

**IMAGENS E PALAVRAS: A PRESENÇA DA LITERATURA
NA TRAJETÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO**

Por

Marcelo Miranda da Silva

(Aluno do curso de Comunicação Social)

Monografia apresentada ao De-
partamento de Jornalismo na
disciplina Projeto Experimental
Orientador Acadêmico: Prof.
José Luiz Ribeiro

SILVA, Marcelo Miranda da. Letras e Imagens: A Presença da Literatura na Trajetória do Cinema Brasileiro. Juiz de Fora: UFJF; FACOM, 2.sem.2003, 84 fl. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

Banca Examinadora

Marise Mendes
Relatora

Fernando Fábio Fiorese Furtado
Convidado

José Luiz Ribeiro
Orientador

Projeto Examinado em ___/___/2004

Conceito: _____

A G R A D E C I M E N T O S

Dedico este projeto e agradeço por ele:

À minha mãe, que mesmo sem ainda ter muita noção deste trabalho, esteve sempre a torcer e rezar por mim. Você é demais!

À minha irmã, tão meiga e amorosa, e que se preocupou com minha saúde num momento em que eu tinha que acabar este trabalho, e por isso me deu ainda mais força. Amo você!

À Flavinha, garota ímpar, incomparável e insubstituível, que esteve ao meu lado em cada etapa, me ajudou na escolha do assunto, puxou minha orelha nas horas certas, me incentivou, me compreendeu, cuidou de mim nos momentos de saúde frágil e foi minha companheira e se sacrificou como dificilmente outra menina se disporia a fazer. Te amo!

Aos grandes amigos da faculdade, em especial Leo, Cássia e Paraguaia, que me apoiaram e sempre acreditaram que um dia eu podia ser um "crítico de cinema".

Ao Ricardo, amigo e companheiro para todas as horas, alegrias, festas, viagens, dificuldades, bate-bocas e conversas de fundo de cozinha. Cara, você se tornou muito mais que um chegado - se transformou num irmão. OIOIOI!

Ao Zé Luiz, meu orientador e amigo, o primeiro a realmente me fazer vislumbrar o que este trabalho acabaria se tornando. Valeu pelas chamadas de atenção, implicâncias, dicas e, claro, os milhares de ensinamentos, tanto acadêmicos quanto para a vida. Carregarei todos comigo para sempre.

E a Deus, que me proporcionou tanta coisa nesses quatro anos e, acredito piamente, vai seguir me levando por um caminho de felicidade e sucesso.

Ah, e claro: tenho que agradecer ao meu computador, que não deu nenhum pau ao longo desses quatro meses de monografia.
Valeu, Junior!

S I N O P S E

Estudo sobre a presença da literatura ao longo da história do cinema brasileiro, influenciando sua linguagem, temáticas e enredos, além de servir de base para novas idéias dos cineastas. Análise de alguns filmes-chave baseados em livros e lançados na Retomada.

S U M Á R I O

1- INTRODUÇÃO

2- CONTAR E RECONTAR

2.1- A fonte literária

2.2- A linguagem literária

2.2.1- Conto: breve relato

2.2.2- Novela: um entretenimento

2.2.3- Romance: mais desenvolvimento

2.3- A narrativa cinematográfica

2.3.1- Narrativa, montagem e meio quente

2.3.2- Espaço e tempo

3) A ALMA BRASILEIRA

3.1) Lampejos

3.2) Espaço rural e espaço urbano

3.2.1) *Guerra de Canudos*

3.2.2) *Abril Despedaçado*

3.2.3) *Lavoura Arcaica*

3.2.4) *O que é isso, companheiro?*

3.2.5) *O Invasor*

3.2.6) *Cidade de Deus*

4- CONCLUSÃO

5- BIBLIOGRAFIA

6- VIDEOGRAFIA

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. (...) Nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, (...) e passou-se a privilegiar a idéia do "diálogo" para pensar a criação das obras, adaptações ou não.

ISMAIL XAVIER

1) INTRODUÇÃO

Não é novidade que o cinema sempre se alimentou da literatura ao longo destes mais de 100 anos de existência. As letras ajudaram as imagens a se manterem vivas na vida do espectador. E no caso do cinema brasileiro, esse processo não foi diferente.

Neste trabalho de pesquisa, vamos estudar como se deu a influência literária nos filmes nacionais desde o princípio de sua existência. O intuito não é saber se as obras foram bem ou mal adaptadas, mas sim apresentar uma compilação informativa das principais produções que surgiram a partir de um livro e mostrar que os cineastas do nosso país, em toda e qualquer fase da história cinematográfica, usaram a literatura como fonte.

A idéia é ir além do simples apontar de semelhanças e diferenças entre filmes e livros, mas sim mostrar significados existentes nas duas mídias, apresentar as idéias transmitidas por cada uma e fazer uma análise isolada de alguns filmes específicos.

Como embasamento para tal trabalho, torna-se importante teorizar a respeito do caminho que existiu para se chegar ao cinema. Assim, começando pela oralidade e o "contar histórias", passamos pelas várias maneiras que o homem, ao longo de sua evolução, criou para transmitir informações. Para isso, é

fundamental o entendimento dos conceitos de logosfera, grafosfera e videosfera, que serão estudados detalhadamente nas próximas páginas.

Depois disso, vamos atentar para as diferenças e semelhanças da narrativa literária e da narrativa no cinema. Na primeira, serão apontadas características do conto, da novela e do romance, mostrando que eles se distinguem não apenas pelo número de páginas. Na segunda, mostraremos o caminho percorrido pela linguagem cinematográfica até os nossos dias.

A seguir, faremos um apanhado histórico dos mais importantes e significativos filmes brasileiros inspirados em livros, passando pelas várias fases que tivemos nas telas.

Por fim, chegando à Retomada, que começa em 1994, estudaremos seis produções que marcaram esta época, separadas em duas temáticas distintas (rural e urbano) e analisando detalhadamente cada filme, tentando levantar questões presentes no livro e na tela.

1) CONTAR E RECONTAR

Para compreender a influência que a literatura exerce no cinema e em seus enredos, é necessário estudar como nasce o romance, como é sua gênese, sua origem. Entender os processos criadores das histórias que, posteriormente, serão responsáveis pela existência dos romances. E a essência de tudo isso está na oralidade.

2.1) A FONTE LITERÁRIA

Maria Onice Payer considera a oralidade como "produzida historicamente, como lugar sócio-histórico de produção e circulação de sentidos, envolvida que é nos embates das práticas discursivas que conformam a sociedade"¹. Ela é importante não só por transmitir fatos, mas também debater idéias. Estas discussões ajudam a criar o conceito literário, visto que logo surge no homem a vontade de propagar e registrar seu imaginário. Ele acaba fazendo isso também por meio da escrita. Recorremos novamente a Onice Payer:

(...) o oral e o escrito constituem dois tipos distintos de expressão discursiva, que são submetidos a lógicas próprias, relacionados, entre outras coisas, com a memória (...) O oral, no sentido do que se chama em sentido amplo de literatura oral, veicula principalmente valores e crenças próprias das tradições, consideradas na relação com a cultura em geral e com o saber que tal literatura elabora.²

¹ PAYER, www.geocities.com/gt_ad/onice1.htm 20/09/2003

² *idem*

Muito do que se sabe atualmente de História, Matemática, Sociologia e tantos outros assuntos vem da oralidade, da transmissão oral da informação. Os ensinamentos de filósofos como Aristóteles só são possíveis de serem estudados e lidos, hoje, por causa das aulas dadas por estes pensadores - o que inspirou seus pupilos a redigirem o que aprendiam. Assim, nota-se a importância do oral para a evolução da cultura humana em todos os aspectos.

Como diz Robert Stam, "o romance, em seu início, valeu-se dos materiais mais diversos: ficções da corte, literatura de viagem, alegoria, livros de piadas"³. O caminho é este mesmo. Existe intrinsecamente no ser humano a necessidade de contar histórias e fábulas, relatar acontecimentos, detalhar fatos. É natural que existam os mais diversos testemunhos de casos, experiências pessoais ou simplesmente a descrição de histórias fictícias, baseadas naquilo que cerca o narrador ou simplesmente inventadas por ele. O que importa, no caso, é narrar.

São destas histórias narradas que vão se propagando os mitos, signos, estereótipos, características. E frente a tanta informação oral, o ouvinte começa a imaginar. Começa a 'ver' as coisas, a 'enxergar' aquilo do que se fala. É aqui neste ponto, no momento em que o homem imagina as fábulas,

³ STAM, 1981, pág. 56

que brota a semente do romance e, avançando ainda mais, do cinema.

O processo de transmissão das informações pela oralidade ganha de Régis Debray o nome de "logosfera" - palavra falada, sagrada, espiritual, viva. Dá-se total importância e valor ao que é dito.

A oralidade, em alguns aspectos, depende muito da memória de quem conta, de suas interpretações dos fatos que narra. E em muitos casos acaba acontecendo o que o diretor americano John Ford pregou em um de seus clássicos do faroeste, *O Homem que Matou o Facínora*: "se a lenda é mais interessante que o fato, publica-se a lenda". Aqui entra a peripécia: narração da fábula modificando determinados elementos na maneira como se narra, incluindo novos acontecimentos, intensificando outros, dramatizando, mudando atitudes. É uma reorganização da história dentro da narrativa, revolucionando a fábula.

A oralidade acaba gerando a procura por uma ilustração que melhor se enquadre no que é narrado. O contador recorre aos mais variados métodos para ilustrar ao ouvinte aquilo que conta, seja para frisar suas narrativas e/ou interesse do ouvinte em entender da melhor forma possível o que acompanha. O conceito de Aristóteles para 'exemplo' se encaixa muito bem aqui. Ele nos diz que o exemplo pode ser formado por invenções do orador para criar persuasão e fazê-lo fantasiar ainda

mais a fábula. O exemplo ilustra a narração, assim como as ilustrações orais, dramáticas e visuais.

As orais, como a denominação adianta, são feitas por meio da fala, em entonações de voz, onomatopéias, imitações. As dramáticas se enquadram na encenação, na recriação da fábula, podendo ser consideradas como o início do teatro. E as visuais recorrem a desenhos, gravuras, sombras. Estas ilustrações acabam sendo importantes para estimular a imaginação, criando no receptor um envolvimento que o faz pensar nas histórias contadas, a fantasiar sobre aquilo apresentado, a criar mitos e idéias. Mais uma vez chegamos ao que pode ser parte do nascimento do cinema.

Das ilustrações visuais, o homem passa a sentir que há possibilidade de enriquecê-las ainda mais. Fazer delas um meio mais interessante de imaginação, de encantamento, lúdico e mágico. Isso pode ser possível através do movimento. Quando essas ilustrações ganham movimentação, a oralidade evolui outro passo e chega a um patamar mais avançado.

Essa noção de movimento mesclado à imagem das fábulas torna o processo narrativo mais completo a quem conta e quem ouve. A imaginação pode ficar mais fértil, as idéias e noções amadurecem rapidamente e a força da fala se fortalece, pois agora esta é complementada por outros meios de entendimento. Essa movimentação age na natureza do receptor, que capta intensamente a transmissão da mensagem e pode propagá-la. Logo

dá-se uma produção de sentido jamais alcançada apenas com a fala. Juntando a oralidade com as ilustrações visuais mais a noção de movimento, temos uma quase completa apresentação do fato contado, com toda a carga fantasiosa de quem o narra. "O conteúdo da escrita é a fala"⁴, já diz McLuhan.

A partir do registro falado e impresso, o homem precisa fixar suas idéias e histórias de outra forma que complemente a logosfera. E esta outra forma é exatamente a iconografia, a ilustração visual. É onde entramos no domínio da grafosfera, ou, como diz Debray, a imagem subordinada ao texto, ligada à arte, representativa, deleitativa.

Através dessas imagens ilustrativas, nossos sentidos captam mais detalhes e entendem melhor os fatos transmitidos. Além de satisfazer ao transmissor, por fantasiar ainda mais suas narrativas à maneira que lhe interessa, atinge o receptor igualmente, que recebe uma informação de qualidade maior - e agora fixa, visto que existe a logosfera neste processo.

Até aqui, temos como transmissores de informações a oralidade e a escrita, complementadas pelas ilustrações. Mas ainda não é suficiente para a sanha imaginativa do ser humano. E faz-se necessário um passo adiante em todo o processo de transmissão. Chegamos à videosfera. Podemos entendê-la melhor se seguirmos o conceito de McLuhan de meios "quentes" e meios "frios".

⁴ MCLUHAN, 1964, pág. 22

Em *Os meios de comunicação como extensões do homem*, McLuhan explica que "há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente (...) de um meio frio (...)">⁵. Um quente seria o que satura de dados um de nossos sentidos, deixando a imaginação fluir, num envolvimento pleno; o frio seria o inverso - pouca informação para algum sentido específico, cortando muito da imaginação. Como exemplos, há o rádio como meio quente (satura a audição de dados e envolve o ouvinte) e a televisão como meio frio (equilibra a quantidade de dados em mais sentidos - audição e visão, no caso, além de retirar o envolvimento do espectador).

Dentro do nosso estudo de evolução da transmissão de histórias a partir da oralidade, dissemos que surgira a grafosfera e suas imagens. Pois a videosfera vem 'esfriar' estas imagens, tornando-as mais completas e saturadas de dados à visão, cortando o envolvimento pleno e a imaginação fértil de quem vê. Significa que, com a videosfera, o receptor tem menos chance de criar seu próprio universo, de ter idéias originais, de imaginar e se envolver totalmente com a fábula. Isso porque as imagens tiram esta chance. Ou como quer dizer a própria palavra dentro dos conceitos de Debray, a videosfera nos leva ao domínio da mídia eletrônica, do visual, da imagem como percepção, lúdica, esquizofrênica. Sai do meio

⁵ *idem*, pág. 38

'quente', de alta aproximação e envolvimento, para um meio 'frio', de baixo envolvimento, mais disperso e menos lúdico.

O resultado é a supremacia da imagem. O que se vê acaba sendo mais importante do que se ouve ou lê, porque a imagem fascina, seduz e complementa de forma a evitar maior adesão do receptor. O domínio da videosfera acarreta uma queda na criação mental, na imaginação e inventividade das pessoas. É um efeito interessante, mas empobrecedor por conta dessa limitação.

Já abordamos as fontes usadas para se contar as histórias, com a oralidade sendo o marco zero de tudo. Mas quais seriam as maneiras de narrar essas histórias? Por quais meios o homem passa a contar suas fábulas utilizando os recursos abordados anteriormente? Afinal, em meio à evolução das "esferas" de Debray (logosfera, grafosfera, videosfera), também foram desenvolvidos métodos de contar o que se quer transmitir.

O básico deles, e que vai gerar matrizes para os demais, é a escrita. A narrativa textual pode ter uma complexidade tremenda, mas será, na maioria das vezes, feito por uma só mente, a duas mãos - daí podermos afirmar que ele é o mais básico dos meios narrativos.

Outro meio é a encenação. Este já requer uma dose maior de complexidade, por não depender apenas de uma pessoa - até pode acontecer que sim, mas será muito mais trabalhoso e pe-

noso. Como a dramatização é encenação, representação, são necessários atores, diretores, às vezes cenógrafo, figurinista... Que seja uma peça precária, sempre vai dispendir algo mais elaborado. Mesmo assim, é uma das formas narrativas mais utilizadas em todos os tempos, desde o teatro de rua, mambembe, de salões e palcos.

Mais um meio de narração é a canção. Também partindo de algum texto escrito, é uma forma simples de transmissão de informações, dependendo apenas da elaboração de melodias, acordes e tons que se encaixem na proposta ou preferência de quem a utiliza. Com o cantar, as fábulas são passadas de maneira por vezes mais leve, agradável e estimulante. Entre os que se utilizavam da canção nos séculos passados, há os jograis (farsistas, 'bobos da corte'), menestréis (trovadores medievais e poetas músicos) e os segreiros (cavaleiros trovadores). Existe um nível de aceitação e entendimento altíssimo com as canções, desde os primórdios dos tempos. Tribos indígenas já se utilizavam desse recurso para passar seus sentimentos e idéias antes mesmo do homem descobrir essas comunidades. Além disso, a canção tem um poder muito grande de criar clima, de gerar um maior envolvimento com a fábula e deixar o espectador se entregar á narrativa cantada.

A narração das histórias, seja pela oralidade, escrita ou imagens, tem várias possibilidades de ser feita, no sentido de tratamento da informação, de encaminhamento da fábula.

Quem transmite pode escolher o melhor método para fazê-lo, de acordo com seus interesses, necessidades, recursos ou simplesmente vontades. E há duas opções para se transmitir as histórias: pela prosa ou pelo verso, ambas variando o gênero.

Uma das possibilidades de narração é gênero lírico. É uma forma mais poética de se passar algum dado, utilizando e se aproveitando do poder de reflexão do receptor. É aqui que se encaixam os poemas e as declamações. A forma lírica pretende levar aquele que recebe o fato a pensar, analisar, sentir. Quer fazer com que a história o toque de alguma forma, o atinja e o faça reavaliar conceitos, atitudes, posições na vida. É um tratamento mais abstrato, porém por vezes mais intenso, de acordo com o impacto recebido.

Já o gênero épico difere bastante. Ele simplesmente conta, e pronto. Sem muitos floreios reflexivos ou líricos, mas detalhando a informação de maneira a empolgar o receptor, a fazê-lo se envolver na narrativa. É o caso, por exemplo, das epopéias, aventuras, descobertas. A narração épica é um estilo mais despojado, solto, que pretende contar a fábula e suas peripécias e transformá-las em um acontecimento de grandes proporções. Um grande exemplo de é *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, todo narrado em versos.

Por fim, outro gênero é o dramático, este talvez o mais cheio de nuances. Sua abordagem é a da ação, do movimento mesmo. Segundo Ronald Peacock, o drama

(...) incorpora as imagens visuais de cenas e pessoas, usa palavras nos diálogos, que podem entretanto incluir muitas utilizações da fala emotiva, analítica, declamatória, exclamatória, retórica, descritiva, lírica, musical, e assim por diante. Ele pode expressar estados de alma, emoções, e conflitos subjetivos; nasce da experiência e reflete-a; é clara e intensamente uma revivência.⁶

O drama consegue englobar todas as formas narrativas, e acaba se assemelhando a elas por explorar seus tons imaginários mantendo um caráter propriamente dramático. Além das várias utilizações acima, o drama pode, ainda, transmitir histórias comoventes, costumes, sentimentos, contos de fadas, alegorias e até provérbios. É uma forma narrativa bastante completa, que sem perder suas características de mostrar ações e atitudes, consegue incorporar outras formas de narrar.

Isso se deve porque no drama "a fórmula básica é a de que as pessoas tomam decisões e agem segundo estas, com conseqüências que envolvem outras pessoas, donde se seguem complicações e crises"⁷. Assim, toda fábula que se encaixar nesta definição vai caracterizar a forma dramática, mesmo que seja para transmitir seus dados através de uma abordagem lírica ou épica. Sucintamente, o drama depende de conseqüências: se uma ação gera um efeito em alguém ou alguma coisa, temos aí a formação do drama.

⁶ PEACOCK, 1968, pág. 199

⁷ *idem*, pág. 200

Peacock também diferencia dois aspectos do drama: um é o da ilusão, daquele que nos remete à nossa realidade, que se assemelha ao universo em que vivemos. Não chega a ser mesmo o real, mas é fiel à nossa natureza, aspectos, vidas. Há uma identificação. O outro aspecto se aproxima mais do lírico, pois é o que apenas o autor fala, tem sua própria visão de mundo, sensibilidade particular, simbólica. Apesar de poder ser uma forma dramática, fica perto do lírico.

O importante, diz Peacock, é manter os estilos separados, sem muita mistura, ou não haverá a correta empatia e entendimento de quem recebe as informações e imagina a fábula por meios lúdicos.

Porém, na atual era pós-moderna, esta recomendação do autor fica ultrapassada, se considerarmos que as narrativas estão cada vez misturando mais distintos gêneros e estilos. Está havendo uma ausência de limites na abordagem das fábulas, numa mistura de drama com ação, epopéia com comédia - o que poderíamos chamar de 'transgênero'. Existe ainda uma reciclagem de antigas fórmulas e antigas histórias, adaptadas aos tempos mais liberais e com peripécias condizentes com os dias de hoje; e um resgate também de fábulas antigas, atualizando-as para esse novo mundo.

2.2) A LINGUAGEM LITERÁRIA

Existem três estilos literários que são mais usados pelos cineastas para produzirem seus filmes adaptados, dentro da prosa de ficção: o conto, a novela e o romance. Distintos e cheios de particularidades, cada estilo desses guarda suas riquezas, que alimentam muitas histórias levadas à tela grande.

Há controvérsias e discussões em torno da diferença entre conto, novela e romance. Muitos consideram como diferencial simplesmente o aspecto quantitativo: o número de páginas. Assim, o conto seria uma narrativa de até 100 páginas; a novela, entre 100 e 200 páginas; e o romance, mais de 200 páginas. Alguns pesquisadores contestam estes dados, defendendo que a análise deve partir antes do aspecto qualitativo, e não do quantitativo. Massaud Moisés afirma que o critério qualitativo deve "procurar ver a obra de dentro para fora, analisá-la e julgá-la os principais componentes, seja de forma, seja de conteúdo"⁸.

O conto, a novela e o romance possuem elementos comuns, em alguns casos confundindo um estilo com outro. Mas existem diferenças na abordagem, por exemplo, de personagens: no conto, os personagens são menos densos e estruturados que na novela e no romance; ou mesmo de ambientação: o romance dissecava mais detalhadamente o local onde acontecem os fatos narrados, descreve exterior e interior, há vários ambientes. Nos outros

⁸ MOISÉS, 1986, pág. 12

dois estilos, essa dissecação é em menor escala, por vezes inexistindo no conto.

Existem vários pontos de vista usados nessas modalidades de ficção: história contada sob a ótica do personagem principal; sob a visão de um coadjuvante, contando a história do protagonista; escritor onisciente, que analisa os acontecimentos e conhece profundamente seus personagens; ou o escritor apenas sendo um observador externo da narrativa.

Vamos abordar o conto, a novela e o romance em seus aspectos diferenciados de ação, tempo e espaço, por vezes comentando também outros aspectos, como a estrutura.

2.2.1) CONTO: BREVE RELATO

Uma característica marcante do conto é a sua brevidade: em poucas linhas ou páginas, o autor apresenta e finaliza sua história. O conflito é abordado rapidamente, o desenvolvimento se dá tão logo sabemos do conflito, e vem o desfecho. Esses ingredientes levam a um único ponto, sem grandes desdobramentos dentro da narrativa fictícia. Não existem digressões, explicações, descrições detalhadas. O autor usa o conto para mostrar uma visão específica de mundo, circunscrita àquele lugar e local abordado.

A ação do conto é uma só. Geralmente ocorre apenas num ambiente, com poucos personagens e concentração de efeitos num só ponto. Massaud Moisés afirma que o conto

constitui uma unidade dramática, uma célula dramática. (...) Gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação. (...) o conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, duma continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo⁹.

O que importa no conto é o momento específico, aquilo que é narrado agora, neste instante. A ação se desenrola no instante em que é mostrada pelo autor, sem devaneios. O leitor acompanha exatamente os acontecimentos deste momento.

Essa noção de unidade de ação é a chave para as demais características do conto. O espaço depende da ação desenvolvida. No conto, os acontecimentos abordados ocorrem num único espaço, com poucas exceções. Pode ser na rua, em casa, numa festa, em qualquer lugar: devido à brevidade do conflito, o ambiente se mantém o mesmo. É o chamado 'espaço com drama'. Quando a narrativa recorre a outros ambientes, significa que isso importa ao conto, que tem alguma relevância para a narrativa. Neste caso, quando outro espaço é referenciado e nele não ocorre o conflito, mas serve apenas de estepe ou base para algo de tal conflito, este espaço chama-se 'espaço sem drama'.

⁹ idem, págs. 20 e 21

Massaud Moisés faz uma interessante analogia do espaço no conto com a linguagem do cinema: ele diz que "o contista, como se manejasse uma câmara cinematográfica, apenas se demora no cenário diretamente relacionado com o drama".

Como o espaço no conto é único e segue a ação, o tempo também parte dessas características, conseqüentemente: a narração do conto se dá em um pequeno lapso de tempo, sejam horas ou dias, retirando o que está além disso (acontecimentos passados, perspectivas futuras, planejamentos). A atenção é totalmente voltada para aquele instante, que em muitos casos segue a noção de tempo do leitor - enquanto lemos o conto, as coisas vão acontecendo na história exatamente ao mesmo tempo. Ou então o tempo é levemente prolongado, mas sem excessos, ou estaríamos entrando no campo da novela e do romance. O tempo, no conto, é curto e mais próximo às unidades de tempo de quem lê.

Juntando as características de ação, espaço e tempo no conto, pode-se concluir que sua principal marca é a objetividade. Estas três unidades, em conjunto, são o que importam ao conflito, sem muito espaço para fugas além disso - o conto autêntico não o permite.

O conto se estrutura de forma a ser uma história rápida, convergindo para um único ponto e geralmente escrito em terceira pessoa. Sua linguagem é igualmente objetiva, sem muitas metáforas e texto rapidamente compreensível ao leitor. O meio

mais utilizado para se chegar a esta objetividade no conto é o diálogo direto (reproduzindo as falas dos personagens), já que lemos de cara o que está sendo falado, em vez de sermos levados a uma descrição minuciosa dos acontecimentos daquele momento, como acontece no diálogo indireto. Como o conflito existe a partir da fala das pessoas, o conto se fixa na conversa, com alguns se fixando apenas no diálogo, deixando de lado a narração e descrição, menos importantes no conto.

Entre os tipos de contos, podemos destacar: o conto de ação, o mais comum, em que se encaixam as histórias de mistério e aventura, feitas para entreter o leitor; conto de personagem, não muito recomendável neste estilo de ficção, altamente descritivo e detalhista, mas usado por alguns autores; o conto de cenário ou atmosfera, também incomum pelo seu caráter detalhista e de ambientação, mais comum no romance; o conto de idéia, em que o autor narra uma ação com o intuito de defender um ideal, de mostrar um ponto de vista sobre algum assunto; e o conto de emoção, de caráter mais lírico e tentando tocar sentimentalmente o leitor, ou então simplesmente lhe causar algum impacto.

2.2.2) NOVELA: UM ENTRETENIMENTO

Diferente do conto e do romance, a novela tem como intuito a diversão escapista e descompromissada. É uma manifestação de massa, criada para agradar ao máximo de pessoas possível e com efeito alienante, já que trata de assuntos pitorescos e tem um andamento acelerado, sem exigir muito da mente do leitor. A novela é mais acelerada, ela não procura indagar ou levantar qualquer questão, não transcende aquilo que mostra superficialmente. Por esses motivos ficou relegada a uma posição inferior em relação ao conto e ao romance, mas possui grande importância na Literatura.

O que poderia parecer fragilidade deste estilo literário são, na verdade, suas características: a novela se propõe a ser menos densa e dramática que os outros estilos, ela tem historicamente como meta 'descansar' o leitor dos afazeres diários e distraí-lo sem que ele tenha que refletir mais do que aquilo que está no papel. A novela geralmente busca nas situações cotidianas e identificáveis do leitor a sua inspiração, mas não necessariamente segue à risca o que ocorre no dia a dia. É onde entra a imaginação do escritor: ele encontra uma idéia a ser seguida e a desenvolve de acordo com os preceitos da novela, brincando com o real e o imaginário e fazendo o deleite do leitor.

(...)a novela não (re)cria a realidade, mas *uma* realidade (...) Busca menos refletir a superfície do Universo que gerar um novo mundo. (...) A novela mente o real e acredita em sua mentira para sobreviver e ordenar-se sem a mácula ou o remorso da contradição.¹⁰

A ação da novela, diferente do conto, é plural: vários movimentos ocorrem dentro da narrativa, há uma multiplicidade indefinida de personagens e situações, que podem ou não se interligar em algum momento. Cada um possui um fim em si, mas ocorrem ou sucessivamente ou paralelamente. Aliás, a sucessividade é outra característica marcante da ação na novela: os fatos vão se desencadeando um atrás do outro, com ganchos que os ligam ao acontecimento seguinte, procedimento que prende a atenção do leitor. A respeito disso, Massaud Moisés diz que "a novela vai se formando, portanto, da agregação dessas unidades, segundo uma ordem cronológica, que semelha a perspectiva do mundo fornecida pelo calendário"¹⁰.

O tempo na novela acaba se adequando a esses procedimentos de ação. O autor 'escolhe' o momento temporal que ele quer retratar de cada um de seus personagens e se fixa neste ponto, sempre parando no instante que preferir, mas nunca fechando de vez a ação mostrada - já que um dos trunfos da novela é ter eterna possibilidade de continuação do conflito. O que importa no tempo da novela é o presente, assim como o conto. O passado até costuma ser explicitado, mas sem aprofundamentos e ligando os fatos à ação apresentada. O autor da

¹⁰ MOISÉS, 1986, pág. 85

novela também costuma brincar com o tempo: a ação ocorre de forma cronológica, mas dias, meses ou anos passam de forma a dar ritmo, mas não significando muita coisa a não ser fazer o leitor crer que a passagem do tempo tem alguma importância dramática - tem pouca, pois passando o tempo ou não, o que o leitor acompanha é sempre o presente dos personagens.

Novamente diferente do conto, o espaço na novela deve variar, e não se fixar num único ponto. Os acontecimentos da narrativa vão sendo transmitidos sempre com mudanças de espaço por parte dos personagens. Os fatos não acontecem no mesmo lugar, deve haver deslocamento ao longo do texto. "O novelista é dono absoluto da geografia ficcional, e pode conduzir as personagens, ou deixar que elas o façam, para pontos distantes e variados"¹¹. O espaço tem menos importância que a ação, já que o gancho da novela é esta última, sendo o primeiro uma muleta para os conflitos. O que o leitor quer é exatamente conflitos, ação, fatos, não importando tanto o espaço onde isso tudo ocorra. A novela se sustenta nesta ação.

A estrutura da novela já se assemelha à do conto: objetiva e direta. Porém, a novela não possui um núcleo único, tendo diversas possibilidades de narrativa de acordo com a vontade do autor. Não existe leis para os acontecimentos, o escritor tem liberdade para jogar com a realidade misturada às suas idéias, o que muitas vezes cria um mundo incoerente

¹¹ idem, pág. 65

porém sedutor, pela sua semelhança com o cotidiano do leitor. A novela não se permite fazer ligações de seus conflitos com outras facetas da realidade, mas sim mantém a ação isolada em si, mascarando e alienando a realidade que por vezes parece retratar. Sua forma de narrativa direta e sem devaneios é outra característica da estrutura novelística.

A linguagem é linear e sem metáforas de entendimento mais complexo. Não existem grandes mistérios além do que o leitor já conhece de outras narrativas. Massaud Moisés chega a comparar a linguagem da novela com a reportagem, devido à simplicidade e linearidade da armação do conflito. Outra forte característica é que as situações apresentadas na novela muitas vezes são facilmente previsíveis, devido ao seu caráter de entretenimento passageiro.

O diálogo é em menor escala na novela, já que o foco principal está na ação (contada através da narração). Assim, os diálogos da novela são os diretos ou indiretos, raras vezes há algo como o diálogo interior ou lírico, pois o estilo não comporta esses aprofundamentos. A narração, sim, é o grande mote: através dela o autor transmite os conflitos, situações, fatos, encontros e desencontros, deixando ganchos para manter a atenção do leitor na trama. Ajuda nesse processo a descrição, agora mais presente que no conto: a intenção não é necessariamente identificar mais os personagens, mas manter a ação parada por algum tempo e estimular a curiosida-

de do leitor, fazê-lo ler sobre determinado alguém antes de se resolver ou dar prosseguimento ao conflito. É mais um artifício para cativar o leitor, para deixá-lo ligado na narrativa. A descrição na novela serve mesmo como acompanhamento do drama. A descrição psicológica igualmente serve de estímulo a quem lê, mas com o intuito de fazer o leitor achar que já conhece intimamente os personagens que acompanha, sem deixá-lo notar que este é outro recurso narrativo para manter a atenção e torná-lo 'cúmplice' de seus heróis e vilões.

Mais uma marca da novela é sua infinita multiplicidade de personagens: não existem limites para quantos retratar na narrativa, variando de acordo com a proposta do autor. Claro que, pelo seu caráter de entretenimento, o texto novelístico não aprofunda em suas crias. A idéia é ter um universo dramático potencialmente aberto e cheio de ganchos que possam levar uma situação à outra, um personagem que convive com um tendo sua vida vasculhada como a do anterior. Os personagens, como outros elementos da novela, existem para dar ritmo à ação, para mostrar os conflitos da trama, sem espaço para grandes descrições de suas personalidades senão algo que complemente os acontecimentos.

O ponto de vista na novela é o do autor onisciente, devido à linearidade e existência de vários núcleos narrativos. Existem dois focos possíveis na novela: quando o narrador acompanha os fatos da vida de personagens fixos e únicos,

passando por diversos universos e situações, mas seguindo em frente; e a de personagens 'substituídos' ao longo da trama, com a atenção narrativa sempre mudando. Para a primeira situação, Massaud Moisés volta a fazer uma analogia com a linguagem do cinema: "(...) o narrador acompanha as personagens como uma câmera silenciosa e sutil, capaz de registrar a mínima vibração(...)". O mesmo para a segunda situação: "dir-se-ia que o narrador se transforma em n câmeras cinematográficas que escoltam as personagens por todos os cantos".

Quanto aos tipos de novela, o autor relaciona cinco, que jamais se isolam em si mesmos, mas se entrelaçam um com o outro de acordo com a intenção do autor: novela de cavalaria, abordando a luta aventureira por um objetivo de difícil alcance; sentimentais ou bucólicas, descrevendo a natureza com tramas envolvendo sentimentos dos personagens e conflitos amorosos; picarescas, de desenvolvimento truncado e episódios independentes mantendo os mesmos personagens; histórica, recriando um passado escolhido, com liberdade para a imaginação e visão do autor sobre a época abordada; e policiais ou de mistério, apresentando um crime de difícil resolução, sempre com um detetive esperto que resolve o caso.

2.2.3) ROMANCE: MAIS DESENVOLVIMENTO

Mais denso e aprofundado que o conto e a novela, o romance tem como característica principal a recriação do mundo à sua maneira. Não necessariamente copiando o real, mas gerando uma nova realidade, um universo próprio, de acordo com a visão que se queira dar à fábula. Isso dá uma liberdade maior ao romancista, pois ele pode trabalhar da forma que quiser o seu novo universo, segue as regras que ele próprio cria, não existindo regras de tempo, espaço e ação definidos *a priori*.

E por ser um novo mundo, o autor escolhe o momento e os personagens desse mundo que deseja retratar e insere ali elementos de outras ciências fora da literatura, como História, Psicologia e Filosofia, sempre seguindo as propostas que lhe convierem. Nesse emaranhado, o romancista tem seu universo povoado de resquícios do real e com mais credibilidade para transmitir sua narrativa, por mais imaginativa e fictícia que ela seja.

O romance consiste, pois, num espelho em que a realidade se reflete e se recria, ao longo de uma escala que principia na reportagem e finaliza na poesia.¹²

Além dessa (re)criação de universo, o romance também tem como forte característica ser um estilo literário engajado, comprometido com uma causa específica. Nem todos romances é

¹² MOISÉS, 1986, pág. 216

ideológico, mas a liberdade que é dada ao autor faz com que ele seja o meio mais apropriado para a defesa de uma tese dentro da fábula. Há ainda o lado puramente de entretenimento do romance: ele é arte de diversão, antes de tudo. O objetivo é prender ao máximo o leitor, manter aceso seu interesse ao longo de cada página. Se o autor se utiliza de recursos mais sofisticados de linguagem ou estilo e consegue mostrar seus objetivos de maneira satisfatória, mais valorizado o romance se torna. O erro é quando o erudito se sobressai sobre a diversão, e vice-versa. O ideal é manter a ponte entre ambos equilibrada e sem excessos.

A ação no romance, assim como na novela, permite vários núcleos narrativos, sem uma unidade dramática definida. A diferença é que ele tem por regra definir o destino de seus personagens ao seu término, dar um ponto final na saga relatada, enquanto a novela mantém no ar o que pode acontecer depois, mesmo quando terminada. Outra diferença é que ele leva em consideração ao longo da narrativa todo o universo ao seu redor, os valores e significados fora do seu eixo principal de ação; já a novela fecha em si mesma, não extravasa seu mundo artificial.

(...) a história de um romance não é só constituída por uma sucessão de ações, mas também por retratos, por descrições de estados, de objetos, de meios geográficos e sociais, pela construção de uma determinada "atmosfera", etc. (...) A seqüência de ações, implicando

relações estruturais entre as personagens, entre estas e objetos, meios geográficos e sociais, envolvendo fatores sociológicos, ideológicos e axiológicos, representa o elemento nuclear da diegese.¹³

O romance também apresenta uma simultaneidade dramática, com os núcleos narrativos se ligando ao mesmo tempo e com cada situação interferindo em outras situações. O autor do romance escolhe o que deseja abordar dentro de seu universo, sabendo que as ações dos personagens têm influência direta ou indireta em outros. Claro que o romancista não tem condições de atender igualmente para todos os seus dramas: ele define um conflito central dentro da narrativa e desenvolve os demais conflitos de acordo com este central, resultando num auxílio mútuo de entendimento das situações centrais e secundárias.

O espaço no romance segue a prerrogativa da ação: não existe um só lugar onde acontece a fábula, mas uma pluralidade espacial. Não que o romance seja obrigado a ter vários espaços, mas o autor tem mais liberdade para transitar pelos mais variados locais que sua imaginação possa sugerir. Não se deve é ter extremos: nem mudar em excesso os espaços da narrativa, sob risco de pouco aprofundar os conflitos da história, nem manter um mesmo lugar, sob perigo de o autor não ter capacidade de manter durante toda a narração uma profundidade interior dos personagens que prescindia do movimento espacial.

¹³ AGUIAR E SILVA, 1990, pág. 719

O que mais importa na discussão do espaço é que este é de suma importância para a narrativa, pois se bem descrito e analisado, gera um clima condizente com o assunto retratado - diferente da novela, em que a ação predomina sob quaisquer aspectos de espaço. Massaud Moisés exemplifica a relevância do espaço citando Eça de Queiroz e seu *O Primo Basílio*. Ele afirma, sobre a espaço neste romance português, que

Luísa (...) vive numa casa de pesadas cortinas emolientes; um ar de modorra comunica-se a tudo, convidando à sesta espriguiçante e prolongada; uma penumbra viciosa estimula a devanear à rédea solta (...) Não estranha que, vivendo num ambiente assim, Luísa cedesse logo às falas de Basílio, que a arrancavam do tédio para a aventura e a fantasia.¹⁴

O tempo no romance é mais complexo do que no conto ou na novela, já que é por este meio artístico que ele mais utiliza suas problemáticas e recursos. Isso se deve porque o autor do romance pode se utilizar do tempo da forma que bem entender, situando sua fábula em séculos, décadas, anos, dias ou horas, apenas atentando para os limites criados por si mesmo dentro de seu trabalho. Tem importância fundamental na narrativa romanesca, tanto para o autor quando para o leitor - que mais

¹⁴ MOISÉS, 1986, págs. 104 / 105

se apega ao romance se este se utiliza bem do espaço, ação e, claro, tempo.

(...) o tempo da diegese - ou tempo da história narrada, tempo do significado narrativo - e o tempo do discurso narrativo e as suas inter-relações constituem um dos problemas mais importantes do romance, quer sob o ponto de vista sintático, quer sob o ponto de vista pragmático-semântico.¹⁵

Três tipos de tempo no romance podem ser listados: cronológico, psicológico ou metafísico. O cronológico é aquele que segue o relógio, o passar normal das horas, a mudança dos dias e das noites; o psicológico deixa de lado o relógio e tem mensuração própria, seguindo a mente de cada personagem, de acordo com seus pensamentos ou seu fluxo de memória; e o metafísico, ou mítico, é "o tempo do ser. Acima ou fora do tempo histórico ou psicológico (...), é o tempo ontológico por excelência, anterior à História e à Consciência, identificado com o Cosmos ou com a Natureza"¹⁶. É o tempo dos rituais, dos costumes e dos mitos de cada povo, sem contagem definida.

As personagens no romance são criações vivendo conflitos dentro da narrativa, fazendo parte daquele universo e intera-

¹⁵ AGUIAR E SILVA, 1990, pág. 745

¹⁶ MOISÉS, 1986, pág. 109

gindo com ele, representando o ser humano no drama narrado. São definidas em duas categorias: planas ou redondas. As planas são bidimensionais, sem grande densidade ou aprofundamento, geralmente com poucas características marcantes - sendo estas necessárias para o desenvolvimento da história e servindo de gancho às situações. São comuns no romance de tempo cronológico. Já as personagens redondas são mais analisadas psicologicamente, têm mais profundidade e personalidade, suas características não só atendem ao enredo mas ao universo apresentado ao leitor. São mais encontradas em romances de tempo psicológico.

Para criar seus personagens, o romancista recorre, normalmente, a três fontes: a memória, na qual alguns autores se baseiam de acordo com a infância ou acontecimentos e pessoas marcantes em sua vida; a observação, em que o autor retira idéias da realidade ao seu redor; e a imaginação, quando o romancista usa noções da observação e modifica de acordo com suas intenções para a história. O ideal para um bom romance é não deixar que um tipo de busca de personagem predomine, mas sim que cada busca dessas se funda na narrativa.

A linguagem do romance deve ser a que seja mais adequada ao que o autor se propõe escrever. Se ele quer um romance-reportagem, o estilo do texto importa menos que o conteúdo, pois o que se pretende transmitir é a mensagem, a investigação, os dados coletados durante o trabalho. Já se for um ro-

mance artístico ou sofisticado, a linguagem pesa mais, a expressividade e as palavras são de larga importância para a transmissão da história e a recriação de uma realidade. O que deve acontecer é a linguagem se manter natural, dentro da proposta. Os elementos da linguagem se aplicam de formas diversas no romance.

O diálogo, assim como no conto e na novela, é fundamental para o afloramento do conflito no romance. Todas as formas podem ser empregadas dentro do que se deseja transmitir: diálogo direto, indireto, interior... O mesmo é válido para a narração, outro importante elemento dentro da história e quase exclusivo da Literatura. No tempo cronológico a narração é mais comum, por explicitar cada acontecimento ao longo do tempo; mas no tempo psicológico ela diminui, sendo mais um estepe para o fluxo de pensamentos dos personagens. Já a descrição no romance é usada para descrever personagens, variando a intensidade de acordo com a categoria (planas ou redondas), e para descrever ambientes, em que pesa mais quando estes influenciam na trama ou na personalidade de quem vive o conflito.

A dissertação é um elemento quase exclusivo do romance. Existe em muito menor escala no conto e na novela, sem função específica; mas no romance ela é primordial, já que esta forma literária é a única a mostrar uma imagem universal mais ampla e realista, com regras particulares e que consideram o

resto do universo, não só aquele em que se desenvolvem os conflitos. Como o romance não é apenas uma distração ou entretenimento como o é, por exemplo, a novela, a dissertação entra como peça-chave para esta característica de obra literária mais séria e engajada, por defender idéias e conceitos sem deixar de tentar divertir o leitor ou fazê-lo se sentir interessado pelo enredo - nestes casos, a dissertação surge espontaneamente, seja por meio de diálogos defendendo uma causa, seja por meio da narração. E as idéias e causas defendidas ou abordadas no romance podem ser das mais variadas, como ensinamentos, lições de vida, moralismos, desvendamentos e tantas outras mais.

A composição romanesca pode vir de duas frentes: o autor abstrai da realidade os elementos para sua fábula, criando leis para dentro da narrativa e não necessariamente seguindo os padrões reais, mas se inspirando neles para criar universo próprio - esta técnica é usada com mais freqüência no romance linear ou progressivo, em que a atenção é voltada para um núcleo particular que rege todo o resto, em que a trama segue um único caminho, em que o interesse maior é pela história; o outro método de composição é quando o autor se inspira imitando o mundo caótico à sua volta, captando o que está à vista e transpondo para as páginas de texto, quando o escritor tenta entender esta realidade - tal técnica é utilizada no romance vertical ou analítico, em que a trama é moldada em

vários temas, sem definições, sem estrutura própria, com mais desordenação, captando o mundo de vários ângulos e formas. Na primeira forma existe uma célula narrativa mais relevante e com maior atenção; na segunda, a simultaneidade age com mais firmeza, e existem diversos núcleos de relevância aproximada, sem um sobressair ao outro.

Os planos narrativos do romance se misturam em três: o plano extrínseco é a ligação da obra com o contexto externo, com a vida fora das páginas, com noções de ciências e história; o plano formal é a estrutura do texto, a linguagem, as descrições e dissertações, a narração; por fim, o plano intrínseco é o que se forma através dos planos anteriores, aquilo que está dentro das palavras escritas, as idéias transmitidas pelo texto, as perguntas que o leitor acaba fazendo ao longo da leitura, as motivações dos acontecimentos na narrativa. Por sua vez, o ponto de vista no romance também mistura vários enfoques. Enquanto no conto e na novela geralmente o autor escolhe um ponto de vista, no romance podem ser usados vários, de acordo com as intenções do escritor. Assim, é comum vermos num texto romanesco várias abordagens do mesmo fato, narrações diferenciadas, anotações de diários mescladas a descrições e tantas outras formas que forem de desejo do autor. Essa estratégia se deve à liberdade de existirem vários focos dramáticos dentro do romance.

A classificação do romance se mostra complexa pelo fato de haver infinitas possibilidades de conflito e desenvolvimento, sendo impossível fechar em um ou outro tipo. Mas podemos usar as tipologias de dois teóricos literários (que por sua vez usam as tipologias de outros) - e coincidentemente, ambas as classificações são bastante semelhantes.

Edwin Muir classifica o romance em: romance de ação, em que o enredo é a parte mais importante da escrita, os acontecimentos perigosos se destacam e a movimentação predomina; o romance de personagem enfatiza as personalidades da história, os protagonistas e coadjuvantes, fazendo a ação girar em torno deles sem nunca se sobressair, e com o enredo importando pouco frente à forte caracterização dos personagens; o romance de drama dá atenção equilibrada ao enredo e ao personagem, com um influenciando decisivamente o outro, as modificações de espaço e trama são constantes e importantes, os protagonistas vão sendo modificados ao longo do conflito, de acordo com os acontecimentos, e vice-versa.

Já Vitor Manuel de Aguiar e Silva propõe também três tipologias do romance, de acordo com idéias de Wolfgang Kayser. Duas são coincidentes com Muir: o romance de ação, "caracterizado por uma intriga concentrada e fortemente desenhada, com princípio, meio e fim bem estruturados"¹⁷; e o de personagem, "propenso para o subjetivismo lírico e para o tom con-

¹⁷ AGUIAR E SILVA, 1990, pág. 685

fessional”¹⁸. O diferenciador é o romance de espaço, “que se caracteriza pela primazia que concede à pintura do meio histórico e dos ambientes sociais nos quais decorre a intriga”¹⁹.

2.3) A NARRATIVA NO CINEMA

O cinema, arte recente, nasceu em 1895, mas o expediente da narrativa só surge realmente vinte anos depois. Antes dis-

¹⁸ idem

¹⁹ idem

so, os maiores destaques e ponte para a chegada de Griffith foram os irmãos Lumière e Georges Méliès. Louis e Auguste Lumière se tornaram os primeiros a fazerem uma exibição pública do cinematógrafo, marcando a gênese do cinema. Suas imagens eram documentais: um trem na estação, um bebê sendo alimentado, operários saindo do serviço.

Com Georges Méliès o cinema se tornou ficção: vindo de práticas ilusionistas, este francês viu no cinematógrafo o meio perfeito para transmitir suas idéias e mágicas ao grande público. Construiu seu próprio modelo de câmera, comprou filmes virgens e começou a produzir por sua conta os filmetes que o tornaram famoso. "Quando começa a sonhar com Méliès, o cinema desenvolve características cujo impacto persiste até hoje" (MERTEN, 2002, pág. 22). Filmou a história de Cinderela e Joana D'Arc, aventuras em submarinos (usando um aquário bem próximo da câmera para imitar o fundo do mar) e até ficcionalizou a coroação do monarca Eduardo VII - além de ter adaptado Gulliver, Robinson Crusóé, Fausto e um de seus filmes mais famosos, *Viagem à Lua*, em 1902. Por conta de sua falta de tino comercial (Méliès via no cinema apenas uma forma de arte, não um meio comercial), acabou falido e deixou de lado a produção.

A fama de haver introduzido a magia no cinema pertence (...) a Georges Méliès, que foi sempre, até por sua vinculação com o teatro, um

defensor da imaginação, contra o realismo dos Lumière. (cf. MERTEN, pág. 22)

Mesmo com as trucagens de Meliès, o cinema ainda não tinha uma forma narrativa própria para contar suas fábulas. Isso só veio engrenar mesmo quando o americano David Wark Griffith percebeu que, para atingir a emoção do público no cinema e contar histórias, precisava dominar a linguagem e dar novas propostas aos espectadores. Segundo enumera Luiz Carlos Merten, Griffith criou o *flashback*, introduziu o plano americano (que enquadra os atores no joelho), desenvolveu a montagem paralela (várias ações sendo mostradas na tela). e foi com *O Nascimento de uma Nação*, em 1915, que ele estabeleceu o padrão da narrativa no cinema. Usando tudo que havia sido inventado por outros artistas cinematográficos e aprimorando alguns truques, Griffith entregou um monumento de três horas de duração cheio de cortes bruscos, ações paralelas, profundidade de campo, primeiros planos, movimentação de câmera e enquadramentos pouco usuais. Criou o que até hoje é usado no cinema como um modo de contar as histórias, numa linguagem até então subutilizada e dispersa.

Sergei Eisenstein defende em seu *A Forma do Filme* que Griffith partiu de uma fonte literária para trabalhar suas idéias no cinema. O russo afirma que a base era o escritor inglês Charles Dickens: segundo Eisenstein, a narrativa literária de Dickens apresenta típicos aspectos cinematográficos,

com descrições facilmente adaptáveis para primeiros planos, planos psicológicos, pontos de vista, estrutura de tempo e espaço, atmosferas e personagens, mas principalmente pela ação paralela que ocorre nas páginas de autor, o que teria inspirado as noções de montagem no cinema de Griffith e a caracterização de algumas de suas criações. Isso vai ficar mais claro quando entendermos como funciona a engrenagem da linguagem e narrativa do cinema.

2.3.1) NARRATIVA, MONTAGEM

O filme nasce das palavras, mas dá epifania a elas: o que lemos num livro sofre uma transformação na tela. Se um romance traz páginas e páginas de descrições de ambiente ou de natureza, o cinema mostra a mesma coisa em um plano de dez ou vinte segundos, condensando todos os detalhes lidos. Se o autor do livro gasta várias linhas explicando as características físicas de seu protagonista, na tela um plano americano nos revela a mesma coisa, mas representada na imagem, e não em palavras.

O cinema não mostra o real, nem o verdadeiro. O que temos é uma representação do real, é uma imagem substituindo o objeto ou pessoa retratado. E se essas imagens estiverem dispostas sem nexos ou sentido, nada significarão. Pois o que

produz sentido às imagens de um filme e dá vazão à sua narrativa é a montagem.

Vários elementos já abordados sobre a narrativa literária podem ser transpostos para o cinema, mostrando como são dois meios interligáveis. A começar pela analogia entre conto e curta-metragem, novela e média-metragem e romance e longa-metragem. Não só pelo tempo de duração de cada um, estas três modalidades fílmicas trazem características semelhantes aos seus análogos escritos.

O curta se resume a uma história contada em poucos minutos, sem aprofundamento, com baixo número de personagens e focado num único conflito. Enquanto no conto o autor pode se preocupar em fazer uma breve apresentação do espaço da trama, no curta isso é diminuído pela força da imagem. O tempo pode ou não ser o cronológico, e isso vai depender da montagem. O que mais importa é que a ação no curta não há grandes aprofundamentos além do que o sua duração permite.

Semelhante efeito tem o média-metragem: há maior liberdade para mostrar um desenvolvimento mais denso do conflito, mas assim como na novela, não se vai longe na narrativa, os personagens não podem exceder determinado limite sob pena de pecar na estrutura e o espaço não varia em grande escala. Mas diferente da novela, o média não possui necessariamente o intuito de apenas entreter o espectador: ele pode, sim, ser uma história forte, reflexiva e contemplativa, bastando ao cine-

asta inserir elementos para isso, como montagem mais lenta, planos fechados e poucos diálogos.

Mas é no romance e no longa-metragem que vamos focar com mais profundidade, visto ambos terem mais elementos de análise e semelhanças e diferenças mais gritantes. O cinema é tão influenciado pelo romance devido ao forte caráter narrativo deste, o que auxilia cineastas a contarem suas histórias. Com o tempo, o próprio romance tomou formas cinematográficas que, se já existiam subconscientemente (como citado em Dickens), passaram a aparecer com mais frequência.

A partir do momento em que uma obra é adaptada para filme, ela deixa o domínio da grafosfera, indo para a videosfera, com a primeira simplesmente servindo de base para a última, pelo simples fato de serem linguagens diferentes, uma dicotomia de 'escrita X imagem'. Assim, o roteirista seleciona e adapta fatos do romance, agiliza conflitos, diminui o tempo, já que o filme tem uma duração menos liberta que o livro - a película dura uma média de duas horas, o livro pode se alongar até quanto o autor quiser. Devido a isso, o cineasta precisa enxugar páginas e redundâncias de sua matriz, criando um produto aparentemente menos detalhado. Usemos como exemplo *Vidas Secas*: o livro de Graciliano Ramos nos remete em palavras a um sertão árido, quente, duro, impiedoso - e acreditamos nisso devido à força das expressões do autor. Já no filme de Nelson Pereira dos Santos, tudo que chega a nós

sobre a natureza do sertão vem por meio das imagens em preto e branco. Sentimos aquilo que foi descrito no romance, mas a duração disso é menor por conta da iconificação que a imagem nos faz. Em duas ou três tomadas, vemos aquilo que Ramos levou cinco ou dez páginas para demonstrar.

É por conta disso que muitas vezes nos sentimos traídos ao ver no cinema a adaptação de um livro. A impressão que fica é de que o filme foi superficial na transposição, deixando para trás muitas das coisas que importavam na narrativa. Mas é importante saber distinguir se o fenômeno foi de pouco caso com a matriz ou se simplesmente as imagens na tela condensaram calhamaços de páginas do livro. Não adianta querer que Joaquim Pedro de Andrade nos descreva o Brasil de Macunaíma da forma que o fez Mário de Andrade. São mídias diferentes, com propósitos diversos.

O cinema representa e registra aquilo que mostra; o romance analisa, se fixa mais fortemente naquilo que conta. O primeiro não permite pausa, o que se vê passa e não volta; no segundo pode haver um intervalo, um maior tempo para reflexão daquilo que se leu. A imaginação no romance é maior que no cinema.

Aqui podemos retomar a teoria de MacLuhan em *Os Meios de Comunicação como Expressões do Homem* e dizer que o romance é um meio mais quente que o cinema, pois libera um maior envolvimento do leitor, dá grande liberdade de imaginação, de

possibilidades além do apresentado. O cinema, com suas imagens, limita drasticamente aquilo que o espectador poderia pensar: se na tela vemos um homem atirando numa cadela, e esta agoniza, não há o que discutir ao que assistimos. Se ao longo de uma narrativa lemos a mesma cena, várias questões se levantam sobre o comportamento de cada um, seus movimentos, os olhares.

Uma outra diferença importante é o espaço e o tempo. no romance o tempo é mais complexo de ser trabalhado, pois o autor pode esticar sua narrativa até quando achar conveniente. E no filme, se é preciso uma passagem de tempo, a montagem é necessária para fazer o espectador entender isso sem grande dificuldade, seja mudando as aparências dos personagens, seja mudando o espaço. Assim, pode-se afirmar que o espaço no filme é mais valorizado que no romance, enquanto que o tempo neste é mais trabalhado que naquele.

O que num texto psicológico é apresentado como uma 'invasão' na mente dos personagens, no cinema isso depende do plano. Um primeiro plano, focando o rosto de alguém, pode ser mais certo se a idéia é transmitir o interior da pessoa. Apesar de não ser uma adaptação literária, podemos pensar em Glauber Rocha e seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, logo nas primeiras tomadas: enxergamos o rosto próximo do vaqueiro se virando para o sertão. A cena representa a agonia frente àquela realidade, a dor e a dificuldade de conviver naquele

mundo. É um recurso que, se mal utilizado, torna-se limitado, mas serve para cineastas que adaptam romances expressarem a psicologia das criações.

Mas como dito acima, para as imagens terem sentido, a montagem se torna essencial. É ela a chave do cinema, é o que ordena os planos filmados e transmite o que deseja o cineasta. Alguns a usam de forma mais tradicional, como o faz Lima Barreto em *O Cangaceiro*; outros subvertem a ordem dos acontecimentos com algum intuito específico, à moda de Glauber Rocha em *Terra em Transe*. O importante é a produção de sentido.

A primeiro exemplo usa a montagem narrativa, que consiste numa ordenação cronológica visando contar a história sem floreios, factualmente, na ordem em que acontece. Já o segundo exemplo utiliza a montagem expressiva: objetiva causar choque psicológico no espectador, fazê-lo ativo dentro da narrativa, exprimir uma idéia através de superposições e desordenações da imagem e dos fatos.

(...) a montagem é criadora do movimento em sentido lato, ou seja, da animação e da aparência da vida, sendo esta exatamente, de acordo com a etimologia, a função primeira, histórica e esteticamente, do cinematógrafo: cada uma das imagens de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas, e é sua sucessão que recria o movimento e a vida.²⁰

²⁰ MARTIN, 1990, pág. 143

A montagem tem várias funções criadoras. Uma delas é a de movimento, em que, através de cortes na tomada ou no plano, tem-se sensação de mudança de espaço, de deslocamento (um ônibus muda de ponto, uma pessoa troca de calçada...). A criação de ritmo se dá de acordo com a duração dos planos: é pelo ritmo que o diretor dá o encaminhamento à sua narrativa. Tramas mais reflexivas terão ritmo mais lento (menos cortes na montagem, menos variações de plano), e histórias movimentadas serão mais ágeis (cortes freqüentes, mais tipos de planos).

Já a criação da idéia pode ser considerada a principal função da montagem quando esta é expressiva. Ela pega elementos do mundo real e dá a eles significados além do simplesmente mostrado. Mais uma vez citamos o início de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: quando há o corte da panorâmica do sertão para os ossos de um boi, e dali para o rosto do vaqueiro, a sucessão de imagens quer exprimir como é aquele mundo, a secura e miséria que vive aquela gente sofrida. A narrativa se foca aí e segue adiante, com outros cortes ideológicos.

Mas o que estudamos aqui é mesmo a montagem narrativa, que serve para, obviamente, narra um conflito no cinema, relatar a ação, o desenrolar dos acontecimentos. Nessa vertente, existem diversas outras subvariações. A montagem linear

apresenta a narrativa com cenas cronológicas, na ordem correta dos fatos, sem muitos paralelismos; a invertida troca a ordem da história, indo e voltando no tempo para efeito de suspense ou nostalgia; a alternada varia os planos de acontecimentos diversos para que, depois, todos se encontrem ao fim da narrativa; e a paralela tem o intuito de confrontar duas imagens para mostrar uma idéia única, aproximando de uma montagem ideológica, mais engajada.

2.3.2) ESPAÇO E TEMPO

Assim como no romance, o cinema apresenta características especiais de ação, espaço e tempo. A ação, como já abordamos, depende da montagem, que dará a ela ritmo, expressividade, significado. Quando ao tempo e espaço, há algumas formas da tela representar esses elementos ao espectador, sofisticando a narrativa.

(...) o espaço é objeto de *percepção*, enquanto o tempo é objeto de *intuição*. O espaço é um quadro fixo, rígido e objetivo, independente de nós, e nos encontramos no espaço (representado) do filme da mesma forma que nos encontramos no espaço real. Ao contrário, se o tempo é também um quadro fixo, rígido e objetivo (...), apenas a *duração* possui um valor *estético*, e embora estejamos *no* tempo, a duração, propriamente, está *em nós*, fluida, contráctil e subjetiva.²¹

²¹ MARTIN, 1990, pág. 201

O espaço no cinema tem duas possibilidades de representação. Uma é a simples reprodução do real, mostrando o verdadeiro espaço da cena pelos movimentos de câmera; e a produção espacial, que consiste em criação por meio de justaposição de imagens que passam a impressão de um espaço único, mas na verdade formado por vários outros. A montagem também é fundamental para o estudo espacial: através da sucessão de planos o espectador experimenta os diversos locais da ação, variando de acordo com as intenções da narrativa em apresentar os fatos em determinado local e, por vezes, variando com outros, para manter a tensão.

Quando bem utilizado, o espaço transmite na narrativa ora descrição de ambientes, ora abafamento de personagens (se um teto é muito baixo, por exemplo), ora superioridade dos mesmos (teto alto). Ou então exprime estado de espírito (paredes coloridas ou acinzentadas), situações de pressão (ambientes apertados ou fechados) e alívio (locais abertos). Vai depender sempre da vontade do cineasta em inserir estas impressões à sua história.

Desta forma, o espaço independe do espectador: este vai acompanhar as mudanças na tela, mas não vai ser influenciado diretamente por elas, como são os personagens. Ele está na sala de cinema, e pronto. Mas o tempo, este sim vai ter impacto direto não só na narrativa, mas na percepção de quem

assiste. Ele passa por cima do espaço no momento em que se torna a peça-chave e determinante de um conflito.

Pode-se nomear inicialmente três tipos de tempo: o da projeção, correspondente à duração do filme; o da ação, aquele da história contada; e o da percepção, dependente da intuição do espectador e seu envolvimento. A narrativa no cinema tem estruturas temporais variadas. Uma delas é o tempo condensado, em que aborda-se apenas o que importa à trama e que interesse o espectador dentro do espaço de tempo especificado; o respeitado, aquele que segue à risca o tempo da ação com o tempo real, seja usando pouco a montagem ou mostrando relógios no cenário que provam o ritmo realista (*Festim Diabólico*, de Hitchcock, é um exemplo clássico, assim como o recente *Irreversível*, de Gaspar Noé); o abolido mistura no mesmo plano acontecimentos do passado e do presente, dando um efeito diferente à narrativa; e o tempo revertido veio de empréstimo do romance, mas ganhou aspectos iminente-mente cinematográficos: consiste no *flashback*, na volta a fatos do passado.

O *flashback* é um recurso bastante utilizado no cinema, mantendo a narrativa muitas vezes mais ágil e tensa e dando maior liberdade ao cineasta de brincar com o tempo, indo e voltando nos acontecimentos. O cinema brasileiro muito o usou para contar suas histórias, de formas mais diversas. Entre tantos, dois exemplos atuais foram bem sucedidos: em *Duas*

Vezes com Helena, de Mauro Farias, inspirado em conto de Paulo Emílio Salles Gomes, acompanhamos, por meio do relato do personagem principal, a verdade por trás de um misterioso e antigo caso, e a tela vai mostrando cada detalhe do passado relatado; e em *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, baseado em livro de Paulo Lins, o protagonista Buscapé conta a vida de muitos personagens, e cada um recebe atenção especial dentro da narrativa para que o espectador conheça quem são e como chegaram à situação retratada.

3) A ALMA BRASILEIRA

Adaptar uma obra literária para o cinema é prática bastante comum desde os primórdios desta arte. Pode ser pela praticidade de pegar uma obra pronta e usar dos meios audiovisuais para torná-la um filme. Há livros que são mais fáceis

de transpor, e parte do interesse do roteirista, diretor ou produtor fazer deles uma obra de cinema.

Pode ser também pelo desafio. O crítico José Carlos Avellar, em seu livro *Cinema e Literatura no Brasil*, já dizia que a decisão de pegar um livro e fazer dele um filme surge a partir do fato de que tal operação é impossível, o que faz com que o cineasta se veja ante um desafio de estimulante operação. A adaptação seria simplesmente uma batalha para mostrar que é, sim, possível filmar uma história escrita.

Adaptar pode ainda servir como meio de o cineasta dar uma nova cara à obra original, fazer uma releitura, atualizar o conteúdo ou dar sua interpretação. Para isso, ele pode tanto ser fiel à matriz quanto desvirtuar sua estrutura ou trama, mas seguindo um ponto de partida, que será sempre o livro.

3.1) LAMPEJOS

No Brasil, a prática de usar obras literárias como fonte para o cinema vem desde os primórdios de nossa cinematografia. Já em 1911 tínhamos talvez a primeira adaptação significativa, de *O Guarani* (José de Alencar). Quatro anos depois - quando o cinema brasileira estava numa fase difícil, com média de seis filmes ao ano, entre 1912 e 1922 -, várias foram as obras adaptadas. Num mesmo ano tivemos *Inocência*, *A Reti-*

rada da Laguna (ambas inspiradas em livros do Visconde de Taunay), *O Caçador de Esmeraldas* (Olavo Bilac), *A Moreninha* (Joaquim Manoel de Macedo), *O Garimpeiro* (Bernardo Guimarães), *O Cruzeiro do Sul* (inspirado em *O Mulato*, de Aloízio Azevedo) e muitas de José de Alencar: *Iracema*, *Ubirajara*, *A Viuvinha* e mais duas versões de *O Guarani*.

Nesta época, um italiano ficou conhecido como grande adaptador de obras literárias para o cinema. Vittorio Capellaro foi responsável pelos citados *Inocência*, *Iracema*, *O Mulato* e *O Garimpeiro*. Já Antonio Leal, grande diretor e incentivador desta arte nos anos 10 e 20, foi autor de *Lucíola*, baseado em José de Alencar. O filme causou furor à época: protagonizado por Aurora Fulgida, teve grande impacto no meio crítico por conta da beleza da atriz e da fotografia do próprio Leal.

Já nos anos 30, quando nosso cinema passava pelo período de ciclos (filmava-se bastante em pontos diversos do país), dois israelitas lançam adaptações de nossa literatura: Jorge Konchin faz *Iracema*, e Isac Saindemberg, *A Escrava Isaura* (Bernardo Guimarães). Com a criação da Cinédia - estúdio montado por nomes como Gabus Mendes, Mário Peixoto e Humberto Mauro - veio uma versão de *Senhora* (José de Alencar) dirigida por Otávio Mendes e estrelada pela diva da época Carmen Santos. O título do filme era *Onde a Terra Acaba*, e a produção tentava modernizar a história de Alencar a respeito de uma

jovem que se torna milionária e volta à cidade natal para se vingar de uma antiga paixão. Ainda pela Cinédia houve *Pureza* (José Lins do Rêgo). E na mesma época, também pela Cinédia, Luiz de Barros levou ao público outra versão de *Inocência*, além de *O Cortiço* (Aloízio Azevedo), *Terra Violenta* e *Estrela da Manhã* (Jorge Amado).

Nos anos 50 começaram as atividades da Companhia Vera Cruz, tentativa de industrializar o cinema brasileiro. Foi convocado para liderar a tarefa Alberto Cavalcanti, que estava fora do país aprimorando técnicas de filmagem e linguagem. Dentro da nova companhia, uma peculiar adaptação foi *O Saci*, saída de Monteiro Lobato e voltada ao público infantil. Mas a fase da Vera Cruz dura poucos anos, por conta de problemas de orçamento e do prejuízo com empreendimentos acima do que o mercado local aguentava.

Com o fim da Vera Cruz, um grupo de diretores brasileiros decide seguir uma linha mais ideológica de cinema, por não se considerarem representados nas telas por comédias burlescas ou superproduções milionárias que seguiam os preceitos clássicos de linguagem cinematográfica. Começa a fase do Cinema Novo, encabeçada por nomes importantes como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Carlos Diegues, Alex Vianny e Ruy Guerra, todos engajados com a idéia de um cinema que mostras-

se a verdadeira cara do brasileiro, sua face mais realista e próxima do espectador.

Mesmo com todo esse aparato ideológico - e seguindo o preceito de Glauber de que, para um filme digno, eram necessárias apenas "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça" -, muitos diretores e roteiristas continuaram a beber na fonte literária para dar vida aos seus filmes. Um dos mais emblemáticos exemplos foi o de Nelson Pereira dos Santos: numa época de discussões acerca da reforma agrária e às vésperas do golpe militar de 1964, ele filma *Vidas Secas*, adaptado do romance de Graciliano Ramos.

O filme se tornou um marco do Cinema Novo, não só por sua estética realista, suja e contundente, mas por seu conteúdo ousado, forte e por sua linguagem fora dos padrões rotineiros da época. Nelson Pereira não tinha apenas intenção de adaptar Graciliano, mas de intervir diretamente na conjuntura brasileira daquele momento histórico. Sua inspiração na literatura foi o alicerce para algo maior. *Vidas Secas* narra a história de Fabiano e sua família no interior do sertão nordestino. Ele mais a esposa, dois filhos e uma cadela peregrinam pela seca em busca de trabalho, comida e abrigo. Chegam a uma fazenda, e Fabiano consegue emprego como vaqueiro. Mas um desentendimento na cidade entre ele e o patrão o leva à cadeia, onde reavalia sua vida. Pouco tempo depois, já libertado, vê-se obrigado a deixar a fazenda, já que a seca matou

todos os bois dos quais cuidava. E mais uma vez os componentes da família (com exceção da cadela Baleia, que fora sacrificada) retornam ao sertão árido, sem perspectiva de sobrevivência.

O impacto da história levada às telas foi enorme. O público acostumado ao humor da chanchada e ao requinte de produção da Vera Cruz não esperava algo tão forte e triste como o filme de Nelson Pereira. Assistí-lo ainda hoje causa choque e uma obrigatória revisão ao original de Graciliano Ramos, quando podemos perceber que o diretor foi extremamente fiel à trama, mas mudou pequenos elementos que se adequaram melhor no cinema. Exemplos são encontrados na ordem de determinados acontecimentos - no filme, Fabiano encontra soldado antes de matar Baleia - e na maneira de representar a estada do protagonista na prisão.

Aqui, o diretor usa o método de mostrar simultaneamente a expressão e atitudes dos vários personagens que compõem a cena: Fabiano na cadeia; sua família sem saber onde ele está; o fazendeiro na festa do Bumba-meu-boi, junto ao prefeito, soldados militares e o padre. Cheia de significados, a cena deixa clara a hierarquia de poderes existente naquele instante - o grupo dos pobres claramente excluído do mundo dos ricos.

Essa seqüência encapsula as diferenças denotativas entre o romance e o filme, sintetizando os temas principais do filme por meio da criação de um núcleo estrutural que irradiava significados e estabelecendo um espaço político que ressoa intertextualmente pelo filme. Além disso, ela desenvolve uma relação dialógica com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no romance de Graciliano Ramos. Nesse sentido, o filme constitui uma leitura crítica e criativa da obra original.²²

Outras obras literárias ganharam importantes adaptações na fase do Cinema Novo. Entre elas, *O Padre a Moça* (Carlos Drummond de Andrade), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *Menino de Engenho* (José Lins do Rêgo), de Walter Lima Jr; *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (Guimarães Rosa), de Roberto Santos. A literatura manteve acesa toda a força e influência ao longo desse período altamente polêmico e significativo do nosso cinema.

Outra obra comentada e vista até hoje, feita numa fase mais 'tropicalista' do Cinema Novo (também integrada por fitas como *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, e *Como Era Gostoso o*

²² JOHNSON, 2003, pág. 46

meu Francês, de Nelson Pereira dos Santos) veio de um romance de Mário de Andrade: *Macunaíma*. A história do "herói sem nenhum caráter" começa com seu nascimento, no meio da selva amazônica, em uma tribo de índios. Malandro, preguiçoso e maldoso, Macunaíma cresce em meio àquela fauna e flora e, na juventude, torna-se um homem branco e vive diversas aventuras e trapalhadas na cidade grande, até voltar ao seu berço de origem e se entregar (ou ser comido) à natureza.

Tudo acontece numa mistura aparentemente anárquica de mitos e lendas do imaginário brasileiro, tentando fixar a verdadeira figura do homem original de nossa terra. Se no livro de Andrade a ruptura espacial era mais radicalizada (com o protagonista indo de um ponto a outro do mundo em questão de parágrafos), no filme o diretor se apega mais ao realismo e evita grandes saltos no espaço. Mas utiliza a montagem criativa para criar efeitos fantásticos de transformação, quando o negro vira príncipe, e conseqüências, como no espancamento do gigante através de macumba - assim, o que Mário de Andrade descreve em palavras, Joaquim Pedro usa de artifícios cinematográficos para representar na tela, o mais fielmente possível e sem deixar de criar uma autoria própria, cenas-chave do romance.

O filme também é importante por agregar valores contemporâneos ao seu enredo, sem perder de vista o respeito ao original escrito. Um exemplo é a personagem Ci: no livro ela

é uma virgem da mata amazônica seduzida pelo herói; no filme, se torna uma guerrilheira urbana, transparecendo a realidade vivida pelo Brasil naquele período - o regime militar. Ou uma mistura de valores em épocas diversas: tanto o romance (de 1928, época do modernismo) quanto o filme (1969) querem se afirmar como representantes máximos do povo brasileiro e sua luta para não ser 'comido' pelas classes mais altas. Essas idéias não se perdem na transposição de *Macunaíma* para a tela.

Com a chegada dos anos 70, o Cinema Novo perde força e dá lugar a outras tendências. O último filme ainda marcado pelas características cinemanovistas é exatamente uma adaptação: *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, inspirado no conto *O Alienista*, de Machado de Assis. O filme foi emblemático por usar a clássica história para ilustrar o quanto os militares estavam malucos no poder. Logo depois desta produção, os filmes seguintes guardavam ideais e características próprias, sem um fio condutor comum. É a época do cinema marginal e da pornochanchada.

O primeiro, pelo seu caráter revolucionário e contra os ideais do Cinema Novo, não usou muito a literatura, já que sua intenção era realmente bagunçar com a linguagem, fazendo filmes às vezes sem sentido ou propósito, mas mostrando que existiam cineastas de qualidade à margem dos que estavam mais em voga. De interessante para o nosso estudo, apenas *Brás*

Cubas, de Júlio Bressane, usando de mote o romance de Machado de Assis.

Por sua vez, o período da pornochanchada chega em meados da década de 70 com uma produção mais industrializada e prolífica, por conta dos censores da ditadura, que não permitiam determinados assuntos no cinema. Nesta fase, o grande destaque são as adaptações de obras de Nelson Rodrigues, misturando o melodrama com o erotismo, este em doses cavalares, dependendo do filme. Já em 1972 chegava *Toda Nudez será Castigada*, de Arnaldo Jabor. Sofisticado e polêmico, este filme não perdeu a chance de usar o mote erótico de Nelson para discutir o comportamento da burguesia e a hipocrisia da classe alta. Três anos depois, Jabor repetia a dose com *O Casamento*, usando de base o mesmo autor e temática semelhante para detonar com a classe burguesa. Uma mistura de sucesso entre as intenções do autor literário e do fazedor cinematográfico.

O cinema brasileiro do grande espetáculo, com pretensões de atingir o máximo de público possível - e para isso utilizando recursos de erotismo e comédia - chega a partir de 1975. Encabeçando essa fase, marcada pela figura mítica e sensual de Sônia Braga, temos *A Dama do Lotação*, dirigido por Neville de Almeida inspirado em trama de Nelson Rodrigues. Este é um caso de adaptação aumentada: o que originalmente era apenas um conto de duas páginas se tornou um filme nervo-

so, em que a personagem Solange anda pelos ônibus da cidade em busca de qualquer homem que queria se deitar com ela. O filme detalha cenários e fatos de uma forma inexistente no conto, o que, além de enriquecer a trama na tela, complementa o próprio escrito. O mesmo Neville adaptou, também de Nelson, *Os Sete Gatinhos*, em 1977.

Mas é em 1976 que essa política de cinema mais popular e voltado às massas atinge o clímax. Dois produtos fazem um estardalhaço nas bilheterias e levam multidões aos cinemas, além de ganharem vários prêmios em festivais - provando que a política do popular com o "sério" podia dar frutos artísticos. Um deles, *Xica da Silva*, de Cacá Diegues, parte de acontecimentos reais para narrar a história de uma escrava que, em meio ao ciclo do ouro, se envolve com um poderoso da época. A figura da atriz Zezé Motta causou furor, por conta das inúmeras cenas de nudez protagonizadas por ela.

O outro produto é, até hoje, o maior sucesso comercial do cinema brasileiro - e nos interessa principalmente por partir de um texto literário. *Dona Flor e seus Dois Maridos* vem do original de Jorge Amado pelas mãos de Bruno Barreto. A história mostra as desventuras amorosas de Florípedes, que vive uma paixão atribulada com o malandro, mulherengo, viciado em jogo e beberrão Vadinho. Este morre no Carnaval, e Flor logo se vê sozinha e carente. Surge em sua vida Teodoro, farmacêutico culto, regrado, calmo e sereno. Casada com ele,

Flor não consegue deixar de lado o “fogo sexual” ao qual estava acostumada, e logo recebe visitas sobrenaturais de Vadi-
nho, pronto a saciar os mais profundos desejos da jovem Flor.

O livro data de 1968, e se tornou extremamente popular em todo o país, por apresentar um universo familiar do brasileiro. Situada na Bahia, a trama tinha altas doses de comédia e sexo. A transposição para o cinema, a cargo de Eduardo Coutinho, mantém a estrutura original e os principais “ingredientes” da história, aproveitando à exaustão a nudez de Sônia Braga e o carisma dos atores José Wilker e Mauro Mendonça, todos parecendo decalques dos personagens do livro. Para um clima maior de melancolia, nas cenas dos lamentos de Flor, e de comédia, nas trapalhadas do trio, a produção utiliza de trilha sonora quase constante, mantendo o ritmo e o tom que o livro tem. A trilha sonora, com músicas incidentais e de Chico Buarque, encaixam-se na narrativa de forma a dar ao espectador a mesma sensação agradável do livro - e manter atentos também aqueles que não leram a obra. Resultado: 12 milhões de espectadores, número até hoje ainda não superado pelo nosso cinema.

Muitos desses números podem ser creditados a vários fatores: a produção luxuosa do longa; o *marketing*; o poder de atração de Sônia Braga, símbolo sexual. Mas um dos mais preponderantes certamente foi a popularidade do romance de Jorge Amado, lido por milhares de pessoas. A literatura, aqui,

exerceu um papel decisivo, seja por conta do livro em si, seja pela qualidade e fama do autor. *Dona Flor e seus Dois Maridos* se tornou um produto cinematográfico com pretensões de abocanhar não só bilheteria, mas prêmios mundo afora.

Os livros de Jorge Amado levaram às telas várias outras adaptações. Logo depois do estouro de *Dona Flor*, Nelson Pereira dos Santos lançou, em 1977, *Tenda dos Milagres*, quase ao mesmo tempo que Marcel Camus apresentava *Pastores da Noite*. Mas nenhum deles fez sucesso, causando apenas frustração nos produtores e tédio por parte dos espectadores. Já em 1986, Nelson Pereira tentou outra vez, agora com *Jubiabá*, e outra vez foi fracassado em seu intento. Grande culpa por estes insucessos pode residir no fato de que tanto os livros quanto os filmes contêm histórias não tão interessantes e cativantes quanto *Dona Flor e seus Dois Maridos*, priorizando dramas étnicos e socialmente engajados, o que não mais condizia com a realidade da época, ao menos no cinema.

Uma última tentativa de levar Jorge Amado às telas veio em 1996, com *Tieta do Agreste*, trazendo novamente Sônia Braga como protagonista e sob a direção de Cacá Diegues. Mais um fracasso de bilheteria, tanto pela adaptação formal demais do romance, deixando se perder toda a magia e sensualidade da história (que foram grande motivo de sucesso da versão feita para a TV), quanto pelo desinteresse do público pelo cinema que existia depois da Era Collor.

Com Collor de Mello na Presidência, o cinema brasileiro viveu um de seus piores momentos. O então presidente extinguiu a Embrafilme (que financiava a produção), o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro. A produção caiu a quase zero, mas alguns diretores ainda conseguiram se segurar no período. No ponto que nos interessa, filmes ligados à literatura, vale destacar *Boca de Ouro* (1990), vindo de Nelson Rodrigues; *A Grande Arte* (1991), do romance de Rubem Fonseca; *A Causa Secreta* (1994), do conto de Machado de Assis. É neste ano que se dá a chamada retomada do cinema nacional, quando chegou às telas *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, dirigido por Carla Camurati, que consolidou um padrão alto para as telas, tanto de qualidade técnica quanto artística. É o início da era das leis de incentivo, sem as quais nosso cinema provavelmente não seria o que é hoje. E nesta fase, a literatura ligada aos filmes continuou como uma ponte fortíssima para a consolidação do cinema.

3.2) ESPAÇO RURAL E ESPAÇO URBANO

Na metade da década de 90, depois da saída de Fernando Collor da Presidência, o governo promulgou a Lei do Audiovisual, criando mecanismos de captação de recursos através de renúncia fiscal por parte das empresas. Esta lei foi a grande catapulta que o cinema brasileiro precisava para renascer, e

através dela os filmes mais diversos foram produzidos. A produção considerada inaugural desta fase é *Carlota Joaquina - Princesa do Brasil*, que é o marco por ter levado mais de 1,2 milhão de espectadores às salas, feito inédito desde os anos 70.

Nesta fase, a literatura seguiu dando subsídios para o cinema, e, apesar da grande diversidade temática dos filmes, duas pareceram mais predominantes: o espaço rural e o espaço urbano. Aqui serão analisados três filmes em que a ação ocorre no espaço rural e três no urbano, com tipos e estilos de adaptações e filmagens bastante diferentes.

3.2.1) GUERRA DE CANUDOS

Em 1997 chegou às telas *Guerra de Canudos*, superprodução de R\$ 6 milhões estrelada por elenco global, diretor renomado e com inspiração num dos grandes clássicos da literatura brasileira: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, obra-prima de 1902 que reporta os fatos ocorridos neste conflito sob o ponto de vista de alguém que esteve no campo de batalha, como jornalista que era. O filme não poderia ser chamado de adaptação literária, mas em vários momentos deixa claro que os roteiristas usaram de elementos de Euclides na construção da narrativa e das imagens.

A fita foi feita em memória dos 100 anos do massacre dos seguidores de Antônio Conselheiro, em 1897. Narra a história de uma família de mãe, Penha (Marieta Severo), pai, Zé Lucena (Paulo Betti) e filha, Luíza (Cláudia Abreu), que se vê fragmentada quando o casal decide seguir os passos do beato Conselheiro (José Wilker) e a filha discorda da atitude, fugindo e se envolvendo com prostituição. Paralelamente há os esforços do governo brasileiro em abafar a comunidade religiosa formada em Belo Monte, arraial de Canudos, graças às pregações do beato. São pobres e miseráveis em busca de terra e comida, que vêem naquela figura a salvação de suas vidas e decidem segui-la, pois não têm nada a perder.

A estrutura de *Guerra de Canudos* se alterna entre as batalhas no arraial e os dramas familiares de Luíza e seus pais. A influência de Euclides da Cunha pode ser notada já no plano inicial do filme: como o autor narra no primeiro capítulo de seu livro, "A Terra", a câmera mostra a vegetação, o chão, o Sol, a paisagem seca e árida do sertão baiano, apresentando ao espectador o ambiente desolador e penoso no qual a ação será centrada nas próximas horas. E o capítulo "A Terra" é isso: uma descrição minuciosa e detalhada sobre o território onde ocorreram os fatos de Canudos, sua topografia e geografia, alturas, vegetação, relevo, clima. O filme não retrata tamanhas nuances, mas imediatamente vem à mente, nestes poucos minutos de cena, os escritos de Euclides.

Ao longo da narrativa há outros pontos semelhantes entre as duas obras, principalmente com referência ao terceiro capítulo, "A Luta" - em que são narrados os conflitos entre militares e sertanejos. Apesar de um fato histórico público e notório, não fosse Euclides da Cunha o caso Canudos não seria tão conhecido e estudado. E grande parte da cronologia e acontecimentos do filme de Rezende se deve ao registro do jornalista, desde as invasões dos oficiais do modo como são mostradas até a conclusão da trama, incluindo o suposto destino do Conselheiro e apenas alguns poucos sobreviventes lutando pela sobrevivência. O clímax é bastante condizente com as palavras ao final do livro:

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados.²³

Além disso tudo, *Guerra de Canudos* se insere numa temática que vem desde o Cinema Novo, a do sertão miserável. Mas

²³ CUNHA, 1915, pág. 514

diferente de obras como *Vidas Secas*, a produção de Sérgio Rezende se abstém de usar o sertão de forma ideológica e o usa mais como decoração cenográfica, como mostra de uma fotografia impecável e de qualidade, voltado para para um cinema de espetáculo (sem desmérito quanto a isso, ele apenas faz uma opção estética condizente com sua proposta). Não existe uma interação entre paisagem e dramas familiares, como havia no filme de Nelson Pereira. Mesmo assim, mantém certo clima de denúncia social, de querer mostrar como a situação dos nordestinos em busca de terra e trabalho não mudou muito do século XIX para o XX.

3.2.2) ABRIL DESPEDAÇADO

Abril Despedaçado foi dirigido em 2001 por Walter Salles. O livro original e homônimo é escrito pelo albanês Ismail Kadaré e conta a história de tradições de vingança e sangue no interior da Albânia: um rapaz vinga a morte do irmão matando outro membro da família inimiga. Com isso, ganha trégua de um mês, antes que outro da família rival venha ti-

rar-lhe a vida. Mas ele acaba conhecendo uma garota e se envolve num romance que pode fazê-lo ir contra as tradições e desafiar seus parentes.

Salles descobriu que este tipo de "ritual", de código de honra, não era algo exclusivo dos albaneses. Em entrevistas à imprensa o diretor citou o livro *Lutas de Família no Brasil*, de Luiz Aguiar Costa e Pinto, em que eram descritos processos semelhantes no nordeste do país. Aguiar diz que este tipo de situação acaba acontecendo em territórios sem poder do Estado para regulá-los, o que os faz criarem suas próprias leis.

Com tudo isso em mãos, Salles decidiu filmar o enredo de Ismail Kadaré no interior do nordeste brasileiro. Temos um exemplo de literatura estrangeira sendo base para um drama brasileiro, usado de forma criativa pelo diretor, que transpôs uma ação de um ponto para outro mantendo características próprias da nossa gente, do nosso povo, sem deixar de retratar as dificuldades da seca e da miséria no espaço rural abordado.

A trama do nosso *Abril despedaçado* é praticamente idêntica ao original de Kadaré: Tonho (Rodrigo Santoro) trabalha com o pai (José Dumont) na bolandeira, fabricando melado e açúcar. Precisa vingar a morte do irmão mais velho, e deve fazê-lo quando a mancha de sangue na camisa do morto amarelar no varal. Logo chega esse momento, e Tonho faz o que deve. Agora ele precisa aguardar a sua hora, quando um membro rival

vier cobrar o sangue derramado. Mas ele tem um romance com Clara (Flávia Marco Antônio) e começa a achar que esse ritual de vingança tem que acabar - para isso ajuda a insistência do irmão mais novo, Pacu (Ravi Ramos Lacerda), o personagem mais maduro da história, por ser o único a enxergar o quanto absurda é aquela situação.

O filme de Salles se mostra bastante fiel ao livro, alterando apenas a ambientação, mas mantendo as situações tensas e nervosas da trama. Além disso, ele recria o semi-árido para fazer com que as desventuras daqueles personagens sejam ainda mais sufocantes e desesperadoras. A história em ambas as mídias também aborda a questão do indivíduo contra um sistema maior e por vezes opressor: ele precisa seguir uma série de regras próprias para sobreviver neste mundo, ir na direção do estatuto informal, manter acesa a chama da tradição. Mas Tonho é tentado pelo mundo liberto, cheio de novidades e encantos. E é neste principal dilema que filme e livro se apoiam, o que dá um caráter universal à história - ela poderia acontecer em qualquer parte do mundo, fato que acabou facilitando a adaptação de Salles, junto com a descoberta do livro de Luiz Aguiar Costa e Pinto.

Salles resgata alguns elementos do Cinema Novo, como a tensão entre dois lados opostos (*Vidas Secas*) e a busca por um ideal de libertação e justiça. Há ainda a temática da "busca pelo mar", abordada por Gauber Rocha em *Deus e o Dia-*

bo na Terra do Sol. Neste, essa busca era uma saída para mudanças, para a revolução; em *Abril Despedaçado*, a intenção é menos gritante, sinaliza para exatamente a citada liberdade do indivíduo, sua vitória contra a opressão e as regras de um mundo que insiste em se manter na tradição antiga.

3.2.3) LAVOURA ARCAICA

Em outra instância, temos *Lavoura Arcaica*, filme lançado em 2001 com direção de Luiz Fernando Carvalho. Baseado no romance de Raduan Nassar, conta a história de André (Selton Mello), que foge de casa depois de sentir uma atração avassaladora pela irmã Ana (Simone Spoladore). O irmão mais velho, Pedro (Leonardo Medeiros), sai em seu encalço e acaba descobrindo que o jovem não só havia tido uma relação incestuosa com a irmã como também se sentia sufocado pelo amor exagerado da mãe. Ao voltar para casa, André precisa enfrentar a fúria e o rigor do pai (Raul Cortez), e termina por desencadear uma tragédia inesperada, mas previsível: a morte da irmã pelas mãos do pai autoritário e conservador.

O longa de Luiz Fernando adapta quase literalmente o livro de Nassar. Inclusive as imagens do filme remetem exatamente a várias passagens do romance, por conta da forma inti-

mista e reflexiva com a qual o diretor optou por filmar: closes fechadíssimos no rosto dos atores, composições de imagens e trilha sonora quase onipresente, além de diálogos idênticos ao original, inclusive mantendo a complexidade e poesia das frases, e atuações intensas de todo o elenco. É um trabalho autoral que respeita sua matriz sem deixar de apresentar um produto cinematográfico dos mais artísticos e significativos do cinema brasileiro.

Lavoura Arcaica aborda o espaço rural não através do sertão, como era em *Abril Despedaçado* e *Guerra de Canudos*, mas por meio do ambiente de convivência de uma família libanesa no interior de São Paulo. Não há miséria ou denúncia social na trama. Se a princípio pode parecer que o filme tem tematicamente em comum um ponto com os outros dois citados (a busca pela libertação por parte de algum personagem), a idéia logo se dissipa com a própria fuga do protagonista: ele foge para não ir contra a tradição, para não ser tentado pela irmã, para manter os laços familiares, seguir as regras, não obstruir o limite. Em essência, ele é tão conservador quanto o pai, mas fica a um passo de quebrar esse arcaísmo. Um de seus irmãos, ao final, decide seguir seus passos num futuro muito próximo, mostrando que aquele universo em que vive André mantém uma instabilidade sem volta.

E tudo acontece num espaço fechado, ou num apartamento ou dentro da fazenda, o que acaba dando mais razão para pen-

sarmos que o sufocamento daqueles que estão infelizes é ainda maior. Até nisso Luiz Fernando foi fiel a Nassar. As palavras do autor, em primeira pessoa, dão total noção da situação asfixiante do protagonista, e a produção ousou deixar que um filme de 2h45 tivesse todo o estilo lento e contemplativo do romance que o originou.

3.2.4) O QUE É ISSO, COMPANHEIRO?

Em 1997, chegou às telas brasileiras *O que é isso, companheiro?*, filme de Bruno Barreto baseado em livro documental de Fernando Gabeira. Livro e filme se passam em 1969, nos anos de chumbo do Brasil, quando guerrilhas urbanas de oposição eram comuns nas ruas das grandes capitais. A narrativa conta como ocorreu o seqüestro do então embaixador norte-americano Charles Elbrick no Rio de Janeiro. Ele foi levado pelo MR-8 (Movimento Revolucionário Oito de Outubro) e posto refém por vários dias, durante os quais os guerrilheiros exigiam a soltura de diversos presos políticos. A condição foi aceita pelo governo e Elbrick acabou libertado, mas meses depois os seqüestradores foram capturados e presos, até serem soltos pela Lei da Anistia de Ernesto Geisel, em 1979.

O autor do livro, Fernando Gabeira, participou do ato e relata, na sua visão, como se deram os fatos, desde a armação até a conclusão. O diretor Bruno Barreto decidiu levar ao cinema as páginas de Gabeira, e o resultado foi um dos grandes êxitos da Retomada. O filme foi feito como superprodução, ambicionando levar o maior número de prêmios possíveis, inclusive o Oscar. Chegou a ser indicado à estatueta de filme estrangeiro, mas não ganhou.

Filme e livro diferem em alguns aspectos. O maior deles é que a fita não contextualiza os acontecimentos da época. Simplesmente apresenta os fatos, desenvolve a trama e dá um fecho, sem maiores explicações. Um espectador sem informações do assunto e que assista ao filme dificilmente vai entender os reais motivos daquele ato "terrorista", qual a rotina do país na época e contra quem aqueles jovens lutavam. Gabeira explica isso no livro, apesar de não se aprofundar tanto - afinal, ele é um esquerdista que tentou, nesta obra, desmistificar a imagem glamourizada da própria esquerda durante a ditadura. A produção de Barreto se preocupa mais com o aspecto aventureiro e arriscado das ações daqueles jovens, em vez de seguir historicamente os fatos. Usa letreiros explicativos no início e no fim, mas não deixa claro como era o Brasil e nem aprofunda o que fez aqueles garotos pegarem em armas e irem para a luta. Como ficou, parece ou desatenção ou falta de interesse em mostrar a realidade da época, o que diminui

em muito o impacto das ações dos personagens reais - o filme se torna mais um thriller do que um registro.

Mas a produção também guarda saudáveis semelhanças com o livro: a intenção de Gabeira de desmistificar a aura magnânima que possuíam os oposicionistas ao regime se mantém na tela. Acompanhamos as ações de pessoas aparentemente comuns, inseridas num mundo que elas não sabem como lidar, envolvidas numa situação além de suas capacidades físicas e mentais. Diríamos que são jovens brincando com o que não devem. Há conflitos psicológicos, desencontros, romances inesperados e atos amadores - claro que muito disso vem da dramatização do filme, mas era o ideal do autor transmitir essa noção de que os guerrilheiros não eram aqueles heróis sem defeito pintados nos livros de História.

Essa escolha em retratar os personagens de uma forma mais próxima do real causou problemas aos produtores do filme, já que Barreto foi além e estereotipou alguns personagens. Um dos guerrilheiros (vivido por Matheus Nachtergaele) é apresentado como um monstro desalmado, e um torturador (Marco Ricca) surge cheio de culpas e questionamentos sobre sua atividade. Essa visão inversa do costumeiro gerou protestos por parte de remanescentes da oposição armada no país, e até familiares de alguns retratados na tela processaram o diretor Barreto. Alguns ainda alegavam que a imagem do autor do livro - Gabeira - era a de um espertalhão que tinha as me-

lhores idéias - inclusive a do próprio seqüestro. Noção até sentida no livro, e aumentada na tela. No final de tudo, *O que é isso, companheiro?* entrou para a História recente do nosso cinema como um filme importante, tanto cinematográfica quando historicamente, apesar (ou por causa) de todas as divergências.

3.2.5) O INVASOR

Lançado em 2001 e dirigido por Beto Brant, *O Invasor* se origina da novela homônima de Marçal Aquino. É a história de dois engenheiros, Giba (Alexandre Borges) e Ivan (Marco Ricca) que contratam um matador, Anísio (Paulo Miklos) para assassinar o sócio deles. O serviço é feito, mas o assassino passa a infernizar a vida e a rotina da dupla, seja entrando no trabalho de ambos, seja se envolvendo com a filha do sócio morto.

O filme é extremamente fiel ao livro - pesa nisso o fato de que Aquino também roteirizou a produção cinematográfica. Os dois abordam a situação delicada dos personagens de forma bastante crua e contundente, mostrando em carne viva o choque entre as classes sociais brasileiras. A linguagem do livro é a das ruas, com frases realistas e cheias de palavrões. O en-

caminhamento das ações visa chocar o leitor sem gratuidades ou exageros estilísticos, apenas apresentando cada ato friamente.

Brant conseguiu captar a essência das páginas do autor. A fotografia granulada e menos colorida que o normal já demonstra a secura do filme. O roteiro prima por abordagens incisivas sobre os motivos que levam cada personagem a tomar aquelas atitudes, explicita os conflitos de Ivan e a liberdade aparentemente conquistada de Anísio. Deixa claro que a separação das classes no país é um mal que pode causar os mais terríveis transtornos à sociedade, que quando esses dois grupos distintos se encontram, nada pode acabar bem. O diretor não poupa o espectador e, aliado a uma trilha sonora composta de raps sociais, mostra uma cidade de São Paulo suja, caótica e cheia de pessoas inseqüentes.

E transmite um significado que serve de alerta a todas as classes, principalmente às mais altas: a violência está intrínseca à sociedade. Ela faz parte de todos os nichos, circula livremente em todas as camadas, é um mal existente em qualquer parte. Não adianta ser caçada, combatida, expulsa. Ou ela volta ou ela se esconde, mas continua existindo. Essas constatações são feitas a partir do momento em que presenciamos em *O Invasor* pessoas ricas ou de posses contratando marginais para serviços sujos. Uma ponta é tão podre quanto a outra. As maquinações de Ivan e a derrocada de Giba denotam,

na visão de Brant e Aquino, a anomalia que se tornou o conflito urbano atual, em que poderosos se digladiam como numa arena para vencerem, seja de que forma for.

(*O Invasor*) ... é sobre o Brasil de hoje. E tem urgência em sê-lo, em colocar na tela a vivência que aflige o espectador com o que ele sente nas ruas, com as contradições que ele vive, em conflito, angustiado, confuso como deve ser qualquer filme que tenta falar do que o cerca quando é óbvio que não há distanciamento para tal, mas ao mesmo tempo não se consegue ser de outra forma.²⁴

3.2.6) CIDADE DE DEUS

Baseado no livro de Paulo Lins, *Cidade de Deus* é a história da favela homônima, desde sua criação nos anos 60 até a ascensão do tráfico de drogas no final dos 80. Lins viveu no emaranhado humano que se tornou o local e acompanhou toda o seu desenvolvimento. Em seu livro, relata tramas a princípio fictícias, romanceadas, mas inspiradas em casos verdadeiros e pessoas com quem ele convivia ou de quem ouvia histórias.

São dezenas e dezenas de personagens, alguns aparecendo uma vez, outros perpassando todo o romance e servindo de ponte para as várias narrativas. Lins mantém sempre a atenção voltada para dentro da favela, sem se preocupar com o lado externo, o que gerou muitas críticas de que ele não contextu-

²⁴ VALENTE, www.contracampo.he.com.br, 15/12/2003

aliza os motivos para o caos que se tornou o conjunto habitacional.

Cidade de Deus é descrito como uma ilha, quase uma mônada, de escasso intercâmbio com o que lhe é alheio. (...) Como se aquele microcosmo tivesse nascido de si mesmo, fosse o seu próprio ovo de serpente e não dependesse, da origem ao crescimento desordenado, de algo que lhe é infinitamente mais amplo e mais poderoso - a estrutura da sociedade como um todo.²⁵

Paulo Lins realmente se fecha no aglomerado, mas nem por isso suas palavras soam menos impactantes e cruas. A descrição que faz da Cidade de Deus mostra detalhes até então pouco conhecidos de quem era de fora, como a evolução de um garoto do tráfico até se tornar chefe de quadrilha, a facilidade em conseguir drogas para consumir e vender, a guerra absurda entre as várias facções internas do bairro.

O filme de Fernando Meirelles manteve toda essa temática, utilizando uma linguagem ágil e de videoclip para manter a atenção do espectador e tentar abafar o nível altíssimo de violência ao longo da história. Estão na tela vários dos contos narrados por Lins, alguns resumidos, outros mais detalhados. Personagens foram reunidos em um só, para simplificar as tramas, e um narrador segue do início ao fim a história: Buscapé (Alexandre Rodrigues), que foge ao máximo da matança à sua volta, é pacato e razoavelmente honesto, e presencia os mais bárbaros acontecimentos, transmitindo-os ao espectador.

²⁵ ORICCHIO, 2003, págs. 13 e 14

Essa onipresença do narrador não existia no livro (mesmo que Buscapé fosse quase um protagonista).

Mas o que mais marcou *Cidade de Deus* foi sua estética, acusada de espetacularizar a violência. Críticos e estudiosos disseram que Meirelles fez do crime um show, transformou todo o sangue em glamour e, assim como Lins, manteve tudo às portas fechadas da favela, sem contato externo. A pesquisadora Ivana Bentes disse que Meirelles criou a "cosmética da fome", um termo alusivo à "estética da fome" criada por Glauber Rocha - que consistia em usar pouca estrutura e filmagem pobre e caseira, sem grandes truques de iluminação, para retratar de forma mais crível o povo brasileiro (o grande filme dessa "estética" seria *Deus e o Diabo na Terra do Sol*). Já a "cosmética da fome" seria embelezar o sujo, perfumar o pobre, para que ele apareça mais palatável à classe média que vai aos cinemas sem que esta se sinta culpada por aquela situação.

Independente de qualquer acusação, *Cidade de Deus* conta com uma direção eficaz e recursos estilísticos e narrativos criativos. Claramente tirando idéias dos filmes de Quentin Tarantino, Meirelles utiliza estrutura circular para contar as histórias, partindo de um ponto, dando a volta e chegando ao mesmo ponto - um exemplo que ficou famoso foi a explicação da tomada da boca-de-fumo por Zé Pequeno, ou os motivos da rixa de Mané Galinha (Seu Jorge) com o "movimento".

Foi graças a todos esses recursos e modos de narração que o filme se tornou um dos grandes sucessos da Retomada, levando 3,2 milhões de espectadores às salas e causando um frisson na mídia, com pessoas defendendo e acusando o filme, que *Cidade de Deus* se tornou um marco.

4) CONCLUSÃO

Percorrido o caminho e a evolução dos filmes baseados em livros, uma coisa se torna indiscutível: o cinema brasileiro se utilizou da literatura em praticamente todas as fases de sua trajetória. Mesmo nos momentos mais complicados ou de maior revolução, como o Cinema Marginal, lá estavam filmes inspirados nas páginas de histórias escritas.

Isso não denota falta de criatividade. Significa, sim, uma adequação do espírito das obras com a temática de cada época, com as intenções de cada cinematografia em determina-

dos períodos. Assim, fazia mais sentido adaptar *Vidas Secas* numa fase em que se queria "humanizar" o cinema; ou transpor *Macunaíma* num momento de identificação do homem com seu imaginário. Seja pela linguagem, temática ou realidade apresentada, o livro é uma base certa para se achar subsídios sobre cada assunto.

A partir do momento da Retomada, o desenvolvimento técnico do cinema brasileiro tem um salto de qualidade e chega a um patamar internacional, comparável ao melhor no mundo em se tratando de som, montagem, fotografia. Por conta disso, as adaptações são beneficiadas: *Cidade de Deus* tem uma das linguagens mais inovadoras e modernas da cinematografia atual, com cortes rápidos, imagens bem iluminadas e edição de som de alto nível, tudo contribuindo para levar à perfeição o livro de Paulo Lins para as telas.

Também *Carandiru*, de Hector Babenco, baseado em livro de Dráuzio Varella, é um ótimo exemplo de como a técnica avançada pode ser de grande valia. Por meio de uma fotografia escurida, montagem focando vários personagens e trilha sonora melancólica, Babenco tenta transmitir a amargura e a inocência daqueles presidiários nos dias anteriores ao famoso massacre da Casa de Detenção. *Bellini e a Esfinge*, dirigido por Roberto Santucci, do romance de Tony Belloto, é outro que se aproveita da iluminação escura para criar um clima *noir* bastante semelhante ao do livro.

Enfim: a literatura foi e será sempre fonte para bons e maus filmes. Independente de serem feitas adaptações fiéis, o que vai importar nesse processo é o significado que a obra literária vai levar para a obra cinematográfica. O cinema dá asas à literatura, liberta a imaginação do escritor de acordo com a imaginação do cineasta. Dois artistas mesclados, dois estilos diferentes juntos numa mídia só. E com a técnica cada dia mais avançada, a grafosfera vem chegando com mais qualidade à escala da videosfera.

5) BIBLIOGRAFIA

- 1) AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. Teoria da Literatura. Coimbra: Almedina, 1990
- 2) ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. Rio de Janeiro: Ediouro, edição 14
- 3) BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et alii. Teoria da cultura de massa. Introd., Com. e Seleção de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 209-240
- 4) CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: PubliFolha, 2000
- 5) EISENSTEIN, Serguei: A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990
- 6) GOLDMAN, Lucien: A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. 2ª edição

- 7) GOMES, Paulo Emílio Salles e GONZAGA, Adhemar. 70 Anos de Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966
- 8) LINS, Paulo. Cidade de Deus. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002. 2ª edição
- 9) MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990
- 10) MCLUHAN, Marshall: Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 1964.
- 11) MERTEN, Luiz Carlos. Cinema: entre a realidade e o artifício. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003
- 12) MOISÉS, Massaud: A Criação Literária - Prosa. São Paulo: Cultrix, 1986
- 13) ORICCHIO, Luiz Zanin. Cinema de Novo: um balanço crítico da retomada. São Paulo: Estação Liberdade, 2003
- 14) PEACOCK, Ronald: Formas de Literatura Dramática. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1968.
- 15) SABADIN, Celso. Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Lemos Editorial, 2000
- 16) STAM, Robert: O Espetáculo Interrompido: Literatura e Cinema de Desmistificação. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

6) VIDEOGRAFIA

- 1) BRANT, Beto. O Invasor. São Paulo. Europa Filmes: 2002
- 2) BARRETO, Bruno. Dona Flor e seus Dois Maridos. Rio de Janeiro. Globo Vídeo: 1976
- 3) ANDRADE, Joaquim Pedro de. Macunaíma. Rio de Janeiro. Globo Vídeo: 1969

- 4) MEIRELLES, Fernando. Cidade de Deus. Rio de Janeiro. Imagem Filmes: 2002
- 5) CARVALHO, Luiz Fernando. Lavoura Arcaica. São Paulo. Riofilme: 2001
- 6) BARRETO, Bruno. O que é isso, companheiro? São Paulo. Columbia TriStar: 1997
- 7) REZENDE, Sérgio. Guerra de Canudos. São Paulo. Columbia TriStar: 1996
- 8) SALLES, Walter. Abril Despedaçado. São Paulo. Imagem Filmes: 2002