

LITERATURA E CINEMA NA SALA DE AULA: UMA ANÁLISE DA TRADUÇÃO CINEMATOGRAFICA DE “O CORTIÇO”

Marciano Lopes e Silva

O CINEMA E A LITERATURA NA ESCOLA

Nada como o ócio de um bom bate-papo. Há poucos dias, um amigo observava a incrível velocidade com que a ficção científica tem se tornado realidade. E o incrível é que muitos de nós nem percebemos o fantástico dessas transformações em nossas vidas, pois encaramos o contínuo surgimento de novos produtos e tecnologias como algo natural. Se essas coisas às vezes espantam a nós que já passamos da balzaquiana idade, o mesmo não acontece com as crianças e os adolescentes. Para eles, o que deve causar espanto – mesmo que de modo inconsciente – é outra coisa: a imensa ausência de toda essa variedade de canais, códigos e linguagens no espaço da escola.

É certo que desde os anos 60 há um esforço sempre maior no sentido de democratizar a escola e colocá-la em sintonia com a sociedade. No entanto, a contínua pauperização e massificação do ensino tem dificultado em grande escala o sucesso de tantas tentativas de renovação. Entre os vários obstáculos, a falta de recursos materiais talvez seja um dos menos difíceis de ser transposto. Embora as bibliotecas continuem deficitárias, normalmente encontram-se nas escolas alguns aparelhos resultantes do avanço tecnológico que potencializam a prática educativa com outros textos além de livros, jornais e revistas. O aparelho de som, a televisão e o DVD são exemplos mais comuns, posto que a presença do computador é bem mais recente e bem menos disseminada. Mesmo assim, espanta o quão pouco se trabalha com o cinema e a pobreza na sua abordagem quando isso é feito – principalmente se considerarmos a prática dos professores de literatura e de educação artística.

É claro que poderia fazer a mesma observação acima com respeito ao uso da música, do *vídeo-clip*, das histórias em quadrinhos e dos reclames que circulam em

revistas ou mesmo em *out-doors*, embora a música e os reclames sejam utilizados com mais frequência (creio) em aulas de literatura e de língua portuguesa. Opto por privilegiar a arte do cinema por ser a mais rica e complexa de todas, envolvendo inúmeros códigos e linguagens – o que a torna um excelente recurso para o trabalho nas aulas de língua e literatura de modo a alcançar um domínio mais amplo e atual dos meios de comunicação e expressão.

Outro importante aspecto que favorece o uso do cinema em sala de aula é o fato de ser uma linguagem com a qual os alunos estão familiarizados, graças principalmente à TV. Isso possibilita ao professor utilizá-lo de modo a romper com os filtros afetivos que geram a repulsa a determinados aspectos da cultura em que estão inseridos. Como é de conhecimento no meio escolar, é comum o professor utilizar um filme com o fim de romper a resistência dos alunos para o trabalho e para a reflexão de conteúdos programáticos. A maior materialidade da linguagem cinematográfica, devido principalmente à imagem, possibilita ao aluno uma mais fácil compreensão de conceitos, hábitos, costumes e fatos histórica e culturalmente distantes no espaço e no tempo, driblando, desse modo, a natural dificuldade de abstração.

Mas apesar dos esforços dos professores em acertar o passo com o mundo moderno através da utilização do cinema em sala de aula, a falta de preparo teórico e prático para essa tarefa tem geralmente resultado em experiências frustradas ou com resultados muito aquém daqueles potencializados pelo seu uso – conforme revela a leitura da tese de doutorado de Cristina Buzzo. Nela, a pesquisadora procura determinar quais são as metodologias empregadas para o uso do cinema em sala de aula, pois compreende ser “importante examinar como o educador constitui sua atuação de pesquisador, quais os indícios e dados sobre os quais baseia sua análise e funda suas tentativas e inovações” (BUZZO, 1995, p. 124).

Após a análise dos dados coletados, Cristina Buzzo constata um uso equivocado do cinema em sala de aula, o que se deve, principalmente, ao desconhecimento e à desconsideração das especificidades da sua linguagem e da dimensão estética quando obra ficcional. De modo geral, “o professor vê o cinema como material didático em forma de imagens, confiando na realidade aparente dos acontecimentos filmados; ou o filme ilustra aquilo que foi longamente falado em sala de aula, ou permite ao professor suprimir sua fala” (BUZZO, 1995, p. 101). Há, em geral, uma ingenuidade na percepção que o professor tem do filme, pois muitas vezes esquece que o cinema é uma representação da realidade e que o “olhar” da câmera

não é neutro, ou seja, as imagens que se encontram no filme não são reproduções objetivas do mundo. Por outro lado, ele apresenta, com frequência, um envolvimento afetivo com o herói e a trama, o que resulta numa recepção passional incapaz de realizar uma análise objetiva do discurso cinematográfico. No balanço final, constata-se que o filme se transforma em pretexto para o trato de questões extrínsecas a ele, atendendo a usos que variam desde finalidades moralizantes até aquelas ilustrativas e/ou informativas. Conclusão que não deve causar estranheza, pois a desconsideração do aspecto estético da obra já é problema antigo tanto no debate sobre a função e a natureza da literatura quanto no uso do texto literário em sala de aula. O comentário abaixo sobre o mal entendido do que seja um “teórico do cinema” lembra as polêmicas sobre o que seria um “teórico da literatura” no início do século passado, quando os *formalistas* e os *new critics* combateram as correntes críticas oriundas do século XIX, que privilegiavam aspectos extrínsecos ao texto literário (tais como a crítica sociológica, biográfica, psicológica, historicista ou filológica):

O que, na maioria das vezes, se denominou um “teórico do cinema”, é uma espécie de maestro idealmente ligado a um saber enciclopédico e a uma formação metodológica quase universal: considera-se que ele conhece os principais filmes realizados em todo o mundo desde 1895, assim como o essencial quanto às suas filiações (sendo, portanto, um historiador); e assim também, evidentemente, ele é obrigado a unir um mínimo de noções quanto às circunstâncias econômicas de sua produção (sendo, então, um economista); esforça-se igualmente por precisar em que e de que maneira um filme é uma obra de arte (ei-lo agora como esteta), sem abster-se de encará-lo como uma espécie de discurso (desta vez, ele é semiólogo); muitas vezes prende-se, além do mais, a copiosas observações sobre os fatos psicológicos, psicanalíticos, sociais, políticos, ideológicos aos quais fazem alusão filmes particulares e nos quais destacam seu próprio conteúdo: para tanto, nada menos do que um saber antropológico total é virtualmente requerido (METZ, 1980, p. 8).

Assim como é lícito ao crítico ou ao sociólogo privilegiar os aspectos sociais da trama ou os problemas pertinentes à produção e circulação do texto, também é lícito ao professor privilegiar o aspecto que mais lhe interesse (o social, o histórico, o geográfico, o biológico etc.). Não há porque condenar um professor de história – ou mesmo de literatura – que utilize filmes ficcionais como subsídio para sua aula. Utilizar

Danton, o processo da revolução para estudar a Revolução Francesa; *A missão* para estudar a catequização e o extermínio indígena no período colonial; ou o *Nome da Rosa* para familiarizar o aluno com a vida na Idade Média e no período da Santa Inquisição é um procedimento válido, desde que o professor não esqueça de que está utilizando como fonte de conhecimento uma obra que é ficcional e artística. Desconsiderar as particularidades da linguagem cinematográfica leva ao equívoco de tomar as imagens como idênticas ao “real” e, por conseguinte, tomar as narrativas como objetivas e “verdadeiras”. É lícito que o professor privilegie na sua análise os personagens e os aspectos históricos da trama, mas deve lembrar os alunos que os personagens são ficcionais (mesmo quando remetem a pessoas que existem ou existiram), sendo construídos por um ponto de vista que nunca é imparcial e objetivo. Além do mais, seria muito frustrante para o aluno projetar um filme de ficção para depois tratá-lo como um documentário jornalístico ou um baú de variedades onde se pode pinçar qualquer objeto e tomá-lo isoladamente em prejuízo dos restantes. A mesma crítica é válida para o seu uso como recurso ilustrativo na disciplina de literatura. Ao comentar a pequena frequência de adaptações de obras literárias entre os títulos citados, Cristina Buzzo (1995, p. 142) afirma que “há indicações de uso de adaptações cinematográficas de obras literárias, escolhidas para o vestibular, como forma de ampliar a discussão dos livros, mas também como substituto deles, na forma de resumo audio-visual”.

Perante essa realidade, é necessário tecermos esforços para mudá-la. Pensando nisso, a presente proposta visa conciliar diferentes e geralmente contraditórias aspirações: o ensino da literatura e/ou da história literária, por um lado; a leitura e o estudo das obras exigidas pelo vestibular, por outro. Em suma, ela é voltada para os professores de literatura, mas não será em vão a sua leitura por professores de outras áreas (principalmente as de sociologia, educação artística e história), visto que o bom uso do cinema em sala de aula requer, conforme vimos, conhecimentos básicos de teoria da narrativa e de teoria do cinema, além de conhecimentos gerais e um saber antropológico.

EM BUSCA DE UMA METODOLOGIA

Em um primeiro momento talvez assuste a ideia de estudar a literatura e o cinema comparativamente, visto que os professores, com raríssimas exceções, não

possuem formação teórica sobre o segundo. No entanto, essa dificuldade é muito mais aparente do que real. Aquele professor de literatura que tiver um bom domínio sobre a teoria da narrativa provavelmente não encontrará muitas dificuldades para por em prática a proposta. E para compreendê-la, é bom começarmos discutindo a dimensão dos termos literatura e cinema, pois ambos apresentam diversas significações e usos, o que contribui não somente para possíveis confusões como para o estabelecimento de uma atitude de descrença na abordagem comparativa entre ambos.

Tanto um como o outro termo podem designar, num sentido amplo, não apenas a obra como também o seu sistema de produção, circulação e recepção. Essa é a opinião de Antonio Candido (1981, p. 23 a 25) quando considera a literatura como “um *sistema* de obras ligadas por denominadores comuns” em que se distinguem elementos intrínsecos (língua, temas, imagens) e elementos extrínsecos de natureza social e psíquica. O mesmo acontece com o cinema, pois o filme se inscreve em um sistema no qual há inúmeros outros elementos que interferem na sua elaboração e na sua recepção pelo público. Muito mais do que acontece com a obra literária, o sucesso ou o fracasso do projeto artístico do cineasta depende de uma equipe de profissionais, das condições financeiras e técnicas da produção e das condições e expectativas do mercado.

Tais considerações – importantes para uma compreensão sociológica dos fenômenos artísticos – não devem ser esquecidas pelo professor, mas dizem respeito a uma dimensão dos termos que não pretendo privilegiar na proposta que segue, pois ela se encontra voltada para uma leitura intrínseca das obras literárias (o romance, a novela, o conto etc.) e cinematográficas (o filme, curta ou longa-metragem) pertencentes ao gênero narrativo. Em outras palavras, ao propor a comparação entre literatura e cinema, o que está em jogo é um estudo comparativo das narrativas literárias e cinematográficas na sua imanência. O destaque é dado à linguagem e não aos demais aspectos pertinentes à sua produção – o que tornaria a abordagem muito mais complicada devido, entre outras coisas, à importância da dimensão tecnológica na confecção de um filme. Por tal motivo, não é uma tarefa tão difícil para o professor de literatura colocar em prática a presente proposta, uma vez que o código narrativo é translinguístico. Conforme observa Johnson (1982, p. 22-23), ele “é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura”.

Como já deve ter ficado claro na introdução, não é meu objetivo defender o uso do texto fílmico como pretexto para o estudo de elementos extrínsecos sem que se considere a especificidade da linguagem cinematográfica. Mas para evitar esse equívoco, não é necessário o professor renunciar à qualquer discussão sobre temas extrínsecos à obra. Conforme defende Antonio Candido com relação ao estudo da obra literária, qualquer abordagem – seja sociológica, psicanalítica, histórica etc.– é lícita na medida em que os elementos analisados sejam internos à obra e assim sejam considerados, ou seja, na medida em que o elemento *externo* “desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. (CANDIDO, 1985, p. 4).

Problema similar pode acontecer com relação ao estudo de elementos estruturais da narrativa cinematográfica como forma de introduzir o estudo da teoria da narrativa. Mesmo que o objetivo maior do professor seja o de fazer com que o aluno compreenda, através da análise de fragmentos fílmicos, os diversos elementos estruturais da narrativa literária, ele não deve deixar de considerar a significação e a funcionalidade dos elementos observados no contexto da narrativa a que pertencem sob o risco de descontextualizar os exemplos. Para evitar esse problema e melhor satisfazer os alunos, que possivelmente não apreciarão muito o estudo de fragmentos, a melhor prática é analisar o filme completo, dando-lhes a chance de realizar a leitura prazerosa necessária ao rompimento dos filtros afetivos que dificultam o estudo de teoria em classe. No caso do estudo comparado entre uma narrativa fílmica e outra literária, também é aconselhável que o professor inicie pela projeção e pelo estudo do filme, compreendendo-o em sua autonomia para somente depois passar à análise da obra literária e, num terceiro momento, à comparação entre ambos naquilo que for do interesse conforme as possíveis abordagens apresentadas abaixo:

- análise do grau de equivalência entre as histórias;
- análise do grau de equivalência entre as estruturas narrativas;
- análise dos elementos (temáticos e formais) característicos do estilo de época em estudo;
- análise dos temas dominantes em cada obra;
- análise do grau de fidelidade ideológica na tradução²⁹ da obra literária para o cinema.

²⁹ Utilizo “tradução” no mesmo sentido de “transcrição”, conforme Haroldo de Campos, que considera que toda tradução implica em uma recriação do original conforme as possibilidades da língua de chegada.

Embora interligadas, o desenvolvimento de cada uma das quatro primeiras propostas pode ser feito de forma autônoma, mas o mesmo não vale para a última. Para que se obtenha sucesso na discussão sobre o grau de fidelidade ideológica da tradução cinematográfica é necessário a realização das análises e discussões previstas nas propostas anteriores que, nesse caso, são necessárias para que o professor alcance uma compreensão holística das obras.

Conforme se vê, baseado na teoria da narrativa, o professor de literatura tem um caminho que lhe é familiar e que, portanto, pode lhe dar a segurança necessária para enfrentar o desafio de navegar por outras artes e linguagens. Por tal motivo, optei por desenvolver uma proposta cuja fundamentação seja a mais familiar possível aos colegas e a mais adequada não somente ao currículo escolar do ensino médio, mas, principalmente, ao horizonte de conhecimentos conquistados pelo aluno desse nível. Para tanto, proponho o roteiro de análise apresentado por Cândida Vilares Gancho, em *Como analisar narrativas*,³⁰ e os demais títulos pertinentes ao assunto e publicados na coleção *Princípios*, da editora *Ática*, para a fundamentação do trabalho proposto, procurando reduzir ao mínimo o uso de teorias específicas sobre cinema para a sua implementação.

Iniciemos o trabalho de apresentação do método proposto refletindo sobre um dos conceitos de *enredo* apresentado por Samira Nahid de Mesquita (1987, p. 26-27):

A matéria narrada é disposta horizontalmente em unidades sintagmáticas, mais ou menos autônomas de sentido, a que podemos chamar *sequências* (S). À reunião de várias sequências designa-se *Macrossequência* (MS). Cada sequência pode ainda ser “pulverizada” em *microssequências* (mS). Tais unidades se compõem de episódios, situações, incidentes, que, trabalhados pelo discurso do narrador, constituem o enredo. Se se examinar o enredo no plano paradigmático, depreender-se-á o seu *tema*, tecido pelo conjunto dos *motivos*, que são as unidades menores nesse plano (amor à primeira vista, viagem, rivalidade entre irmãos são exemplos de motivos).

Os conceitos e o procedimento de análise do *enredo* apresentados acima foram elaborados para o estudo da narrativa literária, mas cabem perfeitamente ao estudo da fílmica também. Toda narrativa se segmenta em sequências autônomas e a análise feita nesse nível é o melhor caminho para o desmembramento da estrutura

³⁰ Também pode ser muito útil ao professor o capítulo “Operadores de leitura da narrativa”, escrito por Arnaldo Franco Junior para o livro *Teoria literária – Abordagens históricas e tendências contemporâneas*.

arquitetônica da obra nas menores unidades que contenham todos os níveis de composição. No transcorrer do exemplo, desenvolvido no próximo segmento do texto, serão apresentados e analisados os diversos níveis de estruturação da narrativa (história, personagens, tempo, espaço, narração e enredo) segundo um recorte determinado pelo objetivo proposto. No entanto, para iniciar o trabalho é necessário desfazer-se um equívoco do livro de Cândida Gancho.

Ao apresentar os elementos da narrativa, a autora considera como equivalentes os termos enredo, fábula, intriga, ação, trama e história, o que não é correto. Enredo pode ser entendido como sinônimo de trama; história, por sua vez, pode ser entendida como sinônimo de fábula. Entretanto, não devemos confundir os pares entre si (quanto aos outros dois, deixemo-los de lado por enquanto). Com relação à distinção entre enredo/trama e fábula/história, Tomachevski (1971, p. 174) considera que “a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito; a trama aparece como o conjunto destes mesmos motivos, mas na sua sucessão em que surge (sic) dentro da obra”.

A diferença entre enredo/trama e história/fábula feita por Tomachevski pode ainda ser traduzida na seguinte alegoria: a história é formada pelos fios que o tecelão vai desenrolando à medida em que trabalha; a trama, ou enredo, é a forma como esse tecelão trança os fios entre si para formar o desenho da tapeçaria – que é análoga ao texto. Os motivos (ou unidades temáticas) são os diversos pontos utilizados na trama da tapeçaria. Com tal exemplo, pode-se concluir que o nível do enredo é o mais complexo, pois não pode ser considerado sem o conhecimento dos demais, motivo pelo qual se deve deixá-lo por último. Em contrapartida, nada melhor do que iniciar a análise pelo nível da(s) história(s), uma vez que ele é o mais simples e o mais básico, sendo anterior a todos os outros. Além disso, divergências nesse nível já podem indicar diferenças profundas e significantes entre as obras estudadas comparadamente.

DA LITERATURA AO CINEMA: TEORIA E PRÁTICA

Para exemplificar o desenvolvimento do método de análise comparada proposto, serão tomados como objetos de estudo o romance *O cortiço* de Aluísio Azevedo e sua tradução homônima para o cinema. Não é demais lembrar que não esgotaremos a análise de nenhum dos pontos, o que seria inexequível devido ao

caráter desse ensaio e suas pretensões, antes didáticas do que crítico-analíticas. Por tal motivo, farei um recorte de análise que privilegiará a relação personagem-espaco com o objetivo de discutir a presença do determinismo nas duas obras, pois esse ponto teórico é fundamental para a compreensão do Realismo e, em especial, do Naturalismo. Para tanto, focaremos a análise no personagem Jerônimo e na ambientação do cortiço, pois é especialmente na relação entre Jerônimo e o espaço – a natureza tropical brasileira, da qual a mulata Rita Baiana é uma metonímia (se não uma alegoria) – que Aluísio Azevedo desenvolve a tese do “abrasileiramento”.

História: um final feliz e outro menos trágico

A história, nomeada como fábula por Tomachevski (1971, p. 173), é composta pela sequência das ações dos personagens segundo “a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra” e, na sua forma clássica, apresenta os seguintes momentos estruturais: *exposição* (*introdução* ou *apresentação*), *nó*, *desenvolvimento da intriga* (ou do *conflito*), *clímax* e *desfecho* (*desenlace* ou *conclusão*). Para a sua determinação, o melhor método consiste em rastrear nas obras as ações dos personagens, colocando-as na ordem cronológica linear e causal.

Embora muitos críticos afirmem que, no romance *O cortiço*, o protagonista seja a própria estalagem, o procedimento mais fácil é o de acompanhar o desenvolvimento da ação dos principais pares de personagens: João Romão e Bertoleza, Rita Baiana e Firmo, Jerônimo e Piedade, Miranda e Estela, Pombinha e Leonie. Ao fazê-lo, o professor poderá observar uma diferença fundamental: na narrativa fílmica há modificações sensíveis e significativas no final da trajetória de alguns deles, pois são alterados os destinos de Jerônimo, Piedade e Rita Baiana e a maneira como Bertoleza morre, acarretando mudanças que terão um alcance ideológico muito importante – o que discutiremos posteriormente.

O *desenvolvimento do conflito* que envolve os personagens Jerônimo, Piedade, Rita Baiana e Firmo, assim como o *nó* que o desencadeia, permanece o mesmo nas duas obras. Em ambas, o *nó* se encontra na chegada do casal português ao cortiço, instalando-se em um barraco vizinho ao de Rita. A vizinhança desencadeia o *conflito*, que gira em torno das traições amorosas que Jerônimo e Rita cometem. No romance, Jerônimo abandona a sua esposa Piedade, após matar seu rival Firmo (momento do *clímax* dessa história), para amigar-se com Rita Baiana, ficando ambos

juntos ao término da obra, mas vivendo noutra cortiço. Piedade, que permanece na *Estalagem João Romão*, torna-se alcoólatra, degradando-se moral e sexualmente, conforme se pode observar na leitura do capítulo XX. No filme, o *desenlace* é diferente. Jerônimo, após matar o capoeira, amiga-se com Rita Baiana, mas, ao final, retorna para a esposa e ambos abandonam o cortiço de João Romão. Rita Baiana permanece nele, levando a mesma vida alegre de mulher solteira e livre que tinha no início da narrativa.

Com relação ao fim de Bertoleza, ocorre a seguinte mudança: no romance, ao saber que o filho do seu ex-proprietário chegara com a polícia para resgatá-la, ela se mata, cravando uma faca em seu próprio ventre. No filme, ao descobrir que o seu dono viera resgatá-la acompanhado da polícia, ela se “esconde” ao lado do armário da copa e, sendo encontrada, morre acidentalmente ao chocar-se com a ponta da baioneta de um dos policiais.

No que diz respeito à trajetória de João Romão, Leonie, Pompinha, Miranda e Estela, as histórias são bastante equivalentes e serão postas de lado por conveniência metodológica.

Personagens: o abraqueiramento de Jerônimo

Tradicionalmente, classificam-se os personagens quanto ao papel desempenhado na narrativa e quanto à sua caracterização. Com relação ao primeiro aspecto, eles podem ser divididos em *protagonistas*, *antagonistas* e *secundários*. Quanto ao segundo, em *planos* (que se subdividem em *tipos* e *caricaturas*) e *redondos*. No entanto, mais interessante e útil do que simplesmente classificá-los quanto à caracterização, é analisar a maneira como eles são caracterizados e os procedimentos utilizados para isso.

No estudo da caracterização, cinco aspectos são importantes: *físico*, *psicológico* (personalidade, temperamento), *social* (nível sócioeconômico/ classe social, profissão), *moral* (qualidades morais) e *ideológico* (valores, visão de mundo). Quanto aos procedimentos de caracterização, Tomachevski divide-os em dois amplos modos: *direto* e *indireto*.

Ambas as maneiras de caracterização também ocorrem no cinema, mas com algumas peculiaridades. Uma delas reside na caracterização física dos personagens, que é opcional no texto literário, mas inevitável no texto filmico. No primeiro, o narrador pode abrir mão de caracterizar os personagens fisicamente e, mesmo

quando isso é feito, a caracterização assume um caráter relativo, pois cabe ao leitor a tarefa de construir a imagem física deles – o que é feito no imaginário de cada um, sendo variável de acordo com a experiência e a criatividade de cada leitor. Por outro lado, a caracterização direta dos traços psicológicos e de caráter feitas pelo narrador no texto literário quase sempre se tornam inviáveis no texto fílmico, pois o uso de uma voz em *off*, que faça esse papel, é geralmente primário e desinteressante, não somente devido ao autoritarismo do procedimento como ao caráter enfadonho que assume. Daí que a caracterização psicológica e moral dos personagens, no cinema, seja preferencialmente feita de modo indireto através da escolha física dos atores, do figurino, da música tema de cada um e da relação que eles mantêm com o espaço e entre si.

A análise das relações que os personagens mantêm com o espaço e com aqueles que o habitam sempre é reveladora das suas características sociais, psicológicas, morais e ideológicas, principalmente tratando-se de uma narrativa naturalista, em que o determinismo do meio geralmente é regra a ser respeitada. Para ilustrar isso nas narrativas em estudo, nada melhor do que o desenvolvimento da análise do processo de “abrasileiramento” (e conseqüente degradação) do personagem Jerônimo ocorrido durante o desenvolvimento da intriga.

No capítulo V, o narrador apresenta o personagem Jerônimo, informa o leitor sobre a sua experiência anterior em uma fazenda, onde “mourejou durante dois anos, sem nunca levantar a cabeça” (motivo ausente na narrativa fílmica), e o caracteriza em detalhes, valendo-se predominantemente do modo direto.

Mas não foram só o zelo e a sua habilidade o que o pôs assim para a frente; duas outras coisas contribuíram muito para isso: a força de touro que o tornava respeitado e temido por todo o pessoal dos trabalhadores, como ainda, e, talvez, principalmente, a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes. Era homem de uma honestidade a toda prova e de uma primitiva simplicidade no seu modo de viver. Saía de casa para o serviço e do serviço para a casa, onde nunca ninguém o vira com a mulher senão em boa paz; (...) Aos domingos iam às vezes à missa ou, à tarde, ao Passeio Público; nessas ocasiões, ele punha uma camisa engomada, calçava sapatos e enfiava um paletó; ela o seu vestido de ver a Deus, os seus ouros trazidos da terra, (...), malgrado as dificuldades com que os dois lutaram a princípio no Brasil. (AZEVEDO, p. 50).

Fisicamente, Jerônimo é forte como Hércules; moralmente, é um homem honesto, dedicado à família, trabalhador sério, responsável, metódico e incansável. Psicologicamente, pode ser considerado como um homem pacato, humilde, sensível e melancólico, afeito aos costumes e hábitos da sua terra natal. Ideologicamente, observamos que é cristão e praticante da sua religião. Em suma, era “tão metódico e tão bom como trabalhador quanto o era como homem” (AZEVEDO, p. 49). Mas, à medida em que passa o tempo e vai se enamorando de Rita Baiana, desenvolve-se o seu processo de “abrasileiramento” decorrente da influência do meio através do calor e, principalmente, da sua convivência com a mulata.

No final do capítulo VII, quando o “cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano” (p. 70)³¹ e o fazem largar da sua guitarra e dos seus fados, enfeitiçando-o e despertando-lhe os instintos sexuais. Na sequência, a entrada de Rita Baiana na roda para dançar completa o serviço de “envenenamento”, que o faz “adoecer” devido ao ardor da natureza tropical “que lhe entontecera a alma” (p. 72). A partir daí, sua “doença do abrasileiramento” se desenvolve durante o capítulo VIII e se completa no IX, cujo início transcrevo:

Passaram-se semanas. Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e tragava dois dedos de parati “pra cortar a friagem”.

Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tambor entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros.

E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrasileirou-se. A sua casa perdeu aquele ar sombrio e concentrado que a entristecia; já apareciam por

³¹ Indicaremos apenas o número da página nas referências à obra *O cortiço*.

lá companheiros de estalagem, para dar dois dedos de palestra nas horas de descanso, e aos domingos reunia-se gente para o jantar. A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela muqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos (AZEVEDO, p. 86-87).

Na passagem acima, o narrador utiliza o modo de caracterização *direta* ao explicitar e explicar ao leitor a relação entre as mudanças de hábitos e gostos, que são exteriores, e as mudanças de caráter, que são interiores ao ser e, portanto, invisíveis. Se o narrador não esclarecesse o leitor, deixando-lhe a incumbência de deduzir as mudanças internas através das externas, essa caracterização interior (psicológica, moral e ideológica) seria *indireta* – mas não é o que acontece. Extremamente didático e autoritário, o narrador analisa toda a situação, descrevendo as mudanças e apresentando ao leitor as causas e a consequência de todo o processo. As causas são “a vida americana e a natureza do Brasil”, “as imposições do sol e do calor”; a conclusão: “Jerônimo abrazeirou-se”.

No filme, o processo de “abrasileiramento” é pouco visível, pois não há cenas que sirvam para caracterizar Jerônimo nos moldes apresentados no capítulo V e que permitam o contraste entre dois momentos bem diferenciados. De todas as mudanças apontadas pelo narrador do romance, somente aquelas pertinentes a uma “antropologia da cozinha” são mais diretamente acessíveis aos espectadores, posto que não há uma explicação verbal dada pela câmera sobre os significados dessas mudanças ocorridas no espírito do personagem. Da mesma forma, as causas e as consequências do processo não são enunciadas verbalmente na narrativa fílmica, sendo-lhes acessíveis somente através de um olhar extremamente atento e analítico que saiba relacionar os diversos níveis de composição da obra. Um exemplo encontra-se no tratamento dado ao motivo do calor tropical como causa do abrasileiramento de Jerônimo. No livro, conforme já apontamos, essa interpretação da

realidade é dada ao leitor pelo discurso do narrador; no filme, ela só é deduzível através da análise alegórica do código cromático.

No filme, a caracterização inicial de Jerônimo possibilita ao espectador concluir que o português é um trabalhador competente, sério e forte, que sabe impor aos subordinados a disciplina do trabalho. Isso é perceptível em duas sequências. Na primeira (aprox. aos 16 min.)³², temos um diálogo entre João Romão e Jerônimo sobre as condições do contrato de serviço do segundo. Durante o diálogo, ficamos sabendo que Jerônimo, além de ser português, já tem experiência no trabalho e ótimas referências, motivos que levam João Romão a concordar com o pedido de 70 mil réis de salário. Na segunda (20 min.), temos a imagem de Jerônimo trabalhando e repreendendo alguns dos trabalhadores pela morosidade no serviço. O contraste do seu corpo com o dos demais destaca o seu porte físico, que também é realçado em outras sequências através da admiração de Rita Baiana e Leocádia.

Quanto às mudanças de hábitos e gostos, o filme destaca apenas a mudança na alimentação através de duas sequências muito próximas. A primeira (início aos 33' 36", término aos 35' 40") começa com uma tomada externa, à noite, de uma pequena fogueira, sem personagens visíveis, mas preenchido pelo som da voz de Jerônimo cantando um fado cuja letra é mencionada ao fim do capítulo VII do romance: "Minha vida tem desgostos, / Que só eu sei compreender... / Quando me lembro da terra / Parece que vou morrer... // Terra minha, que te adoro, / Quando é que eu te torno a ver? / Leva-me deste desterro; / Basta já de padecer." (p. 69- 70).

Diversamente da sequência no romance, Jerônimo não abandona a guitarra para ver Firmo e Porfiro tocarem violão e cavaquinho e, em seguida, ver Rita Baiana dançar. Aos poucos o olhar do "narrador-câmera" desloca-se numa diagonal ascendente para a direita e enquadra Jerônimo sentado, tocando sua guitarra e cantando o fado transcrito acima. No canto superior e ao fundo do plano, surge Rita Baiana, que pára e fica encostada na parede de seu casebre a olhá-lo. Ao terminar a canção, ela lhe pergunta o porquê de tanta tristeza e lhe oferece café e parati, retirando-se para pegá-los. Segue:

Plano 1, em Piedade, dentro da casa, costurando: "Com quem tá falando, Jeromo?"

Plano 2, em Jerônimo, externo, sentado com sua guitarra: "Com a vizinha".

³² Os tempos apresentados para cada passagem fílmica são aproximados.

Plano 3, em Piedade, interno, com um olhar intrigado.

Plano 4, externo, sobre Jerônimo, sentado com a guitarra na mão. Rita entra em cena, dirigindo-se do fundo para o primeiro plano central. Ela traz uma garrafa de parati e uma xícara de café. Segue o diálogo:

RB: “Pode tomar, esquentada bastante.”

Jerônimo (pegando a xícara e tomando um gole): “Muito obrigado. Bom, muito bom. Bom, é bom mesmo.”

RB (dirigindo-se para Piedade que entra no plano, vindo do interior da casa): “Aceita um cafezinho, vizinha?”

Piedade (que se coloca no centro do plano, entre os dois): “Não, eu não gosto. Estou acostumada com o chá.”

RB: “Eu já vou, o Firmo está chegando” (e sai pela direita).

Piedade: “Você não vem deitar, Jerônimo?”

Jerônimo: “Eu vou já, vou já”. (Ouve-se o som de um galo a cantar, Piedade sai e ele fica a olhar para a xícara).

É interessante observarmos o contraste entre a caracterização de Rita e Piedade. Rita Baiana veste uma saia e um xale azuis e uma blusa quase transparente, que deixa seu colo e seus braços morenos à mostra. Em oposição, Piedade veste um camisolão de dormir que lhe cobre o colo e os braços. A cor dele é branca como a pele do seu rosto, conferindo-lhe a impressão de palidez e, se ousarmos uma leitura simbólica, uma conotação de alma penada. Na outra sequência (início: 37’ 25”), estamos na manhã de outro dia, durante o almoço:

Plano 1: apresenta Jerônimo sentado à mesa, com sua esposa, cabisbaixo e sem vontade de comer. Podemos observar que Piedade está tomando uma sopa e que há sobre a mesa uma garrafa e uma taça de vinho tinto. Ao fundo, vemos sua guitarra encostada na parede.

Plano 2: acompanha a entrada de Rita Baiana (da direita para a esquerda) trazendo uma garrafa de parati e uma tigela com camarão.

Plano 3: apresenta em conjunto Jerônimo e Piedade sentados (ele à esquerda, ela no centro) e Rita (de pé, à direita), que lhes oferece o camarão para que experimentem “como se faz aqui na terra”. Imediatamente Jerônimo muda de atitude, apresentando-se entusiasmado e contente. Piedade resolve lavar os pratos para

experimentar a comida brasileira e, apesar de Rita dizer que não é necessário, Jerônimo diz que sim, para que Piedade saia e os deixe a sós. Ela sai para lavá-los na tina.

Plano 4: a câmera em primeiro plano focaliza Jerônimo no momento em que coloca um camarão na boca e o degusta, destacando o extremo prazer com que ele o come.

Plano 5 (os dois sentados, em primeiro plano): Rita lhe oferece um copo com parati e Jerônimo o pega, segurando também a mão dela. Ela, rindo maliciosamente e forçando o sotaque nordestino, diz, sem tirar a mão: “Olhe que peste! Em mim não, eu digo pra tua mulher!”

Na sequência seguinte, o motivo do abasileiramento de Jerônimo é retomado por contraste com as atitudes de sua esposa. Nela, o plano enquadra Piedade consultando com Tia Paula (a “Bruxa” segundo o narrador do romance), no espaço de um cômodo à luz de velas, com o intuito de conseguir “um remédio que lhe restituísse o seu homem” (p. 90) – conforme lemos no início da sequência equivalente no capítulo IX do livro. Aliás, é interessante observarmos a alteração do diálogo feita pelo diretor com o possível objetivo de realçar o motivo do abasileiramento de Jerônimo em oposição à manutenção dos hábitos portugueses por parte de Piedade.

Seqüência no Cap. IX, p. 90	Início da seqüência: 38' 43" Término: 39' 48"
Piedade agarrou-se com a Bruxa para lhe arranjar um remédio que lhe restituísse o seu homem. A cabocla velha fechou-se com ela no quarto, acendeu velas de cera, queimou ervas aromáticas e tirou sorte nas cartas. E, depois de um jogo complicado de reis, valetes e damas, que ela dispunha sobre a mesa, caprichosamente, a resmungar a cada figura que saía do baralho uma frase cabalística, declarou convicta, muito calma, sem tirar os olhos das suas cartas:	Plano 1: primeiríssimo plano (<i>extreme close up</i>) no altar com muitas velas acesas e com a imagem de um orixá no centro. Plano 2: primeiríssimo plano nas mãos da “Tia Paula” esfregando os búzios e jogando-os sobre a mesa coberta por um pano negro. Plano 3: plano superior sobre “Tia Paula” que diz: “Ele tem a cabeça virada por uma mulher trigueira.” Plano 4: primeiro plano (<i>close up</i>) em

<p>– Ele tem a cabeça virada por uma mulher trigueira.</p> <p>– É o diacho da Rita Baiana! Exclamou a outra. Bem cá me palpitava por dentro! Ai, o meu rico homem!</p> <p>E a chorar, limpando, aflita, as lágrimas no avental de cânhamo, suplicou à bruxa, pelas alminhas do purgatório, que lhe remediasse tamanha desgraça.</p> <p>– Ai, se perco aquela criatura, S’ora Paula, lamuriou a infeliz entre soluços; nem sei o que será de mim neste mundo de Cristo!... Ensine-me alguma coisa que me puxe o Jeromo!</p> <p>A cabocla disse que se banhasse todos os dias e desse a beber ao seu homem, no café pela manhã, algumas gotas das águas de lavagem; e, se no fim de algum tempo, este regime não produzisse o desejado efeito, então cortasse um pouco dos cabelos do corpo, torrasses-os até os reduzir à pó e lhos ministrasse depois da comida.</p>	<p>Piedade, aflita com as mãos unidas sobre a mesa: “É o diacho da Rita Baiana! Bem que eu senti aqui dentro! (pausa) Ah! Meu pobre homem! (pausa) Ensina alguma coisa que me puxe o Jeromo. [primeiro plano rápido no rosto da Tia Paula] Ai, meu deus! (pausa) Já não é mais o mesmo pra mim. Ele já acha até que eu cheiro mal. Tia Paula, se eu perco aquela criatura eu nem sei o que vai ser de mim nesse mundo.”</p> <p>Plano 5: primeiro plano na “Tia Paula” segurando um copo erguido na altura dos olhos de Piedade: “Põe um pouco dessa água de lavagem no café da manhã todos os dias.”</p> <p>Piedade (voz em <i>off</i>): “Café não! Eu faço chá pra ele.”</p> <p>Planos alternados focalizando o rosto de ambas enquanto fala a “Tia Paula”:</p> <p>“Pois então põe no chá. E toma banho todos os dias! Põe também umas gotas da água do teu banho e se ainda assim não der certo, corta um pouco do teu cabelo, torra até virar pó e põe na comida dele!”</p>
--	--

A receita da “Bruxa/Tia Paula” implica em duas mudanças de hábitos assimiladas por Jerônimo, mas não por Piedade: o banho diário e o consumo de café. No livro, ela concorda com a “receita” num “silêncio respeitoso e atento” (p. 90); no filme, não acontece o mesmo. Ao ouvir a indicação, retruca que não consome café, mas chá; ao que a “Bruxa” lhe responde, com um tom de voz revelador de impaciência, que poderá seguir a recomendação substituindo um pelo outro sem problemas. No entanto, mesmo contrapondo o abasileiramento de Jerônimo à resistência cultural de Piedade, a sequência é reveladora de que o meio também age sobre ela. A busca de auxílio com a “Bruxa” demonstra que a sua resistência ao

abrasileiramento não é total, resultando do contato um sincretismo religioso que, no romance, é ressaltado. Apesar de recorrer a práticas religiosas pagãs, ela não deixa de conclamar Cristo e as “alminhas do purgatório”.

Conforme já havia observado, o procedimento de caracterização do espaço e dos personagens muda quando passamos da narrativa literária à fílmica. Tal observação é importante, pois contribui para a formação de uma consciência da linguagem, permitindo ao aluno descobrir que cada uma das artes possui uma linguagem própria. O que no romance é descrição, no filme transforma-se em fotografia e ação, ganhando, conforme observamos anteriormente com relação aos personagens e à sua caracterização, uma dimensão muito mais concreta, pois icônica e sonora. No filme, a escuridão do cômodo é muito maior do que a sugerida no livro, posto que nele o narrador não afirma que a iluminação das velas pouco clareava. Quanto à “Bruxa”, parece ganhar um ar mais misterioso devido ao capuz que veste e à pouca visibilidade das suas feições. Outro aspecto interessante a ser destacado é a mudança do motivo das cartas pelo motivo dos búzios; alteração cuja justificativa provavelmente reside no fato de que essa prática é de origem africana, consistindo, portanto, numa estratégia do diretor para realçar a influência dos hábitos e crenças africanos – e portanto primitivos – sobre o imigrante português.

Por fim, é importante observar que, fisicamente, o personagem Jerônimo não se altera no transcorrer do filme, o que não corresponde à sua trajetória no transcorrer do romance. Neste, à medida que se “abrasileira”, Jerônimo se torna mais magro e mais fraco, deixando de ser um trabalhador exemplar (o que não é marcado no filme).

Espaço e ambientação: uma alegoria do Brasil

O espaço é a representação do lugar onde se passa a ação da narrativa, daí resulta que a sua função mais antiga e tradicional seja a de criar a ilusão de realidade, produzindo o efeito necessário à produção da verossimilhança externa ao texto. No entanto, ele pode apresentar outras funções além dessa, contribuindo decisivamente para a estruturação de diversos níveis composicionais da narrativa. Nesses casos, o espaço encontra-se carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas que também servem para caracterizar os personagens e/ou para a instaurar um clima (ou atmosfera) que acentue e traduza os aspectos psicológicos da intriga. Quando isso acontece, o espaço adquire a dimensão de *ambiente* e os processos utilizados para a sua caracterização constituem uma *ambientação*, que,

segundo Osman Lins (1976, p. 77 a 94), pode ser de três ordens: *franca*, *reflexa* e *dissimulada*.³³

A escolha de um ou outro tipo de ambientação na narrativa é importante não apenas devido aos efeitos estilísticos como também por sua implicação no ponto de vista da narração – o que torna a sua observação essencial para a compreensão dos diferentes discursos e ideologias presentes na obra. Disso decorre a importância de analisarmos as diferentes funções que a ambientação exerce na economia da narrativa, uma vez que ela pode servir, conforme vimos, para caracterizar os personagens e compor uma atmosfera.

Toda caracterização espacial e toda ambientação apresenta uma *motivação*, ou seja, um conjunto de procedimentos que justifica e introduz os *motivos* (unidades temáticas) que contribuem para a estruturação da narrativa e do(s) seu(s) tema(s) central(ais). Por tal motivo, toda motivação é, por princípio, *estética* e *composicional*, não cabendo diferenciar os dois aspectos em um mesmo nível hierárquico juntamente com a motivação *realista*, conforme faz Tomachevski. O melhor seria, portanto, considerarmos que toda motivação apresenta diversas funções composicionais, sendo a mais comum a *realista*, cuja função é criar o efeito de realidade necessário à ilusão do real e ao estabelecimento da verossimilhança externa. Com relação aos personagens, pode servir, conforme vimos, para caracterizá-los de modo indireto quanto aos seus diversos traços (psicológicos, morais, sociais e ideológicos) e, por fim, com relação à intriga, pode servir para a instauração do clima (ou atmosfera) necessário à manutenção e fortalecimento da tensão narrativa. Ainda poderíamos acrescentar outras motivações composicionais, como a *simbólica* e a *alegórica*, as quais estão impregnadas de ideologia, consistindo em ótimas portas de entrada para a compreensão da visão de mundo dominante na obra e sua significação mais profunda. Em suma, podemos considerar as seguintes *motivações estético-composicionais*: *realista*, *fantástica*, *alegórica*, *simbólica* e *caracterizadora dos personagens e/ou do clima*.

No cinema, a ambientação mais utilizada é a dissimulada (ou oblíqua), posto a inevitabilidade de filmar a ação dos personagens sem que eles estejam integrados em um espaço físico. Diversamente ocorre na narrativa literária, cujo narrador pode abrir mão da caracterização desse espaço, reduzindo-o ao mínimo ou mesmo excluindo-o da composição através de uma narrativa psicológica que privilegie o

³³ Ver também DIMAS, Antônio. Rumo aos conceitos. In: _____. *Espaço e romance*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1987, p. 19-32. Série Princípios.

“espaço interior” do ser. No caso das obras naturalistas, as principais motivações utilizadas são a realista e a caracterizadora dos personagens, uma vez que a proposta estético-ideológica do Naturalismo é a de representar objetivamente a realidade, registrando-a fotograficamente através de um olhar crítico e científico.

Muitas são as sequências dignas de análise, mas voltemos a nossa atenção para a caracterização do cortiço como alegoria do Brasil – o que está intimamente relacionado ao tema do abasileiramento. Para isso, a análise do código cromático, no filme, é decisiva.

Observando atentamente o cenário do cortiço e o figurino dos seus moradores, poderemos constatar a pobreza do colorido, cujas cores variam do amarelo ao marrom escuro, passando por diversos tons intermediários, tais como o bege, o ocre e o marrom claro (presentes na terra, nas madeiras e nas roupas que compõem o cenário). Esse uso da cor não é gratuito, muito menos uma representação objetiva da realidade, por isso acredito que sua significação simbólica seja a de caracterizar o motivo da pobreza e da miséria ao mesmo tempo em que sinestesia um espaço banhado em luz e calor, compondo um clima sufocante e miserável.³⁴ Por tal motivo, esse colorido também constitui uma metonímia do sol abrasador e uma metáfora da natureza tropical do Brasil e da América. Por outro lado, a predominância dessas cores quentes é contrabalançada pelo branco de algumas roupas e, especialmente, pelo azul celeste, sempre presente nos planos, mesmo que em pequenos detalhes, como na coloração de xícaras, de vestidos, calças, pequenos objetos etc., estando evidente na coloração do céu, luminosidade que se reflete na paisagem da pedreira e nas paredes do sobrado. Essa recorrência do azul celeste no espaço do cortiço (pois no espaço do sobrado ele quase está ausente) não é gratuita e pode ser compreendida segundo duas perspectivas: uma estética e outra alegórica. No primeiro caso, o azul celeste, que é uma cor fria, contribui para atenuar o domínio dos diversos tons de amarelo; no segundo, associado aos tons do amarelo e ao branco, ele compõe um conjunto formado pelas cores presentes na bandeira nacional, contribuindo para a elaboração de um código cromático que caracteriza o cortiço como alegoria do Brasil e os seus habitantes como brasileiros.

³⁴ Nesse ponto da análise, seria interessante a comparação com duas obras em que os pintores utilizam uma representação cromática similar para representar a miséria: *Os comedores de batata* de Van Gogh e *Vagão de terceira classe* de Daumier. Uma reprodução da segunda obra pode ser encontrada em FARACO & MOURA. Realismo/Naturalismo (Unidade IX). In: _____. *Língua e literatura*. São Paulo: Ática, 2000, p. 194. v. 2.

O tempo e a concepção do tempo histórico: um Brasil tropical frágil e imaturo
como uma criança

O tempo é uma categoria que apresenta diversos aspectos a ser considerados, pois pode se apresentar em vários níveis: o físico, o cronológico, o histórico e o psicológico, todos internos à estrutura narrativa. Mas há também o tempo externo da narrativa, aquele gasto para a sua enunciação ou leitura. No segundo caso, tratando-se da literatura, ele é muito relativo e pouco importante para a análise, pois depende de vários fatores extrínsecos ao texto: o tempo livre do leitor, sua paciência, sua disposição e perseverança, a saúde dos seus olhos, o conforto (ou não) do seu assento e a tranquilidade (ou não) do ambiente de leitura. Mas se tratando do cinema, a importância do tempo externo necessário para a leitura do filme apresenta-se bem diverso, pois é um fator determinante da sua estrutura, visto que há padrões extrínsecos que definem o tempo de duração de uma película, sendo-lhe imposto, por conseguinte, de fora para dentro. O diretor, antes de planejar seu filme, deve decidir se ele será um *curta*, *média* ou *longa-metragem* e, decidido isto, deverá organizar sua obra considerando o limite de tempo médio imposto pela categoria escolhida.

Na narrativa do século XIX, era regra geral respeitar-se o tempo cronológico, desenrolando-se os fatos da história segundo o princípio de causalidade. Mesmo quando há um corte através de uma analepse no desenvolvimento linear da narrativa, o tempo resgatado também se apresenta ordenado linearmente pela memória que o resgata. No caso do romance *O cortiço*, assim como na sua tradução fílmica, o respeito ao tempo cronológico e linear é total, o que se justifica pela crença naturalista na reprodução objetiva dos fatos. Em contrapartida, o tempo psicológico é mínimo, posto que o olhar do narrador naturalista incida sobre o comportamento visível dos seus personagens, não se arriscando a realizar interpretações de caráter psicológico sobre suas motivações (diversamente do que faz o narrador do realismo psicológico). Em vez disso, considera as atitudes e o comportamento dos personagens como determinados pelo meio, pela hereditariedade (o que implica na raça) e pelo tempo, seja em sua dimensão física ou histórica. No presente caso, privilegiaremos a primeira dimensão em nosso estudo.

Conforme já observamos na análise dos personagens e da sua relação com o espaço, o tempo físico é fundamental para as duas narrativas. É o calor tropical do Brasil um dos principais fatores do meio que determina o comportamento deles. No romance, o narrador constantemente afirma ser o intenso calor do sol o responsável

pelo abrasileiramento dos colonizadores e pelo caráter luxurioso, primitivo e indolente dos brasileiros. Nas palavras de Antonio Candido, o sol é um símbolo supremo que “percorre o livro como manifestação da natureza tropical e princípio masculino de fertilidade. Sol e calor são concebidos como chama que queima, derrete a disciplina, fomenta a inquietação e a turbulência” (CANDIDO, 1998, p. 142). Entretanto, também é possível considerarmos o motivo do sol não como símbolo, mas como uma metonímia da natureza tropical. De qualquer forma, sua motivação realista encontra-se perfeitamente justificada em algumas teorias científicas da época, as quais creditavam ao clima tropical quente e úmido a responsabilidade pelo atraso social do Brasil, pois, segundo elas, a insalubridade do clima não favorecia o desenvolvimento da civilização.³⁵ Cabe-nos, agora, considerarmos o tempo histórico.

O tempo histórico é extrínseco quando considerado com relação ao momento histórico em que a obra foi produzida e é intrínseco quando considerado internamente à obra. Tratando-se de cinema, a materialidade da representação histórica não somente é muito mais perceptível do que na narrativa literária como também é inevitável, posto o caráter icônico das imagens. Através dos cenários e do figurino realiza-se a maior parte da caracterização do tempo histórico da narrativa fílmica, cabendo aos hábitos, costumes e comportamentos dos personagens uma parcela menor, mas também importante, nessa caracterização.

No filme, a preocupação em indicar o tempo histórico-cronológico é mais acentuada do que no livro, o que se explica em parte pelo fato do tempo histórico de sua produção ser outro bem diferente: o final da década de 70 do século XX (o filme é de 1977). Tal diferença é muito importante, pois o olhar que relê e traduz o romance encontra-se historicamente bem distanciado e, portanto, movido e motivado por outros interesses, preocupações, valores e teorias. E por tais motivos, sua visão sobre o tempo histórico da fábula e da composição da obra não será necessariamente a mesma que teve o seu autor – por mais que o diretor-tradutor julgue se identificar com o ponto de vista dele. No caso em questão, a representação do cortiço como alegoria do Brasil ganha novas dimensões significativas, considerando-se que ele foi produzido em pleno período da ditadura militar.

³⁵ Sobre as teorias científicas e sua relação com a concepção do caráter nacional brasileiro dominante na visão realista-naturalista podem ser consultados *O caráter nacional brasileiro*, de Dante Moreira Leite, e o artigo “Memória coletiva e sincretismo: as teorias raciais do século XIX”, de Renato Ortiz, publicado em seu livro *Cultura brasileira e identidade nacional*.

Há duas sequências não existentes no livro que são fundamentais para a compreensão da concepção do tempo histórico existente no filme e, por conseguinte, para a compreensão da ideologia que orienta a composição e o seu conjunto arquitetônico. A primeira (17' 43" a 18' 20") apresenta uma passeata pela República cujos manifestantes passam em frente ao cortiço. A segunda corresponde à sequência do epílogo. Nela, os moradores do cortiço recebem a notícia de que a República foi proclamada e começam uma festa, embora não saibam o que o fato signifique e muito menos o que seja a dita República. Ambas as sequências metaforizam a alienação do povo brasileiro com relação ao processo político e histórico que gerou a República e não é necessária uma análise detalhada para compreendermos isso. O figurino dos manifestantes e o fato de eles passarem por fora do cortiço sem serem percebidos por seus moradores deixa bem perceptível a distância social que os separa e a ausência de participação do povo na vida política e, mais especificamente, na luta pela República. É de veras significativo que a sequência final reafirme esse motivo temático da alienação lhe acrescentado a figura de uma criança, cuja motivação é também alegórica.

O fato de o povo ser representado como alienado do processo sugere a fragilidade e a falsidade do novo sistema político, o que favorece a leitura alegórica da figura da criança como representando a imaturidade, a insipiência e a fragilidade da recém proclamada República do Brasil; mas também podemos lê-la como representando as mesmas características com relação ao povo do cortiço e, por extensão, ao povo brasileiro – principalmente se considerarmos o momento da ditadura em que o filme foi produzido.

Outra *macrosequência* importante para compreendermos a visão que o filme apresenta sobre o tempo e o processo histórico é a da morte de Bertoleza (que, no livro, significativamente encerra a narrativa). Em vez de pensar em fugir, ao perceber a chegada da polícia, ela se esconde medrosa e ingenuamente ao lado do armário da copa; em vez de se matar com a faca que tinha em mãos, ela morre acidentalmente ao esbarrar na baioneta de um dos policiais. Em vez de tombar “rugindo”, ela cai chamando, num último suspiro, por João. O impacto e a força que esta sequência apresenta no romance também são reduzidos pela mudança no ambiente em que ocorre a sua morte. Em vez dela se encontrar na cozinha, em meio às tripas dos peixes que limpava, ela se encontra na copa, tirando o pó dos móveis – enquanto João Romão bebe um vinho do Porto, à mesa. Mas apesar destas mudanças (desnecessárias), a significação política se mantém. Permanece na tradução fílmica a

ironia resultante da chegada de um grupo representante da Sociedade Abolicionista à casa de João Romão – para entregar-lhe o diploma de sócio benemérito – bem no momento em que ocorre a morte da ex-escrava. Ironia que, no filme, é acentuada pelo fato de os abolicionistas já se encontrarem na sala de visitas no momento da tragédia e pelos aplausos que, depois, conferem ao novo sócio. Assim como no romance, o filme destaca a hipocrisia das elites brasileiras da época e a sua autolegitimação, após a proclamação da República, através do capital. Ao fazê-lo, também aponta para a ampliação destas elites com a chegada de arrisvistas e para a permanência do conservadorismo travestido de nova ordem política.

Foco narrativo e visão de mundo: o momento da costura

Conforme já vimos, o enredo diz respeito à maneira como os fatos da história são trançados para a obtenção de um arranjo. Retomando Tomachevski, podemos dizer que o enredo é o conjunto dos *motivos* na sucessão em que surgem na obra. E como vimos no transcorrer da análise, eles se encontram presentes em todos os níveis analisados (tempo, espaço, personagens e história) e em cada um destes níveis a sua escolha e o seu uso (sua função) depende em parte do ponto de vista do narrador, no caso da narrativa literária, e do diretor, no caso da narrativa fílmica. Isso acontece porque a elaboração do enredo é fruto do discurso, daí que seja impossível analisá-lo sem levar em conta o ponto de vista e a posição ideológica do narrador e da movimentação de câmera – assim como da montagem, extremamente importante no que diz respeito à elaboração da trama fílmica.

Conforme vimos no transcorrer do texto, a transposição do discurso do narrador literário para o cinema leva necessariamente a mudanças, o que inevitavelmente atinge a composição do enredo. A impossibilidade do sumário no cinema obriga o diretor a transformá-lo em cena,³⁶ o que resulta numa menor economia narrativa com relação ao discurso do narrador literário. Se o diretor resolvesse levar para a tela todas as informações constantes nos sumários de uma obra literária, ele faria um filme que ultrapassaria em muitas e muitas horas a duração limite de um longa-metragem. Disso resulta a necessidade do roteirista e do diretor selecionarem os motivos e as sequências do livro (sejam cenas ou sumários) a serem recriados e depois determinarem o arranjo entre os mesmos no contexto do novo

³⁶ Sobre a distinção entre cena e sumário, o leitor pode consultar *O Foco narrativo*, de Lígia C. M. Leite (Série Princípios).

sistema discursivo. Mas é claro que nem toda seleção, recriação (ou tradução) e ordenamento de motivos literários se explica pela necessidade de economia no tempo de duração da narrativa. Muitas vezes (senão a maioria), tais mudanças se devem à maneira como o texto literário é lido pelo diretor, que tem todo o direito de recriar a obra de acordo com os interesses, gostos e valores seus ou do público. Além do mais, não devemos esquecer que a interferência do mercado cinematográfico na produção da obra fílmica é muito maior do que a interferência do mercado livreiro na produção do livro. Um exemplo de alteração do enredo devido às imposições do público e do mercado cinematográfico, no caso em questão, encontra-se muito provavelmente no destaque dado à intriga amorosa e à personagem da Rita Baiana – diversamente do que ocorre no livro, que destaca a figura de João Romão. Tal destaque, provavelmente visa realçar o erotismo da obra, assim tornando a obra mais atraente para um público cada vez mais acostumado com filmes que privilegiam, além da violência, muito sexo e belas mulheres.

Outra mudança que talvez se justifique pela atenção às expectativas do público é o final dado ao triângulo entre Jerônimo, Piedade e Rita Baiana. No livro, Jerônimo permanece com Rita e Piedade se degrada no alcoolismo; no filme, diversamente, Jerônimo retorna para a sua esposa. Talvez a alteração se justifique por dar ao público um final feliz e condizente com a moral dominante na sociedade, mas isso é apenas uma suposição. O fato mais importante é que a alteração apontada contribui para a diluição do motivo do abasileiramento de Jerônimo e, por conseguinte, do determinismo do meio sobre ele.

Mas de todas as mudanças decorrentes da tradução, a mais significativa diz respeito à total diluição dos enunciados científicos de caráter racista presentes no discurso do narrador romanesco. Nada no filme justifica a interpretação de que o comportamento dos moradores do cortiço seja resultante da herança genética negra. O discurso científico que considera a miscigenação como causadora da degeneração racial, sempre recorrente nas intrusões do narrador literário, desaparece na narrativa fílmica. Tal fato pode ser explicado pelo momento histórico, pois na década de 70 as teorias racistas do século XIX encontram-se desacreditadas e a reprodução do discurso racista do narrador naturalista seria muito mal recebida pelo público, que, em geral, não entenderia que tais preconceitos constituíam verdades científicas na época da escritura de *O cortiço*.

Com base na análise desenvolvida, o professor poderá discutir com os alunos o grau de fidelidade ideológica da tradução fílmica com relação aos seguintes pontos:

a) **Determinismo do meio:** está presente nas duas obras, embora diluído com relação ao personagem de Jerônimo devido à ausência da caracterização direta do narrador, à ausência de dois momentos distintos de comportamento em sua trajetória e à mudança do seu destino, no desfecho do filme, com relação à Piedade e Rita Baiana. No entanto, é importante observar que o diretor tenta recuperar o discurso do narrador sobre a influência do sol e do calor no comportamento e no caráter dos personagens através do código cromático utilizado na caracterização do espaço fílmico. Por tal motivo, mesmo considerando a diluição apontada, podemos dizer sobre o filme o mesmo que Antonio Candido (1998, p. 138) afirma sobre o romance: que a natureza brasileira “desempenha papel essencial, como explicação dos comportamentos transgressivos, como combustível das paixões e até da simples rotina fisiológica”.

b) **Determinismo racial:** é recorrente no discurso do narrador literário, que caracteriza diretamente os moradores do cortiço como animalizados e os mestiços como degradados devido à herança racial negra, mas é muito tênue no filme (podendo mesmo passar despercebido) – que realça uma caracterização dos personagens como movidos pelos instintos e pela natureza, conforme indicado acima.

c) **Determinismo do tempo/momento histórico:** Em ambas narrativas observa-se o determinismo do tempo físico, que se confunde com o determinismo do meio, através do calor tropical do Rio de Janeiro.

d) **Presença da alegoria:** embora contrariando a estética naturalista (CANDIDO, 1998), a alegoria está presente nas duas obras, seja na sequência da primeira menstruação de Pombinha,³⁷ seja na caracterização da “Estalagem João Romão” – o cortiço – como uma alegoria do Brasil e da sua natureza tropical. Parece ocorrer, no filme, uma relação alegórica que pode ser sintetizada da seguinte forma: “natureza tropical: cortiço: Brasil”.

e) **Visão da História:** em ambas as obras, as elites são representadas como egoístas e hipócritas. No entanto, o diretor introduz no filme uma crítica à República não existente no romance. Conforme vimos, ele cria motivos e sequências que caracterizam o povo brasileiro como alienado politicamente e as conquistas políticas como decorrentes dos interesses econômicos e pessoais das elites – sem nenhum

³⁷ Não analisamos a sequência por razões de (falta de) espaço, mas fica a dica para o leitor: em ambas as narrativas, a menarca é associada ao intenso calor do sol, que surge com a força de um símbolo ou alegoria da natureza tropical brasileira e americana.

compromisso aparente com o povo. Aliás, a alegoria acima – em que somente o cortiço representa o Brasil, ficando de fora ao sobrado dos Mirandas parece traduzir o jacobinismo do autor e da obra, conforme aponta Antonio Candido (1998). É importante também que o professor considere o momento histórico de produção do filme, o que sugere uma leitura da alegoria com relação ao Brasil da ditadura militar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Privilegiei nesta proposta o estudo comparado entre literatura e cinema com o enfoque na tradução de obras literárias pertencentes ao cânone e ao programa escolar do ensino médio. No entanto, o enfoque poderia ser diferente, conforme observado no início do texto. Também cabe lembrar que o exemplo desenvolvido é bastante limitado, posto que muitos outros elementos pertinentes aos diversos níveis da narrativa não foram abordados. Um exemplo disso reside na ausência da análise dos personagens de João Romão, Estela e Miranda. O estudo deles e do espaço do sobrado traria muitas contribuições não somente para aprofundar e consolidar determinadas leituras feitas como também para relativizá-las. Se considerássemos, por exemplo, o personagem João Romão, veríamos que, tanto no romance como no filme, ele resiste às imposições do meio e da raça, pois rompe as contingências e, a partir do cortiço, domina a raça e supera o meio” (CANDIDO, 1998, p. 140) – o que contradiz a tese do determinismo. Além desse aspecto, muitos outros temas importantes poderiam ser alvo do estudo comparado: a acumulação do capital (pela primeira vez tratado na literatura brasileira), a ideologia do jacobinismo³⁸ na tessitura do romance (a qual parece diluir-se no filme) e a representação da mulher e do amor são alguns exemplos.

REFERÊNCIAS

FILMOGRAFIA

O Cortiço – Direção de Francisco Ramalho Jr., Brasil, 1977. CIC vídeo.

BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO, A. *O cortiço*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

³⁸ Os jacobinos eram o grupo republicano mais radical e, para eles, a presença da exploração portuguesa era a principal causa do atraso brasileiro – ideia que marca bastante a estruturação do romance *O cortiço*.

BUZZO, C. *O cinema na escola: o professor, um espectador*. UNICAMP, 1995. 190 p. (Tese de doutorado, mimeo)

CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 1.

_____. *Literatura e sociedade*. 7 ed. São Paulo: Editora nacional, 1985.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

FARACO & MOURA. *Língua e literatura*. São Paulo: Ática, 2000, p. 189-201. v. 2.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Org.) *Teoria literária - Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá/PR:Eduem, 2003, p. 33-56.

GANCHÓ, C. V. *Como analisar narrativas*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios)

JOHNSON, R. *Literatura e cinema*. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo (trad. de Aparecida Johnson). São Paulo: T. A. Queiróz, 1982.

LEITE, D. M. *O caráter nacional brasileiro*. 4. ed. revista e definitiva. São Paulo: Pioneira, 1983.

LEITE, L C. M. *O foco narrativo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios)

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1987.

MESQUITA, S. N. de. *O enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1986.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. *Teoria da literatura*. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.