

A imagem e o verbo

A adaptação cinematográfica dos livros de Raduan Nassar

Profa. Dra. Angélica Coutinho¹ (TV Brasil)

Resumo:

O ensaio objetiva analisar dois casos de adaptação literária para o cinema que rompe a “regra de ouro” de muitos livros de roteiro ao defender a melhor adaptação como a que mais se afasta do texto original. Os casos estudados – Um copo de cólera e Lavoura arcaica – são exemplos de filmes que se entregam à prosa do autor Raduan Nassar reproduzindo não apenas a trama, mas dramatizando a própria palavra impressa.

Palavras-chave: Adaptação; Literatura Brasileira; Cinema Brasileiro.

Em português, há poucos títulos publicados que tratem especificamente da questão da adaptação do texto literário para o cinema. Os livros de roteiro, por exemplo, costumam dedicar um, apenas um capítulo, ao processo de adaptação. É como se este fosse um processo menor, inferior, já que não surge de uma idéia nova, original. Tanto que comumente se diz: o livro é muito melhor que o filme. No entanto, livro é livro e filme é filme. Duas formas diversas de manifestação artística. Syd Field, talvez o mais conhecido autor de livros sobre roteiro e famoso por suas oficinas, que divulgam o paradigma da estrutura clássica baseada em três atos, no capítulo de seu “Manual do Roteiro” que trata de adaptação diz que:

(...) adaptar é a mesma coisa que escrever um roteiro original. (...) Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. (...) Não é um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja. (FIELD, 1995, pg. 174)

Podemos, portanto, entender que o original e o adaptado são similares em sua classificação. Assim como maçã e laranja são frutas, o texto original e o filme adaptado são narrativas similares em sua trama, mas de sabores diferentes.

Talvez uma das mais interessantes afirmações sobre a adaptação de um texto literário para o cinema seja a do diretor Júlio Bressane que, a propósito de seu filme “Brás Cubas”, em entrevista de lançamento, afirmou:

o filme se chama Brás Cubas. Não é o livro. É um filme. Desmembrei o livro e descobri nele o Brás Cubas-livro, o Brás Cubas-música, o Brás Cubas-pintura. Dessa dissecação nasceu o filme, fundamentalmente porque senti na prosa do escritor conceitos de montagem cinematográfica. Isso é fantástico. O livro é de 1880, antes do cinema. Sei que qualquer obra de arte é irredutível. Não se pode traduzir um livro em um filme. Ainda mais uma obra-prima como Memórias Póstumas de Brás Cubas. Ou é um livro ou não é coisa nenhuma.

Pensamos nas diversas classificações dadas aos filmes cuja origem narrativa está em um livro. Diz-se que é “inspirado em”, “baseado em”, “adaptado da obra de”, mas o que classificações como estas podem acrescentar, além de apenas apontar para uma origem? Não acrescentam nada. Tornam-se secundárias e apenas significam a necessidade de resguardar a obra cinematográfica de críticas. Caso alguém ouse afirmar: “O livro não termina assim!” Pode-se sempre dizer: “Mas é apenas **baseado** na obra original, não é **propriamente** uma adaptação.” Na verdade, vamos ao cinema ver um filme adaptado de um livro que amamos, porque amamos tal história. O que, muitas vezes, pode provocar certa decepção. Já que quando amamos uma certa narrativa, certamente nos entregamos às descrições e à alma dos personagens e criamos imagens que, invariavelmente, não se assemelham ao que vemos na tela. Cada texto nos propõe uma leitura, cada um de nós cria suas próprias visualidades, e o filme é a leitura, a interpretação de um roteirista e de um diretor complementadas pela direção de arte, fotografia, trilha sonora. Mas também vamos ao cinema por

uma razão contrária: não lemos o livro e queremos conhecer aquela história. Se ela nos apaixonou, certamente, a livraria será o próximo lugar ao qual nos dirigiremos para saciar a curiosidade de descobrir com quais palavras aquela história foi contada.

O certo é que há uma longa tradição na relação literatura-cinema que aponta a Bíblia como uma campeã em adaptações. Estratégia dos primórdios do cinema para atrair o público para as salas de exibição. Conforme afirma Arlindo Machado, os primeiros dramas de ficção com uma duração razoável e um esboço mínimo de narrativa foram as Paixões, encenações da vida de Cristo por meio de quadros. Lumière produziu duas Paixões em 1897, ou seja, apenas dois anos após a primeira exibição pública em Paris, considerada o nascimento do cinema. Mas a mais famosa é A vida e a paixão de Jesus Cristo, realizada por Ferdinand Zecca, entre 1902 e 1905. As “Paixões” eram, na verdade, um encadeamento de *tableaux vivants* com intertítulos como Adoração dos Reis Magos, Fuga para o Egito que os exibidores compravam e colocavam na ordem dos rolos de filme que decidiam. Às vezes, até mesmo compravam de realizadores diferentes e o Jesus Cristo de um quadro não era o mesmo do outro. No entanto, o que podemos destacar é que a escolha por adaptar um texto tão popular como o da Bíblia já embutia em si uma estratégia de marketing para atrair o público.

Hoje, percebemos que, em alguns casos, também funciona assim tanto em relação ao livro quanto em relação ao teatro, por exemplo, como pudemos ver recentemente no Brasil com as adaptações de peças de sucesso como “Trair e coçar é só começar” ou “A máquina”. Independente do sucesso de pública ou crítica dos filmes, o certo é que a escolha se baseou na estratégia de atrair o público. Com o livro talvez possamos dizer o contrário: o filme acaba por alavancar a venda do livro. Basta ir a uma livraria, depois que um filme adaptado é lançado, que vemos a publicação com uma tarja sobre a capa: o livro que deu origem ao filme tal. Agosto, de Rubem Fonseca, foi publicado em uma edição de bolso logo após da adaptação para a televisão em 1993. Quantas pessoas será que descobriram Eça de Queiroz depois da minissérie “Os maias” ou do recente filme “O primo Basílio”? Sem falar em best-sellers estrangeiros como “O código Da Vinci” ou “O segredo”. Por mais perto ou mais longe que a história do livro esteja daquela do filme, o certo que é sempre uma relação produtiva culturalmente e mercadologicamente.

Mas a reflexão sobre o processo de transposição narrativa resume-se notadamente aos estudos acadêmicos. Há vários pesquisadores que estudam o processo, mas pouca publicação em livro a respeito. A crítica jornalística, na maioria das vezes, se resume a uma análise comparativa e não estrutural do processo. Resume-se a avaliar se a transposição da trama foi ou não fiel ao original e valorar o resultado apontando o que mudou e o que não mudou, se foi ousado ou se não o foi.

Já os livros sobre narrativa que se dedicam ao assunto em um ou outro capítulo, costumam apontar para textos que são adaptáveis e os que não são adaptáveis. Umberto Eco diz que a história e o enredo são sempre passíveis de tradução para outro sistema semiótico: ou seja, a trama em si a maneira como ela é estruturada, a ordem dos eventos. O que é intraduzível é o discurso, já que a narrativa literária utiliza-se da palavra impressa como meio de expressão e o cinema utiliza-se de mais do que palavras, da imagem, dos ruídos, da música, da montagem. Por isso, Eco aponta para a dificuldade e, até mesmo, a impossibilidade da tradução de textos baseados em epifanias e no fluxo de consciência. Ou seja, o que dificultaria a tradução são os textos baseados em interioridades mais do que em exterioridades. Por quê? Porque um filme narrativo é basicamente baseado em ação, acontecimentos sucessivos, organizados numa relação de causa e efeito. É o que podemos extrair como a estrutura básica, o esqueleto, a armadura de uma história: Fulano é assim, acontece tal coisa, ele passa por isso e mais isso e, no final, é um sujeito diferente, transformado, amadurecido ou aniquilado. Vemos aí a estrutura aristotélica de três atos, resumida por Tzvetan Todorov em: estado de equilíbrio; ruptura do equilíbrio; reconhecimento da ruptura; tentativa de reparar a ruptura; e volta ao equilíbrio inicial. No mesmo modelo encontramos o paradigma de Syd Field com sua divisão em três atos e os dois pontos de virada do roteiro. Por isso, o roteirista americano aconselha

ao autor que adaptará um texto a se afastar dele: extraia a estrutura e conte sua própria história. Só assim você terá um filme que, realmente, funciona.

Voltamos a Syd Field justamente para nos afastarmos dele e também de Umberto Eco, pois iremos, brevemente, tratar aqui de dois filmes brasileiros que ousaram não deixar de lado, mas, praticamente, render homenagem a uma prosa refinada, uma linguagem riquíssima, articulada sob a forma de um fluxo de consciência, ou seja, muito mais interioridade do que exterioridade. Falamos dos dois livros de Raduan Nassar – “Um copo de cólera” e “Lavoura Arcaica” – adaptados para o cinema por Aluísio Abranches, em 1998, e o segundo por Luiz Fernando de Carvalho, em 2001. Não nos interessa aqui incorrer em gostos pessoais, em observar apenas se a transposição funcionou ou não funcionou, foi fiel ou não foi fiel, mas de observar alguns aspectos narrativos do processo de adaptação.

O livro “Um copo de cólera”, escrito em 1970 e só publicado em 78, é dividido em sete capítulos: A chegada, Na cama, O levantar, O banho, O café da manhã, O esporro e A chegada. Os seis primeiros capítulos são narrados pelo homem, dono de um sítio, que namora uma jornalista. Apenas no último capítulo, de mesmo nome do primeiro – A chegada –, o foco narrativo se inverte e é a mulher quem conta. Uma estrutura circular, na qual o retorno da mulher se configura como o retorno da mãe que quer de volta seu filho ao útero. É no penúltimo capítulo, o mais longo do livro, que algo realmente acontece: o homem ao ver sua cerca viva danificada por formigas tem um surto nervoso que desencadeia uma discussão com a mulher e o fim provisório do relacionamento. Os capítulos iniciais são, basicamente, sobre a apresentação do relacionamento de ambos. Podemos afirmar que encontramos aí a estrutura básica da narrativa: apresentação, crise, desenvolvimento, nova crise, reequilíbrio.

O filme “Um copo de cólera” pode ser acompanhado com o livro na mão. Houve supressão de algumas passagens, na verdade, reflexões do personagem-narrador, certamente para se adequar à duração do filme, mas encontramos na íntegra o texto de Nassar. Lá estão os mesmos quatro personagens do livro – a mulher, o homem, Dona Mariana e Seu Antônio – e até mesmo o cachorro Bingo. E a seqüência de acontecimentos é exatamente a mesma: a mulher chega, eles fazem amor, tomam banho, ele tem um acesso de fúria ao descobrir a cerca destruída pelas formigas, eles discutem, ela parte e volta encontrando-o em posição fetal deitado sobre a cama.

Ou seja, como diz Eco, história e enredo, ou seja, trama e encadeamento das ações são perfeitamente traduzíveis. Restaria, portanto, o intraduzível discurso. É neste ponto que se constitui o desafio porque o livro é basicamente a descrição dos acontecimentos e a reflexão do homem sobre aquela relação. Os momentos descritivos como:

(...) fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás), tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicentemente fingisse que não percebia), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca (...). (NASSAR, 1992, pg. 10)

É um texto extremamente visual que pode ser traduzido em ação e em decupagem¹, podemos “ver” os planos, os enquadramentos. Apesar de alguma mudança na cena do filme, o momento em que ele morde o tomate e, sem olhar para a mulher, sente que ela o observa é literalmente, poderíamos dizer, repetido na cena. Da mesma maneira que as falas de ambos, apresentadas no texto, transformam-se facilmente em falas do diálogo. Mas o que dizer de trechos como: “(...) eu devia cumprimentar a pilantra, não tinha o seu talento, não chegava a isso o meu cinismo, fingir indiferença

¹ Refere-se à sucessão de planos, enquadramentos de um filme.

assim perto duma fogueira, dar gargalhadas à beira do sacrifício (...)” Esta é uma reflexão do personagem que se difere das descrições que aconteciam anteriormente. Se antes da crise, ele apenas descrevia os momentos daquele encontro através da voz *over*², depois o homem passa a avaliar o comportamento da companheira e articular passo a passo como controlá-la, como reagir às provocações. A essa mudança de status do pensamento e, portanto, da narração do homem corresponde também uma mudança na utilização do recurso cinematográfico: o ator Alexandre Borges passa a falar para a câmera – e, portanto, para nós, espectadores –, em primeiro plano, de dentro de seu quarto. Nesta interpelação, estamos **vendo** como também **vemos** no livro, o personagem se inventando, fabulando, gerando seu próximo passo, revelando-se como pessoa, mas nunca como herói. Ele participa da ação como narrador e espectador da **ação** da mulher, que não tem a possibilidade de assumir o comando da narrativa, pois, assim como no livro, o foco narrativo permanece nele. Sabemos pela sua fala como, a cada momento, o homem calcula a ação seguinte a fim de vencer aquela batalha. Só que esta vitória não está vinculada aos argumentos, mas ao corpo. É pelo desejo que ele pretende controlá-la e impor a sua verdade. Uma verdade que se comprovaria no domínio da fêmea pelo macho, pelo que ela aprendeu com ele no sexo. E esta é uma escolha que acaba por comprovar a **verdade** da mulher: que ele é um homem arrogante e prepotente. Mas é ao corpo que ambos voltam no final, um corpo de memórias que aproxima a mulher da mãe dele.

No final, quando a narração inverte, ou seja, a mulher assume o comando, a atriz Júlia Lemmertz aparece falando para a câmera, repetindo o recurso do que podemos chamar de **falseamento** da interioridade que, logo, volta ao seu processo narrativo tradicional através da voz *over* para expressar o pensamento da personagem ao entrar mais uma vez no quarto e ver o homem dormindo.

Notamos, portanto, que mesmo seguindo rigorosamente as palavras escritas por Raduan Nassar, a adaptação de um livro mais baseado em interioridades do que exterioridades é possível e que a linguagem cinematográfica já amadureceu o bastante para fornecer recursos narrativos que diferenciem funcionalidades ou qualidades diversas do pensamento do personagem.

Em “Lavoura Arcaica”, a adaptação buscou um processo mais sofisticado. Muitas passagens do livro foram suprimidas, até porque o livro se constitui propriamente como um romance, publicado em 1975, de maior extensão que a novela “Um copo de cólera”. E, mais do que isso, não há um acompanhamento da ordem dos eventos da narrativa literária. Até porque o livro está longe de ser estruturado linearmente em suas duas partes intituladas: A partida e O retorno. Inicialmente, as cenas se organizam de maneira idêntica ao livro: André está sozinho no quarto de pensão quando chega o irmão mais velho, Pedro. Eles trocam algumas poucas palavras, em diálogo idêntico ao do primeiro capítulo. A cena 2 corresponde ao capítulo 2: é uma descrição das sensações do menino André em sua infância na fazenda. Vemos o menino correndo pelo campo, tirando os sapatos e deitando-se sobre as folhas secas enquanto ouve vozes femininas que chamam o seu nome. Concomitantemente, ouvimos uma narração, uma voz que não é do menino, nem do ator Selton Mello que interpreta André, mas uma outra voz, como uma narração heterodiegética, ou seja, de um outro sujeito que não faz parte da narrativa. É a voz do próprio diretor do filme, Luiz Fernando de Carvalho, que assumiu a voz da memória do personagem como se constituísse um outro presente, além daquele que vemos na cena. Não é o tempo da infância – já que a voz não é da criança – não é o tempo do suposto presente do filme – já que a voz não é do ator Selton Mello – é como se fosse uma voz de um autor-narrador cinematográfico entrando em perfeita simbiose com o autor-narrador literário Raduan Nassar (questão que retomaremos depois). O texto narrado adentra o início do capítulo 3, enquanto ainda se trata de uma memória, mas quando passa a descrever a ação do personagem, a voz se cala e vemos André arrumando o quarto até que o irmão pede que ele abra as janelas – encaideamento similar ao que lemos no livro – e uma imensa luz branca toma conta de tela na qual são inseridos os créditos iniciais do filme. A cena 3 continua a corresponder ao que lemos, por exemplo,

² Voz *over* é definida como aquela que não se refere à voz que está fora do quadro, mas a uma voz gravada posteriormente e incluída na banda sonora do filme como uma narração.

o texto diz “uma brisa impertinente estufava as cortinas de renda grossa” e é isso que vemos. Ou seja, o texto original serve não apenas para determinar as falas e ações dos personagens como também para determinar detalhes da direção de arte.

Mas voltando a estrutura das cenas iniciais. Se no livro, o narrador André conta:

(..) me levando impulsivo quase a incitá-lo num grito: ‘não se constranja, meu irmão, encontre logo a voz solene que você procura, uma voz potente de reprimenda, pergunte sem demora o que acontece comigo desde sempre, componha gestos, me desconforme depressa a cara, me quebre contra os olhos a velha louça lá de casa’, mas me contive”.(NASSAR, 1989, pg. 15)

Esta contenção, no filme, transforma-se no monólogo interior de André que ouvimos em voz *over* enquanto ele placidamente serve vinho ao irmão. E, neste ponto, é que acontece a primeira mudança estrutural, ou seja, na ordem dos acontecimentos do livro em relação ao filme. A cena 4 corresponde ao capítulo 24 do livro no qual André lembra – e, portanto, ao se tratar de memória é a voz do diretor do filme que ressurgue – como a mesa da casa se organizava, em ambas as laterais, para as refeições encabeçadas pelo poderoso pai. Claramente o que podemos considerar como uma cena de apresentação, já que é quando tomamos conhecimento de como a família se constituía, do poder do pai, do afeto da mãe. Este é um simples exemplo de como a necessidade narrativa se impõe em alguns momentos no processo de adaptação, mesmo que ele seja profundamente ligado ao texto original. E, neste momento, é fundamental uma informação: não houve roteiro para a filmagem. O processo de realização do filme, do qual muito já se falou, baseou-se em uma relação estreita entre autor do livro, diretor, atores, muita improvisação e filmagem a partir do próprio texto publicado. A estrutura final foi decidida na edição, certamente um processo árduo, tão árduo quando o de produção e talvez tão árduo quando o processo de sofrimento do protagonista. Talvez um livro tão complexo como “Lavoura Arcaica” fosse realmente inadaptable quando pensamos nos processos tradicionais de realização. Mas, por outro lado, também não deixa de ser surpreendente que um texto tão complexo tenha servido como “roteiro” de filmagem. E o mais interessante é a possibilidade de leitura que o filme gera: o próprio diretor do filme tornou-se a memória do protagonista, o que nos leva a identificá-lo com o autor Raduan Nassar que, assim, também se aproxima do próprio André. Apesar de sabermos que autor e narrador não se confundem, torna-se impossível evitar a proximidade dos sujeitos do mundo real e da ficção.

Obviamente, o filme “Lavoura Arcaica” permite uma reflexão muito mais ampla que o tempo não permite, mas antes de terminar, é importante reafirmar alguns aspectos da adaptação e destacar outros detalhes. As falas dos personagens são basicamente aquelas que aparecem no texto em discurso direto ou indireto; as narrações da memória são feitas pelo diretor enquanto que as reflexões sobre o presente – ou seja, o monólogo interior – estão na voz do ator Selton Mello; as ações são baseadas nas descrições do livro, assim como a direção de arte e aqui cabe um exemplo. O texto diz:

“(...) e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro em casa, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana”. (NASSAR, 1989, pg. 28/29)

E lá vemos a atriz Simone Spoladore vestida com roupas claras e leves de camponesa dançando com uma flor de um vermelho vivo no cabelo. Podemos lembrar ainda a cena da sedução de Ana por André em uma montagem intercalada com a lembrança do menino aprisionando uma pomba branca em uma armadilha. Ou seja, aquilo que, muitas vezes, evitamos e que muitos autores insistem em negar: adaptar obras de “interioridades” e repetir palavras e seqüências de ações da obra original, definitivamente não se confirma em um filme como “Lavoura Arcaica”. E estamos apenas falando de estrutura narrativa, ações e diálogos. Não mencionamos a poesia da própria

imagem como, por exemplo, logo no início, André descrevendo o despertar quando menino, a entrada da luz no quarto, ou a sensação de entrar na igreja como um balão. A análise fílmica sempre nos impõe a descrição como o limite, uma descrição que nunca é capaz de revelar a verdadeira poesia da luz sobre a tela. No entanto, reconhecemos que o verbo de Raduan Nassar é tão poderoso quanto o daquele homem que senta à cabeceira da mesa, em “Lavoura Arcaica”, ou daquele que tenta dominar sua amante em “Um copo de cólera”. Ao verbo se rendem os diretores dos dois filmes e, independente de gostos pessoais, prova-se que a teoria não pode nunca absolutizar, negar possibilidades, porque a criação sempre vai mais longe por mais perigosas que as relações entre a literatura e o cinema possam parecer.

Referências Bibliográficas

- ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FIELD, Sid. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papyrus, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

Autora

¹ **Angélica COUTINHO, Profa. Dra.**
Angélica Coutinho (TV Brasil)
angelicacoutinho@oi.com.br