CINEMA:  
AS INTUIÇÕES DE ALBERT LAFFAY

Como já havia acontecido com outros autores, o discurso teórico de Laffay parte da verificação do parentesco entre fotografia e cinema, sobretudo porque ambos, pela primeira vez na história, surgem como artes derivadas diretamente da ciência. Uma das questões abordadas é o confronto entre a dimensão científica do cinema e a gratuidade da arte. Pois o filme, além de ser um registro tecnicamente controlável do mundo exterior, é também uma arte que expressa a resistência da natureza à intervenção do artista. Por outro lado, diz Laffay, exatamente por aderir ao real e situar-se sempre no presente, o filme opõe-se num primeiro momento ao conceito de narrativa, que remete obrigatoriamente ao passado. De fato, observa ele, o autor literário apenas finge manipular as três instâncias do tempo, quando na verdade seu texto sempre está fixado num passado sólido, compacto e imutável. É a partir deste corte que se desdobra a reflexão teórica do autor e a riqueza da sua intuição. Sua verificação mais importante, que será mais tarde retomada por Christian Metz, é que o cinema, apesar de identificado com o presente ou com o aparecer do mundo, manifesta-se ao mesmo tempo como narrativa, e isso não porque tenha simplesmente imitado as regras da tradição literária. Mesmo quando, como intenção, não se propõe a contar nada, todo filme sempre está escolhendo e organizando fragmentos de uma realidade reproduzida na imagem e, por esse motivo, assume uma dimensão narrativa inevitável. Dessa forma, o cinema só pode ser entendido como um aventureiro que voa sem cessar no abismo que permeia entre a lei do mundo e a lei da narração, residindo aqui sua diferença profunda com a literatura. Insistindo no fato da relação complexa ou polivalente

do filme com a natureza, Laffay supera definitivamente todas as dicotomias do passado em torno da especificidade do cinema. Também aqui Griffith é invocado mais uma vez como ilustração da teoria. Em filme inspirado em Dickens, exemplifica o autor, *David Copperfield* aparece de chofre como uma personagem no meio das demais e não representa, como havia ocorrido no livro, uma visão do mundo sob o prisma de uma personalidade infantil. Esta limitação, que se caracteriza melhor como uma diferença entre linguagens, existe em todos os filmes. Salvo raríssimas exceções que, na verdade, confirmam a regra, não é possível ao espectador assimilar fisicamente a perspectiva de uma personagem, o que só ocorreria se a câmera sempre se mantivesse no mesmo ponto de vista subjetivo, identificando-se com o olhar de um dos protagonistas da narrativa fílmica <sup>41</sup>. Laffay, ao observar que a indução de um processo assimilativo ou de identificação pode ocorrer, e ocorre com frequência, apenas no nível psicológico ou moral, e não físico, chega ao ponto nevrálgico da sua teoria. Referindo-se ao tédio de Mrs. Kane, sufocada pelos objetos e pelos imensos espaços da mansão barroca de *CIDADÃO KANE*, afirma:

"o que se reconstituiu literalmente não foi a perspectiva ocular das personagens... Com prudência e habilidade, uma espécie de *mostrador de imagens* transporta-nos a posições sucessivas que simplesmente sugerem a atitude moral dos atores do drama" <sup>42</sup>.

Se, como quer o autor, todo filme se organiza em torno de um lugar lingüístico virtual que se situa fora da tela, o *mostrador* representa precisamente aquela instância abs-

41. Uma experiência radical foi feita por Robert Montgomery no filme *A DAMA DO LAGO* (*Lady in the lake*, 1946). Toda a ação é vista pela câmara em primeira pessoa, como uma personagem, que só aparece quando se olha num espelho. O resultado foi decepcionante.

42. Ob. cit., p. 79.



trata capaz de criar e de organizar as imagens de tal maneira que elas se investem da função narrativa que, antes, pertencia apenas ao discurso verbal. O conceito absorve o agir de um artesão ou *fazedor* de imagens e, mais uma vez, sugere e alimenta desdobramentos teóricos, a ponto de André Gaudreault considerar Laffay como o pai da narratologia fílmica <sup>43</sup>. Dada a importância dessas idéias, vale a pena citar um trecho mais longo que explicita melhor o conceito de *mostrador de imagens*, ainda sem usar o termo *narrador fílmico*, adotado por teorias posteriores. Laffay se refere

"ao olho de um guia abstrato e todo-poderoso constituído por todos os que colaboraram na realização do filme, o mesmo que nos faz entender o transcurso do tempo através de diversos sinais inteligentes, imprimindo nos fotogramas - pela imposição do ritmo e pela escolha de uma ordem na sucessão - uma espécie de vazio de impaciência que nos orienta para o futuro. Seria uma espécie de personagem, assim a imaginamos, alguém que estivesse folheando para nós um álbum de figuras, *mostrando-nos as imagens*" <sup>44</sup>.

Não creio ser necessário trazer outros argumentos para justificar a escolha da teoria de Laffay como ponto de chegada da trajetória histórico-descritiva que acabo de desenhar. A partir de Christian Metz será mais fácil trabalhar com os conceitos que a narratologia fílmica irá cunhando ou adaptando das áreas de conhecimento que lhe são análogas.

-----  
43. Veja-se André GAUDREULT, ob. cit., p. 9 e 10.

44. Ob. cit., id.

CAPÍTULO SEGUNDO:

OS MODOS E OS TEMPOS DA NARRAÇÃO NO FILME

## A SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA: AS TESES DE CHRISTIAN METZ

A semiologia fílmica fundamenta-se na hipótese de que todos os fatos culturais, entre esses também o cinema, são fenômenos de comunicação, podendo ser descritos e catalogados como sistemas de signos, como já afirmava Umberto Eco em 1967 <sup>1</sup>. A semiótica, sobretudo a francesa, partindo das reflexões de Vladimir Propp sobre a organização narrativa do *corpus* formado por contos maravilhosos russos, já havia aplicado esse conhecimento na compreensão de todos os discursos narrativos <sup>2</sup>. Também a afirmação do estruturalismo, buscando sintetizar e harmonizar universos ideológicos heterogêneos, favoreceu uma mudança radical no discurso teórico sobre o cinema. Na análise do filme como texto, ao lado da contribuição de Roland Barthes, Claude Bremond e Tzvetan Todorov, destaca-se o aporte de Christian Metz pela extensão e especificidade da obra <sup>3</sup>.

O pensamento deste autor desdobra-se em três momentos principais. O primeiro é o lingüístico, aproximando o filme dos fenômenos discursivos encontrados em outras formas de expressão, como a linguagem verbal. O segundo funda-se em argumentação psicanalítica, incluindo os fatos da identificação, dos desdobramentos fetichistas, das relações entre a crença e a cura. Finalmente, o momento sócio-histórico tende a resgatar os dados da memória, interpretando a conjuntura em que o filme foi realizado. No primeiro momento Metz defende o cinema como dualidade, quer dizer, como lugar no qual inte-

1. GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Editora Cultrix, s/d, p. 297.

2. Citado por BETTETINI, Gianfranco. *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1968, p. 7.

3. Ver BARROS, José Tavares. *O código e o texto* (da teoria do cinema à análise do filme *TENDA DOS MILAGRES*, de Nelson Pereira dos Santos), Dissertação de Mestrado, FAFICH/UFMG, Belo Horizonte, 1980.

gram-se códigos cinematográficos e códigos não cinematográficos, numa construção fundada na complexidade do filme como fenômeno tecnológico e cultural. Na unidade lógica e estrutural do sistema singular que é o filme, misturam-se os códigos, mas isso não significa que um determinado código extra-cinematográfico - por exemplo: uma novela, uma paisagem, a cultura de uma época - venha a ser como que injetado por uma instância de cinematograficidade:

"As figuras significantes propriamente cinematográficas que estudamos (montagem, movimento de câmera, efeitos ópticos, *retórica da tela*, interação entre o visual e o sonoro, etc.) constituem códigos especializados ... que funcionam *por cima* da analogia fotográfica e fonográfica. Os códigos iconológicos, perceptivos, etc., são códigos culturais que na tela funcionam principalmente *por baixo* da analogia fotográfica e fonográfica, idéia sobre a qual insistiu com toda razão Umberto Eco" 4.

A partir deste enfoque, o filme já não pode ser o lugar onde o mundo torna-se cinema, como queriam os adeptos das teorias do específico fílmico.

Outro conceito fundamental desenvolvido por Metz na primeira fase da sua obra é o de narratividade fílmica, que já aparece em *A significação no cinema*:

"Logomorfismo, narratividade ... Tudo se dá como se uma espécie de corrente de indução relacionasse apesar de tudo as imagens entre si, como se estivesse além das forças do espírito humano (o do espectador e o do cineasta) recusar um *filó* assim que duas imagens se sucedem " 5.

É necessário observar que, ao tratar da narratividade no cinema, Metz restringiu seu campo de estudo a uma tendência apenas, ainda) que dominante: a chamada *decupagem clássica*.

4. METZ, Christian. *A significação no cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 134.

5. Ob. cit., p. 62.

sica, desenvolvida nos Estados Unidos por Griffith e difundida no mundo inteiro. A essa linha que privilegia a transparência narrativa - o cinema como janela aberta para o mundo - opõe-se a vertente da opacidade do discurso fílmico, num leque de alternativas, mesclas e variantes que impregnam o terreno da estilística cinematográfica e deixam imprecisas as fronteiras do cinema moderno <sup>6</sup>.

A influência de Metz e de suas idéias foi decisiva nos estudos sobre cinema que se desenvolveram nos últimos vinte anos. André Gaudreault, por exemplo, vale-se metodologicamente da comparação entre o filme e outras formas expressivas nas quais está presente a dimensão narrativa, de modo especial o texto literário e o teatro como espetáculo <sup>7</sup>. Não se deve esquecer que tem sido longo o desdobramento do estudo da narrativa como uma das expressões da ciência da linguagem, começando pelas formas mais simples, como as do conto, da lenda e da novela, antes de abordar o romance e, sobretudo, os sistemas integrados por muitos códigos, como é o caso das estórias em quadrinho e do próprio cinema. No campo da narratologia, cinema e literatura encontram-se mais uma vez, agora sob a égide de um denominador de feição teórica. No campo da criação, do fazer artístico, vale a pena anotar o aspecto das interferências mútuas. Tzvetan Todorov chega a afirmar que foi ocupado pelo cinema o espaço que muitos escritores teriam deixado ao abandonarem a "via real da expressão literária que é a narrativa, sob todas as formas:... enquanto os cineastas cada vez mais procuram contar estórias, os escritores preferem jogar com as palavras" <sup>8</sup>. Mesmo ficando à margem da provocação, é preciso reter a atualidade e a amplitude do tema. Orientado

6. O tema é tratado em profundidade por XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

7. Em *Du littéraire au filmique - Systeme du récit*, ob. cit.

8. TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 76.

por Gilles Deleuze, André de Souza Parente defendeu tese de doutorado na Universidade de Paris VIII, em 1987, abordando a questão da narratividade e da não-narratividade fílmica. Sob este segundo aspecto são analisadas as manifestações do cinema experimental e do chamado cinema disnarrativo, que teriam o objetivo de quebrar, não a ilusão da narrativa, mas a da narrativa enquanto modelo de verdade, ou seja, sua lógica causal, sua referencialidade e sua transparência<sup>9</sup>. A partir destas coordenadas, passo a discutir o significado de alguns conceitos fundamentais, que instrumentalizam a análise de filmes adaptados de textos literários.

#### OS SENTIDOS DA NARRATIVA E DO TEXTO

O termo *narrativa*, segundo Julien Greimas, designa "um discurso narrativo de caráter figurativo que comporta personagens que realizam ações"<sup>10</sup>. Entende-se dessa forma que a narratividade caracteriza um certo tipo de discurso, sendo portanto possível distinguir entre discursos narrativos e discursos não-narrativos.

Ampliando os termos da definição ao complementar proposição de Claude Bremond, considera Gaudreault que uma mensagem poderá ser narrativa quando ocorrer o seguinte: dado um sujeito qualquer, inscrito num determinado processo de transformação e posto primeiro num tempo "t", depois num tempo "t+n", afirma-se no instante "t+n" o que aconteceu aos predicados que o caracterizavam no instante "t"<sup>11</sup>.

9. PARENTE, André de Souza. *Narrativité et non-narrativité filmique*, Tese de Doutorado, Universidade de Paris VIII, 1987. Ver Também DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento* (trad. Stella Senra), São Paulo, Brasiliense, 1985 e *Cinéma 2 - L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

10. Em *Dicionário de Semiótica*, ob. cit., p. 294.

11. Ob. cit., p. 44.

A narratividade exige a diferença de alguns traços e a semelhança de outros: é na tensão entre essas duas categorias formais que ela se constitui. Cabe acrescentar que o tema costuma ser abordado sob dois enfoques diversos. A chamada narratologia de conteúdo, defendida principalmente por Greimas, privilegia os conteúdos narrativos (a estória contada) em relação ao meio expressivo utilizado. Mas existe também a narratologia da expressão (no sentido da dicotomia *conteúdo/expressão* estabelecida por Hjelmslev), protagonizada na França por Gérard Genette. Esta vertente enfatiza a identificação e análise dos meios de expressão (a palavra escrita, as imagens em movimento, os ruídos e as palavras da narrativa filmada, por exemplo), através dos quais a informação alcança o destinatário. Gaudreault prefere considerar a narratividade sob dois aspectos que não se excluem mutuamente:

- a narratividade extrínseca, que se refere aos conteúdos narrativos, independentemente da matéria de expressão;
- a narratividade intrínseca, ligada aos materiais expressivos, alguns dos quais podem ser considerados intrinsecamente narrativos.

A mensagem fílmica situa-se neste último caso. Pois, como quer Christian Metz, o filme parece estar envolvido de todos os lados pela dimensão da narratividade. Nesta perspectiva, o próprio cinema desnarrativo, sendo uma exceção, confirmaria a regra. Ora, não acontece o mesmo com o enunciado lingüístico. Este tanto pode ensejar uma narrativa verbal ou escrita, na forma de conto, novela ou romance, quanto assumir apenas formas injuntivas, dubitativas ou descritivas. Evidencia-se aqui uma substancial diferença entre o verbal - e também o literário, se for aceita a provocação de Todorov - e o fílmico.

O conceito de *texto*, descrito por Gianfranco Bettetini como um corpo semiótico, premissa e guia para uma troca comunicativa, é outro fator básico do estudo comparativo entre literatura e cinema <sup>12</sup>. O texto seria uma espécie de máquina semiótica que transfere o saber organizado do Sujeito da enunciação para um Sujeito enunciatário. Manifesta-se como um programa semiótico de comunicação que se atualiza quando o circuito comunicativo fecha e o próprio texto é consumido. Numa perspectiva genérica, portanto, todo tecido textual inclui sempre uma estrutura semântica e um complexo de instâncias pragmáticas, envolvendo uma estratégia de convencimento do receptor. Umberto Eco afirma que a superfície ou manifestação lingüística de um texto escrito "representa uma cadeia de artifícios expressivos que o destinatário deve atualizar" <sup>13</sup>. Começava a ser superado o modelo comunicacional dos primeiros teóricos da comunicação, apoiado no tripé Emissor, Mensagem e Destinatário. O novo modelo, além de reconhecer que os códigos do destinatário podem interferir na mensagem do emissor, inclui ainda duas assertivas:

- o código não é uma entidade simples;
- o código lingüístico não é suficiente para a compreensão da própria mensagem lingüística.

Numa extensão do raciocínio, pode-se afirmar que a decodificação de uma mensagem qualquer - seja ela verbal ou fílmica - exige mais do que uma competência específica no nível próprio que a caracteriza. Espera-se do leitor uma capacidade interpretativa, uma competência circunstancial diversificada que leve em conta a multiplicidade de aspectos embutidos na transmissão da mensagem. "Um texto é um produto cuja

12. BETTETINI, Gianfranco. *La conversazione audiovisiva - problemi dell'enunciazione fílmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984, p. 71.

13. ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Barcelona, Ediciones Lumen, 1981, p. 73.



sorte interpretativa deve fazer parte do seu próprio mecanismo gerativo", insiste Umberto Eco <sup>14</sup>. É por isso que o Autor projeta no horizonte da sua obra a atuação de um Leitor Modelo, que vai cooperar com ele na atualização do texto. Além do mais, esta maneira de conceber o processo comunicativo passa a orientar a discussão para uma pragmática da leitura, ocupando o lugar da postura estruturalista que analisa o texto como objeto dotado de caracteres estruturais rígidos, somente decodificáveis com métodos formalmente rigorosos. a

### A ESTÉTICA E A RECEPÇÃO DO TEXTO

A temática da estética da recepção começou a ser desbravada no Brasil graças à contribuição de uma coletânea de textos fundamentais que Luiz Costa Lima organizou e introduziu criticamente <sup>15</sup>. Ao referir-se ao conceito de experiência estética de Hans Robert Jauss, que acentuava o prazer provocado pela oscilação entre o sujeito e o objeto, comentava Costa Lima que o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo. Com efeito, a relação do leitor com a obra, ou a do espectador com o filme, tem a ver necessariamente com um paradigma, com a novidade ou experiência da diferença e, finalmente, com a força das prenoções que o sujeito possui ao encetar seu labor interpretativo. No caso do filme baseado em obra literária, uma das prenoções do espectador será sem dúvida o grau de conhecimento da obra original, criando-se dois tipos de relação:

-----  
14. Ob. cit., p. 79.

15. COSTA LIMA, Luiz (seleção, tradução e introdução). *A Literatura e o leitor, textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

- o pouco conhecimento induz o espectador a subestimar certas riquezas do texto literário original, presentes no filme apenas de forma implícita;
- o grande conhecimento pode levá-lo a exigir do texto fílmico uma expressividade inexistente inclusive na própria intenção do realizador.

Como salienta Costa Lima ao tratar da teoria de Wolfgang Iser, os textos apresentam-se como enunciados vazios, exigindo as projeções do leitor para que se verifique o respectivo preenchimento. Distinguindo-se dos textos pragmáticos, é próprio do texto literário explorar os vazios que existem em toda comunicação humana, tornando-os sistemáticos. Neste sentido, somente se dá uma situação verdadeiramente comunicacional quando o leitor se comporta como um estrangeiro diante do texto, perguntando-se a todo momento se a formação de sentido adequa-se ou não à leitura que está realizando. Conforme a formulação de Iser, com a qual Umberto Eco parece concordar, "o processo de comunicação não se realiza através de um código, mas por meio de uma dialética movida e regulada pelo que se mostra e pelo que se cala" <sup>16</sup>. Neste sentido, os vazios de um texto passam a funcionar como uma condição elementar de comunicação. É através deles e também das negações contidas no texto que, para Iser, "a atividade de constituição decorrente da assimilação entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada, que controla o processo de interação" <sup>17</sup>.

No caso da adaptação de uma obra literária para o cinema, não se pode ignorar que são peculiares as condições necessárias para que tenha êxito a comunicação entre o cineasta e o apreciador do filme. O espetáculo cinematográfico apresenta-se como um bloco, subordinado a um tempo convencional

-----  
16. Ob. cit., p. 90.

17. Ob. cit., p. 91.

de duração; exige atenção contínua e concentrada, sem interrupções comandadas pelo espectador; parte obrigatoriamente de ações concretas, cuja interioridade será sempre filtrada pelo aparecer das personagens; sobrepõe códigos heterogêneos, como no caso de um texto narrado, que pode coincidir ou não com o significado das imagens. Não seria exagero dizer, ao nível de tendência, que os vazios do relato fílmico dificilmente se sobrepõem aos vazios do texto literário e que a originalidade de uma adaptação reside justamente aí, na descoberta das reentrâncias e das saliências pelas quais um projeto poderá ou não ajustar-se ao outro.

Iser desenvolve também o conceito de *good continuation* para explorar a idéia de vazio como um dos elementos estruturais do texto. O termo conota a noção de previsibilidade e refere-se de modo direto aos textos pragmáticos e da literatura de consumo. Tanto nos folhetins como nos romances de tese, para dar dois exemplos claros, os vazios são restringidos ou explorados em função de provocar uma resposta imediata, mantendo acesa a atenção do leitor. Já nos textos marcados pelo estilo autoral, o número maior de vazios estimula a intervenção criativa e o trabalho da imaginação, que produzem imagens para preencher o não dito. Referindo-se à obra de James Joyce, observa Iser que os vazios de uma narrativa por demais fragmentada acabam por dificultar a atividade projetiva do leitor, perdendo-se este em meio a um número extravagante de conexões potenciais.

O raciocínio vale para o caso do discurso fílmico. Na linha da decupagem clássica, habitualmente usada por um cinema de entretenimento ou de consumo (sem que haja nisto nenhum sentido pejorativo), o espectador é induzido a identificar-se com o universo representado, pois foram apagadas as marcas da sua elaboração. A *good continuation* coincide aqui com a impressão de continuidade - que equivale à fluência rít-

mica da narrativa -, obtida por meio de recursos técnicos e expressivos que mascaram a fragmentação de um discurso constituído por fragmentos descontínuos: os planos fílmicos. Ocultando os cortes, tais filmes promovem a identificação da ficção com o mundo e a do receptor com a ficção, fatos que condicionam o nível da relação comunicacional. A ênfase, de algum modo, é dada mais aos conteúdos do que à expressividade do discurso, ainda que esta esteja revestida dos atributos da invenção criativa. Caso exemplar é a filmografia de Alfred Hitchcock, largamente conhecida e apreciada pelo público de cinema. Utilizando a temática da transferência da culpa - o inocente perseguido em lugar do culpado - como um dos elementos de um suspense que brinca continuamente com o espectador, o criador de *FACTO SINISTRO* (*Strangers on a Train*, 1951) e de *INTRIGA INTERNACIONAL* (*North by Northwest*, 1959) foi um dos cineastas mais coerentes na fidelidade ao próprio universo estilístico. Criou por isso um paradigma fílmico pessoal reconhecível pelo grande público sem, no entanto, deixar de perseguir o ocultamento da linguagem e, conseqüentemente, privilegiar o conteúdo dos seus filmes. Ao contrário, em outra vertente cinematográfica, existem realizadores que deixam ao espectador um largo espaço para interferir na construção fílmica, como se o convidassem a cada momento a preencher os vazios de uma proposta aberta. Encontram-se fartos exemplos na filmografia de Win Wenders e de Werner Herzog, para ficarmos apenas com estes representantes do moderno cinema alemão, sem necessidade de alusões aos vários tipos de cinema experimental, situados à margem dos espetáculos freqüentados pelo público. No caso da adaptação de obra literária para o cinema, existem duas situações básicas. Ou o roteirista absorveu apenas o argumento do texto, destinando-se o filme resultante ao mero consumo convencional, ou enriqueceu sua interpretação com aportes de diversas ordens, deixando no filme as marcas do seu

trabalho. Minha tese é que, no momento da apreciação fílmica, deve o espectador deixar-se guiar por essas marcas orientadoras, como lembra Karlheinz Stierle a propósito da estética da recepção: "Se a apreensão dos textos ficcionais é infinita ... não quer dizer que qualquer recepção seja válida" 18.

### O AUTOR, O TEXTO E O LEITOR

A estética da recepção demonstrou cabalmente que o passar dos anos e dos séculos enriquece um determinado texto, de forma significativa, pela soma das interpretações que ele vai recebendo. É certo que existe uma relação entre o alcance social do texto e o horizonte de expectativas do destinatário, em função das contingências do momento histórico em que este se encontra. Para Umberto Eco, no entanto, nunca se deve esquecer que a natureza da "intenção" profunda de um texto atua de maneira determinante como fator de controle das interpretações que lhe são dadas. É a partir deste pressuposto que ele formula os conceitos de *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, de cuja articulação e equilíbrio dependem as possibilidades de leitura 19. Entende que a iniciativa do leitor consiste em fazer uma conjetura sobre a *intentio operis*. Tal conjetura, porém, não é arbitrária, mas deve ser comprovada pela complexidade orgânica do texto. Por outro lado, se um texto pode ser entendido como um artifício destinado a produzir seu próprio leitor modelo, as suposições do leitor empírico referem-se às intenções do autor modelo, e não às do autor empírico. Eco (acaba por) demonstra(r) que a pesquisa da

18. Ob. cit., p. 151.

19. ECO, Umberto. "El extraño caso de la *intentio lectoris*", em *Revista de Occidente*, Madrid, febrero de 1987, nº 69.

*intentio operis* acaba coincidindo com a da *intentio auctoris*, verificação que abre perspectivas mais amplas à semiótica contemporânea.

O verdadeiro Sujeito da enunciação já não é considerado o autor em carne e osso, mas passa a se identificar com a instância abstrata, presente no texto através de um simulacro composto por elementos modais, temporais, espaciais e, também por indicações, sugestões e ordens destinadas ao receptor. André Gaudreault denomina *narrador fundamental* esse narrador implícito que se coloca entre o autor "real" - o Homero da Odisseia, por exemplo - e as instâncias intratextuais que se explicitam como postura narrativa - a personagem de Ulisses e os demais narradores que freqüentam o poema. O narrador fundamental seria, assim, a imagem intratextual do autor concreto e real que, dessa forma, fica relegado à periferia do texto, mantendo-se fora do âmbito da semiótica e da narratologia <sup>20</sup>. Não é sem razão que o verbete "autor" deixa de figurar no *Dicionário de Semiótica*.

A distinção entre autor e narrador contribuiu para dissipar o mito das biografias, usadas em muitos casos como chave para interpretação do texto. É necessário, no entanto, que a ênfase do narrador como instância textual não descaiba para o isolamento da obra, considerada uma espécie de território autônomo e indevassável. Uma das contribuições do leitor consistiria precisamente em resgatar a perspectiva do autor, reintegrando a obra no dinamismo do mundo que ela reflete.

---

20. Ob. cit., p. 88.

## A NARRAÇÃO NO TEATRO E NO CINEMA

Entendido o conceito de discurso narrativo como lugar das representações figurativas das diferentes formas de comunicação humana, feita de tensões e de retornos ao equilíbrio, na feliz proposição de Julien Greimas, é este o momento de ampliar o alcance de algumas formulações originalmente elaboradas em função do texto literário. Quando trata das formas narrativas de expressão, André Gaudreault observa que, ao contrário do que ocorre com a literatura e com o cinema, o estudo da linguagem do teatro manteve-se sempre em segundo plano. A explicação estaria em que os primeiros situam-se no plano da *diegese* ou ação de contar de um narrador, enquanto a forma teatral deriva da imitação da ação ou *mimese*, que exclui a dimensão narrativa. Os dois conceitos são encontrados nos escritos de Platão e de Aristóteles, considerados por muitos autores como precursores da narratologia. Platão refere-se a dois modos de comunicação, que seriam complementares e não contrários entre si: o relato sem imitação (*haplé diégesis*) e o relato por meio da imitação (*haplé mimésis*). Gaudreault observa que os conceitos não são usados na mesma acepção pelos dois filósofos gregos, acrescentando que a elaboração de Aristóteles completa o sentido das categorias platônicas: *diegese* seria uma narrativa ou relato (*récit*), entendendo-se *mimese* como representação poética.

Marcel Martin atribui a aplicação dos termos *diegese* e *diegético* à linguagem cinematográfica a um grupo de pesquisadores, sob a orientação de Étienne Soriau, que propõem a seguinte definição: "tudo aquilo que se entende pertencer à história contada e ao universo suposto ou proposto pela ficção do filme"<sup>21</sup>. No *Dicionário* de Julien Greimas a definição é a seguinte: "Por oposição à descrição, que depende prioritaria-

21. Citado por MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf, 1955, p. 25.

mente de uma análise qualitativa, a *diegese* (do grego : diegesis, narrativa) - termo retomado à tradição grega e explorado por G. Genette - designa o aspecto narrativo do discurso: nesse sentido, a noção aproxima-se dos conceitos de história e de narrativa" <sup>22</sup>. A ausência do termo *mimese* entre os aportados pelo *Dicionário* reforça seu entendimento no sentido de representação ou de interpretação, que corresponde ao universo teatral na sua dimensão de espetáculo encenado.

A tradição secular do teatro estava de tal modo presente na mentalidade dos que inventaram o espetáculo cinematográfico que o dispositivo espacial da tela e da platéia provinha diretamente da convenção arquitetônica do palco e do cenário teatral: "O famoso cubo cenográfico da cena à italiana era reproduzido no cinema mudo através do plano geral estático, que correspondia sensivelmente ao ponto de vista ideal do espectador da platéia" <sup>23</sup>. Pode-se inferir que tanto os realizadores quanto o público dos primeiros filmes referiam-se muito mais à cena do que ao plano fílmico projetado na tela. As entradas e saídas do campo cinematográfico, especialmente enquanto a câmara conservou-se fixa, correspondiam na cabeça dos espectadores ao movimento dos atores que entravam em cena ou dela saíam. Era como se os figurantes de um filme estivessem esperando fora da tela a hora de assumirem seus papéis.

A evolução da linguagem cinematográfica pode ser vista como uma espécie de transfiguração do espaço e do tempo teatrais. Em alguns casos, como na primeira fase de Eisenstein, o plano fílmico terá a hegemonia. O modelo clássico norte-americano, ao contrário, dará preferência à cena, mantendo o esforço de criar uma configuração espaço-temporal ilusória. Em ambos os casos, no entanto, o cinema de ficção manterá sempre o princípio da representação de origem teatral,

-----  
22. Ob. cit., p. 121.

23. GEADA, Eduardo. *O poder do cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985, p. 131.



geralmente completada pelos dispositivos narrativos da linguagem fílmica, superando os limites do "teatro filmado". No que diz respeito às diferenças, existe de imediato um dado material: o teatro tem a ver com a presença física dos atores, enquanto o cinema trabalha com imagens. O palco de teatro, observa André Bazin, é um espaço privilegiado, heterogêneo em relação à natureza que o cerca. Já a tela funciona mais como uma limitação provisória que libera apenas parte dos acontecimentos que, no entanto, continuam a existir fora do campo visual. O espaço da tela é centrífugo, enquanto o da cena está concentrado sobre o ator/personagem fisicamente presente. Christian Metz completa a reflexão de Bazin sobre a heterogeneidade do espaço teatral ao afirmar que o espetáculo de teatro faz parte da vida e, por isso, não consegue ser uma reprodução convincente da vida. No ritual de convenções que cerca a encenação de um texto, o peso de realidade é tão grande que se torna difícil perceber como real a ficção da peça. É por isso que, apesar do aparente paradoxo, a porção de realidade de que pode dispor a ficção é maior no cinema do que no teatro.

Esta focalização remonta certamente à teoria de Rudolph Arnheim, segundo a qual a disponibilidade do espectador para aceitar a ficção estaria na proporção inversa do realismo ou peso de realidade dos meios expressivos: é o caso da corporeidade do ator, contraposta à sua reprodução fotográfica na imagem fílmica. O critério é usado por Metz para a construção de uma espécie de escala de proporcionalidades: além do cinema estaria o teatro, cujo realismo excessivo afugenta o envolvimento ficcional; aquém do cinema situam-se a fotografia e a pintura realista, cujos índices de realidade, por serem pobres demais, não são suficientes para constituírem e sustentarem um universo diegético. A temática tratada amplia-se com a inserção de outra variante, além do teatro e do cinema: a do público diante do formato televisivo, especialmente no caso das

novelas. Estas surgem no Brasil no decorrer dos anos 50, apresentando-se como uma sucessão de cenas teatrais filmadas com uma câmera pesada e estática, como havia acontecido no cinema primitivo. A agilidade vai surgindo aos poucos, especialmente após a introdução do registro magnético que propicia a edição dos materiais gravados. Verifica-se um progresso, lento mas contínuo, da naturalidade dos atores que, através da experiência, acabam conquistando e impondo um estilo próprio de interpretação, com o uso de um linguajar coloquial que o cinema da época tinha dificuldade de adotar. Com a cumplicidade do público, nessa escala de proporcionalidades inversas, a telenovela situa-se entre o cinema e o teatro: menos real do que este, porque feita de imagens; mais próxima da realidade do que o cinema, porque geralmente circunscrita à manutenção do espaço cênico, do qual derivam as locações da televisão. Outro fator que aumenta o índice de realismo das novelas é o tipo de decupagem utilizado. Os planos de enquadramento privilegiam, muito mais do que no cinema, o recorte aproximado das figuras, sobretudo nos diálogos que sempre constituem a parte dominante da ação. Menos ficção do que o cinema, menos empenhada em apresentar temática e enredos complexos, a telenovela acabou criando um espectador típico e, para mantê-lo, instituiu uma espécie de modelo ritualístico, cujas variações são quase sempre previsíveis. Nesse sentido, o caso da novela *PANTANAL*, de Benedito Ruy Barbosa, é exemplar. Seu êxito não se deve apenas à temática ecológica, ao exotismo de uma geografia nacional pouco conhecida pelo público e ao apelo de um chamado erotismo de bom gosto. Ao introduzir entre as cenas dialogadas um repertório de cenários naturais muito bem fotografados, usando inclusive a película cinematográfica, a produtora quebra a tradição de vinte anos e procura atrair o público pela originalidade. A evolução tecnológica dos aparelhos domésticos permite enquadramentos abertos equivalentes

aos planos gerais do cinema, com nitidez e profundidade razoáveis, contribuindo para o envolvimento mais intenso do espectador. Na linha de raciocínio desenvolvida, a telenovela afasta-se aos poucos do realismo teatral e, conseqüentemente, ganha mais peso ficcional, aproximando-se do espetáculo cinematográfico.

Retomo a questão da narratividade, nos casos do cinema e do teatro. Se for considerado o aspecto ritualístico da montagem de um texto teatral, com os cenários, as luzes e a interpretação, é fácil verificar que, no teatro, a relação entre o autor do texto e o narrador do espetáculo é muito mais complexa do que ocorre na narrativa literária. Em vez de referir-se à figura de um narrador abstrato, André Gaudreault prefere propor a intervenção do que ele chama de *mostrador teatral*, inspirando-se no *grand imagier* de Albert Laffay: uma espécie de representador de ações e não uma instância construída à maneira do narrador literário. Acentua-se o fato de que a narrativa cênica, apesar do uso substancial do diálogo, não é dada ao seu apreciador do mesmo modo que a narrativa escritural. Esta utiliza exclusivamente a língua, instrumento discursivo por excelência, contruindo seu texto através de "signos abstratos postos e dispostos nas páginas do livro por essa consciência intermediária que é o narrador fundamental"<sup>24</sup>. O teatro encenado oferece-se ao espectador através do seu contato com a intervenção dos intérpretes, sem a intermediação de uma consciência focal. Neste caso, seria mais rigoroso usar o termo *apresentação* em lugar de *representação*, este mais próximo do sentido da figuração literária. Alguns autores acrescentam que o teatro possui uma espessura característica, diferente do enfoque homogêneo próprio da escritura. Chamam de *polifonia informativa* essa dimensão complexa do espetáculo teatral, contraposta à relativa simplicidade do mate-

24. GAUDREULT, André, ob. cit., p. 97.

rial que circunscreve a narrativa literária.

O cinema tem em comum com o teatro a face da apresentação: atores são convocados para desempenharem o papel das personagens; as ações desenvolvem-se com certa continuidade, muitas vezes dentro de espaços que se assemelham aos do teatro; um grande número de informações é passado através dos diálogos, como acontece no espetáculo teatral. Ao lado dessas semelhanças, o cinema mantém sua vinculação com a narrativa literária sobretudo por intermédio da montagem, quando se dá a intervenção do narrador implícito que organiza as imagens do filme. A discursividade do filme apresenta-se, assim, em dois níveis complementares, que se tornam mais explícitos nos filmes de ficção:

- o da *mostração*, obtido através da reprodução foto-mecânica da realidade pró-fílmica, numa relação bi-unívoca de espaço e de tempo;
- o da *narração*, resultado da articulação das unidades expressivas, os planos, produzidos na fase da *mostração*.

Na simbiose e no equilíbrio entre esses dois níveis nascem as características, os estilos, as opções ideológicas e formais de cada filme.

#### TEMPOS DA NARRAÇÃO

Tratando da temporalidade no cinema, cujo enfoque vale a pena aprofundar, Giafranco Bettetini aponta a presença simultânea de três tempos em toda construção narrativa :

t-0: tempo objetivo ou semântico, aquele que é reproduzido na fábula;

t-1: tempo da superfície significante ou semiótica da escritura, aquele que é representado pela trama (ou estrutura narrativa);

t-2: tempo da leitura, ou seja, um tempo não representado, mas vivido.

No caso do texto literário, o t-2 articula-se conforme um esquema cronológico independente da relação t-0/t-1; no caso do texto fílmico, o t-2 está em função desta própria relação e, principalmente, da temporalidade semiótica (t-1). No cinema narrativo a fruição temporal articula-se numa relação direta com os tempos da imagem significante. As informações temporais e as avaliações expressivas obtidas com a apreciação do filme apresentam-se em sincronia, instante por instante, com o desenvolvimento diacrônico da película. Na enunciação verbal, os componentes temporais da instância enunciativa são representados pelos tempos dos verbos, pelos advérbios, pelas datas, pelos complementos de tempo. No caso do filme, ainda que se possam encontrar situações análogas, a enunciação está sempre ligada a uma diegese tão contundente que se tornam difíceis para o espectador os deslocamentos que conduziriam a um tempo próprio de leitura. Em lugar do que seria a lógica das implicações ou das induções semânticas, sobressai para o apreciador de um filme a organização do material audiovisual: o filme tende a ser vivido como parte do mundo, antes do que discurso sobre o mundo. Esta atitude contrapõe-se à de quem decodifica os signos postos e dispostos nas páginas de um livro, como comenta André Gaudreault: "É que a língua é e não pode ser outra coisa senão um instrumento discursivo. O verbo é o discurso. E o discurso não é o mundo"<sup>25</sup>. Já foi mencionado que o espectador de um filme não pode saltar imagens ou deslocar-se no texto fílmico para a frente e para trás, saindo do rígido fluxo temporal das imagens

-----  
25. Ob. cit., p. 101

que se sucedem na tela. O tempo concreto da enunciação fica sendo a porta normal de acesso à compreensão da mensagem fílmica. Uma situação anômala é a propiciada pelo recurso do video-cassete doméstico, permitindo de certa forma a interferência do usuário no tempo da sua visão. A própria interrupção habitual dos filmes veiculados pela televisão, para entrada da publicidade, parece dar razão a quem aponte para mudanças na regra do jogo. Prefiro continuar considerando o cinema como um espetáculo contínuo, com regras próprias para uma apreciação ideal, mesmo quando esta se dá fora do ambiente tradicional das salas de exibição. E, afinal de contas, a interrupção de um filme - seja qual for o motivo - estaria sempre segmentando "partes do mundo" representado, já que o plano fílmico é indivisível.

#### TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA E DISCURSO INTERIOR

Na relação entre literatura e cinema existem posturas preconceituosas que derivam, no mínimo, de uma abordagem leviana desta questão. Há quem lamente que um determinado filme aboliu personagens ou simplificou situações que lhe pareciam essenciais no texto literário. Outros cobram que a adaptação para o cinema foi fiel demais ao romance original, mantendo os mesmos diálogos na ordem em que foram escritos, como teria ocorrido no caso de *SÃO BERNARDO* (1969), de Leon Hirzman, a partir do romance de Graciliano Ramos. É evidente que essas ponderações são válidas quando situadas no nível da apreciação crítica, com o sentido de que o filme teria sido melhor se feito desta ou daquela forma. O que se condena é uma cobrança arbitrária de semelhanças ou de diferenças, como se houvesse

uma regra fixa como critério para a transposição de obras literárias para o cinema. O mais importante a ser retido é que não se trata apenas da passagem simplista de um universo semântico para outro, nem muito menos uma simples equivalência de enunciados, como se o significado original pudesse prevalecer por detrás de superfícies significantes heterogêneas, como se fosse possível ignorar as componentes pragmáticas de um determinado texto. As coisas ocorrem a um nível certamente mais profundo. Antes de mais nada, mudam a matéria e a substância da expressão. Além disso, o sistema audiovisual não conta com os símbolos da língua, pelo contrário, seus signos ou índices são heterogêneos em relação à enunciação literária. Finalmente, como foi visto, são substanciais as diferenças, em cada um dos casos, entre sujeito enunciador e sujeito enunciatário. Não é de admirar, diante dos fatos expostos, que a cobrança comparativa manifeste-se favorável ao texto literário, na maioria dos casos. O que não impede a existência de casos exemplares de adaptação e, o que é mais comum, a existência independente de muitos filmes cuja qualidade nem sempre corresponde à sua aproximação maior ou menor dos textos de origem.

Uma contribuição aguda de Emilio Garroni à discussão do problema atenua a radicalização das diferenças entre códigos verbais e códigos visuais. Ele afirma que as formas visuais, mesmo em sua dimensão puramente figurativa, já estariam contaminadas por siglas lingüísticas implícitas. Sob outro ângulo, sua tese desenvolve a linha de reflexão segundo a qual a leitura de uma imagem, como reprodução fotográfica do real, não é tão imediata quanto pode parecer, pois os elementos que a compõem (ambiente, pessoas, objetos, movimentos) quase sempre conotam significados menos aparentes. A proposta está alicerçada nas reflexões de Boris Eichenbaum sobre o cinema mudo, em especial na teoria sobre o *discurso interior*, que o

autor soviético entendia como uma espécie de condição mental para que um determinado espectador acompanhasse e compreendesse o encadeamento das imagens: "A dimensão verbal, diz ele, não é estranha à imagem, mas interna em relação a ela, como uma das condições da sua estrutura e da sua legibilidade" <sup>26</sup>.

Uma espécie de arcabouço verbal estaria sustentando as imagens nos dois momentos complementares da realidade do cinema: de um lado, na fase de organização e de estruturação narrativa, a partir da elaboração do roteiro, da filmagem e da edição; do outro, no procedimento de decodificação ou de leitura. Garroni destaca o seguinte fragmento no texto de Eichenbaum: "Os que procuram defender o cinema de uma influência literária considerada negativa não levam em conta que o cinema mudo, eliminando embora a audição, nunca abandonou o pensamento, quer dizer, o discurso interior. Por isso mesmo, o estudo das peculiaridades desse discurso vem a ser um dos principais problemas da teoria do cinema" <sup>27</sup>. A clarividência quase profética do autor soviético, cujo pensamento encontraria respaldo em muitas das teorias contemporâneas, confirma-se com o surgimento do cinema falado. O espectador aceita com naturalidade a palavra que emerge dos lábios de uma personagem não apenas pela força naturalista da reprodução da fala, mas também porque esta se apresenta como uma inserção coerente com a dimensão do discurso através das imagens. O diálogo explicita o que já estava implícito como modelo formal no plano da visualidade.

Emílio Garroni reluta em conformar sua teoria com expressões mais radicais da linguagem cinematográfica. Por excesso, com um cinema demasiado metaforizante, encontrável na filmografia soviética, que os próprios mestres da metáfora vi-

-----  
26. GARRONI, Emílio. *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1973, p. 360. Ver também VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*, Barcelona, Ed. Paidós, 1986.

27. Id., ib.



sual, como Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov, procuravam descartar. Por falta, com os exemplos demasiadamente descarados do cinema narrativo e novelesco, como o filme padrão americano dos anos 30. Segundo ele, a teoria do discurso interior aplica-se melhor a seqüências imparciais e objetuais, ou seja, "mais distanciadas e abstratas no sentido da visualidade". Traz como exemplos o passeio de Lídia pela cidade de Milão em *A NOITE* (La Notte, 1961), de Michelangelo Antonioni; a vagabundagem e os êxtases intencionalmente insensatos, todos consumados no tempo presente, em *UMA MULHER CASADA* (La femme mariée, 1964), de Jean-Luc Godard; a mistura indecifrável entre realidade e fabulação em *PERSONA* (Persona, 1965) de Ingmar Bergman <sup>28</sup>. Para Emílio Garroni, o arcabouço verbal que, de algum modo, perpassa e sustenta imagens sucessivas e encadeadas, subordina-se ao modo e ao tempo de percepção individual da imagem fílmica, a partir do estímulo sensorial sobre o espectador. Por outro lado, o que está em jogo na discursividade interior do cinema é a dimensão sintagmática da expressão fílmica ou, como queria Christian Metz, sua incoercível vocação para a narratividade. Mas sendo cada filme também uma unidade de conteúdo, o objetivo da leitura é resgatar o núcleo verbalizado que lhe deu origem. Exemplo disso é a capacidade do espectador de "contar" o filme que acaba se assistir, o que seria impossível no caso de uma pintura ou de uma exposição fotográfica.

Não que a dimensão figurativa do cinema seja substituível por palavras. A experiência vem demonstrando distorções que ocorrem quando, por exemplo, pessoas que não viram *JE VOUS SALUE, MARIE* (1987), de Jean-Luc Godard, acusam o filme de irreverente e agressivo à religiosidade popular. O cinema são as imagens e estas configuram definitivamente o significado de um filme. É por isso que a teoria do *discurso inter-*

-----  
28. Id., p. 355.

rior não explica o cinema: apenas dá conta de uma dimensão que, sendo-lhe também inerente, estabelece um elo essencial com a tradição literária. Na outra face do cinema permanece a integridade do plano fílmico, sua unidade expressiva, lugar por excelência do não-narrativo ou, talvez, do "menos narrativo". No plano, sobre os elementos de concatenação verbal, predomina a figuração dos gestos, das ações, dos recursos histriônicos, dos movimentos da câmera. O plano é o lugar da intuição, como as tonalidades de vermelho que Igmar Bergman utilizou em *GRITOS E SUSSURROS* (*Viskingar och Rop*, 1972) para visualizar a seu modo a alma humana. Aqui, na maioria das vezes, uma formulação verbal torna-se problemática, porque seria como se tudo começasse outra vez, como faz o autor que absorve o mundo para recriá-lo com palavras. O cinema não é o mundo, mas representação do mundo, e esta se dá na autonomia e na especificidade do plano isolado. Na ambigüidade dos códigos que se superpõem no plano e, sobretudo, no encadeamento dos muitos planos que se organizam e se estruturam na montagem, está localizada a fronteira, nem sempre muito precisa, entre a imagem e o verbo. É nesse lugar que se realizam as alquimias dos que traduzem textos literários para o cinema e dos que fazem a leitura desses filmes.

CAPÍTULO TERCEIRO  
ESTUDOS BRASILEIROS SOBRE LITERATURA E CINEMA

## A CONTRIBUIÇÃO DAS REVISTAS MINEIRAS

Em tese de doutorado defendida recentemente, José Américo Ribeiro esmiuça com notável fôlego o ciclo de revistas mineiras sobre cinema <sup>1</sup>. São estudados os conteúdos dos periódicos editados em Minas Gerais a partir dos anos 50: *REVISTA DE CINEMA*, *REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA* e *CLAGUETE*. As revistas, consideradas causa e reflexo da atividade intelectual em torno do cinema, geraram nos primeiros anos da década de 60 um engajado cineclubismo, a criação de uma Escola de Cinema e uma intensa produção de filmes. A qualidade de muitas das matérias então publicadas foi reconhecida por Paulo Emílio Sales Gomes numa de suas crônicas no Suplemento Literário do *ESTADO DE SÃO PAULO*, mirante do qual o professor paulista, com olhar agudo, acompanhava os acontecimentos que agitavam a vida cinematográfica do país: "Decididamente", dizia ele, "a *REVISTA DE CINEMA* pretende transformar-se no veículo de discussões sobre os problemas cinematográficos de maior atualidade ... A qualidade e a continuidade desse esforço dão a Minas Gerais uma primazia que não lhe deve ser disputada" <sup>2</sup>.

O estudo ou a simples menção das relações entre literatura e cinema aparece quase sempre, nas revistas mineiras, no bojo da discussão mais ampla da chamada "revisão do método crítico", encetada a partir das lições do neo-realismo italiano e dos textos teóricos que analisavam o fenômeno, em especial os de Guido Aristarco, Luigi Chiarini e Umberto Barbaro. Em artigo na *REVISTA DE CINEMA*, o crítico Cyro Siqueira examinava a questão sob o prisma das diferenças, afirmando que a

- 
1. RIBEIRO, José Américo. *Cinema mineiro: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60*, em *Belo Horizonte*, tese de doutorado na Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 1988, p. 848.
  2. SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, volume I, Paz e Terra/Embrafilme, RJ, 1981, p. 191.

literatura "é uma arte menos *explícita* e, concomitantemente, mais de atmosfera", enquanto o cinema "tem uma linguagem de arte feita em maior grau daquilo que se encontra expresso formalmente em seu contexto e bem pouco do que se lhe venha a aderir por intermédio do próprio ambiente criado pela narrativa" <sup>3</sup>. A frase, tortuosa, não exprime uma noção clara, pois não se pode negar ao cinema a capacidade de criar atmosferas, muito ao contrário. Talvez o crítico quisesse referir-se à dimensão de reprodução do real própria da imagem fílmica, aspecto que ele enfatiza ao tratar do detalhe na arte cinematográfica, "cuja visualidade se desenvolve no plano do particular para o geral, evoluindo, portanto, de uma maneira que, por certa forma, não encontra similar na literatura" <sup>4</sup>. Esta concepção, que toca em cheio a questão do realismo literário, será retomada por outros autores citados no decorrer deste capítulo. A propósito, vale a pena recordar a afirmação de Roland Barthes segundo a qual o discurso não tem nenhuma responsabilidade diante do real: mesmo no romance mais realista, diz ele, o referente não possui "realidade", pois o que se chama de real romanesco não é operável. De acordo com o autor, os romances se destroem quando passam da escritura para o cinema, porque transmigram de um sistema para outro <sup>5</sup>. Barthes fala também de "significados isolados e descontínuos da linguagem articulada" para os contrapor aos "significados globais, difusos, latentes" da expressão cinematográfica, situados em outras categorias <sup>6</sup>.

O importante a observar, no momento, é que considerações teóricas como esta surgem aqui e ali, nos escritos de Cyro Siqueira, com a nítida função de amparar análises de fil-

3. SIQUEIRA, Cyro. - "Problemas estéticos do cinema: imagem e palavra", em *Revista de Cinema*, nº 2, maio de 1954, p. 16.

4. Id. ib.

5. BARTHES, Roland. *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p.87.

6. BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1982.

mes baseados em obras literárias, como foi o caso de "Uma tragédia americana", de Theodor Dreiser que, em 1951, havia inspirado a realização de *UM LUGAR AO SOL* (A place in the sun), filme de George Stevens. Apesar de omitir grande parte do argumento original, esse filme teria atingido meta mais importante: captar o clima mórbido do romance, de modo especial o tom fatalista que marca as relações entre as personagens e sua intervenção nos acontecimentos. O raciocínio do crítico não deixa de pagar tributo ao pensamento de André Bazin: "E a imagem, ao contrário da palavra, escrita ou oral, não é um símbolo em si, pois esgota, ao mesmo tempo, o sinal e a coisa simbolizada" <sup>7</sup>. Mas é importante acrescentar que muitos elementos do enfoque adotado por Cyro Siqueira eram satisfatoriamente abrangentes, dentro mesmo de uma linha de reflexão centrada no horizonte da abordagem moderna do problema:

"... a função do diretor cinematográfico diante do texto literário reunido e ordenado no cenário (leia-se: no roteiro) tem, guardadas as proporções devidas, a mesma importância do poeta que, inspirado por uma epopéia histórica, transforma-a num poema heróico, ou do músico que de um romance retira uma peça sinfônica. O ordenamento original é apenas a idéia que, por melhor contida que se encontre na sua forma primitiva, terá de sofrer uma transformação de estado, resurgindo sob novo envoltório, que não só a renova como ainda a transfigura <sup>8</sup>".

Este critério adotado na transmigração entre categorias semióticas diferentes tem sua validade comprovada pelo fato de aplicar-se mesmo no caso da "simples" tradução de uma língua para outra, como nota Wander Melo Miranda ao comentar um texto de Walter Benjamin: "A tarefa do tradutor consiste, pois, não em transmitir o que numa obra é comunicação, nem em recriar o seu lado fugidio, misterioso ou verdadeiramente poético, mas,

7. SIQUEIRA, Cyro. As categorias estéticas da Arte Cinematográfica, em *Revista de Cinema*, nº 9, dez. 1954, p. 11.

8. SIQUEIRA, Cyro. Aspectos do teatro filmado, em *Revista de Cultura Cinematográfica*, nº 2, set/out 1957, p. 13.

pelo contrário, em tornar visível na transparência da própria língua o quanto o sentido de uma obra esconde" <sup>9</sup>.

A validade da visão de Cyro Siqueira destaca-se ainda mais se contraposta a comentários esparsos que apareciam eventualmente nas revistas mineiras, a propósito de filmes inspirados em romances ou em peças teatrais. Refiro-me, por exemplo, a uma crônica de Antonio Olinto sobre cinema e poesia, publicada na *REVISTA DE CULTURA CINEMATOGRAFICA*. A partir da concepção de cinema como arte da imagem em movimento e como linguagem nova oferecida à sociedade pela era industrial, o autor retoma idéias que tinham sido muito caras aos modernistas da década de 20: "... o cinema trouxe a necessidade da invenção de substantivos, adjetivos e verbos, agora sob nova forma" <sup>10</sup>. Numa busca um tanto impressionista de analogias entre a palavra e a imagem, os substantivos passam a equivaler aos objetos filmados, enquanto adjetivos e advérbios corresponderiam à iluminação, aos ângulos da câmera e à disposição dos objetos na cenografia. O tom das análises modifica-se bastante quando o termo de referência são os teóricos italianos.

Entre os nomes já mencionados, Luigi Chiarini foi um dos autores mais citados nas revistas mineiras. Em artigo escrito por ocasião do lançamento de *O LEOPARDO* (*Il Gattopardo*, 1963), de Luchino Visconti, baseado no romance homônimo de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, procurei divulgar seu pensamento, revelando nas entrelinhas um tipo de cobrança que era então habitual quando se discutia um filme inspirado em obra literária renomada. Embora reconhecendo e respeitando as opções pessoais do diretor, a análise mantinha uma mal disfarçada

9. MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente - A questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 1987, p. 129.

10. OLINTO, Antonio. Cinema e poesia, em *Revista de Cultura Cinematográfica*, nº 2, set/out 1957, p.2.

exigência de fidelidade ao espírito e, mesmo, à literalidade do texto original. Exigia do filme a superação das marcas do "literário", como se fosse obrigatória a transposição de toda a diegese verbal para a dimensão do "fílmico". Apesar de apontar as qualidades da reconstituição cenográfica e da elaboração cinematográfica das personagens, adotei a postura impertinente de acusar o filme de "lamentável superficialidade, de exteriorização simplista" - referia-me especialmente às seqüências espetaculares, como as de batalha e de movimentos de massas, que entendia deslocadas no contexto da proposta literária original - "de pouca aderência a uma mensagem que significava sobretudo verdade psicológica e comovente calor humano" <sup>11</sup>. O tom dogmático do texto provinha certamente de uma concepção de realismo tal como proposto pela filosofia de inspiração tomista, temperada por idéias colhidas em Amedée Ayfre e em Henri Agel, sem os matizes do pensamento interdisciplinar que, nos primeiros anos da década de 60, começa a questionar as tabelas formais usadas na apreciação das linguagens artísticas, entre as quais se incluía o cinema <sup>12</sup>.

A verdade é que os métodos de leitura disponíveis, por preconceituosos e defasados, tornavam-se insuficientes para interpretarem certas obras que emergiam dos padrões habituais de normalidade. A dificuldade aumentava diante de um filme perturbador e de linguagem agressiva como *O ANO PASSADO EM MARIENBAD* (*L'année dernière a Marienbad*, 1961, de Alain Resnais), resultado da colaboração entre um escritor de vanguarda (Alain Robbe-Grillet) e um cineasta atraído pelos meandros da memória, que um crítico brasileiro simplesmente fulminou com a qualificação de "obra-prima de hibridismo cinemato-

11. BARROS, José Tavares. *Il Gattopardo*, em *Revista de Cultura Cinematográfica*, nº 30, set/dez 1963, p. 16.

12. Cf. AGEL, Henri. *Le Cinéma et le sacré*. Paris, éditions du Cerf, 1961 e AYFRE, Amédée. *Conversion aux images ?*, Paris, éditions du Cerf, 1964.



gráfico" <sup>13</sup>. Sobre *HIROSHIMA, MEU AMOR* (Hiroshima, mon amour, 1959), no qual Alain Resnais tem como parceira a escritora Marguerite Duras, o mesmo analista não assimila a proposta integradora das relações inter-semióticas que estavam em jogo, preferindo agitar ainda a bandeira de uma pretensa autonomia: "o texto narrativo também vive por si, e o lado documental do filme é o que há de linguagem cinematográfica" <sup>14</sup>.

#### AS INTUIÇÕES RENOVADORAS DE PAULO EMÍLIO

Enfoque analítico muito diferente encontra-se na atividade crítica de Paulo Emílio Sales Gomes, valendo-se na apreciação fílmica de instrumentais atualizados e, em relação ao panorama brasileiro, verdadeiramente criativos. Na crítica de *HIROSHIMA, MEU AMOR* ele começa por mencionar a abordagem que Resnais encomendou a Marguerite Duras para interpretar a catástrofe que atingira o povo japonês: provocar o renascimento do horror de um modo indireto, a partir de suas próprias cinzas. Ela não se deveria preocupar em escrever um roteiro para cinema, mas simplesmente elaborar um texto literário "destinado a completar, de maneira bastante pormenorizada, as informações acerca dos protagonistas da obra", estendendo-se muito além do período narrativo coberto pelo filme. Paulo Emílio apontava para uma modalidade nova, que se tornaria clássica, de integração entre literatura e cinema: "Nesses diversos exercícios, Resnais concedia sempre a mais completa autonomia artística à sua colaboradora, mas ele próprio tudo calculara com justeza. Só no fim do trabalho Marguerite Duras compreendeu que o cineasta estivera provocando-a desde o início e que ela sempre respondera na forma por ele desejada" <sup>15</sup>.

-----  
13. BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967, p. 12.

14. Id., p. 13.

15. Ob. cit., p. 209.

O texto da escritora, além de cumprir seu papel integrador na narrativa fílmica, permanecia como um valor autônomo, digno da apreciação estética dos leitores. A novidade da metodologia crítica de Paulo Emílio consistia em entender que a formação deste e dos demais filmes inspirados em obras literárias realizava-se pela convergência de corpos estranhos: o cinema passava a ser encarado como uma unidade expressiva realmente impura nas suas raízes mais profundas.

"É fácil enumerar uma lista de exemplos cinematográficos que contradizem frontalmente o que acabamos de expor". Tal modo de teorizar, fortemente enraizado no confronto histórico com as obras produzidas e na consciência de que cada uma delas pode provocar e abalar toda uma série de cânones porventura existentes, é um dos traços de famoso artigo que Paulo Emílio escreveu sobre a personagem de ficção <sup>16</sup>. Ao contrário da maioria de estudos semelhantes, começa por colocar num segundo plano a questão das diferenças entre palavra e imagem, privilegiando as semelhanças. Mas também nesse terreno ele deixará as marcas do seu estilo ao afirmar, por exemplo, que o cinema, "arte de presenças excessivas", não possui "a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores" (SG, p.111). Uma ilustração é extraída de filme do qual ele foi co-roteirista: "A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos imporá necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos" (SG, p.111). Mas, comenta o autor, se a materialidade da imagem fílmica diminui a liberdade da imaginação, por outro lado o filme moderno avança muito mais que o romance tradicional na

16. O artigo integra coletânea também com trabalhos de Antônio Cândido, Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld, publicada em 1963 no Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP (Teoria Literária e Literatura Comparada), nº 284, e posteriormente editada: *A personagem de ficção* (Coleção Debates nº 1), São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.

criação de personagens "que escapam às operações ordenadoras da ficção e permanecem ricas de uma indeterminação psicológica que as aproxima singularmente do mistério em que banham as criaturas da realidade" (SG, p.112). O cinema estaria mais próximo, conclui, da literatura novelística contemporânea.

Mas, como dizíamos, o capítulo sobre as semelhanças revelava-se muito mais original e contundente. Tinha mesmo a nítida intenção de provocar quando, "sem abuso excessivo", definia "o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado" (SG, p.116). A afirmação investia contra os dogmas do *específico fílmico* e contra todas as teorias que giravam em torno do conceito de cinema puro, de algo situado no olimpo da *sétima arte* ou da *cinestética*. O cinema não passa de uma simbiose entre teatro e romance, dizia o autor, motivo pelo qual valem para o contexto fílmico as considerações que, nos outros capítulos da coletânea e com notável acuidade, Antônio Cândido e Décio de Almeida Prado haviam tecido sobre a personagem novelística e teatral. E arrematava: ... "é possível que o meu empenho em subordinar o cinema ao romance e ao teatro seja, sobretudo, um recurso para levar adiante a tarefa ideológica atual mais premente, que é a de libertar o filme do Cinema com C maiúsculo, tão ao gosto da crítica corrente" (SG., p.106). Tal postura, como sabemos, vinha sendo articulada na Europa principalmente após a segunda guerra mundial, assimilando-a sem muita discussão não apenas os críticos, mas também os educadores brasileiros que apostavam na dimensão pedagógica do cinema <sup>17</sup>. Era de boca cheia e às vezes com fanática convicção que essas pessoas absolutizavam seus juízos para decidir que "isto é cinema" ou para afirmar que aquilo não passava de "teatro filmado" ou de "pura literatura". Registre-se com to-

-----  
 17. A questão do cineclubismo, da crítica e da educação pelo cinema, em Minas Gerais, foi tratada extensamente por José Américo Ribeiro na sua tese de doutorado, ob. cit.

das as letras que o artigo de Paulo Emílio veio implodir uma construção teórica que se estava elaborando há mais de vinte anos. Mas é também importante observar que ele o fazia com a segurança e com os matizes de alguém que conhecia o assunto: "O desenrolar das reflexões nos conduzirá por certo à conclusão de que a impotência estética do cinema em nada perturba a vitalidade do filme" (SG., p 106). Expunha-se o autor, de peito aberto, na encruzilhada do cinema - um sistema confuso de idéias - com os filmes - um conjunto confuso de fatos - , concluindo para espanto de muitos que o segundo grupo sempre levaria a melhor.

A originalidade do texto de 1963 está muito mais no seu enfoque genérico do que propriamente nos argumentos comprobatórios, quase todos recorrentes em contextos críticos mais convencionais. É o caso da analogia entre a personagem teatral e a cinematográfica, ambas representadas por atores, com a diferença de que no cinema, graças aos recursos narrativos da montagem, elas adquirem desenvoltura e mobilidade no tempo e no espaço, fato que as aproxima das personagens do romance. Tomando como base o estudo de Antônio Cândido, demonstra o autor que são válidas também para o cinema as diversas modalidades usadas pelo texto literário para situar suas personagens através, por exemplo, da narrativa na primeira pessoa do singular, ou da narração objetiva dos fatos, ou da adoção de múltiplos pontos de vista narrativos. Observa que algumas personagens cinematográficas, como acontece em *REBECA, A MULHER INESQUECÍVEL* (Rebecca, 1940), de Alfred Hitchcock, chegam a ser construídas exclusivamente com palavras. Outro trecho do artigo aborda o problema da identificação do espectador com a obra, anotando a existência de um liame mais forte entre nós e a personagem de teatro, do que com a de cinema. Sem mencionar a temática das proporcionalidades inversas, Paulo Emílio refere-se certamente às relações entre realidade e ficção

na sua convergência no espetáculo, seja este fílmico ou teatral. Seu objetivo principal será sempre o desmascaramento de uma visão miraculista do cinema, derrubando-o do pedestal de uma falsa hegemonia no meio das artes e da expressividade humana. Sua visão abrangente respeitará, por exemplo, o patrimônio histórico representado pelas personagens de origem literária e teatral, "capazes de viver séculos e integrar-se numa dada cultura", sem, no entanto, deixar de mencionar a contribuição própria do cinema:

"Como as personagens de ficção, as que emanam da história permanecem vivas através de palavras e imagens. Ainda aqui o filme trará a sua contribuição destacada à imensa fantasia da memória do mundo. Napoleão é transmitido através de palavras e das imagens estilizadas e fixas da pintura e da estatuária. Hitler terá tudo isso acrescido das imagens em movimento e estilizadas pelo preto e branco e outras imperfeições do registro cinematográfico" <sup>18</sup>.

Ocupado com a militância intelectual e política nos meios cinematográficos brasileiros, Paulo Emílio pouco se ocupará do confronto entre literatura e cinema, além do texto mencionado. A grande maioria de estudos contemporâneos e posteriores não atingem, no entanto, a profundidade teórica e a sensibilidade bem humorada e sempre original dos pontos de vista adotados pelo mestre paulista.

---

18. Ob. Cit., p. 119. Francisco Luiz de Almeida Salles, ensaísta e crítico contemporâneo de Paulo Emílio, pouco se ocupa da relação da literatura com o cinema. Ver *Cinema e Verdade*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

## OUTROS ESTUDOS SOBRE LITERATURA E CINEMA

Um ensaio de Evaldo Coutinho, editado em 1971 pela Universidade Federal de Pernambuco, é pretencioso pela abrangência de informações e excessivo no estilo, antigo e pesado. O autor menciona, por exemplo, um "condicionamento da substância discursiva à materialização do aspecto" ou declara, sem maiores explicações, que "os requisitos do cinema, quando atendidos, afirmavam a autonomia da nova arte e, à medida que se alimentava da literatura, sacrificava-a segundo a conveniência da sucessão de imagens" <sup>19</sup>. Estamos a anos-luz do pensamento de Paulo Emílio, nem é preciso dizer. À construção artificiosa das frases de Coutinho soma-se a absoluta ausência de citações e até mesmo o uso inadequado de termos como *cenarizador* no lugar de *roteirista*, em plenos anos 70. Muito mais não se poderia esperar, no entanto, de "uma interpretação da cinematografia que revela ... a determinação da matéria primitiva: a imagem livre de sons e de cores, e sem a qual o cinema não se elevaria ao mesmo plano de nobreza" das chamadas *artes maiores*, como pontifica o texto anônimo das orelhas do livro. Por tudo isso, não chega a causar surpresa encontrarmos, no capítulo sobre o cinema e a literatura, um autor postado na defensiva, temeroso de que a adaptação venha subverter os cânones da imagem fílmica: "As afinidades temporais entre literatura e cinema faziam esquecer a necessidade de um conteúdo que se servisse exclusivamente de imagens, o que decerto não se encontraria nos enredos de romance, com a urdidura em demasiado tecida e repleta de momentos que os só recursos visuais não podem atender" <sup>20</sup>.

-----  
 19. COUTINHO, Evaldo. *A Imagem autônoma - ensaio de teoria do cinema*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1972, p.173.

20. Id., ib.

De modo geral, os textos sobre literatura e cinema, publicados com certa frequência, não caem na mediocridade formalista da proposta de Evaldo Coutinho, mas perdem-se algumas vezes pela dispersão de informações e pelo número excessivo de casos citados. Apesar de incidir nesses erros, *Cinema e Literatura*, escrito por Assis Brasil em 1967, tem o mérito de fundamentar a teoria no pensamento do Merleau-Ponty de *Sens et Non-Sens* que, como sabemos, debruçou-se sobre a problemática da linguagem fílmica a partir dos dados fornecidos por Husserl na sua fenomenologia da percepção. Ao lado de capítulos pouco integrados entre si - um deles trata dos escritores de Hollywood, enquanto outro aborda as relações entre Glauber Rocha e o romance, ocupando-se um terceiro em fornecer subsídios para um filme sobre Jesus Cristo - , o escritor dedica-se ao estudo do diálogo no filme, usando como referência o livro clássico de Marcel Martin sobre linguagem cinematográfica, publicado em 1955, mas termina por dispersar seu raciocínio. Dizer, por exemplo, que os diálogos são "um meio de expressão essencial ao cinema" para, na frase seguinte, afirmar que eles não podem ser colocados no mesmo plano que a montagem, que seria "o elemento mais específico da linguagem cinematográfica", equivale a manter o discurso teórico dando voltas em torno de si mesmo <sup>21</sup>.

Por tudo isso, não é fácil entender os motivos que levaram Antonio Hohlfeldt, em ensaio publicado já em 1984, a assumir de modo acrítico os trabalhos de Evaldo Coutinho e de Assis Brasil, citando-os como se fossem mestres no assunto <sup>22</sup>. Seu texto, no entanto, apresenta qualidades, especialmente uma clareza quase didática, como se verifica no tópico sobre as

21. BRASIL, Assis, ob. cit., passim.

22. HOLHFELDT Antonio: Cinema e Literatura, liberdade ambígua em AVERBUCK, Ligia. *Literatura em tempo de cultura de massa*, São Paulo, Nobel, 1984, p. 129.

diferenças entre palavra e imagem: "A mais simples enunciação literária, digamos: *Pedro saiu apressadamente de sua casa em direção à escola*, exige, do cineasta, a solução de uma série de problemas que o desafiam de imediato" <sup>23</sup>. Mas torna-se pelo menos impreciso quando, depois de reconhecer a complexidade da expressão cinematográfica, afirma que o filme "Não é algo pensável, mas perceptível". São proposições no mínimo insuficientes, como dizer que "a literatura é fundamentalmente seqüência, sucessão de fatos, enquanto que o cinema caracteriza-se pelo simultaneísmo, tanto espacial quanto temporal" <sup>24</sup>. Outra frase de Hohlfeldt: o cinema é mais exterior (ele *instaura* um mundo), enquanto a literatura seria mais interior (pois *recria* um mundo). Deixando de lado a precariedade da distinção entre instaurar e recriar mundos, é evidente que a problemática das diferenças entre cinema e literatura não conduz a caminhos muito distantes, como já ensinava o mestre Paulo Emílio. Impossível não reconhecer em *GRITOS E SUSSURROS*, de Ingmar Bergman, a força de uma interioridade superior à que encontramos em um sem-número de romances. Não por aqui, certamente, é que se chegará ao estabelecimento de padrões técnicos aplicáveis com segurança à apreciação de fenômenos dotados de tanta mobilidade, como as expressividades artísticas em cujo âmbito está inserido o discurso fílmico. Hohlfeldt mostra-se muito mais coerente quando, depois de invocar as lições de Luigi Chiarini e de Pio Baldelli, examina alguns filmes inspirados em textos literários, como *SARGENTO GETÚLIO* (1983), de Hermano Pena, que adapta o romance homônimo de João Ubaldo Ribeiro.

Pelos exemplos expostos até aqui, verifica-se que na bibliografia brasileira sobre literatura e cinema coexistiram duas tendências. A primeira, privilegiando mais o estudo de casos do que a teoria, apresenta-se como norma, coincidindo

23. Ob. cit., p. 129.

24. Id., p. 131.



inclusive com o que sucede em nível internacional. A segunda diz respeito à limitação dos veículos editoriais à disposição dos pesquisadores e escritores: na falta de espaço, publicam-se mais artigos e pequenos ensaios. O canal mais importante para esse gênero de publicação foi certamente a revista *FILME CULTURA*, sob a responsabilidade do *Instituto Nacional do Cinema* e, posteriormente, da *EMBRASILFILME*. O número 14 analisa as relações entre literatura e cinema na obra de Bernard Shaw e no encontro entre Alain Robbe-Grillet e Alain Resnais, além de incluir um artigo teórico de Adonias Filho. No número 20, dedicado ao estudo da obra literária/roteiro/filme, destaco um ensaio do crítico Sérgio Augusto. O número 43 documenta uma ampla pesquisa sobre o tema: "A palavra antes da imagem: o roteiro cinematográfico", enfatizando a importância deste na adaptação cinematográfica de um texto literário, com exemplos de *Macunaíma*, *Inocência* e *Memórias do Cárcere* <sup>25</sup>.

No seu artigo, Adonias Filho declara que o cinema depende da ficção: a indústria não teria como subsistir, na sua dimensão de entretenimento, sem a novelística e a dramaturgia <sup>26</sup>. Diz ele, com razão, que as histórias do *far-west* norte-americano, com as aventuras nem sempre ingênuas de bandidos e mocinhos, aguardavam ansiosamente o nascimento do cinema. Refere-se também à tradição narrativa, lembrando que os ficcionistas do passado, de Homero a Joyce, demonstraram frequentemente um inegável senso cinematográfico. Sua afirmação final, de que o cinema representa uma evolução na arte de contar, ficaria mais matizada se entendida no sentido de uma aproximação ou continuidade entre as linguagens, como faz notar Roland Barthes: "Os significantes são sempre ambíguos;

-----  
25. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema, nº 14, abril/maio de 1970 e nº 20, maio/junho de 1972 - *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Embrasilfilme, nº 43, janeiro/abril de 1984.

26. Em *A ficção e o cinema*, *Filme Cultura* nº 14, ob. cit. p. 40.

o número de significados é sempre superior ao número de significantes: sem isto não haveria nem literatura, nem arte, nem história, nem nada do que faz andar o mundo" 27.

Para Sérgio Augusto, o núcleo da comparação entre literatura e cinema consiste no modo pelo qual a consciência absorve os signos da linguagem verbal e da linguagem visual. Seu ensaio já aponta para a problemática da recepção da obra de arte 28. Citando Jean-Luc Godard, entende que o cinema começa onde a literatura acaba, proposição que me parece correta sobretudo se pensarmos na função do roteiro cinematográfico, feito de palavras mas na iminência de ser transformado em imagens. O exemplo oferecido é o seguinte: o romancista hesita entre escrever *quando eu saí, estava chovendo e estava chovendo quando eu saí*, enquanto no filme não existe a questão, pois as duas coisas são mostradas ao mesmo tempo.

Lembrando a colocação de Roland Barthes, que acabo de citar, Moacyr Cirne pergunta até que ponto a realidade significativa do cinema se aproxima da realidade significativa da literatura. Para se chegar a uma resposta satisfatória, afirma ele, é necessário, por um lado, entender a narrativa como um "sistema de transformações temporais" e, por outro, "pensar o cinema e a literatura como sistemas conotativos, interrelacionados dentro de uma dada significação social" 29. Prefere, no entanto, insistir no aspecto das diferenças entre romance e filme, que residiriam nas características do material empregado, ou seja, nos componentes sógnicos que se constituem no interior dos significantes. Citando Tynianov, lembra as razões pelas quais o cinema estaria próximo da poesia e não da prosa, enfoque que seria desenvolvido por Pier Paolo Pasolini, como já assinalado:

-----  
27. BARTHES, Roland. *O Grão da Voz*, ob. cit. p. 22.

28. Utopia do romance filmado, *Filme Cultura* nº 20, ob. cit., p. 23

29. Uma operação semiológica, *Filme Cultura*, nº 20, ob. cit., p. 31.

- como nos versos, o cinema se expressa através de saltos de imagens;
- no cinema, o espaço se concretiza através da imagem, ao passo que o romance se fundamenta num espaço abstrato gerado pelas palavras.

Esta questão do caráter abstrato e alusivo do texto literário, sobre a qual tanto insistem os que se ocupam da sua comparação com o texto fílmico, deve ser devidamente equacionada, como fizemos usando a autoridade de Roland Barthes. Cabe também observar que as análises de Cirne, coerentes com o espírito da época em que foram escritas, regem-se pela perspectiva estruturalista, centrando-se nos mecanismos semiológicos então utilizados para a abordagem de obras ficcionais, fossem elas romances ou filmes. O importante a ressaltar é que, apesar das dificuldades assinaladas, o estudo das relações entre literatura e cinema nunca deixou de existir, presente não apenas no elenco de artigos e ensaios publicados, mas também em numerosas pesquisas desenvolvidas nas Universidades, nos níveis de graduação e pós-graduação.

#### APORTES DA PESQUISA UNIVERSITÁRIA

Na tese que defendeu em 1974, a Professora Heloisa Buarque de Holanda centra seu estudo sobre *Macunaíma*, romance e filme, procurando inicialmente verificar como o discurso modernista de Mário de Andrade resolveu o confronto entre conteúdo mítico e forma literária, pois a distância entre mito e literatura seria a chave para a descoberta de sentido na rap-

sódia criada pelo escritor <sup>30</sup>. Por outro lado, tendo em mente que o modernismo literário brasileiro possuía evidentes ligações com os movimentos cinematográficos de vanguarda que lhe eram contemporâneos, a autora aproxima Oswald de Andrade do cineasta soviético Dziga Vertov, estabelecendo a dessacralização como um elemento comum entre eles <sup>31</sup>.

- Em Oswald: "As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado".
- Em Vertov: "Declaramos que os velhos filmes romanceados, teatralizados e outros têm lepra. Não se aproxime deles ! Perigo de Morte ! Contagiosos ! (HB, p.14 e 15).

Situados em culturas e em regiões geográficas tão distantes, unem-se os dois autores na arremetida contra a empáfia de uma tradição literária feita de dogmas absolutos. Surgindo neste quadro como personalidade menos radical que Oswald, Mário de Andrade não deixa de desconcertar também os espíritos parnasianos: "Só então é que se percebeu que a descrição literária não descreve coisa nenhuma e cada leitor cria pela imaginativa uma paisagem sua, apenas servindo-se dos dados capitais que o escritor não esqueceu" (HB, p. 25). A cinematografia aparece como a principal responsável por mudanças

-----  
 30. BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Heróis de nossa gente*, dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, Rio de Janeiro, UFRJ, 1974. Somente o 5º capítulo da tese é publicado, com pequenas modificações, em *Macunaíma - da literatura ao cinema*, Livraria José Olympio/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1978. As citações no texto correspondem aos quatro primeiros capítulos da tese.

31. Sobre Dziga Vertov ver ARISTARCO, Guido. *Storia delle teoricche del film*, Torino, Giulio Einaudi ed., 1963, p. 115 sgs.

tão radicais. Para Mário ela era "o Eureka das artes puras", realizando a vida muito melhor do que as demais artes. Heloisa Buarque destaca em *Macunaíma* a presença de fatores modernizantes que o escritor teria tomado de empréstimo da narrativa fílmica, naturalmente os que mais agradavam às vanguardas européias. Um exemplo é a caracterização do herói e da sua viagem, no início do romance, com ênfase na dimensão épica: "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente... "O segmento demonstra a versatilidade de Mário ao passar "da voz longínqua de algum Olimpo para o meio da ação". Ele monta a frase seguinte ("O divertimento dele era decepar cabeça de saúva") com a anterior, usando o recurso ágil do corte, como faria um diretor de cinema (HB, p. 45 e 46).

Para serem entendidas as bases da leitura e da tradução fílmica que Joaquim Pedro faz de *Macunaíma* é necessário levantar as causas que determinaram a marginalização sofrida pelo cinema brasileiro, até o final dos anos 50, em relação à cultura nacional. Entre estas está certamente a deformação do público, colonizado pela linguagem e pela capacidade mercadológica do filme norte-americano. O Cinema Novo, influenciado em parte pela obra pioneira de Humberto Mauro e pelas propostas de realismo social criadas por Nelson Pereira dos Santos, integra-se naturalmente com outras manifestações artísticas que surgiram naquela época, buscando estimular nas massas o consumo de uma cultura feita para elas. Da mesma forma que o movimento modernista de 1922 redescobria o Brasil e procurava reencontrar uma realidade nacional não conceituada, o Cinema Novo propunha-se como um movimento mais ou menos homogêneo em torno de um grande tema: a realidade brasileira ocultada e espoliada pelo capitalismo internacional. Mas sua originalidade estava também numa profunda revisão das instâncias da produção cinematográfica, chegando ao radicalismo da chamada *estética da fome* de Glauber Rocha, na conhecida militância artística e intelectual que o projetou nos meios europeus.

É nessa conjuntura histórica que se situa a realização do *Macunaíma*-filme, inaugurando em 1969 uma segunda fase do movimento cinemanovista. Lembremos que o grande público não havia compreendido a mensagem do Cinema Novo, encravada entre o filme comercial incapaz de competir com as produções estrangeiras e o filme marginal destinado a espectadores elitizados. Ampliando a dimensão popular do romance de Mário, o filme de Joaquim Pedro apresenta a proposta renovadora de sensibilizar a imaginação do grande público e contribuir com seu quinhão para o ideal do enraizamento do cinema brasileiro, até hoje não alcançado. Surge como "a primeira tentativa de superar a aparente inconciliável oposição entre produção industrial e criação artística", como "o primeiro filme consciente, seguro e sério que atinge as massas" (HB, p.102), aliando a reprodução da comunicabilidade fácil e grossa da chanchada nacional, através da significativa presença de Grande Otelo e da interpretação dos demais atores, com um tecido narrativo aberto a múltiplos níveis de leitura. Depois de estabelecer o elo entre Mário e Joaquim, sob o ângulo da modernidade e da comunicação de uma realidade bem brasileira, e de identificá-los com Macunaíma, pois ambos são também viajantes em busca de um rumo, Heloísa Buarque aborda o aspecto teórico das relações entre cinema e literatura.

Sob o prisma do chamado *demonio da analogia*, a autora discute as diferenças entre palavra e imagem, referindo-se de modo especial a aspectos que seriam mais tarde desenvolvidos por André Gaudreault e por outros ensaístas, como foi visto no capítulo anterior <sup>32</sup>. A imagem é uma, não um signo convencional, e expressa a pseudo-presença daquilo que ela contém. O filme só mostra o que a imagem mostra, enquanto a li-

32. Este e outros temas são tratados, sob diversos enfoques teóricos, na antologia organizada por Ismail Xavier: *A experiência do cinema*, Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983.

teratura, por não trabalhar com objetos mas com palavras, reelabora essa ausência dos objetos, explorando a abstração dos vazios com a parcialidade e a ironia da descrição. O cinema, pelo menos o tradicional e dominante, herdeiro da decupagem clássica de David Wark Griffith, investe na montagem do material fotografado e se interessa pelo relato fílmico do argumento. A argumentação da autora está sintetizada no seguinte trecho da tese:

"O tropo lingüístico se funda no choque de semelhanças. Justapondo qualidades similares em objetos diferentes, a linguagem se vinga da desordem aparente da vida. As teorias do simbólico demonstram que observamos semelhanças, mesmo na percepção mais simples das coisas. Mesmo frente a um material díspar, a mente elabora semelhanças. Ao que Arnheim acrescenta afirmando que uma ilusão para ser forte não deve ser necessariamente completa em detalhes. É assim que a literatura trabalha: conota e metaforiza esse processo. O cinema, entretanto, não pode trabalhar abertamente com sugestões. A demanda realista da imagem concretiza o nível alusivo do tropo literário"<sup>33</sup>.

Ao definir o cinema como arte da evidência, conjugada sempre no presente, Heloísa Buarque não apenas retoma as teorias do verossímil e do filme como articulação de elementos ilusórios, cuja verdade é ser imagem do real, mas aponta também para a perspectiva da narratividade, dimensão através da qual, como as teorias mais avançadas reconhecem, romance e filme encontram liames profundos de parentesco. Permanece em sua dissertação, no entanto, uma vinculação acrítica ao pensamento de André Bazin - a tela como "janela para o mundo" - e ao de outros autores, como Bluestone. A certa altura, por exemplo, quando afirma a primazia da evidência da imagem, ela deixa-se pegar pela armadilha da redundância: "Grosso modo, a leitura de um filme é bem mais simples do que a de uma obra

33. BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *Macunaíma - da literatura ao cinema*, ob. cit. p. 77.

literária: suas descrições são imediatas, os fatos parecem evidentes e claros; são as imagens e não as palavras que fazem o relato" 34.

Quando usa a teoria para analisar o filme de Joaquim Pedro, a autora tem o cuidado de salientar que o método comparativo acaba quase sempre por encontrar, no final do percurso, uma tradução empobrecida. Insiste na falta de sentido em apenas avaliar se o texto fílmico é ou não é fiel à fonte literária, interessando-lhe muito mais discutir os graus de originalidade e de autonomia da adaptação. Dados o contexto do filme e o pensamento cinemanovista do cineasta não seria coerente, diz a autora, ver o *Macunaíma* fílmico transformar-se também na *Ursa Maior*, como acontece no livro. Para ela, a afetividade e a melancolia do herói livresco foram totalmente deslocados pela tradução incisiva, crítica e pessimista. Outra mudança fundamental consistiu no abandono do clima mágico, presente na maioria das páginas de Mário, em favor da redução da narrativa a um plano realista, tragi-cômico e anti-heróico. Exemplo dessa revolução operada por Joaquim são os comentários da trilha musical, que o cinema tradicional usa quase sempre para atenuar os cortes e promover a suavidade das transições narrativas. No *Macunaíma*-filme, ao contrário, a música funciona como comentário irônico da imagem, contradizendo-a, insinuando o distanciamento e a crítica em lugar de reiterar o relato. Já na seqüência das visitas do herói ao gigante Venceslau Pietro Pietra em busca da muiraquitã, cenografia e personagens são utilizadas na configuração de um mundo absurdo e grotesco, sem o pano de fundo realista que caracteriza outros momentos do filme.

Ao final do trabalho comparativo, vale-se a autora da teoria e da prática analítica desenvolvida por Roland Barthes para examinar criticamente três fotogramas do filme, reti-

---

34. Id., p. 72.



rados das seqüências finais. O método fundamenta-se no pressuposto da indescritibilidade da imagem fílmica. Apresenta como um paradoxo o esforço verbal para chegar ao argumento embutido na imagem ou por ela encoberto, assim como é materialmente indescritível por palavras a complexidade do real. Trabalhando com uma leitura instantânea e vertical da imagem, a análise do fotograma procura quebrar a redundância ou circularidade viciosa da apreciação, oferecendo ao analista um suporte concreto capaz de nortear sua elaboração verbal, em lugar de deixá-lo à mercê de imagens recordadas e imprecisamente descritas. A análise dos fotogramas levará a autora à conclusão de que o filme de Joaquim Pedro exige uma leitura vertical, pois sua estrutura refere-se a uma interioridade das imagens, incluindo os níveis informativo, simbólico e poético de significação, e não a uma simples concatenação narrativa.

A tese de doutorado do brazilianista Randal Johnson é mais formal do que a da autora brasileira. Completa na exposição histórico - descritiva das teorias e minuciosa no estudo comparativo entre romance e filme, acaba pagando tributo à sua preocupação didática, por estar destinada a uma banca examinadora estrangeira<sup>35</sup>. Comprova ainda o que já se entrevia na tese anterior: em função de sua densidade e do seu potencial semiótico de articulação, o universo dos *Macunaíma*, romance e filme, representa material privilegiado para a pesquisa e para a reflexão sobre as relações entre literatura e cinema. O ponto de partida de Johnson, no seu percurso comparativo, é a rejeição do conceito de fidelidade, por considerá-la a-histórica, subjetiva e, finalmente, inócua. Uma vez que romance e filme trabalham com materiais diferentes de expressão, diz ele, cada filme tem de ser julgado como filme, e não como mera adaptação de um texto literário. Este é um ponto

35. JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo, T.A. Queiroz Editor, 1982.

pacífico em todos os textos analisados, mas ainda muito genérico para informar sobre o núcleo de cada reflexão. A partir do enfoque inicial, Johnson descreve e comenta as teorias mais importantes sobre o tema. Utiliza bibliografia de língua inglesa, menos freqüente no Brasil, introduzindo o pensamento de George Bluestone e de Robert Richardson. Vale-se também do trabalho monumental de Jean Mitry para reforçar a sua tese inicial: a impossibilidade de uma tradução fiel e completa do romance para o filme. A segunda obra será sempre autônoma em relação à primeira, podendo esta funcionar como um subcódigo, mas nunca como instância indispensável à compreensão do texto adaptado. Johnson analisa o pensamento de Charles Peirce, de Christian Metz e de Gianfranco Bettetini, para deter-se na proposta de sistema fílmico textual, instância na qual se cruzam códigos específicos e códigos não-específicos, concluindo ser impossível para o espectador esgotar todos os sistemas textuais existentes em determinado filme (RJ p.22). Sua contribuição mais importante, no entanto, consiste na contestação das categorias de *abstrato* e *concreto* geralmente usadas para contrapor as expressividades da palavra e da imagem. Observando que ambas trabalham com as dimensões do espaço e do tempo e tendem a usar uma linguagem figurativa e metafórica, completa: "Nem palavras nem imagens devem ser confundidas com suas referentes respectivas, pois as duas são ilusórias. Dizer que a diferença entre a palavra e a imagem é uma diferença de apreensão conceitual em oposição à percepção direta é simplista" (RJ, p.28). Johnson defende a tese de que romance e filme coincidem como capacidade de significar, ainda que o façam de formas diferentes, sendo possível encontrar uma como que atmosfera homogênea para o trabalho comparativo: "A estrutura narrativa constitui um código translingüístico que pode manifestar-se em várias linguagens sem modificação especial" (RJ, p. 99).

A partir destes pressupostos teóricos, o romance *Macunaíma*, somatório e integração dos heróis coletados em diversas lendas amazônicas, é visto à luz da teoria de Mikhail Bakhtin, na interpretação de Julia Kristeva: a idéia da palavra como intersecção de várias superfícies textuais diferentes. Na composição interna do romance de Mário de Andrade, mosaico de situações e de informações que se cruzam, a intertextualidade manifesta-se geralmente como paródia. Nesta, diz Bakhtin, "o autor fala através da palavra de outra pessoa, mas em contraste com a estilização ele introduz uma direção semântica dentro daquela palavra que é diametralmente oposta à sua direção original" (citado por RJ, p. 106). Também no código translingüístico do romance e do filme, o elemento comum é a paródia: imitação cômica e grotesca do ufanismo nacional, nas respectivas versões de 1928 e de 1969; paródia do modo de viver, dos costumes e das tradições do homem brasileiro; imitação deslocada dos padrões narrativos tradicionais, formulados pelos donos da cultura. Identificado com o romance através do signo compartilhado da paródia, o filme avança mais no terreno da alegoria, utilizando-a para ocultar afirmações por demais contundentes ou para, pela alquimia do riso, torná-las ainda mais ferinas. Quando realizou o seu *Macunaíma*, Joaquim Pedro precisava dizer muito sem que sua proposta fosse bloqueada pelas barreiras da censura. Foi precisamente essa brecha que a sensibilidade do cineasta vislumbrou nas entrelinhas do romance, transportando-o das páginas antropológicas para a visualidade da sátira política.

A narrativa literária designa inicialmente o herói pelo seu crescimento veloz, por qualidades espirituais ligadas à vida da tribo e, também, pelas molecagens que faz. Observa Randal Johnson que, no filme, o herói é qualificado negativamente pela eliminação de suas qualidades espirituais, como reconhece o próprio Joaquim Pedro de Andrade: "Na minha concepção, o herói da película é um herói sem causa, um herói sem

destino. Ao contrário da obra original, onde é um personagem bom, com caridade cristã, na minha versão é um personagem mau" (RJ., p. 110). O "héroi de mau caráter" de Joaquim Pedro corporifica no imaginário cinematográfico os princípios e a militância dos seus ideais políticos. Num país sufocado pelo autoritarismo militar, o filme lança mão de artifícios adequados para transmitir ao público coisas que ele desejava ver e ouvir, protegido pelo anonimato das salas de cinema. Se o filme é intelectual na estrutura e na espessura da imagem significativa, a paródia e a alegoria garantem sua comunicabilidade popular. Seja o caso do código musical, já assinalado por Heloisa Buarque de Holanda. O filme começa com um hino militar, dos mais ufanistas, saudando a "pátria amada", enquanto os créditos iniciais são recortados sobre um fundo verde, amarelo e azul. No contexto político da época, era saborosa essa alusão a um nacionalismo que *Macunaíma* destruía com veemência. Também as referências ao racismo provocavam ressonâncias no público. O herói nasce preto e torna-se branco, passa por uma fase de miscigenação, mas logo mostra-se radical na sua branquura, sendo advertido pelo irmão negro que não conseguiu transformar-se: "Foi só você ficar branco para virar racista".

É tempo de voltar à análise de Randal Johnson. Abordando um estudo comparativo metuculoso, ele seleciona segmentos do romance para compará-los com as seqüências correspondentes do filme, concluindo que os eventos fundamentais narrados por Mário serão sempre modificados na transposição para o cinema, prevalecendo a intenção criativa do cineasta sobre uma possível acomodação de tradutor. Chega a dizer que Joaquim Pedro utilizou no seu trabalho a mesma estratégia que Haroldo de Campos havia identificado na escritura de Mário de Andrade: "ele percebeu o eixo estrutural e invariável de *Macunaíma* e organizou criativamente os elementos variáveis em torno desse eixo" (RJ, p.121). Outro corolário do estudo comparativo em

preendido pela tese é a confirmação do esforço do cineasta para relacionar a estória contada com a realidade social e econômica do país. Venceslau Pietro Pietra, por exemplo, personagem esfatizada em seus aspectos cômicos e grotescos, aparece no filme não apenas como o gigante Piaimã, comedor de gente, mas como um gigante da indústria e do comércio, um campeão da iniciativa privada, um capitalista burguês (RJ, p.129 e 132).

A partir do sistema fílmico textual de *Macunaíma*, constituído por 283 planos ou tomadas, Johnson procura relacionar os códigos que coexistem na narrativa, além do código fílmico. Além dos aspectos já citados, refere-se ao papel alusivo das vestimentas, lembrando o caso de Sofará, a primeira companheira de Jiguê, vestida com um saco branco: o emblema discreto da Aliança para o Progresso remete à presença do imperialismo norte-americano (RJ, p.142). Heloísa Buarque de Holanda, com o mesmo propósito, menciona a seqüência inicial do filme que, com bananeiras e terra improdutiva, cria atmosfera equivalente às alusões do texto literário. É neste patamar que as duas teses se encontram, caminhando juntas quando propõem a análise vertical de fotogramas como metodologia para desvendar os significados latentes do filme. Tanto assim que a conclusão de Johnson poderia encerrar também a reflexão de Heloísa Buarque:

"O tratamento do discurso no filme *Macunaíma* se faz no sentido de subverter a narrativa obrigando a leitura vertical da imagem que aponta para a estruturação interior do quadro e não da seqüência narrativa" <sup>36</sup>.

Vale a pena insistir no fato de que Heloísa Buarque de Holanda publicou apenas o quinto capítulo da tese, corres-

-----  
36. A citação corresponde ao item 6. das *Conclusões* da tese de Heloísa Buarque de Holanda, não reproduzido no livro. Ob. cit., p. 148.

pondente à análise fílmica. Os quatro capítulos anteriores, que conceituam as grandes linhas do modernismo, da obra de Mário de Andrade e do Cinema Novo, foram substituídos por "depoimentos de Mário de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade", como reza o subtítulo da capa. A autora declara que a transformação representa uma reação pessoal ao academicismo e às exigências formais dos textos universitários destinados a exames de pós-graduação. Em protesto a tais estruturas, a autora organizou no livro uma espécie de montagem dos textos, como faz o cinema com os planos e as cenas, usando fragmentos de cartas, anotações e segmentos de prefácios, ao lado de uma colagem de depoimentos esparsos colhidos em periódicos, além de fartíssimo material iconográfico. Uma espécie de leitura visualizada ou um filme sem movimento a partir das circunstâncias que agiram sobre as duas criações, a do escritor e a do cineasta. Talvez um alerta sobre os perigos de uma metodologia que busca reduzir aos padrões da lógica matemática a ilogicidade do fazer e do refazer artísticos.

#### FORMAS DO DEBATE CONTEMPORÂNEO

José Carlos Avellar, trabalhando fora do ambiente universitário, é um dos críticos cinematográficos que melhor tem contribuído para o estudo, no Brasil, de questões ligadas à realização de filmes inspirados em obras literárias<sup>37</sup>. Como ponto de partida metodológico, entende que a função do crítico é analisar e interpretar, e não impor ao leitor a visão dogmática do especialista. Em geral seu trabalho começa com a es-

37. Cf. AVELLAR, José Carlos. *O Cinema dilacerado*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.

colha de cenas ou seqüências do filme, consideradas momentos privilegiados para a interpretação do conjunto da obra. Além disso, ele adota a técnica de transformar a crítica em conversa com um leitor imaginário, numa espécie de bate-papo informal.

Ao estudar o confronto entre romance e filme, suas idéias reforçam e completam algumas das considerações já apontadas neste capítulo. Afirma, por exemplo, que no início do século Picasso e Bracque já trabalhavam seus quadros segundo a concepção do que viria a ser o espaço cinematográfico, apesar de ainda não materializada nos filmes. Passando ao campo da literatura, comenta que "Drumond e Mário estavam fazendo cinema, e filmando melhor do que as pessoas que entre nós neste mesmo período estavam diretamente envolvidas com o cinema"<sup>38</sup>. Segundo Avellar, Mário de Andrade havia captado muito bem as lições de Dziga Vertov e de Serghei Eisenstein, atingindo um nível de discernimento crítico muito mais avançado do que o dos realizadores que, naquela época, procuravam fazer cinema no Brasil. A observação é pertinente. As pessoas que "faziam fita", na década de 20, pouco tinham em comum com os intelectuais e artistas que escreviam ou produziam obras de arte. Eram simples artesãos, interessados no mecanismo dos aparelhos de filmagem e no processamento químico da película fotográfica. Alguns chegaram a construir seu próprio equipamento: fabricavam peças a partir dos modelos importados, construía uma máquina com fragmentos de várias outras. Mas a característica comum a todos era a imitação dos filmes, dos estilos, dos padrões cinematográficos difundidos por Holywood. As estrelas eram fotografadas como as divas norte-americanas, a iluminação dos "sets" obedecia às normas ditadas pelas produtoras estrangeiras. As exceções são raras. Humberto Mauro, mantendo embora ligações com o Grupo Verde de Cataguases e de-

-----  
38. Ob. cit., p. 209.

monstrando sensibilidade na captação do clima do interior brasileiro, não deixava de adotar em seus filmes os conceitos e as modalidades da narrativa griffithiana. Em São Paulo, José Medina deixou lições memoráveis de realismo cinematográfico, talvez de raízes européias. O fato é que o cinema entrou no modernismo literário brasileiro pela porta das vanguardas e das conexões européias, com mínima influência da produção nacional <sup>39</sup>.

Avellar exemplifica seu ponto de vista com *Amar, Verbo Intransitivo*, de Mário de Andrade. Comenta que a frase "Mamãe ! Olhe Carlos", que se repete em algumas páginas do livro, corresponde a um plano fílmico autônomo inserido na narrativa. A frase, diz ele, está solta, não se sabe quem a grita, funciona narrativamente com um *leit-motiv*, revela de maneira contundente o incômodo provocado nos circunstantes pela grosseria e pelos maus modos da personagem. Ao comentar a adaptação do livro para o filme *LICÃO DE AMOR*, realizado por Eduardo Escorel em 1976, chama a atenção para o fato de terem sido abandonados no roteiro os elementos que, numa primeira leitura, deveriam ser considerados os mais *cinematográficos* do romance: os comentários do narrador, introduzindo as cenas; a armadilha do falso final; os *flash-backs* explicativos. No filme, aparentemente, sobra apenas a estória do amor de Carlos por Fraülein, parece que só o argumento e os diálogos sobrevivem à tormenta da adaptação do texto. Para o crítico, essa foi a modalidade encontrada por Escorel para transportar ao cinema a vontade do autor literário, a visão corrosiva de Mário contra costumes e valores de uma sociedade decadente, mostrando que Carlos não passa de um burguês chatíssimo do século passado. Vale a pena acrescentar que a originalidade do cineasta consistiu no abandono da estrutura fragmentada do romance e na adoção de uma narrativa fortemente condicionada pelos

39. Ver em ÁVILA, Affonso (org.). *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975, meu artigo "Cinema no modernismo".



modelos clássicos para, de forma paradoxal, expressar a concepção desagregadora e ferina do autor modernista. O ponto central da narrativa fílmica é a revelação que Souza Costa faz à sua esposa sobre os verdadeiros motivos da contratação de Fraülein. Mais do que professora de alemão, ela exerce junto a Carlos a função de professora de amor, de iniciadora do adolescente nos mistérios da sexualidade. Na "casa senhorial de um amarelo educado", como sugerem as anotações do roteiro, o pai é o amante discreto que esconde da esposa sinais de aventuras noturnas. Repete-se no filme, com regularidade cadenciada, seu gesto de limpar os ombros com uma escova, antes de entrar no quarto de dormir. "De um romance moderno, com inovações na estrutura dramática, fizemos um filme de estilo clássico, o que nos parece conter uma certa modernidade, em função de uma exaustiva repetição de recursos que, à época em que o romance foi escrito, eram vistos como tipicamente cinematográficos", comenta Eduardo Escorel <sup>40</sup>.

A questão do roteiro cinematográfico preocupa Avellar, sugerindo-lhe uma pergunta: "Por que anotamos os filmes no papel antes de filmar?" Trata-se de discutir as relações entre o texto antes do filme e o filme depois do texto. Numa provocação, Nelson Pereira dos Santos afirmava que um filme "ou está na cabeça ou não está, não adianta estar no papel". O certo é que, escrito ou simplesmente imaginado, o filme está na cabeça com a forma literária que teria se estivesse escrito no papel. O entendimento de que o *literário* impulsiona a leitura e, conseqüentemente, a fabricação das imagens, além de coincidir com a teoria do discurso interior, de Emílio Garroni, soma-se também à convicção de que muitos roteiros modernos do cinema brasileiro foram inspirados pelas técnicas e formas de textos literários modernistas:

-----  
40. Entrevista a José Carlos Avellar, não publicada.

"A partir de 1960 e, mais acentuadamente, a partir de 1970, o cinema usou a literatura como um ponto de apoio para se livrar da prosa acadêmica do cinema estrangeiro e passar a escrever brasileiro ... Nossos filmes descobriram que o melhor texto para o cinema é mesmo o que se organiza de modo literário, é a escrita que se propõe como escrita e não procura esconder a sua própria face, envergonhada, sob o pretexto de melhor servir às imagens que serão feitas" <sup>41</sup>.

A problemática da comparação entre literatura e cinema, depois de superar juízos do tipo "gostei mais do filme", tem apontado nos últimos anos para formulações que se apoiam na lógica matemática. O professor Júlio Pinto, por exemplo, elabora um ensaio a partir do pensamento de Charles Peirce, apontando para a necessidade de superação do conceito essencialista de mimese "pensada a nível de dois", que se revela ilusório como proposta de reprodução naturalista do real <sup>42</sup>. A semiótica peirceana trabalha com o conceito de ícone, que inclui a idéia de reprodução mas a ultrapassa. Torna-se então possível superar uma opaca noção de mimese, cobrindo-a "com o transparente vestido rendado da álgebra". O conceito de mimese readquire o seu sentido primitivo de signo ou representação como um *ser relativo*, "algo que está *entre* alguma coisa e alguém", da mesma forma que "o ser da álgebra define-se por seu caráter relacional". Realizar a tradução como mimese significa montar uma estrutura análoga a uma outra. No estudo comparativo entre cinema e literatura, cabe ao leitor avaliar como se verifica a analogia entre o texto fílmico e o texto literário que lhe serviu de referência, ou seja, segundo a terminologia peirceana, avaliar "como o interpretante dá conta do signo e do objeto". Para Júlio Pinto, a funcionalidade do ícone algébrico está no fato de sua correspondência a uma fór-

41. AVELLAR, José Carlos, ob. cit., p. 230.

42. Texto divulgado pelo professor Júlio Pinto em palestra na Faculdade de Letras da UFMG, abril 1990.

mula "que representa tanto a organização do discurso verbal do romance quanto a do discurso imagístico do filme, e que preserva, com os seus  $x$ ,  $y$  e  $z$ , as diferenças intrínsecas das duas linguagens". De um ponto de vista teórico, a formulação é inquestionável. A dúvida surge quanto à sua funcionalidade na prática da análise textual. O fato é que a comparação entre um filme e o texto do qual foi adaptado exige do leitor posturas criativas e flexíveis que as fórmulas não podem prever. No caso do cinema, o mesmo aconteceu com a experiência estruturalista e com certos sistemas bem construídos, como o de Christian Metz, que não se mostraram eficazes como instrumentos de análise. Faltou-lhes a pragmática da leitura e, portanto, a capacidade de incrementar a conversação do analista com cada novo texto. É por isso que uma teoria de inspiração peirceana exige complementos que a tornem viável para cobrir e fertilizar o objeto da análise, quando esta se apresenta como finalidade. Um dos complementos, como foi visto, consiste na discussão das circunstâncias que cercam o projeto ideológico do cineasta, muitas vezes mais ambicioso do que a simples divulgação pelo cinema da proposta do autor literário. Outro recurso que me parece fértil, sempre na perspectiva de um estudo mais aprofundado, é o exame do roteiro cinematográfico, patamar situado entre o livro e o filme. Esta será uma das abordagens do próximo capítulo.

#### FECHANDO O CAMPO

A massa dos estudos brasileiros sobre literatura e cinema apesar de quantitativamente pouco expressiva, apresenta um nível razoável de qualidade. Além das pesquisas universitárias, necessariamente mais profundas, o tema retorna em ar-

tigos e crônicas a propósito de cada novo filme inspirado em romances ou em outros textos literários. Como foi visto anteriormente, as reflexões de Emílio Garroni sobre o discurso verbal presente na narrativa fílmica são citadas ou aparecem nas entrelinhas de alguns trabalhos em que a relação entre literatura e cinema é abordada. Pelo menos da parte dos críticos especializados existe uma consciência clara da complexidade do problema, sabendo que novas questões se colocam diante de cada caso. Um dos cortes possíveis instala-se no confronto entre narrativa clássica e formas do cinema moderno. O cinema dominante não esconde sua condição de herdeiro das idéias renascentistas e assume as aspirações miméticas abandonadas no século XX pelas artes, como observa Robert Stam<sup>43</sup>. É evidente que a adaptação de um texto literário feita na perspectiva da decupagem clássica e da estética ilusionista nada tem a ver com uma proposta voltada para a arte anti-ilusionista, que desfaz a rigidez da impressão de coerência espaço-temporal e procura ressaltar "as brechas, os furos e as ligaduras do tecido narrativo"<sup>44</sup>. Há um bom exemplo no caso de duas leituras fílmicas de Machado de Assis. De um lado, uma versão equivocada, feita nos moldes da narrativa clássica, transforma *Dom Casmurro* em um *thriller* policial de escasso interesse: não bastaram as boas intenções nem a reconhecida competência de Paulo Emílio Sales Gomes, um dos roteiristas, para fazer de *CAPITU* (Paulo César Saraceni, 1968) pelo menos um filme coerente com a importância do seu projeto. Ao contrário, *BRÁS CUBAS* (1985), de Júlio Bressane, inspirado nas *Memórias Póstumas*, oferece uma versão irreverente e absolutamente livre do romance de Machado, mas criativa, brilhante e, afinal, digna do autor. No entanto, a versão de Bressane também frustrou a maioria dos apreciadores de Machado por desfigurar aspectos

43. STAM, Robert. *O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

44. Ob. cit., p. 22.

considerados fundamentais no estilo machadiano.

Os critérios para a comparação entre filme e texto literário, feitos para nortear a leitura, não podem ser rígidos quando se aplicam a uma nova obra. Existe um vazio entre as elaborações teóricas e o percurso particular do analista pelas sinuosidades do texto fílmico. Se retomarmos o pensamento de Garroni, será necessário entender que a reconhecida infiltração do raciocínio verbal nos domínios do discurso imagístico tem suas limitações, não podendo figurar como barreira opaca e intransponível. É necessário vê-la como algo permeável, uma espécie de cúpula cheia de perfurações por onde vasa a luz, talvez uma dessas treliças de antiga casa colonial. Pelos ocos permeia a imponderabilidade do fílmico, existem pontos que repelem a intervenção do discurso interior, de origem verbal. Será sempre preciso reconhecer os momentos de plenitude da imagem, aqueles que algumas teorias estenderam indevidamente por todo o espectro da narrativa fílmica. Este é também o entendimento de José Carlos Avellar, no texto que estivemos comentando:

"Eu sou contra a idéia de que a reflexão só se dá por palavras, eu entendo que ela se dá de uma e de outra forma, apesar de existirem respeitabilíssimos defensores da idéia de que a imagem não pode gerar diretamente uma reflexão. Eu fico com Eisenstein, que propôs durante muito tempo a idéia de um cinema e de uma montagem que se comunicam sem intermediários com o espectador, fazendo-o imaginar, entender e pensar"<sup>45</sup>.

O tema da literatura no cinema é objeto de um livro pequeno e despretencioso de Sérgio Lara Leite, lançado em

45. Extraído da intervenção de José Carlos Avellar no Seminário sobre Literatura e Cinema, Belo Horizonte, 20º Festival de Inverno da UFMG, julho de 1989, sob minha coordenação. Participaram também os professores da Faculdade de Letras da UFMG: Letícia Malard (VIDAS SECAS), Melânia Silva Aguiar (JORGE UM BRASILEIRO), Eneida Maria de Souza (MACUNAÍMA) e Vera Lúcia Andrade (O BEIJO DA MULHER ARANHA), além do cineasta Paulo Thiago.

1984 <sup>46</sup>. Sem muito rigor, os poucos capítulos misturam algumas considerações teóricas com depoimentos de cineastas e escritores. A obra merece destaque, no entanto, pela pesquisa que oferece de "textos literários que inspiraram filmes", referindo-se apenas ao caso brasileiro. Apesar de se tratar de uma relação incompleta, ela é suficiente para identificar uma tendência significativa dentro da produção nacional.

---

46. LEITE, Sérgio Lara. *A literatura no cinema*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura (Prêmio Fundo de Incentivo Literário), 1984.

CAPÍTULO QUARTO

A PERENIDADE EXEMPLAR DE VIDAS SECAS

## VASTAS SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS PROFUNDAS

Parafraseando Robert Musil: a tarefa do cineasta, muito próxima da exercida pelo escritor, é olhar o universo com olhos novos, desvendar novas constelações, estabelecer novas relações entre as coisas, inventar personagens e criar protótipos para o desenrolar das ações, reinventar o homem interior através do seu aparecer no mundo <sup>1</sup>.

Não se pode negar que os objetos substanciais do escrever e do filmar sejam semelhantes. Se não levarmos em conta, com excessivo rigor, diferenças de estilos e de épocas entre as tendências dominantes e os desvios experimentais da norma, teremos de admitir que no confronto entre a literatura e o filme de ficção existe em comum uma compulsão para a narrativa, incluídas neste campo também as propostas des-narrativas mais radicais. Do romance e do cinema, de um modo predominante e mesmo insistente, leitores e espectadores esperam a narração de histórias, a organização de acontecimentos nos quais intervêm personagens e figurantes. É a busca incessante, que a sociedade de consumo acentua e radicaliza, de novos enfoques - ao nível da linguagem e ao nível dos conteúdos - capazes de iluminar com luzes e tonalidades diferentes a velha malha dos mitos e das fábulas.

A identidade na compulsão narrativa, no entanto, tem como contrapartida certas diferenças intransponíveis entre literatura e cinema. À guisa de breve retorno ao que foi discutido em capítulos anteriores, valho-me de pensamentos que Rubem Fonseca, no seu último romance, empresta a uma das personagens: "Gurian achava impossível o cinema criar na mente do espectador uma interação complexa, profunda e permanente de

1. Citado em recensão de *O homem sem qualidades*, de Robert Musil, por Mário Pontes, em *JORNAL DO BRASIL, Ideias/Livros*, nº 164, 18/11/1989, p. 6 a 10.



signos e símbolos, conceitos e emoções como (os) que a literatura estabelecia com o leitor" <sup>2</sup>. Ao lado deste pressuposto teórico sobre as relações entre literatura e cinema, o escritor oferece considerações precisas sobre o problema prático e técnico da adaptação de um romance para o formato da expressão fílmica. Refiro-me ao trecho no qual o narrador elabora um roteiro cinematográfico sobre a morte de Dolguchoy, partindo do texto escrito por outra personagem:

"Bábel não diz como o cossaco Afonka dá o tiro de misericórdia em Dolguchoy. A cena foi descrita por Bábel assim: 'Eles falaram rapidamente. Nenhuma palavra chegou a mim. Dolguchoy entregou seus papéis ao comandante do esquadrão. Afonka guardou-os em sua bolsa e deu um tiro na boca de Dolguchoy'. Isto era muito melhor do que a cena que eu roteirizara. O leitor não precisava saber como foi que Afonka deu um tiro na boca de Dolguchoy, não precisava de detalhes para ver e sentir, enfim, imaginar o que estava acontecendo. Não era dito ao leitor como estava o rosto de Afonka, ou o de Dolguchoy, no momento do tiro, mas o leitor estava sabendo tudo o que importava naquele instante, à maneira dele, leitor. No filme eu podia, por exemplo, colocar a câmera enquadrando Liutov e o tiro de misericórdia ficaria apenas em áudio, porém isto tiraria a força da narrativa. Podia, ainda, mostrar a paisagem, o céu ou lá o que fosse, enquanto se ouvia o tiro. Seria um pífio truque sintático que enfraqueceria ainda mais a cena e privaria o espectador da tensão criada por Bábel. Mas isto teria alguma importância? Quem, entre os milhões de semi-analfabetos fabricados pelas instituições de ensino, consumidores de uma arte cômoda representada pela música pop, pelo cinema e pela televisão, conhecia Bábel? Tudo o que saberiam de Bábel seria o meu filme. Ou seja, muito pouco" <sup>3</sup>.

Pessimismo diante das possibilidades expressivas do cinema? Melhor considerar realista a conclusão de Rubem Fonseca, pelo menos sob o ângulo da massa de informações que ge-

2. FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p.77.

3. Id., p. 16.

ralmente transmigra de um romance para um filme. Talvez seja até mais coerente reafirmar que o cinema começa onde acaba a literatura. Certo é que o quadro das vastas semelhanças e das profundas diferenças entre esses dois universos semióticos apresenta-se como extremamente complexo. Em depoimento recente e nada modesto, a partir da pergunta de um jornalista sobre a tradição do cinema brasileiro de apropriar-se de obras literárias, afirma o cineasta Júlio Bressane: "O cinema brasileiro se inspirou muito em obras literárias. Mas a operação de passar de uma linguagem para outra fui eu quem inaugurei ... com *Brás Cubas*, ao fazer uma tradução de ordem intersemiótica. Ou seja: uma tradução de uma linguagem para outra. O que o cinema brasileiro havia feito era se apropriar de entrecchos ou entredos. Não tocava no valor especificamente literário, a forma, a qualidade sensível do texto" <sup>4</sup>.

A provocação de Bressane, realizador conhecido pelo experimentalismo da sua obra, concretiza-se de modo especial em *OS SERMÕES*, filme de 1989 que, na cenografia, na encenação e nas citações, consegue visualizar com inegável brilho a vertigem do barroco, traço que marcou o estilo do Padre Antonio Vieira. Cabe notar, no entanto, que a riqueza da leitura e da pesquisa do cineasta requer uma preparação específica do espectador médio, pois a mensagem veiculada pelo filme situa-se no espaço mais exclusivo da experimentação. *OS SERMÕES* é uma obra cuja primeira leitura passa obrigatoriamente pelo intelecto. Para abordá-la com êxito é necessário conhecer os sermões, saber dos filmes citados, ter informações sobre o barroco e sobre a vida de Vieira, que sabemos ubicada também entre as sedas palacianas, não apenas nos púlpitos.

-----  
4. Apud *Jornal de Brasília*, edição de 28.10.1989, caderno 2.

## O CINEASTA E AS CIRCUNSTÂNCIAS

Para ilustrar com o caso do cinema brasileiro a problemática geral do confronto entre narrativa literária e expressão fílmica prefiro, no entanto, manter-me no universo das obras que, embora ideologicamente engajadas e conscientes das possibilidades da linguagem utilizada, não se desviam do objetivo de comunicar-se com as massas ou, pelo menos, com um público mais amplo e diversificado, o que dificilmente acontece quando se trata de filmes situados à margem do modo de narrar dominante. Encontro um exemplo privilegiado em *VIDAS SECAS*, realizado em 1963 por Nelson Pereira dos Santos, a partir do romance homônimo de Graciliano Ramos. Anterior como projeto às manifestações coletivas e ideologicamente mais complexas do chamado Cinema Novo, o cineasta conseguiu equilibrar neste filme as exigências de adequação a um determinado momento da história e da cultura brasileiras com a inspiração em certos padrões ou estilos de narrativa fílmica. Não sem razão o crítico Jean-Claude Bernardet o considerava naquela época como "um passo fundamental para a conquista da representação do homem brasileiro na tela... verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil"<sup>5</sup>. Apesar da qualificação de naturalista dada por alguns intérpretes que, por ocasião do seu lançamento, o viam quase como um documentário, *VIDAS SECAS* deveria ser considerado "o mais alto grau de abstração atingido entre nós pelo cinema"<sup>6</sup>.

No excelente estudo crítico e biográfico que publicou recentemente, Helena Salem destaca a paixão de Nelson pela literatura, mencionando Dostoievski, José de Alencar, Oswald de Andrade, *Os sertões* e Shakespeare entre autores e livros

5. BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p.66.

6. Id., ib.

preferidos. E acrescenta: ... "garoto de 20 anos, militante comunista, cinéfilo apaixonado, fortemente marcado pela leitura do romance brasileiro da década de 30 - Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego - ele se impregnaria de todo esse clima, mas seguiria também outros caminhos. Seria tudo isso, e a negação disso tudo" <sup>7</sup>. Em 1950, ainda em São Paulo, onde nascera, muito influenciado pelas teses do realismo socialista, que exaltava o enfoque popular, o figurativismo e o maniqueísmo dogmático, Nelson buscava inspiração nas idéias e nos filmes dos cineastas italianos de tendência neo-realista, como demonstra a crítica que escreve sobre *CAICARA*, o primeiro produto da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: ... "não aproveitou a mais positiva contribuição dessa escola (neo-realista): o conteúdo humano de suas figuras e das respectivas ações", pois "o verdadeiro realismo não se acha somente na forma: está, antes de tudo, no assunto e no seu tratamento" <sup>8</sup>. Mais do que as posições teóricas de Nelson vale destacar, naquele momento da sua vida, a determinação que demonstrou ao romper o cordão umbilical com o cinema paulista, deixando que sua criatividade se expressasse no espaço mais pragmático e aberto do cinema carioca, como aponta ainda Helena Salem.

No Rio de Janeiro, Nelson faz assistência de direção em *AGULHA NO PALHEIRO* e em *BALANÇA MAS NÃO CAI*, filmes totalmente heterogêneos, antes de lançar-se em 1954 à realização do polêmico *RIO QUARENTA GRAUS*, que o faria emergir no panorama da cultura brasileira. É conhecida a repercussão do filme entre os críticos e os realizadores, mas vale a pena recordar a impressão que provocou em Joaquim Pedro de Andrade: ... "ele abriu nossas cabeças para um caminho muito rico, fértil, que coincidia com o que todos nós pensávamos" e também a reflexão

7. SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho impossível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 51.

8. Id., p. 72.

de Walter Lima Júnior: "Ele parte da precariedade de condições, mas supera o precário. E esse é o trabalho que foi desenvolvido pelo Cinema Novo mais adiante" <sup>9</sup>. *RIO QUARENTA GRAUS* caracterizou-se, antes de mais nada, por sua adaptação às necessidades e limites da produção brasileira, antecipando a filosofia e os métodos da chamada "estética da fome", criada e nomeada por Glauber Rocha. É o próprio Nelson quem descreve suas intenções ao referir-se a *O GRANDE MOMENTO* (1958), filme paulista de Roberto Santos, do qual foi produtor:

"Não tenho nenhuma posição tomada com relação a temas. Minha única preocupação é a de fazer um cinema de características brasileiras, vigorosas, de luta, como uma tentativa de afirmação da nossa cultura ... O cinema deve ser encarado como mais um dos instrumentos de luta, tão necessário quanto qualquer outro, no sentido de entender a nossa realidade e de procurar transformá-la" <sup>10</sup>.

Trinta anos depois, essa mesma vontade combativa é indentificada com razão por Celso Amorim em *MEMÓRIAS DO CÁRCERE* ao afirmar que "uma das qualidades mais marcantes do filme é a total submissão da *mise en scène* ao objeto do discurso cinematográfico. Este passa quase despercebido, a ponto de o espectador ter a impressão de ser, ele próprio, testemunha privilegiada de fatos que se desenrolam em sua presença" <sup>11</sup>. A observação é válida desde que acoplada à ressalva de que objetivos dessa ordem não perpassam homoganeamente a filmografia de Nelson. Alguns dos filmes realizados durante a ditadura militar, precisamente no período entre *VIDAS SECAS* (1963) e *MEMÓRIAS DO CÁRCERE* (1983), carregaram no uso de metáforas, usando códigos menos acessíveis ao espectador comum. Mas tam-

9. Id., p. 123.

10. Id., p. 138.

11. AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade - Ensaios sobre Cinema e Política*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985, p. 38.

bém é importante ressaltar que mesmo os filmes mais comunicativos do cineasta em nenhum momento o identificaram com as posturas do chamado "cinemão" que, na cinematografia brasileira, significa em síntese uma vinculação dos realizadores aos dogmas da narrativa convencional, inspirada na fórmula do cinema-espetáculo. Celso Amorim observa com propriedade que, ao realizar *RIO QUARENTA GRAUS*, Nelson já rompia com paradigmas, na medida em que abordava o lado impiedoso e violento da sociedade brasileira, quando o padrão vigente no cinema nacional eram as chanchadas ou a imitação canhestra dos modelos de Hollywood. Mesmo nos filmes dotados de maior transparência e, por isso, mais acessíveis à leitura do grande público, encontram-se elementos que, na relação do cineasta com a realidade brasileira e com o cinema como um todo, revelam algo equivalente ao "estranhamento" de que fala Hoffman, marca dos empreendimentos artísticos.

Verifica-se, por outro lado, que em lugar de abrir em cada filme as feridas do jogo do fazer, como em certa medida ocorreu com a tradução fílmica que Leon Hirzman fez de *SÃO BERNARDO*, a estratégia de Nelson tem sido a de desviar-se mais claramente da norma ao longo da macrotrajetória da sua obra. Nesta coexistem dialeticamente, de um lado, *VIDAS SECAS*, *MEMÓRIAS DE CÁRCERE* e mesmo *COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS* e, de outro, por exemplo, *FOME DE AMOR*, *ASYLLO MUITO LOUCO* e *QUEM É BETA ?*. No entanto, mesmo neste último caso, Celso Amorim distingue a permanência dos traços realistas da dramaturgia de Nelson, voltada para "a realidade de um homem irremediavelmente livre, numa situação social definida", opondo-se às tendências barrocas de Glauber ou ao naturalismo escatológico que caracteriza o estilo de outros realizadores brasileiros. Segundo esse crítico, Nelson exerceu a sua própria liberdade, durante os anos de autoritarismo, buscando na alegoria uma no-

va forma de realismo, compatível com as possibilidades da época. Essa espécie de zigue-zague, mais estilístico do que ideológico, distingue Nelson da geração que chegaria alguns anos mais tarde ao cinema nacional, a geração dos fundadores do Cinema Novo. Ainda que existam filmes que parecem subverter a regra geral, como *COURO DE GATO* e *MENINO DE ENGENHO*, respectivamente de Joaquim Pedro de Andrade e de Walter Lima Júnior, os cineastas cinemanovistas iniciaram suas carreiras com propostas mais comprometidas com a ideologia de partidos ou de movimentos políticos, como as do Centro Popular de Cultura (CPC), o que não significa que tenham sido simples e claras as relações entre cinema brasileiro e projetos de intervenção na sociedade<sup>12</sup>. Talvez porque Nelson estava há mais tempo inserido no processo da produção cinematográfica e, ao mesmo tempo, pela influência mais profunda das idéias neo-realistas, parece evidente que sua trajetória tenha se mantido um pouco fora desse engajamento político ostensivo, especialmente no que diz respeito à participação em grupos de ação. Conselheiro de cineastas mais jovens, ele se colocava numa posição autônoma e independente, buscando a maior coerência possível no modelo de representação fílmica que ia aos poucos construindo. Pois era a partir de sua visão de dramaturgia cinematográfica, que hoje sabemos ter sido constantemente pesquisada e revista, que ele imaginava ter condições de servir à causa do homem brasileiro, marginalizado pela sociedade de consumo.

-----  
12. GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira - CINEMA*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

## O TEXTO DE GRACILIANO

A independência do cineasta, aliada à sua inquietude intelectual e à consciência do papel social que lhe cabia desempenhar, constitui um dos traços que o aproximam da personalidade e da estrutura mental do escritor Graciliano Ramos. Comentando artigo de José Alves, que considera brilhante, Hermenegildo Bastos revela que o autor de *Vidas Secas* "não é um escritor a serviço de uma causa, não é um intelectual instrumentalizado. Mas é alguém que sabe da importância crítica do intelectual. As barreiras são tantas: latifúndio, o atraso social e político quase medievais, a necessidade imediata de sobreviver, as armadilhas com as quais o poder imobiliza o intelectual. Daí a perplexidade" <sup>13</sup>.

Numa entrevista concedida a Alberto Shatowski, em 1963, logo após ter concluído *VIDAS SECAS*, Nelson revela que sua vinculação com Graciliano está marcada por uma atitude de admiração e respeito:

"Nenhum outro dos nossos romancistas tinha tão grande senso dos valores dramáticos, nem uma penetração psicológica tão admirável e segura. Os personagens que ele criou não eram títeres, criaturas inventadas, simples sombras saídas da imaginação de um ficcionista. Eram, ao contrário, seres vivos, de carne e osso, sangue e nervos, com reações lógicas e atos que obedeciam, sempre, a motivações profundas. Não há tipos inconseqüentes ou artificiais em seus livros. Por isso mesmo, eles seduzem a imaginação de um cineasta, porquanto estão no plano dos personagens criados por um Tolstoi ou um Dostoievski" <sup>14</sup>.

O relato dessa aproximação é retomado por Nelson numa entrevista que me concedeu em novembro de 1986, quando seu filme *MEMÓRIAS DO CARCERE* já era um sucesso de crítica e de

13. Apud *Correio Brasiliense*, edição de 29.08.1988, segundo caderno.

14. Depoimento transcrito por Helena Salem, ob. cit., p. 173.



público. Ele se refere, de modo especial, ao projeto sobre *VIDAS SECAS*. Impulsionava-o o desejo de participar, como homem de cinema, do grande debate em torno da reforma agrária que, naquela época, polarizava os ânimos. Recorda que, em 1958, preparando com Isaac Rosenberg um documentário sobre a seca do nordeste brasileiro, entrou em contato com a tragédia social daquela região, que conhecia apenas por leitura: os retirantes, populações aglomeradas em vilarejos, longe de suas terras, vivendo da caridade e de ridículos esquemas de assistência ao flagelado. Tomou a decisão: queria fazer um filme sobre o nordeste, sobre a seca, ainda que sob o ângulo de visão do homem do sul. Movido pela idéia de denunciar o escândalo, escreveu logo alguns esboços de roteiro, segundo ele próprio, num tom retumbante, repleto de traços moralistas:

Pensava na personagem de um coronel, um político corrupto que se aproveita da situação dos humildes: a estória se fechava sobre ele, seria um universo reduzido na sua dramaturgia. Mas a solução para o roteiro estava custando a aparecer. De repente veio Graciliano, com cuja obra eu já tinha uma certa intimidade; eu não o conhecia pessoalmente, mas mantínhamos correspondência. Eu já havia pensado adaptar o romance *São Bernardo* no tempo em que era assistente de direção de *AGULHA NO PALHEIRO*, de Alex Viary, e trabalhava na equipe de *O SACI*, no interior de São Paulo. O Rui Santos, fotógrafo deste filme, foi quem me deu a idéia: - Você não quer fazer o *SÃO BERNARDO* ?

Vale a pena seguir Nelson na digressão que inicia nessa altura do depoimento, referindo-se à sua idéia de adaptar *São Bernardo*. Ele conta que leu o livro, identificou-se com as personagens, estudou com carinho as situações desenvolvidas pelo romance, mas acabou sentindo-se impelido a trazer seu aporte pessoal, indo mais longe do que era sugerido ou definido pelo escritor. Se o método não desse resultado, então o remédio seria abandonar o projeto e procurar outras fontes de inspiração. Isso aconteceu, de fato, quando ele chegou ao

trecho final do livro que narra a morte de Madalena. Coerente com sua militância política e com as funções que atribuía ao cinema, não lhe pareceu correto deixar morrer personagem tão boa, inclinando-se a dar ao filme um final mais otimista e positivo. Escreveu então a Graciliano, explicando essas intenções. A resposta veio logo, arrasadora:

Se quiser fazer o filme, faça como está no meu livro. Você está querendo salvar a Madalena porque vive nos dias de hoje. Na época em que escrevi o romance não era possível existir uma Madalena como a que você quer. As madalenas de então seriam todas assassinadas, se suicidariam. Se você não matar Madalena terá liquidado a situação que eu vivi.

Retomando o fio inicial do depoimento, Nelson afirma que a lembrança dessa troca de correspondência em torno de *São Bernardo* animou-o em 1958 a procurar mais uma vez mestre Graciliano, movido agora pelo desejo de filmar *Vidas Secas*:

No plano humano, dentro do chamado flagelo da seca, não havia nada mais definitivo do que esse romance. Eu não possuía a capacidade de observação de Graciliano, nem seu poder de reconstruir a realidade de uma forma sintética, pois ele era um homem do nordeste que dominava plenamente seu meio de expressão. Ele passa por cima do que poderia ser uma estorinha tola e avança fundo na questão. Ele não se restringe à momentaneidade, mas tem a visão histórica que revelaria ainda com mais ênfase em *Memórias do Cárcere*.

Quais os traços mais significativos do romance publicado em 1938, do qual Nelson se aproxima com tanto respeito e com tanto desejo? Não é minha intenção fazer exegese das análises que se acumularam desde aquela época, buscando desvendar as qualidades estilísticas e o significado social do texto de Graciliano. Refiro-me apenas a alguns estudos que podem iluminar aspectos relevantes da adaptação cinematográfica.

Para Carlos Nelson Coutinho é somente na aparência

que o nomadismo de Fabiano, um dos protagonistas do romance, decorre da calamidade da seca. De fato, são as normas feudais de remuneração do trabalho, existentes até hoje no Brasil, que fazem do camponês um nômade, massacrado por não ser um proprietário e pelo baixo nível tecnológico de exploração agrária. Ao nomadismo, segundo o autor, aliam-se ainda a solidão e a consciência contraditória da personagem.<sup>15</sup>

Situando-se na paisagem crítica do estruturalismo, Affonso Romano de Sant'Ana identifica em *Vidas Secas* alguns aspectos cujo conhecimento considera necessário para se chegar à estrutura profunda desse texto literário. Antes de tudo, ele observa, trata-se de novela desmontável, fato já notado por Rubem Braga e Antônio Cândido, e também a-histórica, pois não se situa em nenhum tempo específico. O próprio argumento do romance, em certa medida, seria secundário, pois "falta aí a trama tradicional, com todos os mecanismos de clímax e anti-clímax"<sup>16</sup>. De acordo com esse enfoque, as figuras humanas emergem da narrativa por meio de um pequeno número de motivos recorrentes, identificando-se com a paisagem, com as coisas e com os animais:

"Aí está o homem silencioso, tão pobre de linguagem como um papagaio, com idéias fragmentadas sobre a realidade que o conforma; aí está o homem oprimido pelo patrão invisível, machucado pelo soldado amarelo, porque como um papagaio inútil e uma cachorra que sabe apenas rosar, ele não consegue se livrar das situações através de um discurso lógico e convincentemente estruturado" (AR, p. 172).

É assim que as personagens de *Vidas Secas*, como aponta ainda Affonso Romano, são seres extremamente simples,

15. COUTINHO, Carlos Nelson. Uma análise estrutural do romances de Graciliano Ramos, in *Revista Civilização Brasileira*, nº 5-6, p. 107 e sgts. Ver também: LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963 e SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.

16. SANT'ANA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis, Vozes, 1973, p. 165.

quase figurantes do drama, carecendo todas da ambigüidade da *persona*. Pois Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos entram na narrativa como elementos "aplainados pela linguagem quase nula e pela impossibilidade de articular símbolos que ultrapassem um sistema primitivo de representações" (AR, p.159). Os filhos agem como redundâncias dos próprios pais, transmitindo ao leitor a sensação de estar sempre diante de um eterno retorno: o do círculo vicioso dentro do qual movem-se os figurantes da novela. Fora desse universo fechado estão os "outros", o patrão, o fiscal da prefeitura, o próprio soldado amarelo, interlocutores que manejam a linguagem com certa eficiência, enquanto para os integrantes da família de Fabiano seu domínio se mantém inacessível. A coerência do quadro se completa se levarmos em conta que *Vidas Secas* não pretende contar acontecimentos notáveis e complexos. Ao contrário, constrói-se através de fragmentos nos quais, mais do que a narração de eventos, encontramos simplesmente sons, memórias esparsas e devaneios, como estes de Sinhá Vitória: "pensava em acontecimentos antigos que não se relacionavam" (AR, p. 177).

Buscando identificar os elementos estruturais do texto e o seu respectivo feixe de relações, a análise de Afonso Romano procura ir mais além das áreas "onde transcorre a psicologia e a sociologia e onde se enreda a estilística" (AR, p.178), detendo-se nos aspectos propriamente lingüísticos que fazem dele "uma obra de linguagem sobre a não-linguagem, onde o autor é o inverso simétrico de seus personagens" (id.). Também Letícia Malard vê no romance "a revelação coerente de certo mundo através da linguagem a ele adequada":

"Esse mundo se caracteriza por extrema pobreza, pelo primarismo de seus habitantes, pela desumanização, pela exploração econômica, pela monotonia e penúria da natureza e do ambiente, pela ameaça da morte, en-

fim pelo total desrespeito à pessoa humana" 17.

Esse universo degradante é recriado através da linguagem, especialmente pela pobreza das construções sintáticas, pela reiteração de padrões do fraseado, pela simplicidade do vocabulário, pelo número excessivo de pausas na enunciação. Tais efeitos expressivos, observa ainda Letícia Malard, decorrem em grande parte da utilização do pretérito perfeito simples, em detrimento da utilização, raríssima, do discurso direto, situado no presente. Referindo-se ao estilo indireto livre que predomina no texto, Vilma Arêas chama a atenção para a onipotência do narrador em *Vidas Secas*: "metendo-se na cabeça de todos os personagens, até na de uma cachorrinha, estabelece níveis deslizantes ... nos quais freqüentemente, nos desequilibramos, pois não sabemos muitas vezes quem fala". E conclui, com muita propriedade:

"Ora, a partir de um certo momento, começa a ficar muito claro para o leitor que a onipotência do narrador existe como feição delirante de sua impossibilidade de falar *disso* - do mesmo modo que num cotidiano absolutamente despido, os inacessíveis objetos do dia a dia (uma cama, uma palavra) ganham dimensão alucinatória para os personagens. Bater numa nota até a deformação (enquanto processo narrativo) pode ser o sinal mais estridente desse delírio " 18.

-----  
17. MALARD, Letícia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1976, p. 87.

18. ARÊAS, Vilma. *Anais do 1º Congresso da ABRALIC* (Associação Brasileira de Literatura Comparada), Porto Alegre, volume I, 1988, p. 78.

## ALGUNS CRITÉRIOS DA ADAPTAÇÃO

Após essa visão crítica das características do romance de Graciliano, é da maior importância ressaltar que Nelson não se aproximou dele simplesmente para escolher elementos do relato ou mesmo da linguagem literária e usá-los como ingredientes básicos do filme que pretendia fazer. O cineasta, como vimos, optou por *Vidas Secas* porque encontrou aí a configuração ficcional que lhe parecia adequada para realizar o projeto tão bem delineado em sua vontade: um filme sobre o fenômeno da seca no nordeste brasileiro e suas conseqüências sociais, visto sob o ângulo do homem nordestino assolado pela carência de propriedade e de meios para subsistir.

Foi assim que, inspirado pelos "figurantes" do livro, ele iniciou a tarefa de criar suas personagens fílmicas. Coerente com as premissas estilísticas do neo-realismo e com sua integração autoral ao momento cinematográfico brasileiro, havia descartado liminarmente a utilização do discurso indireto que, no filme, poderia comparecer através da voz *off* do narrador, como acontece em inúmeras adaptações de fontes literárias. Mesmo sabendo que perderia algo da densidade psicológica das personagens e da tessitura mais complexa do relato verbal, optou pela narrativa direta, objetiva, respeitando além do mais a característica dos diálogos, esparsos e curtos. A mobilidade da narração, como observado por Vilma Arêas, cede lugar à ação e aos gestos do ator, à sua presença física, como fator expressivo predominante.

Nelson Pereira dos Santos sempre utilizou um critério muito pessoal na escolha dos intérpretes para suas personagens fílmicas. Gosta de improvisar atores, muitos dos quais se profissionalizaram sob sua direção. Prefere dirigi-los num clima de empatia e de descontração, transformando elenco e

equipe técnica numa comunidade de trabalho, reunida não apenas para a produção de um filme, mas em torno de um autêntico projeto de vida. No caso de *VIDAS SECAS*, por exemplo, Átila Iório, ator limitado tecnicamente, não representava uma escolha que se justificasse pela semelhança com o Fabiano do romance, critério que muitas adaptações adotam. Outro elemento complicador, como aponta Letícia Malard, é que "Graciliano Ramos retrata sumariamente as criaturas em pequenas parcelas esparsas no corpo da narração, sem qualquer intencionalidade puramente descritiva", predominando sobre os elementos exteriores os dados morais e o relacionamento humano das personagens. Por cima dessa limitação, o aspecto físico do ator escolhido em nada reproduz os já poucos traços fisionômicos do Fabiano literário: "Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos" (LM, p.166). É interessante recordar que o ator escolhido para o papel de Fabiano, na fracassada produção de 1959, havia sido Miguel Torres, também cineasta e amigo particular de Nelson<sup>19</sup>. Impedido de participar da filmagem efetiva, que se realizou quatro anos depois, Nelson pensou em substituí-lo por um vaqueiro da região, mas acabou dobrando-se às pressões do produtor Herbert Richers e escolheu Átila Iório. Além de não lembrar em nada o Fabiano sugerido por Graciliano, o ator logo revelou seu temperamento agressivo, mantendo relações difíceis com a atriz Maria Ribeiro e com o próprio Nelson. Segundo Raimundo Higino, diretor de produção, "ele não sabia montar a cavalo, a primeira vez que montou ficou três dias sem poder andar. Quando ele calçava as alpargatas para andar na caatinga, parecia que estava pisando em ovos"<sup>20</sup>.

Se o descompasso na escolha do intérprete de Fabiano pode ser atribuído a uma conjuntura da produção cinematográfi-

19. Ver Helena Salem, ob. cit., p. 147.

20. Depoimento a Helena Salem, ob. cit., p. 168.

ca brasileira, quando não competia ao cineasta o poder final de decisão, o mesmo não aconteceu com a personagem de Sinhá Vitória. O convite a Maria Ribeiro, montadora de negativos no Laboratório Líder, foi uma opção pessoal e livre de Nelson. Não que Graciliano tivesse sido pródigo na descrição da companheira de Fabiano: "Ao pensar na seca, Sinhá Vitória empalidece e arregala os olhos. Por esta lembrança, acompanhada do sentimento do medo, é que se sabe serem pretos seus olhos e moreno o rosto"<sup>21</sup>. No entanto, apesar da escassez de informações, seria mais do que razoável destacá-la do contexto da narrativa como uma figura magra, quase esquelética, com seios dependurados e olhos escondidos nas covas do rosto. Contrariando praticamente em tudo esse perfil, Maria Ribeiro representa a Sinhá Vitória imaginada por um cineasta não apenas urbano, mas já claramente identificado com o espírito do cidadão carioca. O fato é que a personagem literária toma corpo segundo os padrões da capital cultural do país, com tênues referências às características do tipo nordestino. Podemos até avançar que a idéia de convidá-la para o papel terá surgido em uma das muitas visitas de Nelson ao Laboratório Líder, talvez na descontração de uma das mesas do bar fronteiriço, território freqüentado pelas mais importantes decisões dos cinemanovistas. Feições pouco expressivas, meio gordinha, sem a menor experiência de interpretação, sua escolha, ao lado de Átila Iório, oferece uma pista para chegarmos a outros componentes do espírito com que o cineasta se aproximou do romancista: ao lado da admiração e do respeito, gratuidade e liberdade de movimentos. Suas intenções políticas, temperadas pela coerência estilística, situavam-no num lugar muito particular na conjuntura do cinema brasileiro, como vimos. Outra verificação é que existem diferenças notáveis entre seu modo de aproximação de *Vidas Secas* e os critérios utilizados por Joaquim Pedro de

-----  
21. A observação é de Letícia Malard, ob. cit., p. 119.



Andrade, mais profundos como pesquisa e mais rigorosos como método, na adaptação de *Macunaíma*.

Se a recriação fílmica denota uma atitude descontraída e aparentemente apressada em relação às personagens literárias, simplificadas no aparecer espontâneo dos tipos físicos de atores em nada coerentes com as marcações do texto, o mesmo não se pode afirmar dos critérios utilizados para a construção das imagens de *VIDAS SECAS*. Assim, é bom lembrar que o elemento *cor* é uma característica do romance salientada pela maioria dos críticos: "na planície avermelhada, os juazeiros alargavam duas manchas verdes" ... "Agora Fabiano examinava o céu, a barra que tingia o nascente" ... "a catinga estendia-se de um vermelho indeciso de manchas que eram ossadas" <sup>22</sup>. A ausência da cor no filme decorre, antes de qualquer outro exame, da contingência do período em que foi realizado, quando eram raríssimas as produções coloridas no Brasil. Por outro lado, até os dias de hoje, permanece a lição de Rudolph Arnheim e de toda a escola clássica, no sentido de que uma determinada limitação técnica pode contribuir para a superação do chamado demônio da analogia fílmica e do equívoco naturalista. Mas não interessava a Nelson substituir a cor por formalismo figurativo ou preciosismo fotográfico. Pelo contrário, verifica-se que ele utilizou a fotografia como um laboratório para resgatar aspectos fundamentais do clima criado por Graciliano Ramos e, se se pode falar assim, para compensar os abandonos, os vazios e as substituições decorrentes da tradução intersemiótica, mesclando-se neste caso opções devidas a exigências próprias do meio fílmico com decisões expressivas tomadas autoralmente pelo cineasta. Ao produtor do filme interessava a garantia de uma fotografia tradicional, padronizada por um vago critério de qualidade. Por isso contratou os serviços de José Rosa, profissional renomado que chegaria ao

-----  
<sup>22</sup>. As citações são de Letícia Malard, ob. cit., p. 107 a 110.

sertão com uma proposta fechada: fotografar com os filtros normais de luz, obedecer à leitura do fotômetro para regular o diafragma da lente e, sobretudo, estabelecer uma dosagem equilibrada de tonalidades entre figuras e paisagem. Depois de alguns dias de filmagem, quando foram exibidos e analisados os primeiros copiões, Nelson julgou que valia a pena experimentar uma proposta mais radical, a cargo de Luiz Carlos Barreto, naquela época um repórter fotográfico sem nenhuma experiência em cinema. Tratava-se de criar uma fotografia como que sufocada pela luz queimante da caatinga, estourando as indicações do fotômetro, igualando rostos e seus respectivos recortes paisagísticos, estabelecendo um clima homogêneo de insolação. O resultado é que, também pela fotografia, o filme revela-se transparente, quase palpável, sem o refúgio de sombras, manifestando-se plasticamente numa uniformidade monótona que se confunde com o caminhar sem fim dos figurantes.

Os elementos aqui indicados no desenrolar da tradução fílmica que Nelson faz do romance encaminham a questão da equivalência entre os dois objetos semióticos ou, em outras palavras, da busca de semelhanças ou de "infidelidades" entre o modelo original e sua adaptação a outro meio expressivo. No caso presente, mais do que em aspectos fotográficos e de escolha de atores, o nó do problema encontra-se na evidente discrepância entre o projeto ideológico do livro e a proposta fílmica quanto ao tipo de linguagem utilizada. De um lado, um texto perpassado por monólogos interiores que revelam os desejos, os medos e as fantasias das personagens, no que se poderia denominar de "comunicação fabular por pensamentos"<sup>23</sup>; de outro, o estilo adotado pelo cineasta, pressupondo uma representação realista e linear, fundada no agir e não no pensar das personagens. O confronto comparativo pode render resulta-

-----  
23. Leticia Malard, ob. cit., p. 142.

dos apreciáveis desde que não seja radicalizado como cobrança estrita de fidelidade, devendo sempre levar em conta que os aspectos narrativos, ideológicos e lingüísticos das obras comparadas assumem conotação específica em cada uma delas, sendo impossível e inútil buscar uma equivalência rigorosa entre aspectos parciais, ainda que importantes em seus respectivos contextos. A apreciação crítica final somente poderá incidir sobre as qualidades do projeto de chegada - a tradução fílmica - considerado na sua totalidade, ainda que referido ao objeto a partir do qual foi elaborado: o texto literário <sup>24</sup>.

Um estudo da professora Melânia da Silva Aguiar sobre *JORGE, UM BRASILEIRO*, filme de Paulo Thiago a partir do romance de Oswaldo Franca Junior, traz indicações pertinentes sobre o percurso que estamos procurando cumprir. Refere-se ao episódio em que o protagonista, de banho tomado, a caminho das carretas que o esperam, ouve pelo rádio uma voz cantando a canção "Sentimental demais". O efeito obtido no texto é ao mesmo tempo irônico e bem-humorado, na medida em que o autor identifica o sujeito que canta com o momento sentimental da personagem. O seguinte trecho toca no cerne do problema:

"O filme não tinha como captar este achado, que é verbal, mas que está intimamente colado a uma intenção levemente irônica e zombeteira do autor, impossível de ser captada em outra linguagem. A solução encontrada no filme - desculpe-me Paulo Thiago - não tem nada a ver com a pérola de linguagem do livro. Coisas deste tipo mostram-nos como é ilusória a visualização do literário.

É inegável, entretanto, o grau acentuado de fidelidade do filme ao livro. Porque, se houve supressões, alterações, acréscimos, substituições de episódios, estas pequenas modificações de enredo não chegaram a abalar o sentido profundo do livro ou, em

-----  
24. O roteiro cinematográfico deve ser considerado apenas uma fase intermediária entre o filme e o texto literário original, quando este existe. Alguns roteiros, no entanto, alcançaram qualidade estética própria e se mostraram atraentes para o mercado editorial.

outras palavras, não comprometeram seu projeto ideológico" <sup>25</sup>.

## O REALISMO E O SONHO

Não me interessa abordar aqui o aspecto da qualidade dos filmes *JORGE, UM BRASILEIRO* e *VIDAS SECAS*, ainda que a comparação pudesse esclarecer as razões pelas quais o segundo situa-se num patamar de evidente superioridade sobre o primeiro. Prefiro avançar pela categoria das "estruturas narrativas", elemento comum ao romance e ao filme, responsável de maior peso pela configuração do projeto ideológico final, ao qual se refere Melânia Aguiar. Sendo a estrutura do romance *Vidas Secas* já em si desmontável, como notam os críticos, era mais do que previsível que o roteiro cinematográfico viesse reorganizá-la ou reordená-la em muitos pontos, certamente para obter um discurso fílmico fluente na sua opção de linearidade. De fato, alguns capítulos foram superpostos, como o terceiro ("Cadeia") com o oitavo ("Festa"). Outros foram deslocados em relação à ordenação literária, como o encontro com o soldado amarelo (capítulo 11), que se dá no filme antes da morte da cachorra Baleia (capítulo 9). Além disso, aparecem alguns acréscimos significativos na seqüência da cadeia. A inserção do episódio do bumba-meu-boi contribui para reforçar a tendência ao documentarismo, já identificada na filmografia de Nelson desde a estréia de *RIO QUARENTA GRAUS*. A montagem alternada da seqüência conota o contraste agressivo entre a atitude sonolenta e descontraída do patrão, homenageado pelos festeiros, e o sofrimento de Fabiano na prisão, completando-se com o aparecer sucessivo da imagem de uma sofrida Sinhá Vitória, com

25. O estudo foi apresentado no Seminário *Literatura no Cinema*, 20º Festival de Inverno da UFMG, julho de 1989. Ver nota 45 do capítulo terceiro.

Baleia e os meninos, sentada nos degraus da capela. Trata-se de seqüência chave, espécie de núcleo narrativo central de onde o filme se precipita para as soluções finais. Ela equivale, por sua situação estratégica no desdobramento sintagmático do filme, ao capítulo "Inverno" do romance, que Vilma Arêas, com razão, considera o ponto central dos treze capítulos que o integram. Aquí a equivalência não é de conteúdo, mas se resolve no nível dos dispositivos da narração, demonstrando que as afinidades entre romance e filme podem ocorrer em camadas completamente assimétricas. No caso desta seqüência fílmica o fato mais importante a sublinhar é que ela desemboca na alternativa oferecida pelos jagunços ao humilhado Fabiano: ou enveredar pelo marginalismo social que conduz à vingança, ou permanecer com a família, retornando ao sistema social que o oprime. Randal Johnson observa que o capítulo *Cadeia* cria um espaço psicológico, que é também social e político, enquanto a seqüência equivalente no filme desenvolve um espaço social e político que é implicitamente psicológico <sup>26</sup>.

Os estudos sobre o romance convergem para considerar o capítulo *Baleia* como um dos momentos mais inspirados e densos do texto. Vale lembrar, como entende Letícia Malard, que esse é o único capítulo do livro que apresenta as características de um conto, oferecendo ao leitor os elementos de "tensão interna que se enfraquece num epílogo sem possibilidades de continuação, e unidade dramática, que exige rigorosa concentração de efeitos e pormenores, sem digressões" <sup>27</sup>. Neste e nos demais contos de Graciliano, observa ainda, "o inesperado é elemento fundamental e enriquecedor do enredo", ainda que

26. Ver JOHNSON, Randal. *Cinema Novo x 5 - Masters of Contemporary Brazilian Film*, Austin, University of Texas Press, 1984. Ver também JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 1988 (coletânea de textos brasileiros sobre o tema).

27. Ob. cit., p. 75.

não seja um lugar-comum do gênero <sup>28</sup>. O inesperado irrompe aqui na amplificação do sofrimento de Baleia com as dores morais da longa agonia, quando a intenção inicial da eliminação parecia ter sido simplesmente a de evitar a transmissão da raiva e acabar com o mal-estar do animal. A narrativa literária concentra-se no acontecimento central do capítulo - o conflito psicológico de personagem tão inesperada, tornada verossímil graças à magnífica invenção de Graciliano -, sem digressões, com vitalidade tensional, conduzindo o leitor a uma rigorosa conclusão.

A tradução fílmica, sempre mantendo coerência com a opção estilística adotada, concentra-se nas ações físicas de uma cachorrinha real, oferecida ao espectador para, de um golpe, substituir o animal imaginado pelo leitor. Ela é uma companheira integrada à vida da família, caçando preás, bocejando quando o diálogo entre os humanos é enfadonho, servindo de consolo às perplexidades e à solidão do Menino Mais Velho, gozando de liberdade na visita de todos ao povoado. Essa soma de presenças como fator de convencimento, recurso tradicionalmente explorado pela narrativa fílmica, atinge sem dúvida a sensibilidade do espectador. O nó da questão, se fosse esse o problema real de que se deve ocupar o tradutor de um texto literário para o cinema, estaria na busca de equivalentes para o relato quando este passa da descrição para a introspecção. Mesmo ao descrever os últimos momentos de Baleia, que no livro correspondem ao grau mais alto de humanização do animal, o filme não abre mão do realismo adotado: a esquisitice da cachorrinha, que Fabiano logo interpreta como sintoma de raiva; o entendimento mudo entre os adultos; a perseguição nas imediações da casa; a preparação para o tiro, com a espingarda; o tiro; o grito abafado de Sinhá Vitória dentro da casa, abraçada aos meninos; o arrastar-se penoso de Baleia para debaixo do

-----  
28. Id., p. 71.

carro de bois. Sucedem-se neste momento algumas imagens que poderiam funcionar como projeção subjetiva do animal, inclusive porque a fotografia adquire um tom mais contrastado, diferente das características dominantes no filme: alguns cavaleiros passam sem que Baleia os persiga, preás se aproximam dela, destemidas. Poderíamos dizer que Nelson parece hesitar por um instante nesse limiar entre um rigor quase documental e o lirismo fantasioso de uma ficção próxima do sonho. Ao decidir-se pelo que repetidamente estamos chamando de coerência de estilo, o cineasta não deixa de encontrar soluções para representar com admirável vigor cinematográfico a morte da cachorrinha. O que interessa destacar é que estamos diante do relato do sacrifício de duas "baleias", uma literária, outra cinematográfica, irreconciliáveis. A Baleia de Nelson será assimilada pelos leitores de Graciliano ou entrará em confronto com a imagem mental por eles elaborada; para os que não conhecem o romance, a questão se limitará à discussão da verossimilhança da personagem, no contexto da narrativa fílmica. A melhor Baleia, no final das contas, é a resultante da soma das duas, a do escritor e a do cineasta, uma provocando a imaginação do leitor, outra oferecida ao prazer da contemplação mediatizada pela imagem do cinema.

Essa espiral em abismo entre semelhanças e diferenças, esse jogo praticamente sem fim de equivalências e de oposições, ainda que de fato circunscrito pela matéria narrativa ou, se quisermos, pelo texto, literário e fílmico, de *Vidas Secas*, materializa-se de modo mais convincente - no meu modo de entender - nas seqüências da abertura e do final do filme, quando a família chega de um lugar desconhecido e quando parte para a cidade grande. Na paisagem árida deslocam-se minúsculas figuras a partir do horizonte, elas assomam e desaparecem nas ondulações do terreno, crescem pouco a pouco na direção do espectador para, já bem próximas, sumirem de novo pela margem esquerda do quadro fílmico. Baleia é a última a sair, atrás

de Fabiano, de Sinhá Vitória e dos meninos. Ora, essa abertura de *VIDAS SECAS* corresponde, simetricamente, ao enquadramento e à contundente composição plástica do plano final. Vencida a extensão monótona da cerca de mourões, homem, mulher e crianças retornam mais uma vez à planície imensa, lançam-se com rumo incerto pela caatinga, agora sem a cachorrinha. Não pode escapar ao espectador a intencionalidade narrativa do cineasta ao construir e ao ajustar entre si as duas seqüências. Por outro lado, passando do texto fílmico ao contexto em que foi realizado, torna-se evidente a analogia aí embutida. Como os protagonistas da estória, também Nelson chega de longe, trazendo sofrimentos, experiências, expectativas. Se os "vidas secas" são indivíduos tangidos pela catástrofe e marginalizados pela sociedade, ele é alguém que acede à ficção nordestina dos anos 30 não apenas porque ela lhe permite organizar melhor a dimensão narrativa e ficcional da sua mensagem sobre a seca, não apenas porque o universalismo do romance coincide com as linhas gerais do seu projeto, mas também para expressar sua angústia por um novo cinema, livre dos monopólios comerciais e da dominação estrangeira. É essa similitude de vontades que mais aproxima Nelson de Graciliano, permitindo-lhe conservar um pouco da postura do leitor comum, mais espontâneo do que o tradutor formal e erudito. Nessa coincidência de intenções é que situo com maior convicção a chave explicativa do nível alcançado por *VIDAS SECAS*-filme, um clássico indiscutível do cinema brasileiro.



## UMA VISÃO ESTRUTURALISTA

Apesar do percurso já percorrido, muitos outros aspectos da proposta de Nelson Pereira dos Santos podem ainda ser discriminados, inclusive com a utilização de instrumentos de análise mais específicos. É o caso da tese de mestrado defendida em 1979, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, pela professora Ana Maria Balogh Ortiz<sup>29</sup>. Abordando a problemática da tradução intersemiótica a partir de modelos de Julien Algirdas Greimas, utiliza a autora o conceito das isotopias ou "conteúdos semânticos básicos". No caso do texto em exame, destaca as isotopias da seca, das oposições dominador/dominado e vida/morte, do domínio da língua, entre outras que poderiam ser levantadas. E observa que, se a tradução cinematográfica deixa de adotar algumas das isotopias identificadas na obra literária, tais conteúdos são retomados por outros códigos da linguagem fílmica. Seja o caso da isotopia da seca. Utilizando modelos da análise estruturalista, observa Balogh que, no romance, a expressão literária vale-se "das recordações ou apreensões (premonições) dos atores que atualizam o Sujeito e recorrem toda a obra, interligando, semanticamente, começo, meio e fim" (p. 12). No filme, uma observação mais acurada, para além do mero aspecto de uma ordenação sintática diferente, revelará que componentes básicos dessa isotopia são veiculados através de outro código, o código sonoro. Assim, nas seqüências da abertura do filme, da visita de Fabiano à cidade e da partida de toda a família rumo ao horizonte, a utilização do ruído irritante e repetitivo do carro de bois tem como finalidade caracterizar a situação de Fabiano como ser marginalizado e agredido, em correspondência

29. BALOGH ORTIZ, Ana Maria. *Tradução fílmica de um texto literário: Vidas Secas*, Escola de Comunicação e Artes da USP, 1979, 112 p. (dissertação de mestrado, mimeo.).

com a conotação literária da seca. Outro exemplo desse uso alternativo do código sonoro é a continuidade da cantilena do bumba-meu-boi para cobrir as imagens do patrão com seus amigos, de Fabiano na prisão e da espera aflita de Sinhá Vitória. Para a autora, a descrição fílmica da submissão e da impotência de Fabiano, carências que determinam o seu destino, corresponde no romance à manifestação "das impossibilidades de revolta (tais como: matar o soldado amarelo, deixar a família e assumir o cangaço) atribuídas a Fabiano como elocutor do discurso no capítulo *Cadeia*" (p. 12).

Outro aspecto analisado pela tese refere-se à isotopia *domínio da língua*. Neste caso, observa Balogh, as "semias atualizadoras desta isotopia reiteradas ao longo de todo o romance" (p. 26), manifestadas sobretudo pela escassez dos diálogos, convergem no filme para a seqüência da conversa ao pé do fogo, na qual a montagem alternada dos planos fílmicos conota o discursar solitário de Fabiano com Sinhá Vitória. Outro exemplo de oposição entre os atores do romance gira em torno da cama de couro do seu Tomás da bolandeira, objeto do desejo de Sinhá Vitória. O conceito transmigra para o filme na cena em que marido e mulher discutem. No quadro fílmico eles aparecem separados pela parede divisória da casa, enquanto a presença da cama de varas, objeto e símbolo da carência de ambos, recebe tratamento privilegiado no enquadramento pela câmera. A partir dessa verificação, pode a autora concluir que no filme, como ocorrera no texto literário original, "seu Tomás e os membros da família se opõem tanto ao nível do *saber* como ao nível do *poder* (possuir), no tocante aos elementos que Greimas concebe como parte da competência do herói" (p.27).

A tese avança na busca de parâmetros de análise cada vez mais específicos, penetrando aos poucos nos aspectos figurativos da imagem. Um deles é a dimensão da direcionalidade, outro a verificação da figura do círculo e de suas variações. Para ilustrar o primeiro caso, no qual predomina a relação

vertical entre os elementos do quadro, Balogh recorda o momento em que o Menino Mais Velho se retira para o quintal, depois do cocorote que Sinhá Vitória lhe aplicou:

"Passa a maior parte da seqüência *sentado ao pé da árvore* enquanto seu olhar, atualizado geralmente através da câmara subjetiva, vaga sempre por *espaços mais altos*: o telhado da casa, os morros longínquos, o céu cheio de aves de arribação" (p.35).

A identificação do círculo e do semicírculo na banda-imagem do filme é determinada pelo encontro dos respectivos modos de formação, a saber: a disposição e o deslocamento dos *atores* no espaço, a movimentação da câmara e a configuração de muitos dos objetos filmados. Por exemplo, "a câmara descreve um semicírculo acompanhando a movimentação do menino mais velho que se deita ao pé da árvore na seqüência da palavra *inferno*" (p. 48).

A partir do quadro descritivo minucioso das manifestações das isotopias escolhidas, a tese atinge o patamar do nível semiológico da narrativa fílmica, ainda conforme a acepção de Greimas: as "isotopias figurativas adquirem significado pleno quando recebem um investimento semântico" (p. 50). Uma das conclusões da autora é que "o semicírculo tem como investimento semântico uma impossibilidade ou imperfeição, a falta de um poder ou de um saber" (p. 53). Ao contrário, a figura do círculo "manifesta ao nível imagético conteúdos que se relacionam com a *possibilidade* de ser ou existir em plenitude, em equilíbrio e harmonia com o mundo" (p. 55). Somadas todas as conclusões parciais, a análise estrutural do filme *VIDAS SECAS* conduz à verificação de que "todas as funções essenciais para o desenvolvimento da narrativa foram mantidas na transmutação cinematográfica" (p. 84). Se muitas das evidentes intenções poéticas do romance, como o lirismo da morte de Baleia e as esperanças do capítulo *Mudança*, desaparecem ou são muito modificadas no filme, a autora sente-se à vontade para con-

vertical entre os elementos do quadro, Balogh recorda o momento em que o Menino Mais Velho se retira para o quintal, depois do cocorote que Sinhá Vitória lhe aplicou:

"Passa a maior parte da seqüência *sentado ao pé da árvore* enquanto seu olhar, atualizado geralmente através da câmara subjetiva, vaga sempre por *espaços mais altos*: o telhado da casa, os morros longínquos, o céu cheio de aves de arribação" (p.35).

A identificação do círculo e do semicírculo na banda-imagem do filme é determinada pelo encontro dos respectivos modos de formação, a saber: a disposição e o deslocamento dos atores no espaço, a movimentação da câmara e a configuração de muitos dos objetos filmados. Por exemplo, "a câmara descreve um semicírculo acompanhando a movimentação do menino mais velho que se deita ao pé da árvore na seqüência da palavra *inferno*" (p. 48).

A partir do quadro descritivo minucioso das manifestações das isotopias escolhidas, a tese atinge o patamar do nível semiológico da narrativa fílmica, ainda conforme a aceção de Greimas: as "isotopias figurativas adquirem significado pleno quando recebem um investimento semântico" (p. 50). Uma das conclusões da autora é que "o semicírculo tem como investimento semântico uma impossibilidade ou imperfeição, a falta de um poder ou de um saber" (p. 53). Ao contrário, a figura do círculo "manifesta ao nível imagético conteúdos que se relacionam com a *possibilidade* de ser ou existir em plenitude, em equilíbrio e harmonia com o mundo" (p. 55). Somadas todas as conclusões parciais, a análise estrutural do filme *VIDAS SECAS* conduz à verificação de que "todas as funções essenciais para o desenvolvimento da narrativa foram mantidas na transmutação cinematográfica" (p. 84). Se muitas das evidentes intenções poéticas do romance, como o lirismo da morte de Baleia e as esperanças do capítulo *Mudança*, desaparecem ou são muito modificadas no filme, a autora sente-se à vontade para con-

cluír que as conjunções entre romance e filme prevalecem sobre as disjunções, podendo afirmar que "Nelson Pereira assume um posição similar à de Graciliano em relação aos *atores* cuja trajetória nos está mostrando" (p. 92).

Estas informações sobre a tese de Ana Maria Balogh Ortiz, embora sintéticas, dão conta das características do método e da sua potencialidade como instrumento de análise fílmica. Note-se que o estudo está voltado prioritariamente para a busca "do grau de pertinência do texto fílmico transmutado a partir do texto literário" (p. 103), tendendo para a identificação das afinidades e das semelhanças entre os dois textos, sobretudo quanto à equivalência dos conteúdos fundamentais. A própria autora, no entanto, reconhece que sua avaliação deve ser completada com outras instâncias, dentro e fora do contexto acadêmico, para se chegar a uma formulação crítica satisfatória.

#### O TRABALHO DA MOVIOLA

A dissertação que acabo de comentar deve muito do seu rigor metodológico à utilização de equipamento circunscrito a uma minoria de usuários. Trata-se da *moviola*, máquina destinada à montagem dos filmes e que permite, entre outras funções, exibir a cópia em duas velocidades, para frente e para trás, fixar fotogramas e sincronizar a banda-imagem com a trilha sonora. É na *moviola* que o montador de um filme seleciona e organiza as tomadas realizadas na etapa da filmagem, buscando reestruturá-las de acordo com as indicações do roteiro e, sobretudo, em conformidade com as intenções do diretor. Como instrumento de leitura, permitindo o estudo particulari-

zado de cada plano fílmico, a *moviola* pode hoje em dia ser substituída até certo ponto pelos equipamentos de video-cassete, muito mais acessíveis aos usuários.

Antes de entrar no estudo do roteiro original de *VIDAS SECAS*, entendido como intermediário entre a leitura que seu autor fez do romance e a efetiva realização das imagens cinematográficas, julgo importante introduzir neste ponto algumas considerações sobre a montagem, apesar de parecer incoerente antecipar a discussão de uma etapa que, na realização de qualquer filme, situa-se em momento posterior. Justifico-me com duas razões. A primeira é que pretendo tratar do assunto sem referir-me especificamente à montagem de *VIDAS SECAS*. A segunda é que, ao escrever o filme em forma literária, o roteirista deve prever os *raccords* ou ligações entre os planos, ou seja, propiciar a viabilidade da chamada montagem  *fina*: o jogo dos olhares, a concatenação dos deslocamentos das personagens e a fluidez dos movimentos da câmera nos cortes, quer dizer, nas passagens de um plano para outro. Detenho-me, porém, num caso de montagem ampla, que diz respeito à construção e ordenação dos grandes blocos narrativos de um determinado filme. No romance *Tigipió*, o cearense Herman Lima conta a história de Matilde, moça do interior que mora com o pai, coronel Cezário, ex-fazendeiro, decadente e empobrecido. O engenheiro Heitor, vindo da capital para supervisionar os trabalhos na pedreira da região, seduz Matilde, que se apaixona por ele e fica grávida, gerando a vingança do pai. As vivências das personagens têm como moldura a seca de 1915, que durou três anos e arrasou o município de Boqueirão (CE). Ao preparar o roteiro do filme *TIGIPIÓ* (1985), do qual fui o montador, o cineasta Pedro Jorge de Castro organizou as seqüências em blocos narrativos bastante semelhantes aos do romance, sobretudo quanto ao seu desenvolvimento cronológico. Realizadas as filmagens, o planejamento da montagem encontrou uma séria difi-

culdade. De acordo com o roteiro, a cena importantíssima do primeiro ato de amor entre os amantes ocorria no terço inicial do filme, o que parecia incoerente com a personalidade de Matilde. Com efeito, não era verossímil que uma moça recatada do interior, em tempos regidos por costumes morais austeros, se entregasse tão depressa aos argumentos do sedutor. O tempo, no caso, não era o tempo psicológico da personagem, muito bem delineado pelo escritor, mas o tempo diegético, incorporado ao ritmo da apreensão do filme. O espectador, simplesmente, não se convenceria da credibilidade da situação narrada, por não ter tido tempo de assimilar todos os momentos do crescimento da paixão. Coube ao montador propor ao cineasta uma alteração na estrutura fílmica, deslocando o encontro amoroso para um lugar no segundo terço do filme. Esse deslocamento, acolhido pelo diretor, fez com que a organização dos componentes estruturais não comprometesse qualidades já garantidas pela encenação, como a criação de um clima de época e de uma atmosfera ao mesmo tempo lírica e tensa, prenunciando a tragédia. Estas observações sobre a montagem, a partir de uma experiência pessoal, eliminam desde logo o risco de se considerar o roteiro cinematográfico como uma camisa de força, apesar do seu papel fundamental na adaptação de uma obra literária para o cinema.

#### PROCEDIMENTOS DA ROTEIRIZAÇÃO: O MENINO MAIS NOVO

A problemática do roteiro cinematográfico é geralmente estudada de um ponto de vista técnico, tendendo à indicação de normas e procedimentos necessários para cumprir o papel que lhe compete: promover a aglutinação dos membros da equipe de filmagem em torno de uma proposta coerente e clara. Do ponto de vista do filme narrativo de autor, que ora nos

190/1950

ocupa, existe uma íntima vinculação entre o roteirista e o cineasta, cabendo a este intervir no trabalho e determinar ajustes e correções, a fim de que o roteiro final corresponda ao projeto que ele tem em mente. Vsevolod Pudovkin, um dos primeiros teóricos a abordar o assunto, fundamenta seu discurso com o conceito de *material plástico*:

"O argumentista ou roteirista deve ter sempre a consciência de que cada frase do roteiro corresponde a uma forma plástica e visual na tela. Por esse motivo, o mais importante não são as palavras que escreve, mas sim a possibilidade de expressar com meios plásticos o conteúdo dessas palavras" <sup>30</sup>.

Nos anos 50, quando o cinema sonoro já estava plenamente consolidado, o húngaro Béla Balázs escreve um exaustivo tratado e retoma a questão:

"O roteiro nasceu quando o filme tornou-se uma arte autônoma, quando os novos e refinados efeitos visuais já não podiam ser improvisados diante da câmera, devendo ao contrário ser cuidadosamente preparados. O roteiro tornou-se então uma forma de arte literária, exatamente no momento em que o filme libertava-se da literatura, ou seja, quando já se propunha obter efeitos visuais a partir de sua própria e exclusiva criação" <sup>31</sup>.

Ainda que marcado pelo signo da especificidade, o texto coincide com o de Pudovkin em torno do conceito de material plástico.

Outra abordagem clássica do tema é a do marxista Umberto Barbaro, um dos maiores teóricos do neo-realismo italiano <sup>32</sup>. Depois de situar tecnicamente o roteiro como tentativa

30. PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento y montaje: bases de un film*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1948, p. 98.

31. BALÁZS, Béla. *Il film - Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Milano, Giulio Einaudi editore, 1955, p. 288.

32. O cinema italiano destacou-se sempre, no panorama internacional, pela qualidade dos seus roteiristas, que chegaram a criar uma metodologia própria para um entrosamento mais funcional com os autores dos filmes.



sistemática e ordenada de prever o futuro filme em todos os seus pormenores, acrescenta o seguinte comentário:

"O roteiro é a mais complexa e completa fase escrita de elaboração da matéria do argumento. Não se deve crer, porém, que por esse caráter de aparente perfeição seja possível considerá-lo como o ato espiritual da criação do filme, independentemente da sua produção material, porque o filme só é filme depois de realizado, e a sua descrição literária anterior, ainda que minuciosa e exata, não pode substituí-lo" <sup>33</sup>.

Elaborações posteriores e mais recentes não acrescentaram dados substancialmente novos à visão dos autores citados, ainda que tenham enriquecido o estudo com aprofundamentos oriundos das áreas das ciências humanas e sociais, além do aproveitamento das experiências desenvolvidas pelo universo do vídeo e da televisão, especialmente as novelas e as narrativas condensadas em séries. É muito pragmática, por exemplo, a percepção de Michel Chion:

"É certo que os bons roteiros não surgem por geração espontânea, nascendo geralmente de certo profissionalismo ou da intuição de certas leis que se decide respeitar ou ignorar. Esse profissionalismo e até mesmo a própria intuição adquirem-se em grande parte pela experiência e um pouco pelo estudo" <sup>34</sup>.

Mostrando-se coerente com seu ponto de vista, Chion dedica a primeira parte do livro à análise dos roteiros de quatro filmes que considera plenamente realizados <sup>35</sup>. Aborda em seguida os aspectos práticos da realização de um roteiro, comparando-o a um tabuleiro de xadrez onde situações narrati-

33. BARBARO, Umberto. *Elementos de estética cinematográfica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, p. 118.

34. CHION, Michel. *Como se escribe un guion*, Madrid, Ediciones Catedra, 1988, p.7.

35. Os filmes são os seguintes: *Faulina na praia*, 1983, de Eric Rohmer, *To have and have not*, 1944 de Howard Hawks, *O testamento do doutor Mabuse*, 1933, de Fritz Lang e *O intendente Sansho*, 1955, de Kenji Mizoguchi.

vas e personagens devem ser movidas com criatividade. Ainda mais funcional é a "arte e técnica de escrever para cinema e televisão", elaborada pelo brasileiro Doc Comparato, a partir de aulas ministradas em 1982 <sup>36</sup>. Marcos Rey, autor de livro mais recente, apresenta-se como "Romancista e Roteirista de Televisão e Cinema", explicitando na sua prática de trabalho a proximidade entre filme e texto literário <sup>37</sup>. Como outros autores, situa-se também ele numa perspectiva pragmática:

"Sei que seria mais direto e aparentemente mais didático reunir neste livro uma seqüência de fórmulas como os norte-americanos fazem, com incomparável habilidade, quando transmitem conhecimentos práticos ... Mas - lamentavelmente - o Siga as Instruções (*Do it Yourself*), com seus desenhos milimetrados, setas e linhas pontilhadas, não funciona com igual segurança quando o material de trabalho são as palavras e o objeto a ser produzido é um roteiro para cinema ou tevê" <sup>38</sup>.

É nesse panorama complexo que situo meu estudo sobre o roteiro de *Vidas Secas*, abordando-o no entanto a partir de um enfoque muito particularizado. Pretendo simplesmente comparar o texto de Graciliano com o roteiro de Nelson, acompanhando a tradução fílmica prevista para cada tópico literário, a fim de identificar as omissões e os eventuais acréscimos, as convergências e os afastamentos que caracterizaram aquele trabalho de leitura. Tratando-se obrigatoriamente de estudo minucioso e longo, escolhi apenas um dos capítulos, "O Menino Mais Novo" (MMN), por considerá-lo mais favorável, por hipótese, ao percurso narrativo que pretendo cumprir.

O capítulo corresponde às seqüências de núme-

36. COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para o cinema e televisão*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.

37. REY, Marcos. *O roteirista profissional - TV e Cinema*, São Paulo, Ática, 1989.

38. Ob. cit., p.5.

ros 9 a 14, contendo os planos de números 140 a 229, no roteiro escrito por Nelson Pereira dos Santos e registrado na EMBRAFILME, sem os de nº 181 e 197, por erro datilográfico. São, portanto, 88 planos, distribuídos em seis seqüências, para traduzir o capítulo "O Menino Mais Novo" que, na edição de *Vidas Secas* utilizada (1965), corresponde a oito páginas impressas (VS, p. 59 a 66) <sup>39</sup>.

A seqüência nº 9 começa com uma transição temporal. Após descrever a peregrinação da família assolada pela seca e sua chegada a uma fazenda de gado, o roteiro analisa agora o comportamento de cada um dos seus integrantes, reconfortados pela chuva e pela esperança (que sabemos ilusória) de um futuro melhor. O plano nº 140 começa por um detalhe que funciona como símbolo da nova vida:

As rosetas das esporas batem no chão tilintando. Sobre esta imagem aparece o letreiro: *1941*. A câmera acompanha os pés do vaqueiro, até enquadrá-lo em FI (figura inteira). Fabiano veste os couros, ao fundo está a égua alazã, segura pelos beíços por Sinhá Vitória.

É no prosseguimento da seqüência que está prevista a intervenção do Menino Mais Novo (MMN):

141. - Fabiano passa perto do barreiro, onde o menino mais novo faz bonecos. O menino abandona o brinquedo e sai correndo atrás do pai.  
 142. - Em primeiro plano, a égua e Sinhá Vitória. Fabiano chega, de frente para a câmera, e ro-

-----  
 39. No roteiro de *VIDAS SECAS* e na maioria dos roteiros brasileiros não é feita a distinção entre *cena* e *seqüência*, usando-se este último termo para designar um conjunto de planos com unidade de tempo e lugar. A simplificação é vantajosa para a prática da produção, facilitando também a leitura do roteiro. No caso de *VIDAS SECAS*, por exemplo, a seqüência número 12 é constituída por um único plano ou tomada (número 188: "As roupas de couro penduradas na parede"). Sobre a terminologia cinematográfica, ver a nota 9 do capítulo primeiro da tese.

- deia o animal, fiscalizando os arranjos. Desvia-se de um coice.
- 143. - PP (primeiro plano) - Fabiano tirando o corpo do coice. Os cascos passam rente ao peito dele, raspando o gibão.
  - 144. - Sinhá Vitória torce os beiços da égua.
  - 145. - Fabiano terminando o volteio em torno do animal, sobe no copiar e salta na sela.
  - 146. - Sinhá Vitória recua.
  - 147. - O animal sai em disparada.
  - 148. - O menino mais novo sobe na porteira do curral.

A seqüência seguinte prevê apenas a realização de *planos de montagem* (planos 149 a 169) para *documentar* "a carreira da égua na caatinga, montada por Fabiano". Verifica-se, portanto, que nos 30 planos iniciais das seqüências correspondentes ao MMN, este aparece apenas em dois planos. O que o roteiro passa ao espectador do futuro filme resume-se em poucas palavras: um vago interesse do MMN pelas ações do pai.

A seqüência nº 11 no entanto, reitera esse relacionamento entre o menino e o seu pai. Dos treze planos previstos ele aparece em oito, praticamente em duas situações básicas:

- sozinho, observando o que acontece F/C (fora do campo enquadrado pela câmera);
- presente no campo visual juntamente com Fabiano e/ou Sinhá Vitória:

- 170. - A égua corre vertiginosamente na direção da casa.
- 171. - O menino mais novo acompanha a luta do pai.
- 172. - A égua entra furiosamente no terreiro.
- 173. - (Detalhe) - A cilha arrebenta.
- 174. - Fabiano pula da montaria. Cai em pé, banzeiro e cambaio.
- 175. - O menino dá um grito e quase tomba da porteira.
- 176. - Fabiano conduz o animal para o curral, segurando-o pelo cabresto.
- 177. - O menino desce da cerca e abre a porteira. Fabiano entra em campo com a égua. Solta-a dentro do curral. O menino fecha a porteira.

178. - O menino fechando a porteira. Dirige-se para onde está o pai, no que é acompanhado pela câmera. Fabiano vai à frente, andando com as pernas tortas. O menino procura imitá-lo. Depois dá uma corrida para alcançar Fabiano.
179. - Fabiano e o menino de frente para a câmera. O pequeno chega junto ao pai, esfrega-se na perneira, maravilhado com a indumentária. Fabiano desvencilha-se, desatento, e sai de campo.
180. - O menino olhando para o pai. Em seguida olha para onde está Sinhá Vitória.
182. - Sinhá Vitória fuma cachimbo, sem dar a menor atenção para aquilo que maravilhou o menino. O menino volta a olhar para dentro da casa, onde entrou Fabiano. Aproxima-se enquanto a câmera se afasta, até enquadrá-lo perto da porta.
183. - Na porta, de costas para a câmera, o menino olha Fabiano, pendurando o gibão, o guarda-peito, as pernas.

A seqüência explicita e desenvolve o procedimento narrativo anterior. O olhar, jogo de olhares também para fora do quadro, prenunciando a futura montagem. Olhar que sugere deslumbramento, olhar maravilhado que se acrescenta ao olhar da câmera, patrimônio que o cinema elabora a cada filme realizado, como observa Ismail Xavier:

"Há entre o aparato cinematográfico e o olho natural uma série de elementos e operações comuns que favorecem uma identificação do meu olhar com o da câmera, resultando daí um forte sentimento de presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens e não das próprias coisas)" <sup>40</sup>.

Nesta seqüência, ao invés de simplesmente observar Fabiano, o MMN integra-se diegeticamente nas ações do pai, como está anotado nos planos 177, 178, 179 e 183. O plano nº 182 é dedicado à sua relação com Sinhá Vitória. A nota comum desses dois relacionamentos é a atitude indiferente dos adul-

40. XAVIER, Ismail Norberto. In *O Olhar*, organização de Adauto Novaes, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 369.

tos: "Fabiano desvencilha-se, *desatento*" ... "Sinhá Vitória fuma cachimbo, *sem dar a menor atenção* para aquilo que maravilhou o menino".

Em função das convenções que regem a elaboração do roteiro cinematográfico, com a nítida separação entre os planos filmados ou em interiores ou em exteriores, a seqüência nº 12 reduz-se ao plano nº 184, o *insert* de um detalhe: "As roupas de couro penduradas na parede". Trata-se, no entanto, de um plano fundamental no segmento que denominamos de "Menino Mais Novo", remetendo inclusive ao conceito de *material plástico*, exposto mais acima. As roupas de couro funcionam como signo do desejo do menino, símbolo de sua vontade de crescer e de imitar o pai. É a partir dessa imagem que ele toma a decisão de sair correndo em direção ao curral para, do ponto de vista do roteiro, realizar uma ação ou executar um projeto.

As duas seqüências seguintes (de número 13 e 14) foram elaboradas com a evidente intenção de passar determinadas informações ao espectador, a fim de que este tivesse condições de assimilar com maior profundidade (conhecimento ? identificação ?) as intenções do roteiro sobre a figura do MMN. A este, como personagem central e única, são dedicados sete dos nove planos previstos na seqüência nº 13. Os dois restantes têm a função de sugerir o deslocamento do objeto do desejo: da égua alazã para o bode, do mundo adulto para a vivência infantil. É fácil notar que o roteirista pauta o futuro discurso fílmico com critérios coerentes de objetividade e concisão, tratando dessa forma uma temática favorável à irrupção do sentimentalismo, como acontece em numerosas produções norte-americanas. Este, aliás, parece-me ser um dos pontos de contato de Nelson Pereira dos Santos com o projeto ideológico do romance de Graciliano Ramos. A leitura da seqüência nº 13 confirma as observações que acabo de fazer:

185. - O menino de frente para a câmera, olhando para dentro da sala F/C. Ao fundo, o curral

- onde a égua troteia nervosa. O menino volta-se naquela direção e sai correndo.
186. - O menino chegando à cerca do curral, de frente para a câmera. Ele pára e fica observando o animal que está F/C.
187. - O menino, de costas para a câmera, admira a égua que está diante dele. Ouve ruídos de sinetas e volta-se, ficando de frente para a câmera. Olha na direção de onde vem o barulho.
188. - Um rebanho de cabras atravessa o pátio. Na frente caminha um bode imponente.
189. - O bode.
190. - O menino volta o rosto para o curral.
191. - A égua.
192. - O menino encaminha-se em direção ao rebanho, acompanhado por uma panorâmica. Ele anda mexendo-se como um urubu, arremedando o pai. O rebanho passa pelo chiqueiro, na direção do bebedouro. Baleia e o menino mais velho, por demais atarefados, não dão atenção ao pequeno, que sai correndo para contornar o pátio.
193. - O menino desce a ladeira, por trás dos jua-zeiros.

O plano nº 192 marca o momento em que o MMN, depois do gesto imitativo, manifesta pela corrida seu desejo de fazer algo. É muito clara no roteiro a passagem do *oikar* ("O menino, de costas para a câmera, admira a égua", "O menino volta o rosto para o curral") para a ação, sendo que o conteúdo descrito é reforçado, no nível da linguagem, pelo movimento da câmera. Outras intenções são menos evidentes e dependem mais da eficácia da filmagem, como a indiferença do menino mais velho e de Baleia.

Do que foi exposto e comentado, posso deduzir com tranquilidade que, no segmento correspondente no roteiro de *VIDAS SECAS*, a personagem MMN está caracterizada pelos seguintes traços cumulativos: atenção para os gestos de Fabiano no ofício de vaqueiro - observação mais atenta quando ele doma a égua alazã - busca frustrada de compreensão e diálogo junto aos adultos - esforço para chamar a atenção do menino mais velho e de Baleia - integração nas ações do pai - contemplação

das roupas de couro, penduradas (evidente alusão a um símbolo de poder e às aspirações do MMN, projetadas para o futuro) - idéia de agir como o pai, substituindo a égua pelo bode - imitação do andar do pai, deslocamento súbito para realizar essa vontade.

Se comparo esta listagem com as páginas do capítulo, verifico imediatamente que o roteiro simplifica de forma drástica a densidade dos conteúdos narrativos, não manifestando indícios de uma busca de equivalentes fílmicos às virtualidades da linguagem literária, como seria o uso de diálogos ou de um narrador com voz *off*. Ao fazer tal comentário, é evidente que não me coloco numa perspectiva de apreciação crítica, mas apenas na de uma neutra análise comparativa. Sob esse enfoque, vale a pena mencionar alguns tópicos usados no capítulo para definir a personalidade do MMN, a saber:

- a idéia de imitar o pai, "que lhe causava grande admiração:"... "era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia" (VS, p. 59);
- o MMN não se conforma com a indiferença de Sinhá Vitória e de Baleia "depois da façanha do pai" domando a égua alazã; mas enquanto ia "achando o mundo todo ruim e insensato", crescia sua admiração pelo pai, ainda que também esse se mostrasse desatento (VS, p. 60 e 61);
- segue-se o instante de decepção em torno da frase "Fabiano era terrível" e, depois de perambular perto dos juazeiros, a contemplação dos instrumentos de trabalho: "as perneiras, o guarda-peito e o gibão pendurados num torno da sala", indicação literalmente transcrita no roteiro (VS, p. 60 e 61);
- omite-se, no entanto, toda a riqueza de imagens que se sucedem na cabeça do pequeno protagonista e que se refletem nas cores da natureza: "enrolou-se", o "pé-de-vento", o sonho e o dia seguinte, os juazeiros escuros do fim do pátio, o "barulho feio com as ventas arregaçadas" (VS, p. 61);



- o roteiro, por outro lado, procura estar próximo da descrição do momento em que, para o MMN, nasce o projeto: "A égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também", assim como de outras indicações mais descritivas do texto: "Rodeou o chiqueiro, mexendo-se como um urubu, arremedando Fabiano" (VS, p.62).

O texto literário dedica-se a descrever as ações do MMN, por exemplo, a de passar "pelas pedras onde se atiravam cobras mortas", espécie de presságio não aproveitado pelo roteiro nem mesmo na sua face mais exterior. Logo a personagem está lá, "trepado na ribanceira, o coração aos baques" (id.). Mas Graciliano joga com a expectativa do leitor, introduzindo neste momento de tensão uma pausa cuja força lírica é frequentemente admirada pelos críticos. Refiro-me à espécie de diálogo do menino com os periquitos e com as nuvens do céu ("algumas eram carneirinhos, mas desmanchavam-se e tornavam-se bichos diferentes", "enxergara viventes no céu, considerava-se protegido" ... "boiaria no ar, como um periquito" (VS, p.63), numa inspirada alusão à riqueza e às limitações do universo interior do protagonista.

A seqüência nº 14, última do segmento escolhido, acompanha de perto apenas as ações exteriores do MMN, como se vê em seguida:

- 194. - O menino chega ao bebedouro. Sobe na ribanceira e fica imóvel, à espera do bode. O menino sente que está próxima a aventura. (trilha sonora: ruído do rebanho e de sinetas, cada vez mais forte).
- 195. - As cabras surgem na margem do rio e correm quando vêem a água. O bode continua seu passo calmo, rente à ribanceira.
- 196. - O menino pula do barranco.
- 198. - O menino caindo nas costas do bode.
- 199 a 219. - Planos de montagem: o menino e o bode.
- 220. - As cabras, assustadas, fogem do bebedouro.
- 221. - O menino vai ao chão. Fica estatelado no barro, percebendo que saía sem honra da aventura. O menino olha para trás.

222. - O menino mais velho está rindo como um doido.
223. - Baleia, séria, desaprova tudo aquilo.
224. - O menino ergue-se e arrasta-se com desânimo até a cerca do bebedouro.
225. - O menino chega junto à cerca do bebedouro. Encosta-se nela, o rosto virado para a água barrenta, o coração esmorecido. Mete os dedos finos no rasgão das calças. (trilha sonora: ruído das cabras vai desaparecendo, Baleia ladra ao longe).
226. - As cabras saem do bebedouro, tangidas pelo menino mais velho e por Baleia.
227. - O menino mais novo na cerca. Resolve subir a ladeira. Uma panorâmica o acompanha.
228. - O menino subindo a ladeira de frente para a câmera. A princípio está triste e desanimado, querendo tapar com a mão o rasgão no traseiro. Depois entorta as pernas e caminha pesado e cambaio, importante, com as rosetas das esporas imaginárias tilintando no chão. Sai do campo.
229. - O menino entra no campo, de costas para a câmera, subindo a ladeira, imitando o pai. Não se importa mais com o rasgão no traseiro. (fusão com o plano seguinte / seqüência nº 15)

Esta seqüência nº 14 completa o episódio *Menino Mais Novo* no texto fílmico mais amplo de *VIDAS SECAS*. Uma observação sobre os planos números 222 e 223. Enquanto o primeiro acentua o isolamento do MMN e a agressividade "doméstica" que o cerca, o segundo funciona como um elemento a mais da "humanização" da cachorrinha, recorrente em outros momentos do filme. A expressão "séria" é, evidentemente, uma indicação do efeito que a imagem deve provocar no espectador. No roteiro surgem aqui e ali anotações destinadas a orientar a direção dos atores, como "coração esmorecido" no plano nº 225. Mas é o plano nº 228 que se destaca de imediato como o mais importante da seqüência. Primeiro, porque retoma e amplifica com maior força persuasiva o tema da *imitação*, já presente nos planos 178 e 192, assumindo agora a dimensão de vitória moral da personagem infantil. Além disso, porque estabelece um *rac-cord* sonoro - ainda que temporalmente distanciado - com o ti-

linter das esporas previsto no plano nº 140. Há aqui inclusive o que eu chamaria de *licença estilística*, na medida em que, num filme marcado pelas características do neo-realismo cinematográfico, o diretor lança mão de um som assíncrono e referido a um objeto inexistente na imagem. Na previsão do roteiro, este recurso técnico-expressivo é intensificado no corte para o plano nº 229, último da seqüência e do segmento que analisamos: a ausência do figurante no final do plano nº 228 e na abertura do plano nº 229 reforça retoricamente sua "entrada" quase triunfal, oferecendo ao espectador elementos adicionais para adesão emocional a essa personagem infantil.

Apesar de sua funcionalidade, o arco narrativo extremamente simples do roteiro de Nelson Pereira dos Santos, ainda que claro e adequado à expressividade desejada, difere profundamente da densidade dos conteúdos e da linguagem literária do romance. Não no sentido de que inexistem pontos de contato, mas sobretudo quanto à evidente simplificação de numerosos valores festejados no romance pela unanimidade dos estudos. Tal verificação não passa de um corolário da tradução intersemiótica que se vai processando. O que me interessa ressaltar é que estamos diante de um *fazer* não acabado, de um procedimento provisório destinado a orientar a elaboração daquilo que realmente interessa no cinema: a imagem fílmica. Em outras palavras, a análise das "intencões" da adaptação, presentes no roteiro cinematográfico, deve completar-se com a leitura do filme definitivo.

## A MATERIALIDADE DA IMAGEM: ANÁLISE DE FOTOGRAMAS

O acesso a um filme como objeto de análise tornou-se corriqueiro a partir da utilização universal do video-cassete. É claro que a exibição eletrônica em tela pequena, apesar dos contínuos aperfeiçoamentos técnicos, não conseguiu ainda substituir a dimensão espetacular da sala de cinema, na qual o espectador deixa-se geralmente seduzir pelo prazer do olhar e pela concentração do espírito. Mas não resta a menor dúvida de que o video-cassete transformou-se em instrumento de pesquisa, inimaginável há menos de dez anos, para os que analisam filmes ou teorizam sobre cinema. Pode o moderno vidente de imagens sustá-las no seu encadeamento narrativo, voltar atrás, dar saltos para a frente, ou simplesmente apagá-las, como faz o leitor que fecha o livro no meio da leitura.

Estas considerações óbvias não invalidam procedimentos anteriores, alguns tornados clássicos. Refiro-me de modo especial à *análise do fotograma*, proposta por Roland Barthes em 1970 e frequentemente retomada por estudiosos que comparam leitura e cinema sob o enfoque da narratologia <sup>41</sup>. Como sempre ocorre em estudos dessa ordem, Barthes desenvolve seu raciocínio a partir de fotograma extraído de um filme particular, no caso *IVAN, O TERRÍVEL* (1945) de Serghei M. Eisenstein <sup>42</sup>. A imagem mostra dois cortesãos (ajudantes ou comparsas) derramando uma chuva de ouro (moedas, pequenos objetos) sobre a cabeça do jovem Czar. Entende Barthes que esse fotograma, ainda que privado do movimento próprio do filme e *por isso mesmo*,

41. Ver o estudo recente de MIMOSO-RUIZ, Duarte: *Narração Literária e Narração Cinematográfica; perspectivas semióticas comparadas*, apud *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*, ob. cit. p.235.

42. Tradução espanhola em *Contribuciones al analisis semiológico del film*, introdução, seleção e notas de Jorge Urrutia, Valencia, Fernando Torres editor, 1976, p. 203 a 227.

pode iluminar o entendimento do filme como um todo. Segundo ele, a cena descrita comportaria três níveis de significação. Um primeiro nível, informativo, o da comunicação óbvia, reúne o conhecimento dado pela cenografia e pelos trajés, pelas personagens e suas relações mútuas <sup>43</sup>. O segundo nível, simbólico, o do ouro derramado, desdobra-se por sua vez em múltiplos significados. Existe o simbolismo referencial (o rito imperial do batismo pelo ouro), o simbolismo diegético (o tema do ouro ou da riqueza, por exemplo, presente metonimicamente na narrativa de *IVAN, O TERRÍVEL*), o simbolismo eisensteniano (no sentido de que elementos presentes no fotograma poderiam corresponder a temas e a formas recorrentes na filmografia do cineasta); finalmente, nesse nível simbólico existe um simbolismo histórico, na medida em que o fotograma pode referir-se a marcas acumuladas pela história do cinema, entre as quais não falta lugar para os desdobramentos econômicos ou psicanalíticos. Mas pode-se ler ainda nesse fotograma, diz Barthes, um *terceiro sentido* (*3ème sens*), emanado como que de um defeito da imagem sem movimento, um sentido obtuso, quase caricatural:

"Não sei qual é seu significado, não consigo nomeá-lo, mas percebo com clareza os traços e os acidentes significantes que compõem este signo, até então incompleto: ... é o nariz *estúpido* de um dos cortesãos, o fino desenho das sobrelanceiras do outro, sua face rubicunda, a pele branca e murcha, a vulgaridade afetada do penteado que parece postico... Algo naqueles rostos supera a psicologia, a anedota, a função e, para dizer tudo, o sentido, sem que se perca por isso a obstinação com que todo o corpo se dedica a estar ali" ... <sup>44</sup>.

-----  
43. Observa Mimoso-Ruiz que "já neste nível óbvio, aparece um nível de conotação, o que não indica o ensaio de R. Barthes - com uma retroação sobre o nível da denotação. O fotograma está focado em primeiro plano, plano americano, etc." (id.). A observação é procedente. Em lugar do termo "focado", no entanto, o autor deveria ter usado "enquadrado".

44. BARTHES, Roland, ob. cit., p. 206.

Para Barthes, se os primeiros níveis são os da comunicação e da significação, este seria o da *significância*, o único capaz de seguir o caminho aberto por Julia Kristeva e, dessa forma, chegar a uma semiótica do texto. Acrescenta que, apesar de situado teoricamente, o *terceiro sentido* não pode ser descrito, uma vez que corresponde à passagem da linguagem para a significância, o ato fundador do próprio fílmico: "O fílmico é, no filme, aquilo que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada" ou, sob outro ângulo: "O fotograma, instituindo uma leitura ao mesmo tempo instantânea e vertical, transcende o tempo lógico (que é apenas um tempo operatório); aprende a dissociar o incômodo técnico (a filmagem) do propriamente fílmico, que é o sentido indescritível"<sup>45</sup>.

Adoto apenas em termos a perspectiva analítica de Barthes. Não escolho um ou dois fotogramas de *VIDAS SECAS* para analisá-los verticalmente. Se o fizesse, a referência seriam certamente momentos mais complexos do filme, escolhidos na seqüência do *Menino Mais Velho* ou, no plano que sintetiza a opção de Fabiano diante do cangaço. Detenho-me na seqüência do *Menino Mais Novo* (MMN) porque seus fotogramas, instantâneos congelados do movimento interno da imagem, apontam para a sintagmática narrativa do filme e, mais longe, para alguns traços que marcam o estilo do cineasta.

Existem em *VIDAS SECAS* cinco planos que preparam e antecipam a seqüência do MMN. No primeiro, os dois meninos procuram arrastar duas cabras para um bebedouro. No segundo, o Menino Mais Velho monta em pêlo uma cabra, que corre da direita para a esquerda do quadro (ftg 1)<sup>46</sup>. Esse momento de alegria e descontração, bastante raro no conjunto do filme, reaparece na caminhada de Fabiano pela caatinga (ftg 2), so-

45. Id., p. 226.

46. As referências correspondem às figuras ilustrativas, incluídas a partir da página 153.

bretudo quando ele afasta um galho com a mão esquerda e, num plano mais próximo, com a câmera fixa, abre-se num sorriso (ftg 3), porque está vendo uma vaca com seu bezerrinho (ftg 4). Estes três últimos planos correspondem à seqüência nº 8 do roteiro (planos números 137 a 139) e incluem alguns elementos característicos da seqüência MMN: o trato de Fabiano com os animais, o domínio da natureza, a perspectiva de um futuro, o objeto da imitação infantil.

No plano que abre a seqüência MMN, o filme não incorpora a previsão sonora do roteiro (o tilintar das esporas). Além disso, o letreiro *1941* não se sobrepõe aos pés do vaqueiro, como estava previsto, mas a um boneco de barro sendo feito por mãos de menino. A câmera, em movimento suave, revela que se trata do MMN, ajoelhado, tendo como fundo o tronco de um juazeiro (ftg 5). Ele logo se levanta, atraído por um ruído F/C (fora do campo visual): Fabiano prepara-se para domar a égua alazã. No plano seguinte, amplo, geral, esse movimento se completa: do fundo do quadro o MMN, afastando-se da árvore copada, corre na direção da câmera e do curral (ftg 6). A câmera acompanha a corrida, fixando-se quando o protagonista desliza por entre dois mourões da cerca. O plano seguinte começa com um *raccord* desse movimento, visto pelo lado de dentro da cerca, iniciando logo uma *panorâmica* sobre o prosseguimento da corrida do menino: no final dessa ação ele pára e, num sorriso, fixa sua atenção em algo F/C (ftg. 7). Dois objetos o atraem: a égua alazã, que Sinhá Vitória mantém segura pelas rédeas, e Fabiano, vestido com sua roupa de couro, que, em passo cadenciado, aproxima-se para domar o animal. É o que os ftgs 8, 9 e 10 representam.

No plano seguinte, a relação de alternância criada pela montagem (quem vê - o que é visto) cede lugar à integração do olhar protagônico com o seu objeto: o MMN e Fabiano. Em posição frontal à câmera, o menino apoia-se num mourão e, olhando para o alto (ftg 11), acompanha a trajetória de Fabia-

no que atravessa o quadro por detrás dele, saindo pela direita, sempre no seu campo visual (ftg 12). São as expressões do pequeno - seus gestos, a posição da cabeça, o corpo buscando apoio - que prevalecem. Talvez para que não lhe seja tirada a iniciativa do foco narrativo, o plano seguinte, novamente subjetivo, retoma a linha estilística predominante. Mas o enquadramento, além da referência psicológica, alinha-se também na vertente documental do filme: Fabiano e sua mulher lidam com a água (ftg 13). Os três fotogramas seguintes (ftgs 14, 15 e 16) informam que o MMN tem sua atenção polarizada pelas ações do pai: a montaria, o cavaleiro, a corrida pela caatinga, o gado, a vaquejada. O importante a ressaltar é que esse segmento privilegia as expressões faciais e corporais do menino, quando este contempla algo que ocorre F/C e que nos é dado pela montagem. São planos que dizem respeito a uma continuidade desdobrada no tempo e não a uma complexidade vertical: não existe aqui a figuração autônoma como que superposta pela ausência do movimento. A significância, para referir-me a Roland Barthes, não a encontro no plano isolado, mas na sucessão de planos. O processo de focalização narrativa que, no fílmico, transfigura-se em ocularização, manifesta-se aqui na acumulação dos olhares do MMN, na orquestração de gestos, de acenos, de cortes, de enquadramentos, localizando-se o "indescritível" menos na expressividade da figura do que no seu desdobramento polivalente. Desnecessário dizer, neste ponto, que a escolha dos fotogramas ilustrativos foi norteada pelo critério do protagonismo do MMN, deixando de lado o cuidado de informar mais genericamente sobre o conteúdo de todos os planos da seqüência.

Depois da vaquejada, começa o que eu chamaria de segundo segmento da seqüência do MMN. A fase inicial da descoberta e do olhar admirado cede lugar aos momentos de aproxima-



ção entre filho e pai, uma quase intimidade que, para o espectador, insinua que na criança vai brotando o desejo de *parecer com*, de imitar. No entanto, objetivamente, o que a imagem parenteia de maneira indiscutível é a emoção do deslumbramento, numa ressonância muito direta com o texto literário:

"Apesar de ter medo do pai, chegou-se a ele devagar, esfregou-se nas perneiras, tocou as abas do gibão. As perneiras, o gibão, o guarda-peito, as esporas e o barbicacho do chapéu maravilhavam-no" (VS, p.61).

No desenvolvimento sintagmático do filme "o desejo vago de realizar qualquer ação notável" (VS, p. 59) não se localiza, ao contrário da informação precisa do romance, nesta ou naquela hora do dia: "A idéia surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã" (VS, id.). Não existe no filme a orientação prévia e clara que norteia a leitura do capítulo. A idéia está como que diluída nas imagens que mostram sucessivos momentos da admiração do MMN pelo pai. Ela não está presente num plano determinado, mas na sucessão de planos que se conjugam, contando essa estoriuzinha particular, delicada (ftgs 17, 18 e 19). O menino agora está muito perto do seu pai, ajudando-o a fechar a porteira: é como se o mundo parasse, quando suas mãos se tocam (ftg 20). Os fotogramas seguintes (ftgs 21 e 22), extraídos de momentos sucessivos do mesmo plano, descrevem essa passagem do sentimento para a ação: por enquanto, apenas a ação de imitar o andar cambaio de Fabiano.

O plano seguinte abre com um *raccord* sobre o movimento anterior (ftg 23) e acompanha os passos cadenciados do menino que, na varanda, segue de perto o pai, até que este senta-se no banco e começa a tirar suas roupas (ftg 24). Os fotogramas 25 e 26, extraídos do princípio e do final do mesmo plano, correspondem à visão subjetiva do MMN, intensa. Quando Fabiano sai do quadro, as roupas de couro ficam lá, maravi-

lhando o pequeno, como queria o autor literário e como havia previsto o plano 184 do roteiro.

O retorno ao MMN acontece num enquadramento mais aberto, incluindo o rosto de Sinhá Vitória (ftg 27). Esse plano incorpora e centraliza o núcleo significativo da seqüência. Depois de pensar um pouco, com os olhos quase fechados e a cabeça encostada no mourão (ftg 28), o MMN sai do quadro, deixando para trás a indiferença da mãe (ftg 29). Esse gesto que, em si mesmo, já poderia significar decisão, é intensificado pelo movimento rítmico do filme, através da montagem. No plano seguinte, o menino corre da casa em direção à cerca, sozinho, desligando-se da família indiferente, surpreendido no seu gesto somente pelo narrador, que o observa por entre os mourões (ftg 30). Essa mesma tomada termina com um primeiro plano do MMN, ofegante, sorridente, rosto quase colado na cerca (ftg 31), para olhar mais de perto a égua alazã que o pai montara (ftg 32), girar o corpo com decisão (ftg 33) e correr em direção ao curral das cabras, aparentemente para ajudar o irmão mais velho no pastoreio (ftg 34).

Na melhor cópia disponível de *VIDAS SECAS*, em 35 milímetros, que serviu de matriz para o video-cassete em distribuição no mercado e da qual foram extraídos os fotogramas ilustrativos deste capítulo, a seqüência do MMN termina aqui, abruptamente. Trata-se de um corte que eliminou os planos finais desse segmento do filme. Encontrei-os intatos na cópia já muito desgastada que o Departamento de Fotografia e Cinema da UFMG possui há mais de vinte anos. As características dessa cópia, em 16 milímetros, sugeriram-me uma utilização diferente dos fotogramas selecionados, buscando uma aproximação maior com a materialidade da montagem cinematográfica. Para orientar a leitura, identifiquei com as letras de A até H os oito planos que integram esse último segmento da seqüência do MMN, mantendo a seriação dos fotogramas. Deixo de referir-me

a três planos intermediários que descrevem o acesso do MMN às proximidades da cerca.

Muitas das observações feitas anteriormente valeriam também para a presente análise. Omito repetições desnecessárias para fixar-me sobretudo na maneira pela qual a concatenação dos planos conduz à formação de sentido. No plano A, o MMN olha por entre os mourões da cerca (ftg 35) e vê o rebanho que se aproxima (ftg 36), conduzido pelo Menino Mais Velho (ftg 37). O corte introduz novo enquadramento do MMN, com a câmera colocada na altura da entrada do curral. O menino observa a passagem dos animais, obrigando alguns deles a saltar sobre uma varinha que ele estende (ftgs 39 a 44). É introduzido na seqüência um plano de Baleia, observando (ftg 45). O plano E descreve a tentativa do MMN de montar num animal e sua conseqüente queda (ftgs 46 a 50), terminando por mostrar o início da sua ação de levantar-se (ftg 51). Essa ação prossegue no plano seguinte, em contra-campo (ftgs 52 a 55), até que o MMN esteja inteiramente de pé (ftg 56). Segue-se novamente um plano de Baleia (ftgs 57 e 58), extraído da mesma tomada anterior (ver ftg 45). O plano H, mais longo, encerra a seqüência do MMN. Comparando-se seu primeiro fotograma (ftg 59) com o último do plano F (ftg 56), verifica-se que se trata na realidade de uma única tomada que foi cortada, na mesa de montagem, para o *insert* do plano de Baleia, gerando portanto dois planos fílmicos: o plano F e o plano H. Apesar de se equivalerem na prática, reside aqui uma diferença básica entre *tomada* e *plano*, talvez menos acessível ao leitor pouco familiarizado com a terminologia cinematográfica: uma tomada única, obtida durante a etapa de filmagem, pode gerar, na mesa de montagem, dois ou mais planos fílmicos.

Mas o que mais interessa acompanhar é a construção do plano H, como vimos, o último da seqüência. Frustrado no seu intento, envergonhado com a presença e até a desaprovação de Baleia, o MMN vira-se meio desanimado, afastando-se da câ-

mera, mas logo reage e intensifica o passo, imitando o andar cambaio do pai, até desaparecer pela porteira. Trata-se de um final paradigmático da história do cinema, remetendo obrigatoriamente ao vagabundo imortal de Charles Chaplin: a personagem sofrida que luta, sem sucesso, contra inimigos mais fortes do que ela, mas que, afinal, tem forças para limpar a poeira e começar tudo novamente, mesmo que seja para encontrar pela frente desafios ainda maiores. O fim da seqüência do MMN antecipa e prepara o final de *VIDAS SECAS*, quando é a família inteira que parte rumo ao desconhecido, deixando para trás a casa fechada, vencendo a monotonia da longa cerca, interrompendo um diálogo de desejos e de conjecturas, para lançar-se mais uma vez na vastidão queimante do sertão.

A seqüência do *Menino Mais Novo*, que acabo de descrever, ilustrar e comentar, aponta para algumas constatações. Em primeiro lugar, fica evidente que o discurso do filme *VIDAS SECAS* adota, sem complexos, os padrões de clareza, de transparência e de comunicabilidade característicos da narrativa clássica do cinema. A observação tem sentido para um filme realizado no início dos anos 60, em plena efervescência das idéias e das propostas do Cinema Novo, que buscava caminhos renovadores também no nível da linguagem. Por outro lado, se a seqüência expressa os dados essenciais da temática do capítulo correspondente, nota-se também que são privilegiados os aspectos "positivos" do relato literário. Ainda que, no contexto sintagmático do filme, o conteúdo dessa seqüência se obscureça pela memória do que foi e pelos presságios do que há de vir, tomada isoladamente ela enfatiza um clima de emoção pura, de vivacidade infantil, de otimismo sem nuvens, ao contrário dos contrastes que povoam as páginas do romance: "os juazeiros do pátio estavam escuros", "contornou as pedras onde se atiravam cobras mortas", "Fabiano andava banzeiro, pesado, direitinho um urubu", "recordou-se das cabras abatidas a mão de pilão". Um terceiro aspecto remete à teoria do discurso

*interior*, de Emílio Garroni, que se refere à verbalização compulsiva das imagens fílmicas, quando conjugadas entre si. Até imagino como o espectador comum poderia estar interpretando, na sua cabeça, as informações visuais recebidas. Algo assim, para ilustrar:

Este menino, filho de Fabiano, está maravilhado com a vaquejada e com as roupas de couro que seu pai veste; ainda que não haja diálogo, ele quer imitá-lo. Lembra-se então do pastoreio das cabras, faz a tentativa de montar numa delas, frustra-se sob o olhar desaprovador de Baleia. Mas, se ele imita o andar de Fabiano, com criatividade infantil, é porque deseja ser como ele, quando crescer.

Talvez este modelo de leitura espontânea esteja condicionado pelo estudo em andamento. O importante é que exemplifique o esquematismo do *discurso interior*, cuja função é organizar mentalmente a sucessão de imagens que invadem os olhos do leitor, nada mais do que isto. Sobre essa estrutura assenta-se aquilo que Roland Barthes, em outro contexto, denomina *dimensão inenarrável da imagem*, intraduzível a não ser por circunlóquios complexos, presente na expressividade física e espiritual dos tipos humanos - rostos, gestos, ações - com sua inserção na paisagem, no encadeamento fluente dos planos, nos enquadramentos, nos contracampos, nos planos subjetivos. Em lugar do "nariz estúpido" do fotograma fixo de *IVAN, O TERRÍVEL*, a seqüência *Menino Mais Novo* examinada através de fotogramas extraídos de uma determinada sucessão de planos, desvenda-me um *fio condutor eficaz e coerente*, responsável pelo sentido dado a todas essas imagens. Seria possível falar também aqui em "tercerio sentido" ou "sentido óbvio", na acepção de Barthes? Os dois exemplos podem ser conjugados, desde que se considere essa outra dimensão da representação fílmica, a de apresentar-se *de forma totalmente natural ao entendimento*, o que não significa, de forma alguma, retrocesso a uma visão arcaica de reprodução naturalista da realidade.

Cabe ainda uma breve palavra sobre a questão técnica do intérprete do *Menino Mais Novo*. À primeira vista, uma atuação esplêndida do ator escolhido, capaz de transmitir espanto, ternura, alegria, tensão, voluntarismo. A observação atenta dos fotogramas desfaz essa impressão. O filme não nos apresenta um ator, mas o limitado espectro das expressões faciais de um menino de 5 anos, do interior alagoano, ainda que vivo e esperto. Trata-se do Gilvan, Piloco de apelido, irmão do Genival, por sua vez intérprete do Menino Mais Velho, filhos do dono de um hotelzinho em Palmeira dos índios, conhecidos na região por serem precoces cantadores de emboladas <sup>47</sup>. Um estilo de interpretação muito distante da sabedoria ensaiada e articulada de um Salvatore Cascio, para dar um exemplo recente, o admirável Toto de *CINEMA PARADISO* (de Giuseppe Tornatore, 1989). Ao escolher os atores dos filmes que realiza, Nelson Pereira dos Santos considera-os muito mais tipos humanos, socialmente localizados, do que meros intérpretes das personagens, como foi dito antes a propósito de Fabiano e Sinhá Vitória. Ao trabalhar dessa forma, o cineasta retoma a prática de direção cinematográfica desenvolvida pelo soviético Usevold Pudovkin, na remota década de 20. Remete também, dentro ainda daquele período de intensa experimentação da linguagem fílmica, a Leo Kulechov e à sua teoria sobre interpretação no cinema: um rosto de ator pode valer mais pelo contexto das imagens entre as quais se insere, do que por sua capacidade histriônica. É por essas razões que alguns planos do *Menino Mais Novo* são intercambiáveis, como se pode verificar pelos fotogramas ilustrativos.

Sinto-me à vontade para concluir que o estudo da seqüência ajuda a entender o fato da permanência de *VIDAS SECAS* como um clássico na história do cinema brasileiro. Confirma-se que se trata de uma narrativa coerente e

-----  
47. Ver SALEM, Helena, ob. cit., p.166

tecnicamente consistente, *tout court*, com destaque para a unidade do estilo, para a sabedoria na construção, para a utilização convincente do ponto de vista e, em síntese, para uma orgânica exploração temática. Sobre este último item, tem razão Antonio Hohlfeldt quando afirma que, se o romance organiza-se psicologicamente sobre as personagens, destacando sucessivamente cada figura como núcleo da narrativa, o filme "reorganiza esta perspectiva, sob a linha do enredo, documentando o movimento que a família realiza"<sup>48</sup>. Traduzindo com total autonomia os conteúdos literários, mantendo-se próximo de uma linguagem clássica perpassada pela ideologia neo-realista, Nelson chega ao espectador por caminhos muito diferentes dos percorridos por Graciliano. Mas, com total coerência, pode sobrepor aos caminhantes que desaparecem no horizonte a mesma frase que o escritor havia criado para terminar o seu relato: "O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos" (VS, p.159)<sup>49</sup>.

---

48. HOHLFELDT, Antonio, ob. cit., p.144.

49. Sobre o romance *Vidas Secas* ver também a análise de Ligia Chiapini Moraes Leite em *O foco narrativo*, São Paulo Ática, 1985.

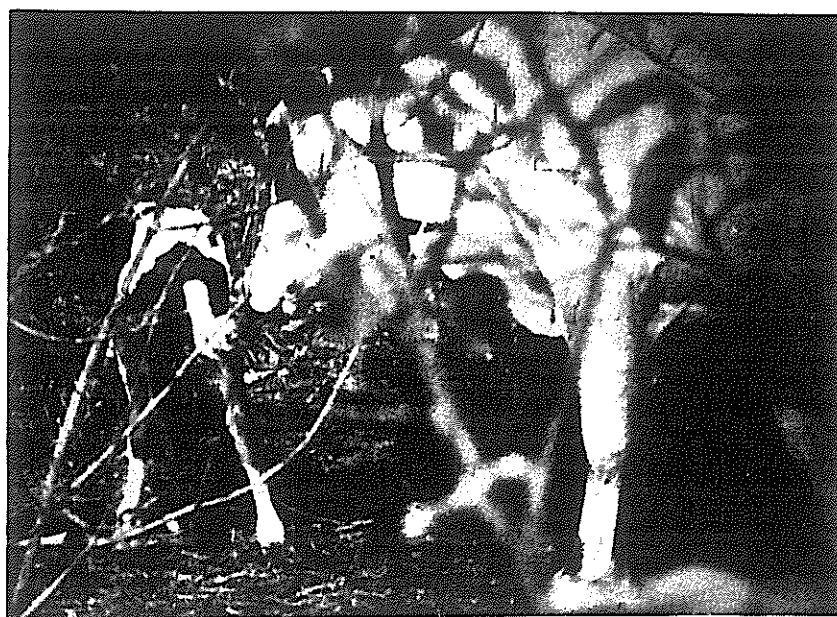


FIGURAS ILUSTRATIVAS DO CAPÍTULO QUARTO





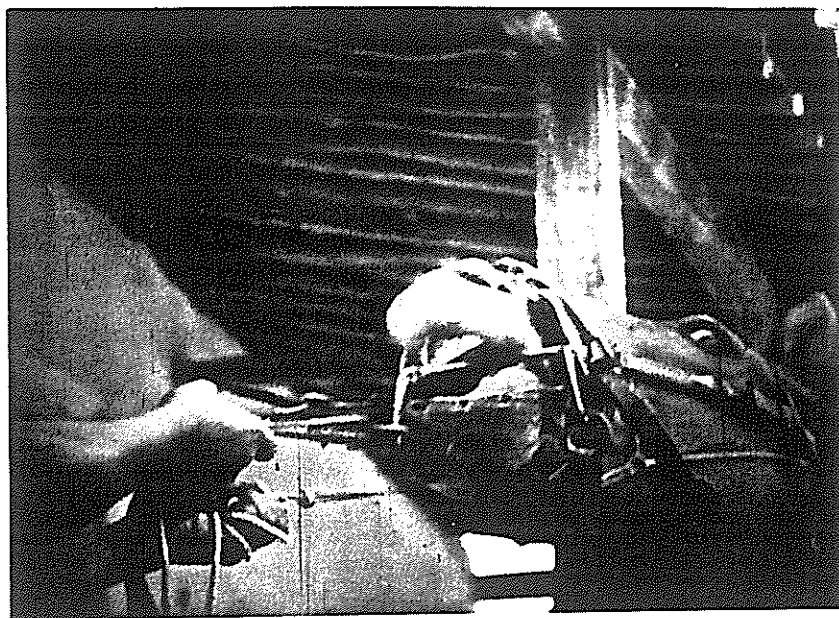
Ftgs 1 e 2



Ftgs 3 e 4



Ftgs 5 e 6



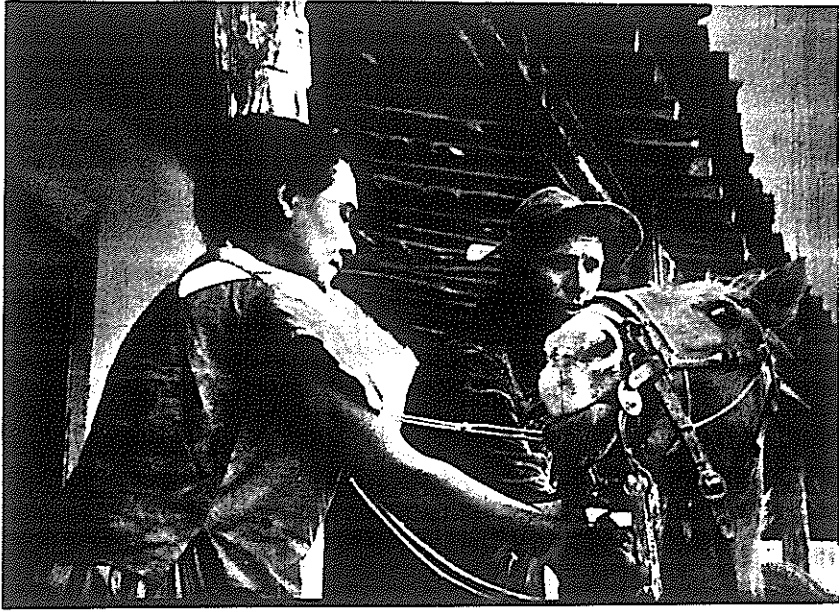
Ftgs 7 e 8



Ftgs 9 e 10



Ftgs 11 e 12



Ftgs 13 e 14



Ftgs 15 e 16

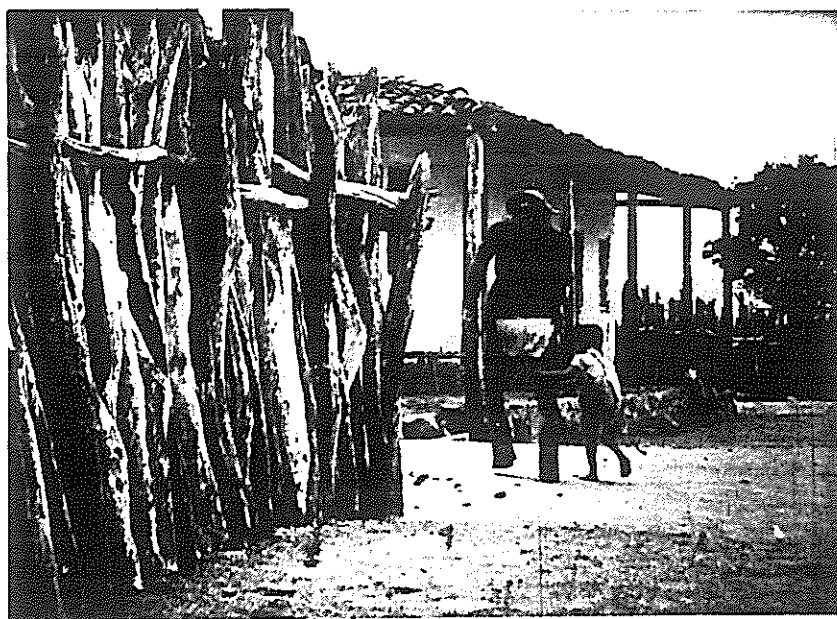




Ftgs 17 e 18



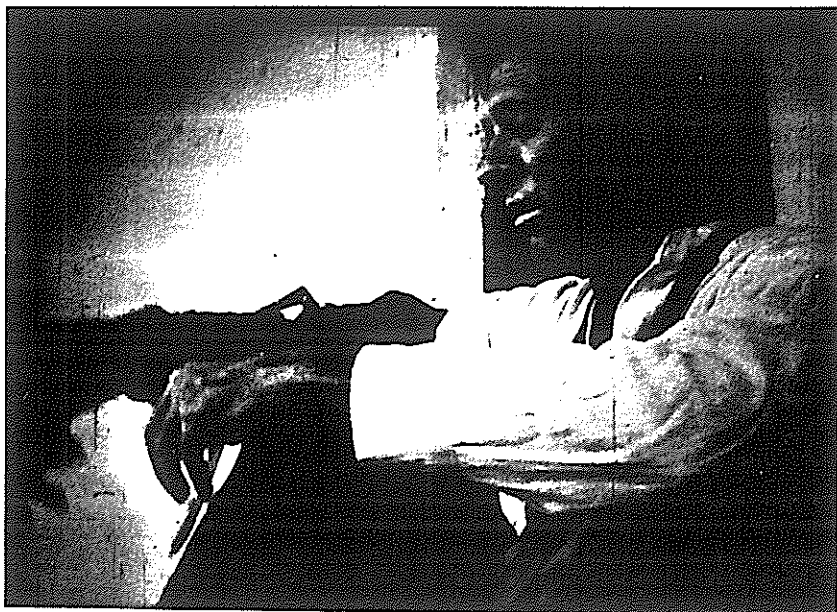
Ftgs 19 e 20



Ftgs 21 e 22



Ftgs 23 e 24



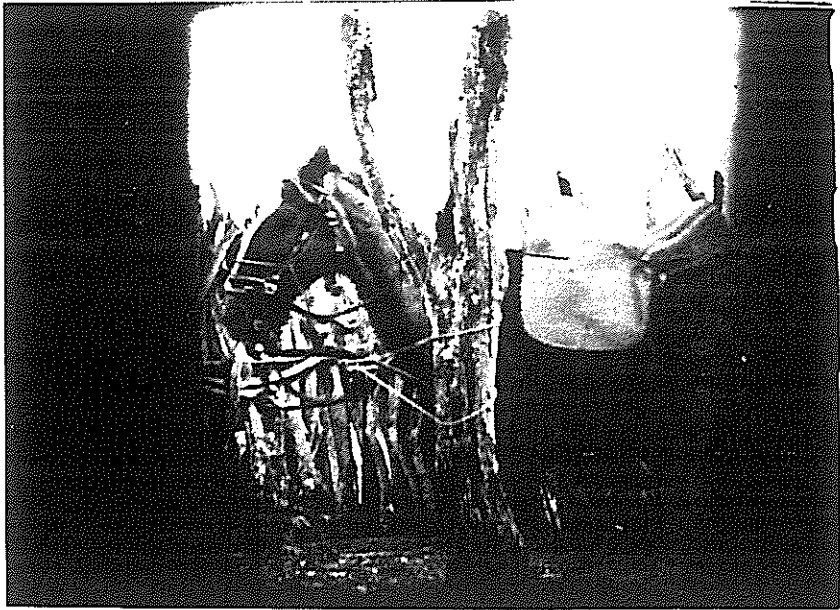
Ftgs 25 e 26



Ftgs 27 e 28



Ftgs 29 e 30



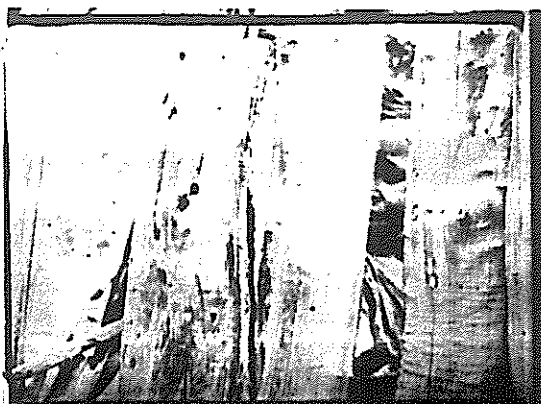
Ftgs 31 e 32



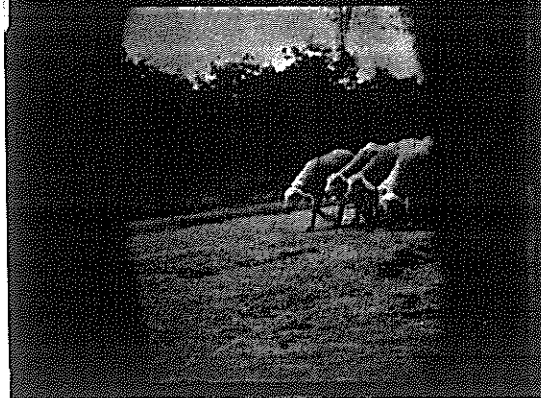


Ftgs 33 e 34

ftg 35  
plano A



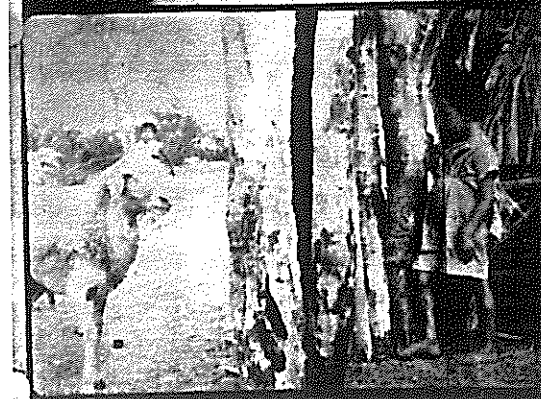
ftg 36  
plano B



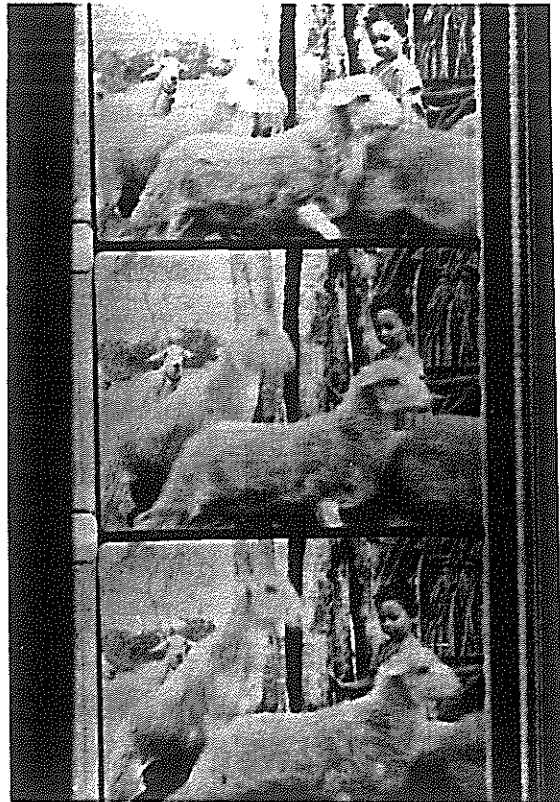
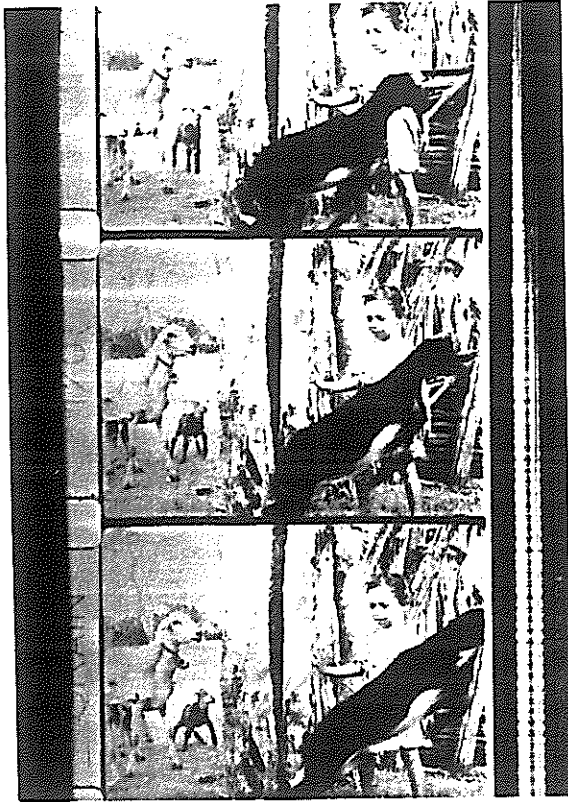
ftg 37  
plano B



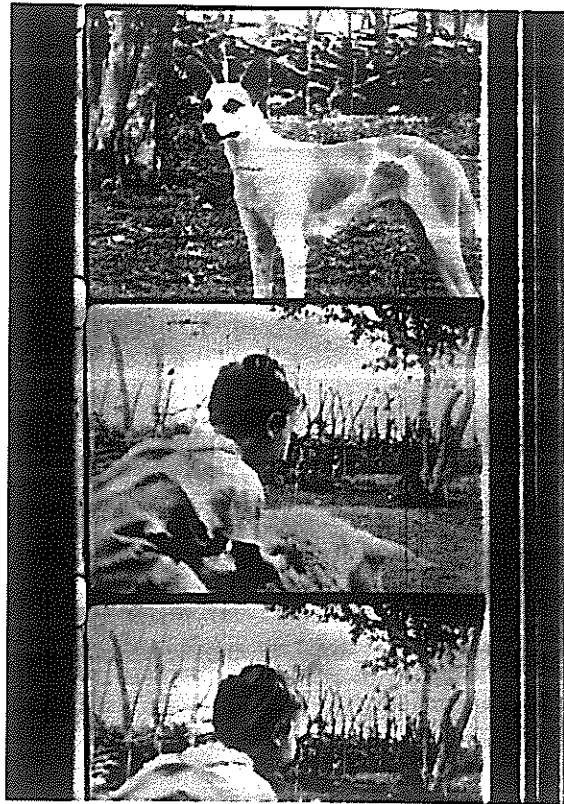
ftg 38  
plano C



ftgs 39 a 44  
extraídos de  
dois momentos  
do plano C



ftg 45  
plano D

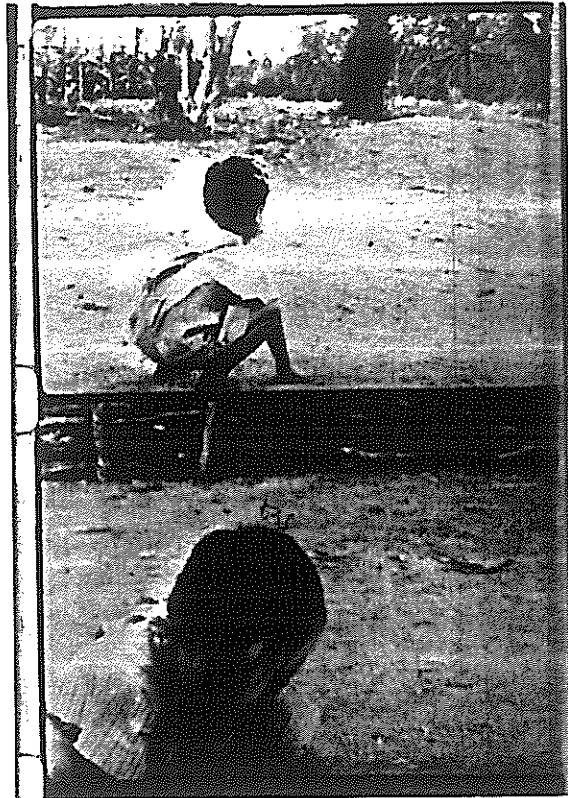


ftgs 46 e 47  
início do  
plano E

ftgs 48, 49 e 50  
extraídos do  
meio do plano E



ftg 51  
último do  
plano E



ftg 52  
primeiro do  
plano F

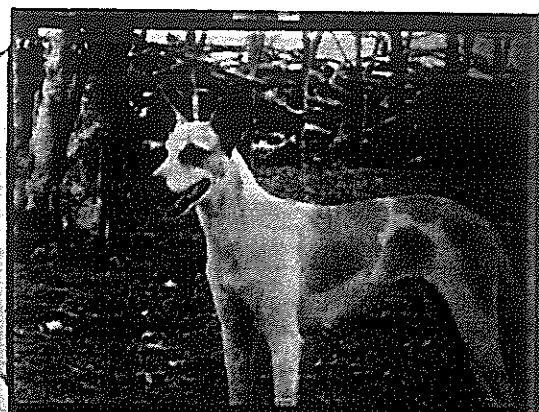
ftgs 53, 54 e 55  
extraídos do  
meio do plano F



ftg 56  
último do  
plano F



ftg 57  
primeiro do  
plano G

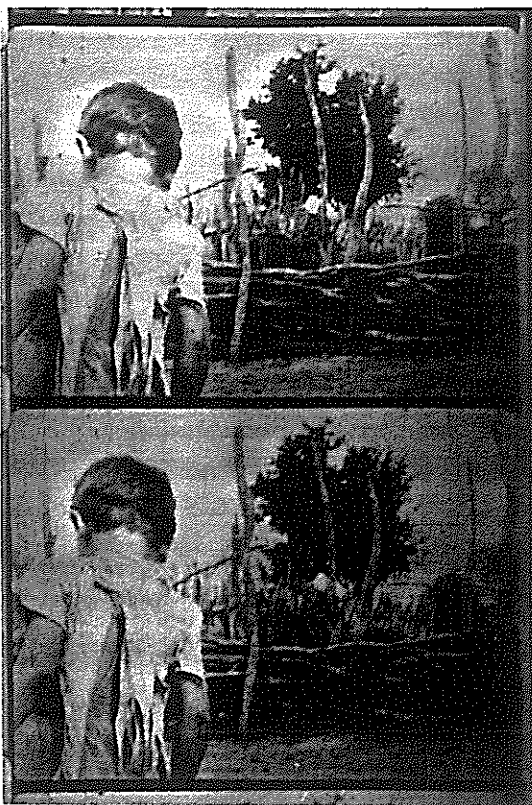
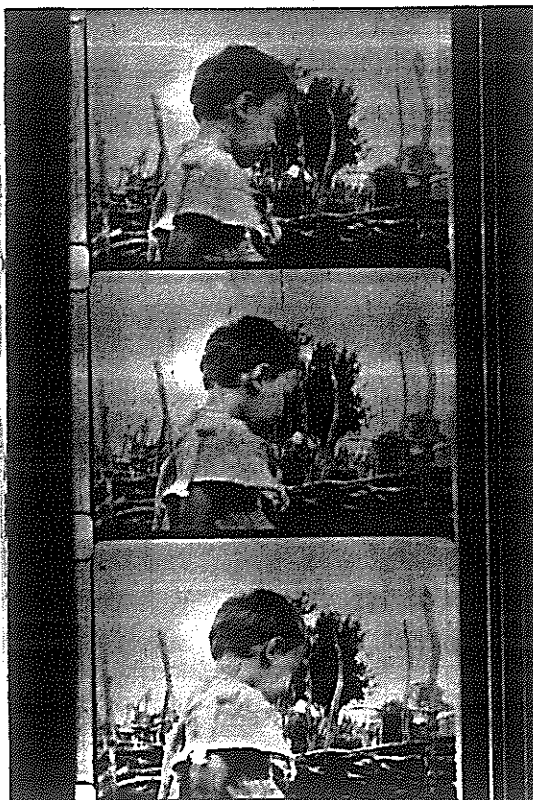


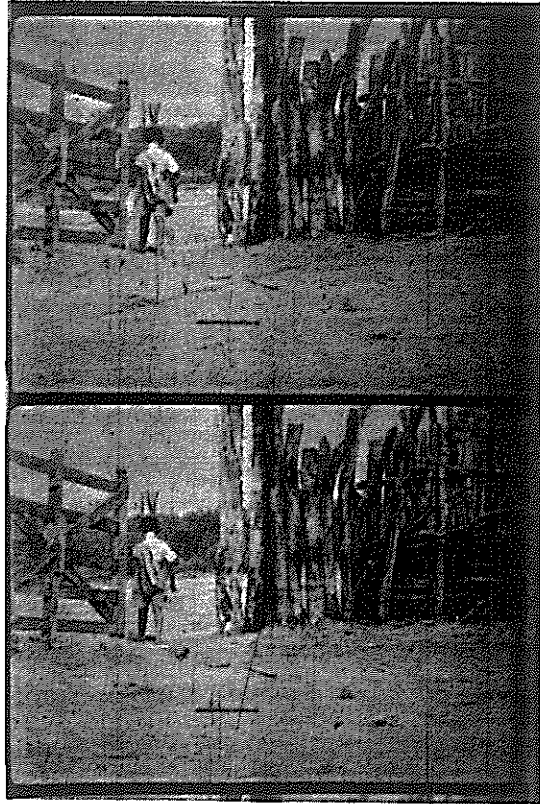
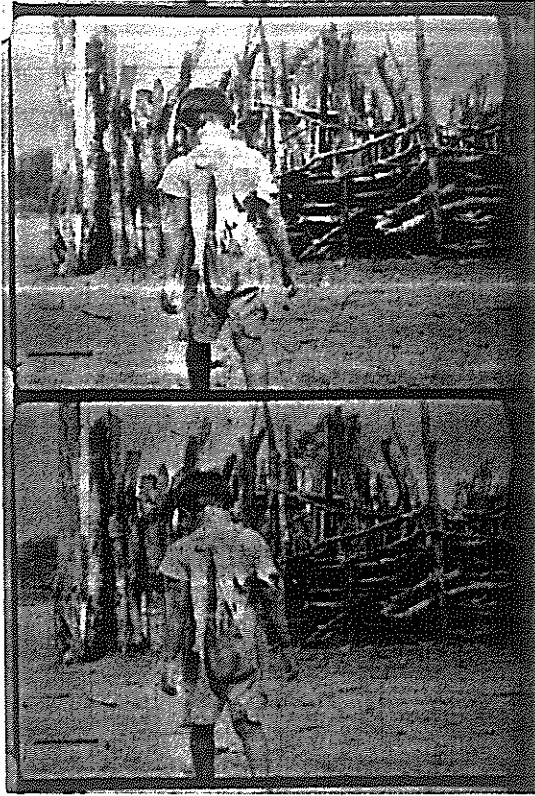
ftg 58  
último do  
plano G

ftg 59  
primeiro do  
plano H



série final  
de fotogramas,  
extraídos de  
diversos  
momentos do  
plano H  
(prosegue na  
página seguinte)







## CAPÍTULO QUINTO

## DUAS PROPOSTAS DE LEITURA FÍLMICA

... Eu vou e vou e vou e vou e volto !  
Porque se eu for  
Porque se eu for  
Porque se eu for  
hei de voltar ...

(Campo Geral, p. 45) 1

- 
1. ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Bai-  
le)*, 6ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976. As  
citações referem-se ao conto *Campo Geral*.

## A TEMÁTICA INFANTIL EM JOÃO GUIMARÃES ROSA

A poetisa Henriqueta Lisboa, em artigo de 1966, resume os temas que considera mais assoberbantes e mais absorventes em João Guimarães Rosa:

"a essência metafísica, a mística repartida entre Deus e o demônio, o amor em multiformes aspectos, o deslumbramento da natureza - fauna e flora -, a integração do regional no universal,"

mencionando também as inovações na linguagem, o emprego das metáforas e o domínio estilístico<sup>2</sup>. A escritora mineira destaca de modo particular a adesão do criador de *Miguilim* ao universo da infância, evidente nos contos *Campo Geral* e *Nenhum, Nenhuma*, mas presente em toda a sua obra:

"O 'eu profundo' de Rosa, o eu confuso, inexplicável e original de que fala Bergson, e não apenas o eu superficial, claro, impessoal, formado pela experiência, é de natureza infantil, instintiva, emotiva, manifestando-se, por isso mesmo, o seu gênio, com radiante espontaneidade"<sup>3</sup>.

Um último fragmento do artigo, que me interessa citar, refere-se diretamente ao protagonista da "emocionante obra-prima" que é o conto *Campo Geral*:

"Se observarmos o comportamento de Miguilim em diferentes ensejos, seu psiquismo, intuições e reações, experiências afetivas, reflexões mentais, problemas morais, deslumbramento diante da natureza, apreensiva sensibilidade, fascinação pelas sete cores, desejo de compreender e ser compreendido, pudor no sofrimento, faculdade de contenção, fantasias despautadas, chegamos à conclusão de que se trata de um menino poeta"<sup>4</sup>.

2. LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa, em *Guimarães Rosa* (diversos autores), Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, UFMG, 1966, P.19.

3. Ob. cit., p. 20.

4. Id., p. 24.

A análise aguda de Henriqueta Lisboa certamente foi muito além da minha percepção crítica de *Campo Geral* quando, em 1963, dei início ao projeto de adaptá-lo ao cinema. Lembro apenas que minha sensibilidade de leitor havia destacado esse texto entre as obras mais apreciadas no Curso de Letras Clássicas que eu terminara dois ou três anos antes. O desejo de trabalhar com a temática infantil somava-se à admiração pela estória de Miguilim, levando-me a escolhê-la como ponto de partida para a elaboração de um roteiro cinematográfico<sup>5</sup>. O trabalho, iniciado em 1963 dentro de um contexto de atividade acadêmica, somente foi completado em 1978, diante da possibilidade concreta de transformá-lo em filme longa-metragem, no projeto do Pólo Mineiro de Produção Cinematográfica. Frustrando-se esse projeto, a idéia de levar à tela a estória de Miguilim foi assumida pelo cineasta Roberto Santos, que já realizara com êxito *A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* (1966), filme inspirado em conto do mesmo João Guimarães Rosa. Assim, com a diferença de poucos anos, registraram-se na Empresa Brasileira de Filmes dois roteiros cinematográficos profissionais, inspirados no universo infantil de *Campo Geral*. Ao submetê-los agora a um estudo comparativo, defronto-me com duas leituras de um mesmo texto que, obrigatoriamente, trazem nas entrelinhas um certo tipo de entendimento da mensagem poética e da linguagem do autor, uma provável sintetização e reordenação das personagens literárias, a definição de novos espaços figurativos: em síntese, a descrição objetiva de personagens vivendo determinadas situações e nelas se modificando através da interação com outras personagens.

-----  
5. O roteiro foi elaborado como parte integrante do curso de especialização em cinema que fiz no Centro San Fedele dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, em Milão, nos anos de 1963 e 1964, sob orientação de Nazareno Taddei.

## OS PRESSUPOSTOS DA PRIMEIRA LEITURA

Minha primeira tentativa de elaborar o roteiro desenvolveu-se dentro de circunstâncias muito específicas. A concepção estética do orientador do trabalho, Nazareno Taddei, derivava de premissas filosóficas de cunho aristotélico-tomista: visão essencialista da realidade, refletida em teoria da linguagem fílmica elaborada a partir de abstrações e de distinções formais. Segundo Taddei, o fundamento do cinema é a imagem figurativa, resultado da acumulação de diferentes camadas de significação. Para decodificar um filme é necessário passar pela dissecação dos significados superpostos, que configuram os planos fílmico, lingüístico, estético, ético, e assim por diante. Um filme só poderá ser perfeito quando todos os elementos que o compõem confluírem para uma dimensão unitária, que se concretiza na idéia que o cineasta pretende expressar: o ser de um filme é a comunicação de *uma* idéia, construída no tempo e no espaço, declara o autor <sup>6</sup>.

Se o método de Taddei peca por radicalismo, revelando-se pouco adequado para interpretar a problemática do cinema moderno, que aposta precisamente nos valores da existência e da multiplicidade, tem como elementos positivos a racionalidade e o rigor na construção do discurso crítico. Considera que em todo filme existe uma estrutura narrativa cujo desocultamento é indispensável para vir à luz o eixo ou núcleo em torno do qual se agregam seus significantes e significados. Como fundamento da prática analítica, o recurso ou expediente que o autor denomina *é-a-estória-de*: um resumo do filme em função estrutural. O método prevê a descrição, em frases encadeadas, do argumento fílmico, libertado de todos os elementos não essenciais. Deve então aparecer o esqueleto que sustenta a

6. TADDEI, Nazareno. *Trattato di teoria cinematografica (L'immagine)*. Milano, Edizioni i 7, 1963.

substância narrativa do filme, podendo o olhar crítico apreciar as qualidades ou os defeitos dessa estrutura. Observa o autor que não se trata de um resumo qualquer, mas da estória do filme contida em suas imagens, uma memória que inclui também os sons, as palavras ditas e escritas, os ruídos. Mais do que expor sua face teórica, acredito ser útil mostrar as aplicações do método. Considero exemplar o resumo estrutural do filme *A HARPA BIRMANA* (Biruma no tategoto), realizado no Japão por Kon Ichikawa, em 1956:

"É-A-ESTÓRIA-DE Mizushima, sargento do exército japonês, dedicado a manter alto o moral dos companheiros tocando harpa, o qual, voltando sozinho de uma missão de guerra, na qual havia encontrado um bonzo, fica chocado diante da quantidade de cadáveres insetos e, apesar do recíproco desgosto, decide abandonar os colegas que estão retornando ao Japão e permanecer na Birmânia para sepultar os soldados mortos, intuindo e vivenciando a espiritualidade que se esconde sob a realidade da morte" <sup>7</sup>.

Não se pode negar que este resumo do eixo estrutural do filme possui uma certa funcionalidade, mesmo para os que não assistiram a ele. Sua aplicação vai variar em função de cada caso particular, sendo mais adaptável a narrativas de cunho linear, com um número reduzido de personagens e de situações. Fazendo essas e outras ressalvas, optei naquele momento pela utilização do método em direção inversa à da análise fílmica, tomando-o como referência para a elaboração do roteiro, cujo objetivo era visitar o universo de Guimarães Rosa e interpretá-lo à luz do projeto fílmico. Sob o estímulo dessa visão literária do universo infantil, uma busca de sentido nas remotas dobras da minha própria memória: um mundo de sensibilidades, de amores e temores, de ressentimentos, de paixões, filtrado pela vivência e pelo distanciamento da visão adulta.

-----  
7. *L'Arpa birmana*, ficha publicada em 25.02.1962 no Schedario Cinematografico, Milano, Centro San Fedele.

## O MIGUILIM DE 1963

Revendo anotações escritas em 1963, encontro elementos que correspondem à minha leitura da personalidade de Miguilim, protagonista de *Campo Geral*. Transcrevo alguns deles, conservando a forma original: "Identificação com os fracos, com os pequenos e desprotegidos. Miguilim sente-se solidário com os animaizinhos da roça. Sentimento de confusão e de inferioridade diante do desconhecido, do *outro*: medo do mato escuro, dos castigos sem razão, das desgraças cegas. Incapacidade de harmonizar suas relações com os membros da família: revolta-se com a violência do pai e deixa-se seduzir pela ternura da mãe, mas é incapaz de entender a rabugice de Vovó Izidra. Admira o irmão Dito, sua capacidade de conciliar as contradições e de penetrar com segurança no universo dos adultos, prenunciando reações e explicando atitudes. Existe em Miguilim o desejo e o saber espontâneos da fabulação, o gosto de inventar estórias, a poetagem. A difícil trajetória pelo emaranhado dos sentimentos acaba fazendo mal ao corpo do menino, por isso ele busca o sobrenatural das orações e da magia para vencer o desconhecido, as forças que superam o cotidiano".

O traço que distingue a leitura do leitor comum da leitura feita pelo roteirista é que este, a todo momento, tem em vista a realização do seu projeto audiovisual. A personagem literária, um ser de papel, não é apenas interpretada e compreendida: ela se projeta no ser de luz e sombra que, um dia, deverá existir. É por isso que o roteiro representa o paradoxo de um texto feito com palavras, mas cuja estrutura aponta sempre para a imagem visual que, de modo definitivo, prenderá irremediavelmente numa configuração material as livres imagens mentais do leitor comum. Sabemos que a personagem literária, existindo pelas palavras e pela construção do

texto, representa pessoas segundo as modalidades da ficção. O roteirista, ao elaborar seu projeto a partir de um texto escrito, busca de algum modo reencontrar as pessoas que se escondem sob o código da palavra, seja perscrutando a realidade, seja recriando-a com a cumplicidade dos atores. Todas essas conformações estão por debaixo do processo de roteirização cujos passos vou reproduzindo.

Na etapa seguinte, o projeto procurava definir os conteúdos que, segundo a avaliação do roteirista, correspondiam aos principais significados do texto de Guimarães Rosa, uma vez que a adaptação buscava ser fiel às linhas mestras traçadas pelo autor literário. Foram encontrados, naquela época, cinco pontos fundamentais, que simplesmente transcrevo:

1- O pano de fundo da situação sentimental da mãe de Miguilim e da sua paixão por tio Terez, pressentida de alguma forma pelas crianças. Em contrapartida, a espiral ascendente das impaciências e da violência do pai.

2- A relação de Miguilim com o irmão Dito, as vivências de ambos. O desespero e a solidão de Miguilim depois da morte do irmão.

3- As doenças de Miguilim: a imaginária e a verdadeira.

4- A convivência de Miguilim com o sobrenatural, presente na religiosidade da família e nos mistérios da negra Mãitina.

5- A miopia de Miguilim como causa física do seu isolamento e a sua descoberta retrospectiva da nitidez do mundo.

Algumas decisões haviam sido tomadas naquela altura do trabalho de adaptação. A primeira, óbvia, consistia em manter a personagem de Miguilim como elemento centralizador da narrativa fílmica. A segunda, em dar ao roteiro um tratamento realista e linear, em consonância com os postulados da escola neo-realista italiana. O passo seguinte consistiu na formulação sintética da estrutura narrativa do filme, segundo a metodologia de Nazareno Taddei. Ao transcrever o texto elabora-

do em 1963, mantenho sua decomposição em blocos que visualiza, de certa forma, as características do protagonista e o direcionamento narrativo de suas ações. É importante notar que essa síntese estrutural refere-se já ao projeto cinematográfico, não devendo ser confundida com a simples interpretação do texto literário:

*É-A-ESTÓRIA-DE* Miguilim, menino do sertão mineiro, portador de uma miopia da qual não tem consciência e dotado de particularíssima sensibilidade psicológica e moral, além de uma percepção intuitiva da beleza,  
*o qual*, como consequência de sua incapacidade de julgar criticamente, que o torna tímido e inferiorizado diante das pessoas e dos fatos,  
*enfrenta* com dificuldade o mundo simples e primitivo da fazenda em que vive com os irmãos,  
*reagindo inicialmente* com desaprovação moral diante do pressentido amor da mãe por tio Terez e priorizando seu dever filial para com o pai, ainda que este seja hostil e injusto,  
*e modificando sua atitude* depois da morte traumática de Dito, o irmão menor que ele mais amava, para uma indiferença quase total em relação ao comportamento dos parentes, que lhe parecia incoerente e obscuro, mantendo-se porém aberto ao mundo dos simples e puros,  
*até que*, depois de uma grave doença da qual se recupera lentamente e tendo que partir para estudar, deixa intacto e fechado o universo da sua infância, como agridoce matéria da memória.

Apesar da tortuosidade verbal da fórmula, o método de Taddei apresenta a vantagem de deixar transparente o eixo narrativo em torno do qual os demais conteúdos extraídos do texto literário podem reagrupar-se. No caso específico de *Campo Geral*, a proposta fílmica centra-se na descrição dos en-



frentamentos de Miguilim e nas suas reações, ocorridas em níveis diversos. A resposta dada implica em modificação de atitudes, garantindo o crescimento narrativo da personagem. Ela facilita também a determinação dos vários andamentos temporais que poderão ser adotados no filme, numa analogia em nada gratuita com os movimentos de uma composição musical: *andante, adagio, allegro, andantino in modo de canzone, finale*. Trata-se da previsão do ritmo para o fluxo das imagens, a ser atualizado na filmagem e, de modo especial, na mesa de montagem.

Garantida a direcionalidade do percurso narrativo do filme, a etapa seguinte da elaboração do roteiro consistiu na identificação e na discriminação dos elementos temáticos que deveriam ser privilegiados no processo de adaptação. Definiram-se quatro blocos, dentro das múltiplas possibilidades oferecidas pelo texto literário para o desdobramento narrativo do protagonista da estória: a família, o irmão Dito, o sobrenatural e a doença.

A partir da determinação de cada bloco temático, foram lançadas no papel anotações esparsas de leitura, mesclando-se enfoques narrativos e descritivos. Nessa operação, o eixo estrutural de *é-a-estória-de* funcionava sempre como critério orientador, evitando toda dispersão inconveniente. Os números indicam a ordenação de cada item na estrutura narrativa do roteiro, trabalho que, na realidade, corresponde a uma etapa posterior. Sobrepondo as duas etapas, no entanto, além de evitar uma repetição desnecessária, aponto para as peculiaridades da metodologia que norteou a adaptação do texto literário. O quadro dos núcleos temáticos ficou assim estabelecido:

- I - Núcleo FAMÍLIA: concentração das ações na casa da fazenda, em especial durante as refeições, e na cozinha.
01. Discussão violenta e ruptura entre Pai e Mãe, por causa da

relação desta com o tio Terez. Intervenção de Miguilim, que é castigado. Partida de tio Terez.

- 09. Encontro de Miguilim com o tio Terez, que envia um bilhete para Mãe. Dilema moral do menino, angustiante crise de consciência.
- 11. Temor supersticioso e ciúme de Miguilim pela chegada de Luisaltino, que veio substituir a força de trabalho de tio Terez.
- 12. O cotidiano na fazenda, passeios, conversas, uma pescaria. Os coqueiros em noite de lua cheia, sem a presença de Pai nem de vovó Izidra.
- 17. As revoltas de Miguilim contra Pai, os castigos sucessivos.
- 19. Os ecos da tragédia final comunicados a Miguilim: Pai matou Luizaltino e cometeu suicídio.

II - Núcleo DITO: brincadeiras, aventuras, conversas, pequenos desentendimentos, intervenções de Dito para ajudar o irmão.

- 04. Dito defende Miguilim das malvadezas do Patori; manda cortar a árvore de mau agouro, para alegria e tranquilidade do irmão.
- 07. Dito traz seu Aristeu para curar Miguilim da doença imaginária.
- 13. Miguilim briga com Dito por causa da mão que o boi Rio-Negro havia machucado. Dito promove a reconciliação.
- 14. O ferimento de Dito: doença, rezas, tratamentos, sobresaltos. Dito pede a Miguilim para contar a estória da cachorra Pingo de Ouro. Morte e enterro de Dito.
- 15. Tristeza e solidão de Miguilim, reminiscências de Dito.

III - Núcleo SOBRENATURAL: crenças, superstições, ditos populares, mandingas; a figura da negra Mãitina.

- 06. Curiosidade, medo e crença de Miguilim frente aos poderes

sobrenaturais da negra.

16. Miguilim aproxima-se de Mãitina, fazem um pacto, enterram junto os objetos de Dito.
10. Pesadelos de Miguilim e as figuras do folclore: Lobo-Afonso, seu Dos-Matos Chimbamba, o Pitorro.
05. O pacto com Deus, o Céu-de-Laláu de Miguilim.
02. A oração em família durante a tempestade: a tormenta dos elementos da natureza e a tormenta das paixões.

IV - Núcleo DOENÇA: a miopia de Miguilim, encontrada em diversos pontos da narrativa literária: no jogo da malha ("Miguilim não dava para jogar direito, nunca que acertava de derribar" - CG, p. 52), na roça com Pai ("Miguilim olhou e não respondeu. Não estava vendo" - CG, p.85), no caminho dos buritis ("Ei, Miguilim, vai tornar a chover: o sabiazinho-pardo está cantando muito, invocando. Vigia ele ali ! " "- Aonde ? Não estou enxergando ..." - CG, p. 90).

03. A doença imaginária: "Mas eu vou morrer, Drelina. Vou morrer hoje daqui a pouco ..." (CG, p. 43).
08. A cura patrocinada por seu Aristeu: "Amigo meu Miguilim de repente estranhou a melhor saúde que ele tem" (CG, p.44).
18. A verdadeira doença, a longa convalescença: "Por estado de um momento, ele pensou que ia assim morrer; mas era só aquela palavra *morrer*, nem desenrolava medo, nem imaginava o fim de tudo e escuro" (CG, p.96).
20. A chegada do estranho a cavalo, os óculos, a cura, a diferença: "Olhava mais para Mãe, Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para o Tio Terez: - 'Tio Terez, o senhor parece com Pai...' Todos choravam" (CG., p.103).

Já se esclareceu que, no caso em estudo, o método de *é-a-estória-de* não constitui um resumo dos conteúdos literá-

rios, mas a seleção e identificação de pontos de apoio para a construção fílmica. O resultado desse procedimento aponta quase sempre para uma obra original empobrecida, mas não é o aspecto de uma correspondência geométrica que determinará a qualidade do filme que está por ser feito. Tal fato, no entanto, está na raiz das freqüentes decepções do espectador com a versão cinematográfica de um livro que ele aprecia. Mesmo nos casos em que o roteirista tenha como meta manter fidelidade ao texto original - e existem muitas outras alternativas de transcrição ou de mera referência cinematográfica a uma obra literária -, modificações de ordem quantitativa são inevitáveis, sendo esse o preço que se deve pagar para uma recuperação de ordem qualitativa. Regras não existem, mas as fórmulas podem ajudar, desde que usadas com criatividade. O que parece indiscutível é a necessidade de um longo trabalho de tradução fílmica, minucioso e, em muitos casos, extenuante, independente do grau de criatividade das intuições que, idealmente, devem estar à frente de cada projeto.

O argumento cinematográfico de 1963 não chegou a ser desenvolvido completamente, nem incluiu especificações ao nível de roteiro técnico: identificação e descrição de cada plano, indicações relativas à trilha sonora, elaboração integral dos diálogos. Algumas anotações feitas naquela época procuravam, no entanto, balizar a passagem da fase de roteirização para o estágio da produção do filme, como no caso da previsão de um determinado estilo fotográfico. Transcrevo em seguida alguns tópicos da nota então elaborada:

- "Como ponto de partida e critério geral, o filme se manterá o mais próximo possível da realidade, tal como ela se apresenta na vida cotidiana, a fim de que a fabulação brote de ambientes característicos do interior de Minas Gerais. Como esse mundo é visto pelos olhos de uma criança míope, serão usados enquadramentos fechados, planos próximos, embora não obrigatoriamente subjetivos. Pequenos objetos terão destaque na

imagem: caixa de fósforos, os botões, uma bonequinha feita com sabugo de milho, uma bolinha de cera, rolo de barbante. Cores fortes conotarão estados psicológicos tensos das personagens, especialmente de Miguilim. Destaca-se, portanto, o papel fundamental da fotografia, à qual se somará a utilização funcional da trilha sonora.

- Mantendo-se fiel ao eixo estrutural estabelecido em *á-a-es-fória-de*, o roteiro será aproximativo todas as vezes que se referir a um contexto com prerrogativas documentais: uma pescaria, a caçada de passarinhos, a armação do presépio, o ritual do enterro de Dito. Tais momentos de liberdade e descontração serão disseminados em pontos estratégicos do relato fílmico.

- Até mesmo a cena do pesadelo de Miguilim procurará manter-se coerente com o enfoque realista do conjunto, permitindo a continuidade natural entre a realidade e o sonho.

- Nas cenas finais do filme, o uso sistemático de enquadramentos abertos, com planos gerais e de conjunto, abarcando paisagens mais amplas, procurará caracterizar a mudança na visão de Miguilim, sugerindo ao mesmo tempo a integridade do mundo do qual ele se destaca" 8.

A tônica dessas anotações é a preocupação, ao mesmo tempo, com o estilo documental da imagem e com uma aplicada elaboração fotográfica. É por essas vias, além de outras que aparecerão mais tarde, que o roteiro pretende penetrar no universo de Guimarães Rosa, marcando com recursos fílmicos criativos o aproveitamento dos conteúdos selecionados na leitura do conto. Começam a ser traçadas as linhas que conduzem à constituição da imagem fílmica, ainda que não seja esse o momento em que entrará em ação a parafernália dos filtros, das

8. Este e outros textos dos meus projetos de 1963 e 1978, apesar de citados entre aspas, referem-se no entanto a originais não publicados, tornando-se desnecessária a menção das páginas respectivas.

luzes, dos anteparos, das lentes, da sensibilidade da película. Estão lançadas as pistas para que o olhar do fotógrafo não descanse na mera precisão científica da imagem, mas mergulhe também no espaço das expressividades figurativas e das conotações simbólicas, o espaço que somente o espírito do cinema pode ocupar.

#### UM CERTO MIGUILIM: O PROJETO DE 1978

Com perspectivas concretas para a realização do filme, que foram posteriormente desfeitas, retomou-se em 1978 o trabalho interrompido em 1963. Por uma questão de clareza, passo a identificá-lo como *Miguilim I*. Um roteiro técnico foi escrito, com todas as especificações exigidas para a produção profissional: descrição minuciosa das ações previstas para cada plano ou *take*; eventuais encadeamentos entre planos, como fusões de imagens, aberturas ou *fade-in*, escurecimentos ou *fade-out*; diálogos e outras anotações para a trilha sonora. Uma espécie de prefácio, bastante curto, procurava transmitir ao leitor o espírito da proposta:

- "Não se trata apenas de transcrever situações ou de traduzir visualmente análises de estados anímicos. É preciso buscar equivalentes fílmicos que, mesmo parecendo fugir do estilo do autor, constituam de fato uma releitura de *Campo Geral*, tanto mais fecunda quanto melhor possam transplantar o universo de João Guimarães Rosa para o terreno de uma nova linguagem e oferecê-lo dessa forma, transfigurado pela dimensão imagística, a novas leituras e a novas apreciações".

Todo roteiro técnico, independentemente das qualidades intrínsecas da proposta cinematográfica, funciona como

7724  
722

um manual de orientação para os integrantes da equipe que realizará o filme, destacando-se nesse grupo o diretor, o cenógrafo, os intérpretes, o fotógrafo e o montador. Preocupado em não transformar o roteiro de *Miguilim I* em mero texto pragmático, elaborei também uma longa introdução que procura dar conta das particularidades da adaptação fílmica do conto de Guimarães Rosa, apontando para as principais soluções encontradas e defendendo sua racionalidade no *corpus* constituído pelas teorias e pela tradição histórica do cinema. Tais soluções referem-se tanto a elementos de conteúdo quanto à expressividade figurativa da imagem planejada. O conjunto equivale à aplicação de princípios gerais da estética fílmica a um caso particular, como demonstram as indicações seguintes que introduzem o projeto de 1978:

"1. O roteiro promove a unificação temporal da narrativa, mantida a relativa unidade espacial do conto. Os dez dias da crise de consciência de Miguilim, provocada pelo bilhete que tio Terez lhe confia, por exemplo, são reduzidos a apenas um dia. A morte do Dito é provocada por uma picada de cobra e não por tétano, fato que interfere na duração do quadro clínico de envenenamento. Apenas as últimas seqüências, que configuram o progressivo desgarramento de Miguilim do universo do Mutum, deixam de ser marcadas pelo binômio dia-noite, usado preferencialmente como notação realista da passagem do tempo.

2. Adoção de narrativa realista e linear, sem retorno ao passado ou integração de fluxos de consciência, como o conto sugere. Na leitura do texto de Guimarães Rosa e no projeto de tradução fílmica, o roteiro reassume tão somente as principais situações concretas vividas pelas personagens, transformando em diálogo algumas das interiorizações feitas pelo autor ou, simplesmente, omitindo-as, a fim de obter um tecido narrativo mais fino e transparente. O equivalente fílmico, para compensar essa perda, será a redescoberta das próprias fontes que inspiraram o autor literário, através da dimensão documental

da imagem e do som direto. Assim, exceção feita para as personagens adultas principais, o filme será interpretado por atores não-profissionais e procurará captar a realidade dos ambientes, das paisagens, dos sons das pessoas que vivem na locação a ser escolhida (Cordisburgo, por exemplo). Apesar das dificuldades práticas para que isso aconteça, do ponto de vista estético a solução ideal para o filme há de ser o encontro de um seu Aristeu e de um seu Deográcias verdadeiros, semelhantes aos que Guimarães Rosa deve ter conhecido em suas andanças pelo sertão.

3. O roteiro projeta um filme que persegue a comunicação fácil com o espectador, convencido de que a barreira da linguagem de João Guimarães Rosa, pelo menos no caso específico do *Campo Geral*, é apenas aparente. Por isso, não considera um obstáculo o fato de assumir com fidelidade muitos diálogos densos e numerosas situações psicologicamente complexas, presentes no texto literário. Para que tantos elementos possam se aglutinar no filme, de forma ao mesmo tempo orgânica e fluente, serão utilizados os seguintes recursos, entre outros:

a. Canção-tema para Miguilim e talvez para Dito, frases musicais para Mãe e talvez para vovó Izidra, pontuando momentos que alcançam um clímax narrativo. Compostas por autor renomado da MPB, as canções conterão estribilhos de fácil memorização, além de estrofes que comentarão o desdobrar-se da trama, acrescentando-lhe níveis complementares de significação para estimular a reflexão do espectador. Uma referência é o filme *A HORA E A VEZ DE AUGUSTO MATRAGA* (1966), já mencionado. O próprio conto, aliás, insere alguns estribilhos no seu contexto narrativo, como se antecipasse a utilização que o autor faria mais tarde das formas do roteiro cinematográfico. Além da epígrafe deste capítulo, cito as seguintes estrofes:

Olerê lerê lerá,  
Morena dos olhos tristes,  
muda esse modo de olhar ... (CG, p.63)



ô ninho de passarim,  
ovinho de passarinhar:  
se não gostar de mim,  
quem é mais que vai gostar ? (CG, p.99)

b. Dosagem estrutural da narrativa fílmica, compensando sua inevitável rigidez se comparada com a liberdade que o relato verbal propicia à imaginação do autor literário. A solução foi entremear momentos de tensão dramática com seqüências alegres, mantida a preocupação básica de verossimilhança de situações e de personagens, na melhor tradição do cinema narrativo. Para atingir tal propósito, juntamente com a linearidade do relato, alguns episódios foram reestruturados, omitindo-se outros. Inclui-se neste último caso o episódio da doença real de Miguilim, julgado incompatível com as condições de realismo e de fluência pretendidas pelo roteiro.

c. Cuidadosa pesquisa para a interpretação infantil, especialmente nos casos de Miguilim e Dito. Talvez seja este o momento que determinará a qualidade do filme a ser feito. O Miguilim imaginado por centenas de leitores, com todas as superposições pessoais que completam e revitalizam o texto literário, está agora condenado a uma figuração definitiva que se imporá ao espectador. O Dito do cinema só pode ser único, contraposto aos ditos que existem na imaginação de todos nós. É nesse sentido que se considera alusiva a expressão literária, comparada com as afirmações e com as perdas da concretização fílmica. Note-se que o roteiro procura atenuar, pelo menos em parte, as dificuldades que certamente serão encontradas na direção dos intérpretes infantis. Muitos diálogos são declamados fora de campo, ou seja, sem a presença das personagens no quadro fílmico; algumas falas são ditas estando os intérpretes afastados da câmera ou de costas para ela. São recursos dos quais o diretor do filme poderá dispor para traçar visualmente o perfil de Miguilim: simpatia sem pieguice, profundidade sem afetação, sensibilidade sem perda da masculinidade.

d. Quanto ao final do roteiro, é importante informar que várias alternativas foram estudadas, sendo a mais óbvia a simples transposição do desfecho surpreendente de Guimarães Rosa: "Nem não podia acreditar ! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas" (p.110). Trata-se, sem a menor dúvida, do ponto crucial da adaptação. Ao ler as páginas finais de *Campo Geral* sempre vieram à memória as cenas que Vittorio De Sica utilizou para dar um desfecho mágico ao notável *MILAGRE EM MILÃO* (Miraculo a Milano, 1950): os vagabundos, os simples, os abandonados sobem ao céu na esteira de um sonho impossível. Se a transformação literária de Miguilim nada tem de mágico, ela se realiza na plenitude versátil da imaginação do leitor. Ora, a materialidade da imagem fílmica não é compatível com essa versatilidade. Os objetos iluminados pelo olhar transformador de Miguilim correriam o risco de se confundirem com um caleidoscópio de imagens, bonitas mas estáticas, ineptas para a produção retroativa de sentido. Em outras palavras, o espectador teria dificuldades em aceitar como natural e verossímil uma súbita nitidez de contornos, quando as imagens anteriores mostravam uma precária profundidade nos seus respectivos planos focais. O gesto de pôr e tirar os óculos soaria como um recurso de *science-fiction*, vulgarizando todo um percurso de sensibilidade psicológica e de suavidade emocional. Paradoxalmente, a solução ótica para a recuperação da visão normal, de inegável valor literário, perderia sua intensidade quando transportada para uma linguagem que trabalha fundamentalmente com o sentido da vista. Diante desses argumentos, o roteiro opta pelo abandono do final do conto, fechando seu relato sobre um Miguilim inegavelmente amadurecido, sem a inocência da infância, mas ainda vivendo no Mutum. Reconhece, no entanto, que se trata de opção insatisfatória, a ser rediscutida quando da realização do filme.

4. Omitem-se no roteiro referências diretas ao desenlace da tragédia: assassinato de Luisaltino, suicídio do pai, reaparecimento de tio Terez. A menção do fato nos diálogos, como acontece no texto literário, pouco acrescentaria à dimensão dramática do filme".

Esta longa introdução ao roteiro de *MIGUILIM I* representa em boa parte uma expressão dos motivos e das razões que presidiram a adaptação do texto literário. Resta apenas acrescentar, para orientação do leitor, que esse roteiro de 1978 incorporou 555 tomadas ou *takes*, agrupados em 58 seqüências, prevendo uma duração aproximada de 90 minutos para o filme definitivo. Predominam as locações em interiores e os espaços exteriores próximos à casa da família: o oratório, o quarto de Miguilim, a cozinha, o alpendre, o pátio, a cobertura de Mãitina, o curral. Não se trata apenas de uma indicação técnica para efeitos de produção, mas de opção que terá reflexos na dimensão estética do filme. Por serem mais raros, os exteriores que fogem à concentração em torno da casa da fazenda têm a função de alterar o andamento da narrativa, modificando o seu ritmo e, desse modo, atuando sobre o espectador. Essas locações são apenas seis, a saber:

- A mata e os caminhos após a grande chuva (seq. 08)
- Trecho de estradinha, morro, pastos do Mutum (seq. 18)
- Caminho para a roça do pai (seq. 22)
- Poço sombreado, paisagens da roça, buritizeiros (seq. 33)
- Brejo, barrancos cobertos de musgo (seq. 36)
- Fundos de horta e de pomar, roda d'água, lugar dos brinquedos rústicos fabricados pelas crianças (seq. 52).

O roteiro projeta um filme intimista, com um número limitado de personagens e de situações cenográficas, enfatizando sempre as relações interpessoais. Assume com segurança a certeza de que os diálogos de *Campo Geral*, densos e complexos, tornam-se fluidos e acessíveis quando lidos em voz alta e

interpretados pelos atores. Como *Miguilim I* não se realizou até hoje, a confirmação do achado veio alguns anos mais tarde com *NOITES DO SERTÃO* (1983), de Carlos Alberto Prates Correa, que incorpora com admirável naturalidade as falas das personagens rosianas. Mencione-se apenas, para evitar equívocos, que o tom ou o clima narrativo do filme de Prates não coincide com a intenção neo-realista de *Miguilim I*. Uma última observação diz respeito ao aspecto da miopia do menino. Existe sobre esse ponto uma clara diferença entre os dois projetos, afastando-se o de 1978 dos parâmetros traçados no texto literário, pelos motivos já apontados.

#### ANOTAÇÕES À MARGEM DO ROTEIRO DE MIGUILIM I

O processo de roteirização descrito no bloco anterior enfoca prioritariamente a tradução fílmica do texto de Guimarães Rosa, enfatizando as aproximações e as discrepâncias ocorridas em função das diferenças e das semelhanças entre as duas linguagens. Seria extenuante e pouco significativo entender esse tipo de raciocínio a todos os aspectos do roteiro. Prefiro deter-me apenas em alguns pontos específicos que preparem o trabalho comparativo com o segundo roteiro, que Roberto Santos escreveu em 1983, designado a partir de agora como *Miguilim II*.

Um primeiro aspecto, já mencionado, refere-se à insistência sobre o gosto do homem do sertão em contar histórias, captado por Guimarães Rosa na proposta de reinventar a palavra, na sua pesquisa permanente do idioma falado, como observa Irene Gilberto Simões:

"Por sua vez, a recorrência à oralidade que corresponde a um dos traços do movimento modernista (Mário

de Andrade, mais especificamente) é, na obra de Guimarães Rosa, uma dominante. Contudo, é preciso ressaltar que o material lingüístico é retrabalhado pelo autor, dissolvendo aquele dualismo tão corrente entre os autores regionalistas, onde o linguajar da personagem (como representação de seu espaço regional) choca-se com o tom erudito do narrador" 9.

A afirmação da autora, estabelecendo elos entre a pesquisa rosiana da fala espontânea do sertanejo e algumas articulações do modernismo literário, encontra eco na referência que Lauro Belchior Mendes faz à obra de Mário de Andrade e de Oswald de Andrade: "através de sua linguagem, eles evidenciam outra leitura e outro conhecimento do Brasil" 10. Independentemente das discrepâncias de linguagem e de conteúdos narrativos, o filme planejado estará tanto mais próximo do *Campo Geral* quando melhor puder explorar, na sua trilha sonora, as potencialidades do homem do sertão como contador de estórias. Uma das maiores dificuldades do projeto reside precisamente no desafio de conciliar o caráter documental da pesquisa com a dimensão ficcional do relato fílmico.

Tendo como pano de fundo essas considerações de caráter introdutório, passo a mencionar alguns pontos do roteiro, escolhidos por serem hipoteticamente mais aptos para ilustrar o procedimento da adaptação cinematográfica. Depois da primeira seqüência, anterior aos letreiros de apresentação do filme, descrevendo fragmentos do retorno de Miguilim após a crisma no Mutum, os meninos da fazenda aparecem sentados em redor do Pai e do vaqueiro Jé, ouvindo estórias sobre cachorros. A fala espontânea, rude e pitoresca desses contadores de casos, que Miguilim imitará com notável êxito, será o *leit-motiv* que atravessará todo o filme.

9. SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d, Coleção Debates nº 216, p. 16

10. MENDES, Lauro Belchior. *O Discurso Antropofágico de Serafim Ponte Grande*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da UFMG, 1967, p. 47.

Depois da reintegração dos viajantes no universo doméstico, percebe-se de imediato o desencontro nas relações entre Pai e Mãe e sua repercussão diferente em Miguilim e em Ditto. Na verdade, como ocorrerá também em *Miguilim II*, a primeira parte do roteiro retoma quase linearmente os acontecimentos do texto literário: a afeição do tio Terez, a violência e os castigos do Pai, a chuva forte, a reza no oratório, as ameaças de vovó Izidra, tudo visto pelos olhos de Miguilim. Após os incidentes do primeiro dia, quando Pai e tio Terez se afastam da casa, parece que tudo retorna à normalidade com o amanhecer: "Na hora do angu dos cachorros, Pai tinha voltado. Ele almoçou com a gente, não estava zangado, não dizia. Só que, quando Pai, Mãe e Vovó Izidra estavam desaliviados assim como hoje, não conversavam assuntos de gente grande, uns com os outros, mas cada um falava era com os meninos, alegando algum malfeito deles. Pai dizia que Miguilim já estava no ponto de aprender a ler, de ajudar em qualquer serviço fosse. Mas que ali no Mutum não tinha quem ensinasse pautas, boa sorte tinha competido era para o Liovaldo, se criando em casa do tio Osmundo Cessim, um irmão de Mãe, na Vila-Risonha-de-São-Romão" (CG, p.24).

A seqüência número nove do roteiro corresponde a esse trecho do conto:

Seqüência 9 - Interior, dia - Sala da casa -  
Plano 150 -

Toda família (menos tio Terez) sentada à mesa, almoçando. Vovó Izidra na cabeceira, Pai do seu lado direito; do outro lado, à sua frente, uma cadeira vazia. Mãe está na outra cabeceira. Os cinco meninos estão distribuídos frente à frente, mulheres de um lado, homens do outro. Mesa tosca, sem toalha: o ambiente é descrito pelo lento movimento da câmera. Todos comem com apetite, com o jeito de pessoas da

roça: arroz, feijão, angu, carne moída e verdura. O silêncio sugere o mal-estar dos adultos. Tomezinho cospe um pedaço de cebola, Drelina ralha com ele.

Plano 151 -

PA (plano americano). Miguilim pára de comer, olha na direção de Pai, mantendo levantado o garfo vazio.

Plano 152 -

PA. Pai sente-se observado e olha na direção de Miguilim.

Plano 153 -

PP (primeiro plano). Miguilim baixa os olhos, constrangido.

Plano 154 -

PM (plano médio). Pai fala com desenvoltura, como se achasse um pretexto para quebrar o silêncio. Dirige-se à Mãe de modo especial.

PAI: "Esse Miguilim já está no ponto de aprender a ler, para depois ajudar em qualquer serviço que for... No Mutun não tem ninguém para ensinar as pautas... Boa sorte teve o Liovaldo, se criando em casa de tio Osmundo Cessim!".

O exemplo refere-se a um caso em que as articulações do roteiro permanecem muito próximas dos conteúdos do texto literário. O mesmo se observa em momento posterior do relato, quando ocorre a cura protagonizada por seu Aristeu:

Plano 275 -

Câmera faz *zoom* rápida para trás, abrindo o quadro até mostrar o quarto inteiro. Parados no vão da porta, Mãe e irmãos participam da alegria de Migui-

lim. Este levanta-se, tenta ficar de pé, percebe que suas pernas obedecem, dá uns passos, corre para abraçar Mãe, enquanto seu Aristeu se levanta e bate palmas. Todos riem, descontraídos.

SEU ARISTEU: "Não disse, não falei? Apruma mesmo durim, Miguilim, a dança hoje é das valsas. Vai lá, seu Dito, na mesa da sala, buscar minha companhia - que por nome tem até é Minréla-Mindola, Menina Gordinha, com mil laços de fitas...: viola mestra de todo tocar".

A segunda parte do roteiro, muito mais curta, compreende as seqüências 22 até 33, incluindo os planos 293 a 412. Conta o reaparecimento do tio Terez, a entrega do bilhete para Mãe, a crise de consciência de Miguilim e, finalmente, sua tomada de decisão: deverá prevalecer o respeito a Pai. Algumas soluções encontradas pelo roteiro procuram dinamizar o ritmo da narrativa e, ao mesmo tempo, facilitar a atuação dos intérpretes infantis. É o que acontece na seqüência 26, descrevendo a inquietação moral do menino, por causa do bilhete que guarda no bolso. A câmera assume o seu ponto de vista e é ela que se aproxima do Dito, da Rosa, da Mãe, dos vaqueiros Jé e Saluz, ouvindo-se apenas a voz de Miguilim, que permanece fora do quadro: "Dito, como é que a gente sabe certo como não se deve fazer alguma coisa, mesmo os outros não estando vendo?" Ou então: "Vaqueiro Jé: malfeito como é, que a gente sabe?".

Dentro do propósito de tecer o relato fílmico com andamentos rítmicos variados, a seqüência 33 dessa segunda parte cria um intervalo de poesia e de tranqüilidade no meio das atribulações da família, em parte devido à ausência de Pai e de vovó Izidra. Compõem esse clima lírico as canções de aboio, a viola de seu Aristeu, a paisagem recortada pela luz do poente e, naturalmente, os diálogos:

MIGUILIM: "Mãe, a gente então nunca vai poder ver o



mar, nunca ?"

MÃE: "Quem sabe não, vamos não, sempre, por pobreza de longe ... A gente não vai, Miguilim".

DITO: "Acho que nunca ! A gente é no sertão. Então por que você indaga ?"

MIGUILIM: "Nada não, Dito. Mas às vezes eu queria avistar o mar, só para não ter uma tristeza"...

O corte para a terceira parte do roteiro ocorre neste ponto, quando termina o plano 412. Enquanto Miguilim diz sua última fala, começa um lento escurecimento da imagem. Na tela escura, cessa bruscamente a trilha musical. Surge de chofre, muito vermelho, o plano aproximado da cabeça de um cachorro morto, pendurado na sela do cavalo: "Depois o Dito aprovou que o tempo-do-ruim era mesmo verdade, quando no dia-de-domingo tamanduá estracalhou o cachorro Julim. Notícia tão triste, a gente não acreditava, mas o Pai trouxe para se enterrar o Julim morto, dependurado no cavalo, ninguém que via não esbarrava de chorar" (CG, p. 67).

O roteiro é uma trama de fios que ora correspondem à urdidura literária, ora dela se afastam. Quando são comparados aspectos particulares, de pormenor, como vem ocorrendo agora, é proibido esquecer que a intuição original (que se pode chamar também de espírito de cinema) deve embeber, ao mesmo tempo, cada plano e toda a perspectiva global do roteiro. Afirmo mais uma vez que seria erro grosseiro, no caso do confronto entre filme e texto literário, confundir fidelidade com qualidade, fato que, infelizmente, ocorre com frequência. Assim, faz sentido justificar a discrepância já assinalada entre *Miguilim I* e *Campo Geral*, na descrição do tempo de Natal, quando os meninos saem pelos brejos, com vovó Izidra, procurando musgos e pedras coloridas. A idéia da picada de cobra, como causa da enfermidade e da morte de Dito, surgiu como uma solução para que se mantivesse a unidade do fluxo temporal do relato fílmico. Se o filme devesse realizar-se hoje, eu não

poderia furtar-me à influência exercida por outro conto de Guimarães Rosa (*O espelho*, das *Primeiras histórias* e, sobretudo, a história de *Como ataca a sucuri*, de *Tutaméia*), inspirado pela análise de Irene Gilberto Simões: "A descrição minuciosa do réptil revela uma observação profunda do autor e o texto transmite uma tensão muito grande, uma vez que a narrativa se processa dentro e fora da cobra, que ora é observador, ora é observada" <sup>11</sup>. No momento da filmagem, a câmera, colocada ao rés do chão, avançaria na direção dos pés do Dito ou tatearia muitos pés até encontrar os pezinhos do irmão de Miguilim.

O desdobramento da terceira parte mantém-se bastante próximo do relato literário, depois que Dito fica doente: a agitação da família, as rezas no oratório, os remédios caseiros, a procura por seu Aristeu, Miguilim sempre junto do irmão. O roteiro aprofunda aqui a vocação de Miguilim como contador de histórias, sobrepondo sua voz titubeante a uma série de gravuras bíblicas cujos detalhes a câmera registra, as antigas tricômiãs de cores berrantes encontradas nos velhos almanaques, numa alusão simbólica à disputa de Abel e Caim, à destruição de Sodoma, ao sacrifício de Isaac. E agora, no espaço doméstico, agitado por vozes inquietas, com prenúncios de fatalidade e de medo, ouve-se de repente o grito que paralisa o coração de todos: "Miguilim, Miguilim... O Ditinho morreu". Corte brusco para dentro do quarto, o corpo do Dito sendo lavado numa bacia grande. Mãe segura com jeito o pezinho machucado ("Olha os cabelos bonitos dele, o narizinho... Como o pobre do meu filhinho era bonito!"), Miguilim olha fixamente a cena, depois cobre o rosto com as mãos, soluçando. No pátio cheio de gente, os preparativos para a saída do enterro: o lençol com o corpo amarrado em varas, as muitas pessoas que acabam de comer bolos e tomar café, a partida do cortejo:

-----  
11. Ob. cit., p. 98.

Plano 487 (final) -

A uma ordem de Pai os homens partem, formando uma espécie de procissão que alcança logo o início da estradinha do mato. Mãe, vovó Izidra, Drelina e Chica entram em casa. Logo depois todas as portas e janelas são fechadas e ferrolhadas por dentro, enquanto a imagem escurece lentamente.

*Música:* alguns acordes do tema musical do Dito logo desaparecem sob o volume do tema triste de Miguilim, que aumenta desmesuradamente, como se fosse explodir.

A quarta e última parte do roteiro registra a tristeza e o desapontamento de um Miguilim solitário, buscando saber agora, da memória dos outros, o que não aprendera do Dito vivo. Não se dá com o trabalho, sente-se mal com a vida, a comparação com o irmão morto é inevitável. Do relato de Guimarães Rosa o roteiro conserva o episódio da raiva de Miguilim, atacando o irmão Liovaldo para defender um menino pobre. E propõe a recriação fílmica do momento de tensão maior, desfecho dramático da estória: depois que Pai, raivoso, solta os passarinhos e destrói todas as suas gaiolas, Miguilim quebra e joga fora os brinquedos da infância. Esse rito de passagem, descrito com cores fortes e com muito sentimento, revela-se um falso final na adaptação. A narrativa fílmica deverá prosseguir ainda, por alguns minutos, buscando recuperar o sentido das primeiras imagens. Miguilim, imóvel no seu catre, ouve as vozes de Pai e Mãe que discutem as vantagens de sua partida, com o doutor. Mais forte, logo em seguida, a voz de Pai ameaçando ajustar contas com Luisaltino. Miguilim desperta num sobressalto, mas é só. No corte abrupto da imagem ele está cavalgando lentamente, ao lado do vaqueiro Saluz. Relembra então as conversas do Dito sobre uma espécie <sup>e</sup> da cachorro farejador que as pessoas têm dentro delas, dentro de cada uma, ninguém sabe direito como é. E então o filme termina:

Plano 550 (final) -

VAQUEIRO SALUZ: "Mas então, Miguilim, a gente mesmo é que tem culpa de tudo, de tudo o que padece?"  
MIGUILIM: "É".

Os cavalos começam a andar, lentamente, afastando-se da câmera, levando Miguilim e o vaqueiro Saluz pela estradinha, até desaparecerem na vastidão das Gerais. Na trilha sonora, a canção-tema de Miguilim, completa, aumentando progressivamente de volume até cobrir todos os ruídos da natureza.

O projeto *Miguilim I*, como qualquer outro roteiro, deve ser avaliado como uma hipótese de trabalho, à qual podem ainda ser aportados outros encaminhamentos e outras soluções. Imagino que o final proposto sofreria alterações, mesmo radicais, até o momento das filmagens. É por isso que, depois da comparação entre o texto de *Campo Geral* e as intenções e procedimentos para sua tradução em roteiro cinematográfico, com ênfase na aplicação dos postulados teóricos levantados anteriormente, parece-me justificar-se agora o confronto de *Miguilim I* com a proposta de Roberto Santos. Não se trata aqui, mais uma vez, de procurar equivalências, mas de verificar as características de uma outra hipótese de leitura, com as projeções que cada leitor poderá fazer sobre os resultados a serem alcançados pelos filmes, se fossem realizados. Quanto a *Miguilim I*, cabe acrescentar que sua produção foi interrompida quando já estava bem adiantada a preparação das filmagens. Com os direitos autorais na mão, obtidos de Vilma Guimarães Rosa, a empresa *Grupo Novo de Cinema* encomendou ao maestro Aylton Escobar a composição da partitura musical e o encaminhamento da criação das canções temáticas. Alguns desempenhos foram propostos (Stênio Garcia para o papel de Pai), outros chegaram a ser acertados com os atores (Paulo José para tio Terez e Dinah Sfat para Mãe). As locações para a casa da fazenda chegaram a ser pesquisadas, na região de Ferros (MG). Por todo esse esforço, sempre imaginei que mereciam ser recuperados tantos caminhos percorridos.

MIGUILIM II, O PROJETO DE ROBERTO SANTOS:  
UM MENINO DO SERTÃO

Uma primeira observação, de caráter técnico. O roteiro de Roberto Santos, o *Miguilim II*, é apenas um argumento cinematográfico, incluindo os diálogos, mas sem a identificação e a descrição de cada plano fílmico. Sob esse aspecto, está mais próximo da espécie literária, deixando um número maior de vazios para o preenchimento do leitor. É o que se verifica na descrição da sua primeira seqüência:

"Seqüência 1, campo geral, exterior, amanhecer.

- Na paisagem que desperta, o cavaleiro e o menino à frente da sela, em retorno de viagem.

- Surgem as veredas verdinhas, o buritizal brilhante, os buritis altos.

- Dos brejos, voam os ariris em bando. Depois começa o serrado...

- ... e já se adivinha ao longe o mato escuro dos morros"<sup>12</sup>.

Lido fora do seu contexto, este trecho de Roberto Santos remete mais a uma recriação literária do que a um roteiro cinematográfico. Não se trata de uma crítica, evidentemente, mas de simples verificação. O texto de *Miguilim II* é mais solto e menos objetivo do que o de *Miguilim I* simplesmente porque cada um deles representa uma etapa diferente no processo da adaptação cinematográfica. No argumento de Roberto Santos não constam ainda o posicionamento da câmera e seus movimentos, as indicações para o ritmo da montagem, as pistas para a interpretação dos atores. É o que se verifica neste trecho da *seqüência 3*, particularmente inspirado:

-----  
12. "Miguilim, um menino do sertão", argumento cinematográfico de Roberto Santos, adaptado do conto *Campo Geral*, de João Guimarães Rosa, original datilografado, 106 p., 1985. Esta e as demais citações entre aspas não mencionarão o número das páginas por se referirem a documento inédito.

- "O menino se distancia, correndo em direção à casa, onde os cachorros o festejam ...

- ... estaca um pouco diante da casa, do terreiro que a cerca, e a seguir procura o caminho ...

- ... que o conduz ao fundo do quintal.

- É aí que se evidencia a figura de Nhanina - sua mãe - atarefada em varrer o amontoado de folhas secas que queimam, deitando pelo ar uma coroa sonolenta de fumaça branca. Mãe e filho ficam enternecidos ... ela sufocada pela fumaça:

NHANINA: Meu menino !...

- ... ele, olhinhos apertados para enxergá-la melhor, correndo e pulando para seu abraço:

MIGUILIM: Mãe !...

NHANINA: Meu menino !...

MIGUILIM: Vontade de te ver, mãe. De falar ...

O Mutum<sup>4</sup> ... foi um moço lá no povoado que disse: o Mutum é bonito!"

O mais importante a destacar no presente estudo comparativo não é tanto o registro dos níveis de leitura que os roteiristas demonstram ter atingido em relação ao texto original, mas a concepção de cinema que preside cada uma das adaptações. Ao contrário do que ocorreu em *Miguilim I*, Roberto Santos não se preocupa em manter uma unidade estilística rígida, vinculada a este ou àquele estilo cinematográfico. O cineasta mescla com desenvoltura cenas elaboradas conforme padrões realistas com outras voltadas para o simbolismo do devaneio e do sonho. Esse tipo de opção já ocorrera em *A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA*, precisamente na seqüência em que Nhô Augusto doma o burrinho, quando o ruído do vento e as folhas agitadas contribuem com a trilha musical para criar um clima de transcendência ou de manifestação exterior dos sentimentos e das percepções que se dão no interior da personagem. Todas as vezes que vi o filme senti essa seqüência deslocada na estrutura realista que sustenta a quase totalidade da obra. Em *Miguilim II* o uso mais freqüente do sonho e do devaneio promoveria talvez uma espécie de equilíbrio de forças, favorável à

organicidade formal da proposta. Uma das manifestações da subjetividade de Miguilim ocorre no instante em que ele, tentando armar uma arapuca, distrai-se do que está fazendo e começa a pensar nos destinos da cachorra Pingo de Ouro. Não se trata aqui de um enquadramento ou plano subjetivo, assim chamado quando a câmera ocupa fisicamente um lugar no espaço correspondente ao olhar de uma das personagens da ação; mas do deslocamento efetivo do ponto de vista da narração ou do foco narrativo para a interioridade do protagonista. O argumento sugere que o menino ouve latidos longínquos e o bimbalar dos sinos de uma tropa. A partir desse momento, a narrativa reproduz o universo da sua imaginação: ele vê a tropa "por entre as árvores que desfilam à sua frente", com a cachorra já quase cega, puxada por um dos tropeiros e, "choramingando num ba-laiio, seus filhotinhos". Prossegue a descrição do argumento cinematográfico:

"- Mesmo magra, doente de saúde, Pingo de Ouro repuxa latidos, resistindo ao tropeiro que a conduz.  
 - E sua cor em amarelo e nhalvo se destaca, envolvida pela poeira que a tropa levanta da estrada.  
 - Miguilim, enternecido, continua a acompanhá-la, mas logo pára...  
 - ... pois a tropa começa a desaparecer da estrada. Foi uma curva? A poeira iluminada pelo sol que surgiu bruscamente?... Seus olhos cheios de lágrimas?"

O plano seguinte mostra Miguilim novamente às voltas com sua arapuca, o que caracteriza a subjetividade dos planos acima descritos. O roteirista utiliza o mesmo recurso em outros momentos da proposta narrativa, abrigando inclusive manifestações oníricas mais radicais, quando o realismo cede seu lugar a um encadeamento fantástico de imagens. Exemplo significativo é o da seqüência em que a própria natureza aclama a cura operada por seu Aristeu:

*dimensão de interioridade no conjunto dos planos dos atos seguintes narrativos previstos.*

"- As raízes e o tronco da árvore em que Miguilim subiu começam a ganhar força sob a luz do sol e do vento que agita sua copa.

- Essa movimentação se estende a outras árvores ...
- ... que também começam a 'dançar'...
- ... como se tivessem vida própria ...
- ... fazendo com que suas sombras se estendam ...
- ... e se encolham sobre os caminhos".

A reação de Miguilim à notícia da morte do Dito, outro momento importante da narrativa literária absorvido com equivalente intensidade pelas duas adaptações, é resolvida de forma dramática pelo roteiro *Miguilim II*, com alguns toques que chegam a ser grandiloqüentes. Trata-se da seqüência 82:

"- Miguilim vem desesperado, cruzando os caminhos que vão ter à borda da mata...

- ... reprimindo a vontade de gritar, de chorar ...
- ... até chegar diante da mata, onde vai parando, ofegante, e aí desabafa, gritando:

MIGUILIM: Não volta, Pingo de Ouro!... Não volta!...

O Mutum é feio!... Mãe tem razão!

- e se ajoelha na terra, encolhendo-se como um feto:

MIGUILIM: Não volta !...

- aboiando surdamente em grandes soluços:

MIGUILIM: Ê-côoo, êcôoo, êcôoo... Co-co-co-côoo!...

invocando com força:

MIGUILIM: Me ensina aboiar, Dito !... Ensina, irmão !...

- Mas não há resposta alguma, só o sol que teima em não aparecer, uma aragem que amedronta o canto dos pássaros ... e a pequena figura de Miguilim entre as árvores".



O argumento de Roberto Santos acrescenta ao realismo da narração, que caracteriza o discurso fílmico de *Miguelim I*, a proposta de incursão pelo universo dos sonhos, dos pressentimentos e dos devaneios, criando instâncias surreais que, por vezes, se apropriam da objetividade do relato. Do ponto de vista teórico e histórico, as duas linhas apresentam a mesma potencialidade como meios expressivos utilizados para a interpretação, através do cinema, de um determinado texto literário. É evidente que existem limites para a escolha desta ou daquela modalidade de discurso. Seria difícil imaginar um filme sobre o romance *Vidas Secas* que se afastasse muito do despojamento realista proposto por Nelson Pereira dos Santos. Por outro lado, dificilmente se sustentaria uma leitura de *Macunaíma* que deixasse de lado o recurso à alegoria e à paródia. Por isso, os filmes de Nelson Pereira dos Santos e de Joaquim Pedro de Andrade tornaram-se clássicos e, portanto, definitivos no panorama do cinema brasileiro, sendo pouco provável que outros cineastas se animem a criar novas adaptações dos mesmos livros. No caso dos roteiros a partir de *Campo Geral*, como nenhum deles foi transformado em filme, as propostas permanecem abertas, dando margem a uma recepção mais livre e criativa. É neste ponto que a teoria cede lugar às intuições e às experimentações dos autores que trabalham com imagens e sons, tendo como referência não a realidade, mas o universo ficcional criado pelas palavras.

Uma outra diferença reside no hiato existente entre um argumento e um roteiro cinematográfico. Já foi dito que o plano fílmico representa o lugar por excelência da imagem, que aí se manifesta na sua integridade espaço-temporal, ao passo que a articulação dos planos pela montagem remete à tradição das formas narrativas, condicionando o autor e o leitor da mensagem audiovisual. Por esse motivo, o roteiro de *Miguelim I* - ressalvadas as modificações que podem ocorrer durante

as etapas de filmagem e de edição - prende-se muito mais ao conceito de obra acabada e definitiva, enquanto o argumento de Roberto Santos deixa ao seu leitor uma liberdade de imaginação (no sentido de imaginar ações, de plasmar imagens) equivalente à do leitor de um texto literário ficcional.

Pelo enfoque estilístico adotado e pela proposta de adaptação menos desenvolvida, ou seja, menos próxima do cinema do que o roteiro definitivo, o cineasta paulista teve condições de manter um diálogo mais flexível com o final do conto. Os óculos oferecidos a Miguilim, um recurso da medicina inacessível até então ao menino do interior, representam também um achado literário que propicia ao leitor toda uma reconstituição do relato que ele acaba de conhecer. Roberto Santos não apenas assume descontraidamente a mesma finalização, como ainda acrescenta no argumento a evocação de personagens mortas: Nhô Bernardo, Dito e a cachorrinha Pingo de Ouro. Ultrapassa dessa forma a intencionalidade do autor literário, concedendo a Miguilim e insinuando ao leitor, num átimo de tempo, a revisão luminosa de toda uma vida deixada para trás.

O argumento de *Miguilim II* termina assim:

"Aí Miguilim olha para todos com muita força, se distancia um pouco ...  
 - ... para vê-los novamente, de outros pontos, como nunca tinha visto ...  
 - ... Nhanina, Tio Terez, Drelina, Chica, Tomezinho, Rosa chorando, Maria Pretinha ainda desconfiada, Mãitina, o vaqueiro Seluz, o vaqueiro Jé, o acompanhante do Médico, o enxadeiro de Tio Terez, o papagaio ...  
 - Miguilim começa a se movimentar de um lugar para outro, e olha ...  
 - ... as matas escuras do morro, a casa, o curral, os vidros altos da manhã  
 - ... o gado pastando perto do brejo florido ...  
 - ... o verde dos buritis na primeira vereda ...  
 - ... por onde cavalga, montando em Diamante, o Médico e o acompanhante mais atrás.  
 - Galopa firme, se distanciando do Mutum, levando junto ...  
 - ... o pai, rindo, satisfeito, numa alegria que

quase nunca ninguém viu:

NHÔ BERNARDO: Oê-ah!... A-cô...

- Dito, lançando seu aboio:

DITO: Ecô-cô-cô-cô!...

invadindo o pasto que se estende à sua frente:

DITO: Comigo, Para-Vento!...

- ... Pingo de Ouro, envolvida pela poeira, repuxando latidos, resistindo de ir embora do Mutum.

- Miguilim galopa firme. Leva junto com ele o ser-tão".

## CONCLUSÕES

Não se trata propriamente de concluir, pois conclusões parciais sobre cada aspecto discutido acumularam-se ao longo dos capítulos e de cada segmento da tese, que procurou estabelecer uma ponte entre o *pensar* e o *fazer* no confronto entre literatura e cinema. Retomo simplesmente algumas questões que me parecem mais importantes, apontando para problemas que ficaram pendentes ao longo do estudo.

- 1 -

Na estrutura geral da tese, o capítulo quarto acabou sendo o mais longo e minucioso. Creio que ficou demonstrada a pertinência do estudo do *roteiro técnico* na análise comparativa entre um texto fílmico e sua fonte literária, dada a estratégica posição que ocupa entre o ponto de partida e o ponto de chegada desse processo criativo.

Aqui, a *imagem nasce da palavra*, pois esta orienta a imaginação do adaptador na organização do material pró-fílmico que determinará o argumento ou o conteúdo da figuração cinematográfica. Coloca-se não apenas a problemática da opção entre o documentarismo e a ficção, mas sobretudo a pergunta sobre as diferenças entre palavra e imagem na apreensão do mundo. Multiplicaram-se, no caso, as opiniões, as assertivas e as dúvidas dos autores sobre a definição de um caráter distintivo para cada um desses meios expressivos. Qual deles - imagem ou palavra - seria mais explícito, mais concreto ou mais alusivo

na relação com o real ? A questão mostra-se fecunda e provoca um sem número de elaborações teóricas, repletas de matizes, sobre a pseudo-neutralidade dos objetos, sobre a mediatização do ato expressivo, sobre a diversidade dos procedimentos de decodificação em cada um dos casos.

Do ponto de vista teórico, descartaram-se os exclusivismos da especificidade, comprovando-se a incidência do chamado *discurso interior*, de evidente conotação verbal, nos mecanismos de elaboração e de leitura das imagens. No entanto, se o cinema está mais próximo da literatura do que pode parecer à primeira vista, num amálgama de influências recíprocas, não resta dúvida que a apreensão de um filme se dá sob condições e modalidades próprias. A tal ponto que Ingmar Bergman chegou a afirmar que

... "o filme nada tem a ver com a literatura. São duas formas artísticas que se excluem reciprocamente pelo caráter e pela substância ... A compreensão de uma obra escrita pressupõe um ato de vontade consciente, além de uma inteligência. É somente a partir daí que nossa imaginação e nossos sentimentos iniciam sua atividade própria. Ao contrário, quando vamos ver um filme, instalamo-nos deliberadamente num mundo de ilusões e desestruturamos de certa forma nossa vontade e nosso intelecto. As imagens provocam de imediato o nosso sentimento e as nossas emoções sem terem povoado, preventivamente, a nossa reflexão" <sup>1</sup>.

A autoridade do cineasta sueco simplesmente confirma a variedade de ângulos sob os quais a problemática das relações entre cinema e literatura pode ser abordada, dando margem não apenas a subtilezas de raciocínio, mas também a meias verdades ou a polémicas pouco construtivas. E ainda a incursões pelos domínios da estética e da narratologia, evidentemente. Acredito que um terreno sólido para o encaminhamento da discussão do problema é o da constituição ou produção da

-----  
1. Citado por MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e/o Letteratura*, Bologna, Pitagora Editrice, 1981, p. 163.

imagem cinematográfica. Assistindo nesses dias a um filme norte-americano de ficção científica, impressionei-me mais uma vez pela quantidade de profissionais que intervieram na criação daquelas imagens. O cinema, ao contrário do individualismo da produção literária, configura-se como ato de criação coletiva. Neste, salvo casos excepcionais, o conceito de autoria confunde-se muitas vezes com a função do regente de orquestra ou do condutor de um processo cujo resultado representa a soma de instâncias complementares de trabalho. Para ser mais explícito: cabe ao cineasta controlar não apenas a ordenação mental das imagens que estão sendo produzidas, mas também a temperatura das cores que destacam os objetos, a gestualidade dos atores, os modos e os tempos da narrativa, a incidência da música e dos ruídos. Por tudo isso, é possível afirmar que a grande diferença entre literatura e cinema reside na agressividade dos materiais expressivos postos à disposição do cineasta, ao contrário do que acontece com o escritor, capaz de exercer um domínio teoricamente completo sobre os meios necessários à sua criação, muito mais dóceis ou domesticáveis.

Verificou-se também que a adaptação cinematográfica conotará com frequência o empobrecimento do texto original, sempre que o espectador do filme buscar equivalências rígidas entre as duas obras.

Em muitos casos, o resultado da avaliação dependerá do termo colocado em primeiro lugar, tanto no procedimento criativo (existem livros inspirados em filmes) quanto na própria ordem de apreciação (quem viu primeiro o filme *EM NOME DA ROSA* poderá entender, por exemplo, que sua atmosfera cenográfica é mais eficiente do que as descrições ambientais do livro de Umberto Eco).

Do ponto de vista da apreciação do espectador, nunca será excessivo o destaque do caráter anti-mimético da lingua-

gem fílmica, apesar do peso desmesurado das aparências conduzir a interpretações equivocadas do realismo cinematográfico. É este, precisamente, o ponto nevrálgico do processo de leitura crítica de um filme. Jean Ricardou insiste em afirmar que a única realidade com a qual opera o artista, seja ele escritor ou cineasta, é a linguagem. Segundo esse autor, é necessário ter em conta a diversidade dos signos através dos quais a literatura e o cinema interpretam o mundo circunstante, distinguindo entre o "imaginário escritural" do relato literário e a "síntese imediata" do relato fílmico. Vê-se que, a todo momento, a discussão tende a recomeçar o seu circuito circular. É por isso que o prisma da narratividade, elemento ao mesmo tempo comum e diferenciado que caracteriza a expressividade do filme e do romance, aparece como uma alternativa potencialmente rica para o discurso comparativo que se está empreendendo. Destaca-se, como sub-elemento significativo do processo analítico, o conceito dos vazios do texto. A busca de equivalências entre o texto fílmico e o texto literário só terá sentido se ocorrer no nível do preenchimento descontínuo ou diferenciado dos respectivos vazios, abertos à integração criativa do leitor/espectador. Se não há nada a preencher, a obra é medíocre. Comprovou-se com razoável fartura de argumentos que a perenidade de obras cinematográficas do porte de *MACUNAÍMA* e de *VIDAS SECAS* deve-se à riqueza dos projetos ideológicos de Joaquim Pedro e de Nelson Pereira, cabendo papel muito menos significativo à equivalência maior ou menor dos filmes com a materialidade dos respectivos originais literários.

- 2 -

No caso da adaptação cinematográfica de *Campo Geral*, o desafio maior consistia na recuperação da força da palavra em João Guimarães Rosa, cuja função expressiva foi bem salientada pela professora Sônia Maria Viegas Andrade:

"... a irracionalidade poética está essencialmente vinculada à necessidade de intuir o valor significativo da palavra para além dos padrões rígidos do discurso do entendimento. Um valor significativo capaz de universalizar a experiência humana: é nesse sentido que dizíamos que G. Rosa descobre a dimensão metafísica da palavra"<sup>2</sup>.

Sob outro ângulo de análise, não é menos contundente o depoimento de Paulo Rónai, amigo do escritor, sobre as qualidades da novela *Campo Geral*, pelo que nela sentia de dolorosamente vivido e enternecidamente lembrado:

"... pela maestria com que o escritor cata nos olhos escancarados de uma criança os reflexos do mundo misterioso, absurdo e cruel dos adultos; pela pintura perfeita de uma microssociedade marginal e fechada, de paixões, costumes e ritos arcaicos; pela arte com que nos faz sentir o escorrer do tempo, enquanto acompanhamos o menino Miguilim na sua trabalhosa iniciação; pelo sortilégio de linguagem individualizadora que permite ao narrado ver a sua personagem por dentro sem formalmente identificar-se com ela"<sup>3</sup>.

Desafios fundamentais à parte, considerado sobretudo o fracasso artístico ou intelectual de propostas anteriores de

2. ANDRADE, Sônia Maria Viegas, *A Palavra poética e a Palavra filosófica no Grande Sertão: Veredas*, tese de Mestrado na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG, Belo Horizonte, 1977, p. 14.

3. RÓNAI, Paulo. *Pois é* (seleção de artigos e ensaios), Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 35.



leitura fílmica e televisiva para *Grande Sertão: Veredas*<sup>4</sup>, concentrei-me desde o início da adaptação no problema de interpretar cinematograficamente o achado literário do conto: a memória e a recuperação do universo infantil de Miguilim a partir da cura da sua miopia. Não faltam caminhos para uma interpretação mais literal desse fato literário, como muito demonstrou a proposta do argumento de Roberto Santos. Para mim, no entanto, apesar das dúvidas e das hesitações, pareceu mais pertinente eludir o problema, buscando em outros campos equivalências mais livres ao projeto do escritor. Encontrei-as na idéia da recuperação do tema do contador de estórias: no próprio Guimarães Rosa, na personagem de Miguilim, na descoberta de um autêntico contador de casos do sertão. A idéia de redescobrir, de desocultar, de repisar as veredas trilhadas pelo escritor, de fechar novamente o círculo das suas propostas literárias, absorveu-me com intensidade a partir de um certo momento da elaboração do roteiro cinematográfico. E nunca mais consegui desfazer-me dela. Sua eficácia? Somente comprovável pela apreciação do filme definitivo, em que pese toda a sua possível sustentação teórica. Como o filme não existe, conservo a meu favor a gratuidade da boa intenção, o peso da irracionalidade num processo criativo ao qual, por contraste, iriam somar-se também ponderáveis ações de planejamento financeiro, com fortes doses de pragmatismo.

O certo é que, mergulhando embora suas raízes em vastas águas de influências literárias, cada filme realiza ou deve realizar seu universo próprio de figuras, emoções imediatas, ritmos de imagens e sons. Esse fato propicia a Ingmar

-----  
 4. Refiro-me ao equívoco da adaptação cinematográfica de *Grande Sertão: Veredas* realizada pelos irmãos Santos Pereira em 1965. No caso da televisão, a interpretação de Walter Avancini para a Rede Globo, nos anos 80, teve o mérito de uma reconstituição primorosa das gentes e das tradições do sertão mineiro, mas ficou na superfície do romance, um pouco pela obrigatória utilização de atores globais (como Bruna Lombardi no papel de Diadorim).

Bergman uma conclusão radical e provocativa para o texto citado um pouco acima, que eu assumo como epílogo ao percurso intelectual e pragmático desta tese sobre as relações entre a literatura e o cinema:

"Deixar um especialista em literatura criticar um filme é tão irracional como encomendar a um crítico musical o julgamento de uma exposição de pintura ou a um cronista esportivo o comentário sobre uma representação teatral. Se qualquer pessoa considerasse capaz de julgar um filme, é porque o filme não pode afirmar-se como forma artística autônoma, porque lhe falta uma nomenclatura precisa, porque é terrivelmente jovem em relação às outras artes, porque depende estritamente de fatores financeiros, porque se dirige em primeiro lugar aos sentimentos do público. Por todas essas razões, o filme é muitas vezes olhado com desprezo, do alto. O caráter imediato dos seus meios de expressão faz com que qualquer um sintá-se à vontade para manifestar um ponto de vista pessoal ... Considero humilhante ver minha obra criticada como um livro, pois se trata de um filme. É como confundir um pássaro com um peixe, o fogo com a água" <sup>5</sup>.

THE END

-----  
5. Ob. cit., p. 164.

## BIBLIOGRAFIA

- AGEL, Henri. *Le Cinéma et le sacré*, Paris, éditions du Cerf, 1961.
- ALMEIDA SALLES, Francisco Luiz. *Cinema e Verdade*, São Paulo Companhia das Letras, 1988.
- AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade - Ensaio sobre cinema e política*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma - O herói sem nenhum caráter*, 16ª edição, São Paulo, Livraria Martins, 1978.
- ARISTARCO, Guido. *Storia delle teorie del film*, Torino, Guido Einaudi editore, 1963.
- AUMONT, Jacques (e outros). *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.
- AVELLAR, José Carlos. *O Cinema Dilacerado*, Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
- AVERBUCK, Ligia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*, São Paulo, Nobel, 1984.
- ÁVILA, Afonso (org.). *O Modernismo*, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- AYFRE, Amédée. *Conversion aux images ?*, Paris, éditions du Cerf, 1964.

BALÁZS, Béla. *Il film - Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Milano, Giulio Einaudi editore, 1955.

BALDELLI, Pio. *Film e opera letteraria*, Padova, Marsilio ed., 1964. *El cine y la obra literaria* (tr. esp.), Buenos Aires, Galerna, 1970.

BARBARO, Umberto. *Il cinema e l'uomo moderno*, Milano, Le Edizioni Sociali, 1950.

----- *Elementos de estética cinematográfica*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

BARTHES, Roland, *S/Z*, Paris, éditions du Seuil, 1970.

----- *O Grão da Voz*, Lisboa, Edições 70, 1982.

BAZIN, André. *Ontologie et langage* (série "Qu'est-ce que le cinéma?"), Paris, éditions du Cerf, 1958.

----- *Le cinéma et les autres arts*, Paris, éditions du Cerf, 1959.

----- *Une esthétique de la réalité: le néo-réalisme*, Paris, éditions du Cerf, 1962.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

----- *O que é cinema*, São Paulo, Brasiliense, 1986.

BETTETINI, Gianfranco. *Cinema: lingua e scrittura*, Milano, Bompiani, 1968.

----- *Tempo del senso: la logica temporale dei testi audiovisivi*, Milano, Bompiani, 1979.

----- *La conversazione audiovisiva: problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984.

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa. *Macunaíma - da literatura ao cinema*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/Embrafilme, 1978.

CHIARINI, Luigi. *Arte e tecnica del film*, Bari, Ed. Laterza, 1962.

CHION, Michel. *Como se escribe un guion*, Madrid, Ediciones Catedra, 1988.

COMPARATO, Doc. *Roteiro: arte e técnica de escrever para o cinema e televisão*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1983.

COSTA LIMA, Luiz (seleção, tradução e introdução). *A literatura e o leitor - Textos de Estética da Recepção*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

COUTINHO, Evaldo. *A Imagem Autônoma - ensaio de teoria de cinema*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 1972.

COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1983. Tr. de Borges en/y/sobre cine.

DELEUZE, Gilles. *Cinema, a imagem-movimento* (tr. Stella Serra), São Paulo, Brasiliense, 1985.

----- *Cinéma E - L'image-temps*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*, Barcelona, Ediciones Lumen, 1981.

EISENSTEIN, Serghei M. *The film form*, Harcourt, Brace & World, Inc., New York, 1949, *La forma del film* (tr. esp.), México, Siglo XXI Editores, 1986.

EPSTEIN, Jean. *Esprit de Cinéma*, Genève-Paris, éditions Jeheber, 1955.

FONSECA, Rubem. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

FUZZELIER, étienne. *Cinéma et littérature*, Paris, éditions du Cerf, 1964.

GALVÃO, Maria Rita e BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira - CINEMA*, São Paulo, Brasiliense, 1983.

GARRONI, Emilio. *Projecto de Semiótica*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1973.

GAUDREULT, André. *Du littéraire au filmique - Système du récit*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988.

GEADA, Eduardo. *O poder do cinema*, Lisboa, Livros Horizonte, 1985.

GIANETTI, Louis. *Understanding movies*, New Jersey, Prentice Hall, 1982.

GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*, São Paulo, Editora Cultrix, s/d.

ISHAGHPOUR, Youssef. *D'une image a l'autre*, Paris, Denoel/Gonthier, 1982.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema - Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*, São Paulo, T.A. Queiroz, 1982.

----- *Cinema Novo X 5 - Masters of Contemporary Brazilian Films*, Austin, University of Texas Press, 1984.

JOHNSON, Randal e STAM, Robert. *Brazilian Cinema*, Austin, University of Texas, Press, 1988.

JOST, François e CHATEAU, Dominique. *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie*, Paris, col. 10/18, U.G.E., 1979.

KRACAUER, Sigfried. *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964. *Lógica del cine*, Barcelona, Editorial Labor, 1966.

LAWSON, John Howard. *O processo de criação no cinema*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.

LEITE, Sérgio Lara. *A literatura no cinema*, Belo Horizonte, Secretaria de Estado da Cultura (Prêmio "Fundo de Incentivo Literário"), 1984.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

- MACHADO, Arlindo. *Eisenstein - geometria do êxtase*, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- MALARD, Leticia. *Ensaio de literatura brasileira: ideologia e realidade em Graciliano Ramos*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1976.
- MARTIN, Marcel. *Le langage cinématographique*, Paris, Éditions du Cerf, 1955.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- MORAES LEITE, Ligia Chiapini. *O foco narrativo*, São Paulo, Ática, 1985.
- MOSCARIELLO, Angelo. *Cinema e/o Letteratura*, Bologna, Pitagora Editrice, 1981.
- NOVAES, Adauto (org.). *O Dikar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- PERRONE-MOYSÉS, Leila. *O novo romance francês*, São Paulo, Coleção Buriti, 1966.
- PUDOVKIN, Vsevolod. *Argumento y montaje: bases de un film*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1948.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*, São Paulo, Livraria Martins, 1965.
- REY, Marcos. *O roteirista profissional - TV e Cinema*, São Paulo, Ática, 1989.



- RÓNAI, Paulo. *Pois é (seleção de artigos e ensaios)*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim (Corpo de Baile)*, 6ª edição, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1976.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos, o sonho impossível do cinema brasileiro*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.
- SALES GOMES, Paulo Emílio. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*, volume I, Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1981.
- SALES GOMES, Paulo Emílio (e outros). *A personagem de ficção*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*, Petrópolis, Vozes, 1973.
- SETON, Marie. *Serghei M. Eisenstein, uma biografia*, México City, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- SIMÕES, Irene Gilberto. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*, São Paulo, Editora Perspectiva, s/d, Coleção Debates nº 216.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido - Literatura e cinema de desmistificação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- TADDEI, Nazareno. *Trattato di teoria cinematografica (L'Immagine)*, Milano, Edizioni i 7, 1963.

TODOROV, Tzvetan. *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

URRUTIA, Jorge (introdução, seleção e notas). *Contribuciones al analisis semiologico del film*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen*, Barcelona, Ed. Paidós, 1986.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico - a opacidade e a transparência*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema (antologia)*, Rio de Janeiro, Edições Graal/Embrafilme, 1983.

#### ARTIGOS E CAPÍTULOS

AGUIAR, Flávio. Do retorno da aura: reflexões sobre cinema e literatura, em *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*, Porto Alegre, volume I, 1988.

ARÊAS, Vilma. Convenção e expressão em Graciliano Ramos e Clarice Lispector, em *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*, Porto Alegre, Volume I, 1988.

- AUGUSTO, Sérgio. Utopia do romance filmado, em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema, nº 20, maio/junho de 1972
- BARROS, José Tavares de. Il Gattopardo, em *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, nº 30, setembro/dezembro de 1957.
- Borges e o Cinema, em *Ensaio de Semiótica*, Faculdade de Letras da UFMG, 1986.
- Cinema no Modernismo, em ÁVILA, Afonso (org.) *O Modernismo* (ver bibliografia).
- BASTOS, Hermenegildo. Graciliano Ramos, em *Correio Brasiliense*, Segundo Caderno, 29 de agosto de 1988.
- BERNARDINI, Aldo e BARROS, José Tavares de. Luigi Chiarini, em *Schedario Cinematografico*, Milano, Centro San Fedele dello Spettacolo, junio 1964.
- BORDWELL, David. Eisenstein's Epistemological Shift, em *Screen*, London, winter 1974/1975.
- BRESSANE, Júlio. Depoimento em *Jornal de Brasília*, Caderno 2. 28 de outubro de 1989.
- CIRNE, Moacy. Uma operação semiológica, em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Cinema, nº 20, maio/junho de 1972.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Uma análise estrutural dos romances de Graciliano Ramos, em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, número 5/6.

- ECO, Umberto. El extraño caso de la intentio lectoris, em *Revista de Occidente*, Madrid, febrero de 1987.
- EICHENBAUM, Boris. Problèmes de la ciné-stylistique, em *Cahiers du Cinéma*, número special 220-221, mai-juin 1979.
- FILHO, Adonias. A ficção e o cinema, em *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Cinema, nº 14, abril/maio de 1970.
- HOHLFELDT, Antonio. Cinema e literatura: liberdade ambígua em AVERBUCK, Ligia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa* (ver bibliografia).
- IVANOV, Viatcheslav. Eisenstein et la linguistique structurale moderne, em *Cahiers du Cinéma*, número special 220-221, mai-juin 1979.
- LISBOA, Henriqueta. O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa, em *Guimarães Rosa* (diversos autores), Belo Horizonte, Centro de Estudos Mineiros, UFMG, 1966.
- MALARD, Leticia. Nordeste: romance de 30 e colonialismo, em *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*, Porto Alegre, 1988.
- MIMOSO-RUIZ, Duarte. Narração literária e narração cinematográfica: perspectivas semiológicas comparadas, em *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*, Porto Alegre, volume I, 1988.
- OLINTO, Antonio. Cinema e poesia, em *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, nº 2, setembro/outubro de 1957.

PONTES, Mário. O homem sem qualidades (recensão do livro de Robert Musil), em *Jornal do Brasil, Idéias/Livros*, Rio de Janeiro, nº 164, 18 de novembro de 1989.

SALES GOMES, Paulo Emílio. A personagem cinematográfica, em *A personagem de ficção* (ver bibliografia).

SIQUEIRA, Cyro. Problemas estéticos do cinema: imagem e palavra, em *Revista de Cinema*, Belo Horizonte, nº 2, maio de 1954.

----- Aspectos do teatro filmado, em *Revista de Cultura Cinematográfica*, Belo Horizonte, nº 2, setembro/outubro de 1957.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano, em *O Dikar*, coletânea organizada por Adauto Novaes (ver bibliografia).

#### TESES UNIVERSITÁRIAS

ANDRADE, Sônia Maria Viegas. *A palavra poética e a palavra filosófica no Grande Sertão: Veredas*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 1977.

- BARROS, José Tavares de. *O código e o texto - da teoria do cinema à análise do filme TENDA DOS MILAGRES, de Nelson Pereira dos Santos*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, Belo Horizonte, 1980.
- BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa *Heróis de nossa gente*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 1974.
- CASTRO, Pedro Jorge de. *Tigipió: tabu, paixão e crime*, tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1987.
- GUBERNIKOFF, Giselle. *O cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos - Uma contribuição ao estudo de uma personalidade artística*, dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1985.
- MENDES, Lauro Belchior. *O Discurso Antropofágico de Serafim Ponte Grande*, dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1967.
- MIRANDA, Wander Melo. *Contra a corrente - A questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Salviano Santiago*, Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1987.
- MOURÃO, Maria Dora Genis. *Que Viva Eisenstein*, tese de Doutorado, Escola de Comunicação de Artes, USP, São Paulo, 1987.
- ORTIZ, Ana Maria Balogh. *Tradução fílmica de um texto literário: VIDAS SECAS*, dissertação de Mestrado, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1979.

RIBEIRO, José Américo. *Cinema mineiro: do cineclubismo à produção cinematográfica na década de 60, em Belo Horizonte*, tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 1988.

## FILMOGRAFIA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

### Direção de filmes de longa-metragem

RIO, QUARENTA GRAUS (1956)

RIO, ZONA NORTE (1957)

MANDACARU VERMELHO (1961)

BOCA DE OURO (1963), baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues.

VIDAS SECAS (1963), extraído do romance de Graciliano Ramos.

EL JUSTICERO (1967), extraído da novela *As vidas de El Justicero*, de João Bethencourt.

FOME DE AMOR (*Você nunca tomou banho de sol inteiramente nua?* - 1968), inspirado na novela *História para se ouvir de noite*, de Guilherme de Figueiredo.

AZYLLO MUITO LOUCO (1971), adaptação livre de *O alienista*, conto de Machado de Assis.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS (1972).

QUEM É BETA ? (*Pas de violence entre nous* - 1973).

O AMULETO DE OGUM (1975).

TENDA DOS MILAGRES (1977), baseado no romance de Jorge Amado.

ESTRADA DA VIDA (*Milionário e José Rico* - 1981).

MEMÓRIAS DO CÁRCERE (1984), da obra homônima de Graciliano Ramos

JUBIABÁ (1987), adaptação da novela de Jorge Amado.

Dentre os filmes de curta ou média-metragem:

UM LADRÃO (Insônia), baseado no conto homônimo de Graciliano Ramos

MISSA DO GALO (1982), baseado no conto homônimo de Machado de Assis.

- As datas são as do lançamento comercial dos filmes.

- As informações para a filmografia são de Helena Salem (ob. cit.).



## RÉSUMÉ

Le thème de la thèse c'est l'étude des relations entre la littérature et le cinéma. Il y a d'abord une référence à la tradition narrative littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle, laquelle exerça une influence décisive dans la constitution du langage cinématographique hégémonique, d'après un texte classique de Serghei M. Eisenstein. Ensuite, sont abordés quelques aspects de l'évolution des théories au sujet de la transposition filmique du texte littéraire, avec emphase sur l'école italienne; sont discutés aussi des concepts fondamentaux tels que *texte*, *narrative*, *auteur*, *lecteur* et, en évidence, la proposition d'Emilio Garroni sur le *discours intérieur* présent dans la lecture des images filmiques. Il s'ensuit un examen de l'univers de la bibliographie brésilienne à propos du thème central, examen centré sur deux points: l'un, la pensée rénovatrice de Paulo Emilio Sales Gomes; l'autre, la contribution de la recherche universitaire, représentée par deux thèses sur *Macunaíma* et une sur *Vidas Secas*, deux films brésiliens. Le scénario de ce dernier film, dont l'auteur est Nelson Pereira dos Santos, est pris comme référence pour étudier les procédés utilisés dans cette traduction intersémiotique, en complétant les apports de l'analyse historique et documentaire. Finalement, la proposition personnelle de l'auteur de la thèse est abordée avec la citation et l'analyse de quelques éléments du scénario qu'il avait élaboré à partir d'une lecture de *Campo Geral*, récit de João Guimarães Rosa. La comparaison avec des éléments du scénario construit par Roberto Santos sur le même texte littéraire achève l'exposition de la pensée de l'auteur.

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e aprovada pela Banca Examinadora, formada pelos seguintes professores:

-----  
Profª Drª Leticia Malard - UFMG  
Orientadora

-----  
Prof. Dr. Wander Melo Miranda - UFMG

-----  
Prof. Dr. Lauro Belchior Mendes - UFMG

-----  
Profª Drª Maria Dora Genis Mourão - USP

-----  
Prof. Dr. Pedro Jorge de Castro - UNB

-----  
Prof. Dr. Julio Cesar Machado Pinto  
Coordenador do Curso de Pós-Graduação em Letras - FALE/UFMG

Belo Horizonte, 13 de setembro de 1990.