

DO TEXTO AO FILME: A TRAMA, A CENA E A CONSTRUÇÃO DO OLHAR NO CINEMA

ISMAIL XAVIER

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. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. Nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cineasta e suas “traições”. Houve época em que era mais comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. Exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir ou mesmo no filme homônimo de Vicente Minnelli. No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou-se a privilegiar a idéia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseados são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura.

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das persona-

gens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. Se o Cinema Novo adaptou livros de Mário de Andrade, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado, cada filme tratou de definir a sua leitura da tradição literária, levando em conta que intervir no processo cultural e, se possível, na sociedade nas décadas de 1960 ou 1970 não era a mesma coisa que escrever livros nos anos 1920, 1930, 1940. A meu ver, não seria produtivo cobrar de Joaquim Pedro, em *Macunaíma*, a exata transposição da dimensão mitopoética da rap-sódia de Mário de Andrade, ou apreciar *A hora da estrela*, de Suzana Amaral, apenas pela notória diferença que existe entre o filme e a novela de Clarice Lispector no que toca ao método, o papel que exerce a figura do narrador em um caso e noutro. O lema deve ser “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

Essa é uma observação de princípio que se deve ter em conta ao discutir o problema da adaptação ou julgar um caso particular. Princípio que nos adverte quanto ao limite sempre presente quando nos empenhamos em examinar os recursos usados pelo cineasta ao tentar uma tonalidade, uma atmosfera, um ritmo que seja equivalente – enfim, uma tradução – do que se admite como realizado no romance por meio da palavra. Há ocasiões em que se verifica,

na crítica, uma nítida ênfase conferida à idéia de transposição – como aconteceu com o filme *Lavoura arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, que adaptou o romance de Raduan Nassar. Boa parte da crítica identificou-se com o filme como tradução e considerou a busca de equivalências bem-sucedida. Nos casos em que isso acontece, um crítico dirá que a fotografia reproduz a atmosfera sombria ou luminosa do livro, que o ator compõe bem a fisionomia e o caráter dos protagonistas, que a montagem e os movimentos de câmera imprimem o ritmo certo, que a música infunde a tonalidade correta (tomando o romance como gabarito), de modo a privilegiar a idéia da filmagem como transplante de efeitos e de sentidos.

Tais observações, ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, “modo de fazer” que diz respeito exatamente à esfera do estilo. E essa analogia que sugere equivalências estilísticas estará apoiada na observação de um gradiente de ritmos, distâncias, tonalidades, que estão associados a emoções e experiências, bem como a um uso figurativo da linguagem que permite dizer que palavra e imagem procuram explorar as mesmas relações de semelhança (as metáforas) e as mesmas cadeias de associação e causalidade (as metonímias). Esse é o terreno em que a avaliação da passagem do livro ao filme, reconhecida-mente decisiva, se apresenta mais complicada para o crítico, pois se trata de discutir equivalências que estão sem dúvida apoiadas na

sensibilidade, na percepção pessoal, no que se expressa em adjetivos que todos usamos, com todo o direito, ao expor nossa reação às obras de arte. Embora não esteja isenta de instrumentos conceituais, de uma teoria que pode guiar a análise, a esfera do estilo se põe como algo menos pacífico na obtenção de um consenso do que, por exemplo, as observações que o crítico pode fazer sobre alterações no enredo, ou sobre aspectos da forma narrativa, pois essas alterações se instalam no campo em que literatura e cinema se interceptam, encontram uma esfera comum de operações que pode ser descrita com as mesmas noções.

O EIXO COMUM DA NARRATIVA

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais. A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV).

Na descrição do mundo que a narração constrói, posso falar em tempo, espaço, tipos de ação e de agente (personagens), ou

mesmo descrever certos procedimentos de quem narra, sem levar em conta se o que se usa são palavras ou imagens – como quando me refiro a uma disposição dos fatos em sucessão linear, ou uma disposição que implica idas e vindas no tempo cronológico, ou quando me refiro a paralelismos na evolução da história, elipses (saltos no tempo), mudanças no espaço das ações, formas distintas de privilegiar a experiência de um ou mais personagens, produção de certas simetrias entre começo e fim, entrecruzamentos, bifurcações e “pontos de virada” da história, relações entre o que é descrição de um estado de coisas (ou estado mental) e o que é narração de eventos, conflitos entre projetos de personagens que se enfrentam ou se ajudam, etc.

Diante de qualquer discurso narrativo, posso falar em *fábula*, querendo me referir a uma certa história contada, a certas personagens, a uma sequência de acontecimentos que se sucederam num determinado lugar (ou lugares) num intervalo de tempo que pode ser maior ou menor; e posso falar em *trama* para me referir ao modo como tal história e tais personagens aparecem para mim (leitor/espectador) por meio do texto, do filme, da peça. Uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo.

Por exemplo, ao falar de *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), posso dizer que se trata de uma biografia, da história de um indivíduo que foi entregue pelos pais à tutela de um banco e que, na maioridade, herda a fortuna gerada por uma mina de propriedade de sua mãe, passando a manifestar um comportamento peculiar como milionário, jornalista e político, tendo duas vezes se casado e tendo duas vezes sido abandonado pela mulher para terminar a vida como um velho arredio ao contato com o mundo, que decide se encerrar no castelo imenso e legendário que edificou para si. Estamos

no nível da fábula. E posso dizer que se trata de um filme que começa por um prólogo que nos mostra a morte de Charles Foster Kane em um quarto do castelo, seguido de um cinejornal que nos informa sobre os episódios de sua vida que são de domínio público, cinejornal que um grupo de jornalistas discute para concluir que é necessário algo mais para que tudo ganhe interesse, e decidem escalar um deles para ir colher depoimentos de pessoas que conviviam com Kane, com o intento de responder a uma pergunta que está no ar: por que, ao morrer, Kane pronunciou a palavra *Rosebud*, e o que isso significa? A partir daí, o filme se desenvolve em uma sucessão de entrevistas nas quais os que partilharam de sua intimidade nos relatam fatias da vida de Kane. Cada um de nós, junto com o jornalista que nos conduz, é obrigado a juntar as peças do mosaico para compor o percurso da personalidade em questão. Estamos no nível da trama, em que a questão central não é a história em si, mas o modo como o filme tece a narrativa e nos traz os dados que nos permitem tomar consciência do que se trata.

Em verdade, o que um filme, um romance ou uma peça me oferecem é a trama, pois não posso me relacionar senão com a posição do relato tal como ele me é dado. E é a partir daquilo que me oferece – a trama – que deduzo a fábula, que refaço a vida das personagens em minha cabeça. E não o contrário. Narrar é tramar, tecer. E há muitos modos de fazê-lo, em conexão com a mesma fábula. Isso implica propor muitos sentidos diferentes, muitas interpretações diferentes a partir do mesmo material bruto extraído de uma sucessão de fatos, de um percurso de vida.

Voltando ao nosso problema da adaptação, um filme pode exatamente só estar mais atento à fábula extraída de um romance, tratando de tramá-la de outra forma, mudando, portanto, o sentido, a interpretação das experiências focalizadas. Ou pode, no outro pólo, querer reproduzir com fidelidade a trama do livro, a maneira como

estão lá ordenadas as informações e dispostas as cenas sem mudar a ordem dos elementos. Em qualquer dos casos, todos os críticos estarão de acordo que, nesse aspecto, é possível saber com precisão o que se manteve, o que se modificou, bem como o que se suprimiu ou acrescentou. Mas dificilmente haverá consenso quanto ao sentido de tais permanências e transformações, pois elas deverão ser avaliadas em conexão com outras dimensões do filme que envolvem elementos que se sobrepõem ao eixo da trama, como os elementos de estilo que engajam os traços específicos ao meio.

Mais para o final, meu objetivo é citar passagens extraídas das adaptações de Nélson Rodrigues para o cinema, evidenciando a produção de sentido implicada em certa construção do olhar pela montagem cinematográfica, dentro da questão mais geral do “ponto de vista” que domina uma narração. Essa questão do “foco” do qual emana a “voz narrativa” envolve uma descrição de formas e procedimentos que, até um certo patamar de observação, mobiliza noções comuns à literatura, ao teatro e ao cinema. Em face de todos, trata-se de examinar a partir de que perspectiva uma história é contada, um drama é concebido, personagens são desenhadas em menor ou maior detalhe, permanecendo mais misteriosas ou mais transparentes para quem acompanha o relato.

A QUESTÃO DO “FOCO” OU DO PONTO DE VISTA

De que ponto de vista são apresentados os diferentes eventos e personagens? De que ângulo e com que grau de detalhamento (proximidade, distância) somos levados a observar determinada situação ou experiência?

Claro que, em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineasta, diretor de teatro e romancista têm em comum esse exercício de uma escolha que pode ser descrita, em parte, nos mesmos termos. No que diz respeito à adaptação, nos deparamos aí

com cotejos assentados no que há de comum e que pode ser motivo de identidade ou de diferença entre romance e filme. Machado de Assis, em *Dom Casimiro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, inventou personagens que narram as suas experiências, falando em primeira pessoa, personagens cuja voz domina todo o romance. Paulo Cesar Saraceni, que dirigiu *Capitu* (1967), Júlio Bressane e André Klotzel, que adaptaram *Brás Cubas*, em 1985 e 2000, respectivamente, tiveram de inventar em seus filmes formas de resolver essa questão, ou se valendo da *voz-over* (essa que se sobrepõe à imagem e a comenta a cada momento) ou se valendo de uma encenação em que o ator se dirige diretamente aos espectadores e revela a sua função de narrador e comentarista. No caso de Bressane, especificamente, houve a adoção de um critério mais complexo na adaptação: buscar, nos vários aspectos do trabalho de composição, analogias formais entre cinema e literatura, de modo a traduzir os métodos de Machado de Assis, e não o conteúdo da história.

Luchino Visconti, quando filmou *Morte em Veneza* (1971), adaptação da novela de Thomas Mann, trabalhou um romance que era narrado em “terceira pessoa”, como se diz, por um narrador que tinha poderes de penetrar nos pensamentos do protagonista, expor as suas idéias sobre a arte e sobre a vida sem recorrer a diálogos, pois era essencial à tal figura a sua condição solitária, de alguém propenso à reflexão e à contemplação do mundo. O cineasta poderia expor os pensamentos do protagonista usando a *voz-over*, mas não quis, dado que sempre preferiu o espetáculo apoiado num esquema narrativo clássico, feito da sucessão de cenas dispostas em continuidade, sem interferências. Ao mesmo tempo, entendeu que a exposição das idéias era fundamental para seu projeto. A solução foi inventar um interlocutor, não existente na novela, para o protagonista. E compor algumas cenas dialogadas que inseriu no filme como momentos de *flashback*, de memória, bem avivados pelo com-

portamento de tal personagem-interlocutora, sempre muito veementemente nas discussões estéticas que Visconti compôs para também trazer certas opiniões do próprio Thomas Mann sobre a arte.

Os exemplos anteriores já mostram que o problema do *ponto de vista* não se reduz ao ângulo a partir do qual se conta a história. Há muita coisa implicada aí: afinal, o narrador faz sua voz audível de modo escancarado ou se esconde? Intervém, explicita suas opiniões, ou deixa que o leitor/espectador faça as suas inferências a partir do modo como apresenta os fatos? Deixa a história correr como se fosse observada de uma janela transparente ou faz questão de lembrar o leitor/espectador de sua atividade como orquestrador que controla tudo? Assume a posição de narrador onisciente, que sabe tudo e pode garantir que suas personagens realmente pensaram ou sentiram isto ou aquilo num certo momento? Ou assume que seu saber tem limites, que talvez só se aplique a uma personagem (foco central da história), ou não se aplique a nenhuma? Mesmo quando sabe tudo, como ajusta a dose de informação que nos libera ao longo do processo? Faz com que saibamos mais do que as personagens? Ou menos do que elas? Enfim, como escolhe as posições em que nos quer colocar, as emoções que nos reserva?

Essas são perguntas que estão presentes, quando menos de modo implícito, no trabalho dos artistas que inventam histórias e devem, antes de tudo, inventar uma forma de contá-las. A variedade dos métodos é enorme, como se pode ver pela variedade das questões, e quero destacar aqui uma delas por sua importância no debate crítico, tanto num certo momento na história do romance, quanto num certo momento da história do cinema. É a que trata da distinção entre narradores que se escondem atrás do seu ofício de narrar e querem dar a impressão de que a história evolui por si mesma como se fosse autônoma, e narradores que são “intrusos” (para tomar uma expressão da crítica literária do início do século XX),

que avançam suas opiniões, interpelam seu leitor/espectador, como faz o Brás Cubas de Machado de Assis. O cinema clássico, com suas regras de transparência e ilusionismo, privilegiou o primeiro tipo: a história deve correr sem interferências. E chamamos de naturalista esse efeito de eclipsar os meios de representação e dirigir o espectador para uma identificação “direta” com o mundo ficcional. Para muita gente tal opção quase se confunde com a natureza do cinema, como se os filmes não pudessem dar espaço para formas alternativas de narrar.

Um caso célebre da busca de outros critérios foi o de Eisenstein, o cineasta russo que contribuiu muito para a teoria do cinema. Ele inovou e, ao fazê-lo, encontrou muita resistência nos burocratas soviéticos defensores do naturalismo como método de representação no cinema. Isso porque seus filmes sempre estiveram marcados por uma postura francamente discursiva, em que o narrador faz uso de comentários, intervém no fluxo da história, a interrompe mesmo para colocar em pauta certos conceitos e idéias.

Quando foi para os Estados Unidos, em 1930, não foi outro seu destino, pois aí também suas propostas de roteiro se confrontaram com o mesmo dogma naturalista. Hollywood não queria o cinema reflexivo de Eisenstein, o seu narrador que não deixa a história fingir que anda sozinha. No final de sua estada em Los Angeles, fez uma tentativa de usar suas idéias num roteiro que adaptava o romance *Uma tragédia americana*, de Theodor Dreiser, o qual tampouco foi aceito pela indústria. Mais tarde, em 1932, escreveu um artigo falando do problema da adaptação, e defendeu o uso de métodos de montagem modernos que julgava essenciais para que o cinema se colocasse à altura do desafio posto pelos poderes da literatura em trabalhar a subjetividade, o drama interior das personagens, seus pensamentos. A título de exemplo, ele cita o seu método de “montagem vertical”, em que descarta o som sincronizado à

imagem (esse que nos faz ouvir o que o ator está falando enquanto vemos seus lábios se moverem) e cria um tratamento dramático produzido pela presença simultânea de uma “cena externa” visível (a ação exterior de uma personagem em determinado lugar) e de uma “voz interior” que expressa o movimento subjetivo, o conflito psicológico-moral vivido pela personagem enquanto faz ou não faz certo gesto. Há um momento em que o protagonista de *Uma tragédia americana* vive o dilema de matar ou não a noiva, empurrando-a de um barco para se afogar. Tal experiência é dramatizada no romance por esse jogo entre cena exterior e exposição direta dos movimentos subjetivos, do pensamento. Eisenstein descreve como queria fazer a cena apoiado na “montagem vertical”, destacando a intensa dramatização da voz interior em contraste com a cena exterior em que vemos as duas personagens no barco. Essa solução “muito intelectual” para os produtores não vingou e, mais tarde, tanto Von Sternberg, que filmou a história em 1932, quanto George Stevens, que voltou a ela sob o título de *Um lugar ao sol* (1951), encenaram o mesmo momento com outro critério, mais aceitável para os padrões de continuidade do cinema narrativo clássico. Eisenstein, ao contrário, queria ir em direção à literatura moderna, à descontinuidade, e chegou a falar em James Joyce em sua defesa do cinema como arte com enorme potencial de experimentação dentro dos parâmetros da vanguarda do século XX.

Esse é um exemplo entre muitos que nos ensinam que cineastas mais criativos, notadamente os modernos, fizeram do problema da adaptação algo muito mais interessante do que essa observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura. Eles fazem tal observação baseados na exclusiva experiência de filmes convencionais que o mercado oferece, nos quais é realmente raro o diálogo mais profícuo com a experiência literária. No entanto, figuras como Alain Resnais, Robert

Bresson, Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira, Rainer Fassbinder e Pier Paolo Pasolini já nos mostraram o quanto uma exploração mais radical dos recursos de som e imagem pode quebrar nosso preconceito contra a adaptação. Faço esse lembrete sabendo ser impossível enveredar por esse terreno aqui, visto que meu objetivo é uma indagação de cunho pedagógico e preliminar. Interessa-me de modo especial a questão do “ponto de vista” da narração, porém não posso tratá-la em maior detalhe para elogiar os cineastas modernos, mas apenas resumi-la em sua generalidade, começando pela referência mais acessível, que é o padrão mais clássico de narrativa.

Reconhecidos tais limites, outra oposição-chave que devo lembrar é aquela entre “narração sumária” e “apresentação cênica”, a qual tem efeito enorme no problema da adaptação. Os primeiros teóricos da questão do “ponto de vista” cunharam tal oposição, distinguindo o gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês ou até anos na vida de uma personagem ou de uma sociedade) em poucas páginas ou mesmo frases. Ele nos leva a sobrevoar os acontecimentos que são referidos de forma concisa: alguém nasceu, casou, envelheceu ou morreu; num determinado dia de chuva, o protagonista saiu de casa, fez compras, encontrou amigos e voltou tarde para casa; uma nova personagem aparece na história e o narrador resume seu passado. Temos aí a *narração* (ou apresentação) *sumária*, tão freqüente nos romances. O tempo se contrai, de formas variadas, e interessa apenas a informação sobre o acontecido, sem maiores detalhes. Caso contrário, temos a *cena*, forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo. O que ocorre num determinado lugar é descrito em pormenor de modo a podermos compor uma imagem da interação entre personagens bem identificadas, saber exatamente o que dizem e ter um senso da duração do evento. Representação verbal das ações humanas em

sua máxima particularidade, num determinado aqui-agora, a “cena” é outra ocorrência freqüente nos romances, às vezes generosa e cheia de detalhes, enorme, como nos livros de Dostoiévski em seus lances mais dramáticos; bem precisa, mais concisa e mais discreta em Flaubert.

Essas distinções têm a ver com algo de formulação mais clássica – a oposição entre o *modo épico* da representação (a figura do narrador se põe claramente entre nós e os acontecimentos como mediador cuja voz nos resume o ocorrido) e o *modo dramático* (somos colocados diante da cena, aparentemente sem mediações). Embora nossa intuição encaminhe uma identificação do teatro (e do cinema) com o *modo dramático* por excelência, não se pode esquecer que também no teatro é possível a narração escrita ou oral que corresponde ao *modo épico* (e Brecht trabalhou exatamente nesse terreno em sua interação entre o épico e o dramático no espaço teatral). No cinema, por sua vez, a montagem que justapõe fragmentos de cenas, ou mesmo insere textos no fluxo das imagens, pode atuar de modo a trazer as prerrogativas *sumarizantes* do narrador literário ao resumir os fatos. Faço essas observações apenas para lembrar que tais distinções, em rigor, demandariam discussões mais complicadas que detalhariam melhor esses problemas em suas nuances que variam de meio para meio de expressão. Diante de um texto literário, é preciso entender que a distinção, feita pelos teóricos, entre contar (*tell*) e mostrar (*show*) não perde sua clareza se reconhecermos que o *mostrar* aí não pode ser assumido em sentido literal, pois é o significado das palavras que produz o “ver” (que é, em verdade, um imaginar que ativamos com prazer). A “cena” no romance não é algo tão palpável como a cena, em versão literal, própria ao teatro e ao cinema, mas isso não impede que se entenda, na literatura, a oposição entre *tell* e *show* como escolhas do escritor. Da mesma forma, dizemos que a câmera “mostra”, mas há toda

uma literatura voltada para o seu papel como narrador no cinema, que nos permite dizer que a câmera narra (*tell*), e não apenas mostra. Isso porque ela tem prerrogativas de um narrador que faz escolhas ao dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena e, portanto, a natureza da trama construída por um filme. Portanto, dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal.

Além dessas oposições descritas, fábula/trama, mostrar/construir e épico/dramático (como modos e não como gêneros de representação que levam à distinção clássica entre epopéia e tragédia), é comum em qualquer discurso narrativo distinguir entre o que se representa explicitamente e o que é apenas sugerido. Sem nomear uma ação ou fato, posso deixar subentendida a sua ocorrência por meio dos saltos no tempo – as elipses narrativas. Em alguns casos, elas correspondem a um gesto de encobrir, esconder, deixar fora da vista o que quebraria o decoro da representação (em geral, no caso da representação do sexo ou da violência); em outros, trata-se de omitir uma informação, saltar um detalhe, porque isso estragaria o jogo, como nas narrações de suspense ou nas charadas, quando a revelação decisiva só deve vir lá mais para o fim da trama. A questão de representar ou não representar assume feição diferente conforme consideramos a “narração sumária” ou a “cena” – sempre será mais aceitável a referência mais geral, sem detalhes, daquilo que está sujeito aos tabus de caráter moral e que afeta o corpo. A “cena” – que requer uma especificação maior dos pormenores – estará mais sujeita às convenções que impõem limites, e sabemos muito bem que a idéia do decoro se manifesta de modo mais incisivo no teatro e no cinema, em que os corpos estão efetivamente à vista na encenação da violência ou da sexualidade, embora ques-

tões de mesmo teor moral possam ser aplicadas ao texto escrito. Nessa questão do decoro como motivo de uma elipse, a história do teatro traz dados sintomáticos, como o referente à forma como se evitava a apresentação cênica da violência na tragédia clássica, gênero em que os assassinatos aconteciam *off stage*, em contraste com o que acontecerá bem mais tarde nas peças de Shakespeare, cujas regras de bom gosto e decoro admitiam o ato de violência e o assassinato executado diante do olhar da plateia. No teatro popular moderno, e principalmente no cinema, essa possibilidade se tornou rotina, e lutas corporais, mortes e, mais recentemente, o sexo ganharam legitimidade como acontecimentos visíveis no palco ou na tela. Isso, evidentemente, está longe de ter eliminado a discussão dos limites, dos motivos e das circunstâncias que separam o aceitável do proibido, conforme o contexto social em que o debate se dá.

UM CAMPO DE ILUSTRAÇÃO

Tomemos os filmes que “adaptam” (melhor, talvez, seria dizer “encenam”) peças de Nelson Rodrigues, entre 1962 e 1980. Com base neles, podemos comentar essas opções referentes à trama, ao “ponto de vista” (em seu sentido mais geral de perspectiva, escala de valores) e ao estilo (terreno em que falarei no específico, ou seja, na montagem, no enquadramento, na construção do olhar no cinema).

Na primeira questão mais elementar – oposição entre mostrar (pôr em cena) ou elidir uma passagem – o dado mais notório se prende às formas como o cinema desse período trabalhou a representação da sexualidade e colocou os corpos em cena, tendo em vista o teor das experiências que compõem o universo do dramaturgo. As ditas “tragédias cariocas” compõem, junto com os folhetins (*Asfalto selvagem* e *O casamento*), o conjunto maior de obras do autor adaptadas naqueles vinte anos, o que significa um diálogo do

cinema com textos escritos nos anos de 1950 e 1960. Em termos de teatro, em função do estilo de Nélson Rodrigues e das convenções da época, havia uma tensão entre o que era ousadia – no tema e nos diálogos – e o que era limite para a cena explícita envolvendo os corpos no palco. Seu texto dramático supõe a encenação, sem subterfúgios, do enlace físico, que pode ir do beijo à curra (caso de *Bonitinha mas ordinária*), mas cabe a cada diretor, no teatro ou no cinema, o tratamento definitivo de tais cenas, o que pode distinguir radicalmente diferentes montagens (ou filmagens) do mesmo texto. O receio da censura foi um fator que inibiu os produtores de cinema, e não foi por acaso que a adaptação das peças só deslanchou a partir do filme *Boca de Ouro*, que Nelson Pereira dos Santos dirigiu em 1962, momento em que havia, em escala internacional, uma liberação do tratamento do corpo nas telas. Num primeiro momento, os filmes mostraram contenção, como no caso de *Boca de Ouro* e também de *A falecida* (1965), de Leon Hirszman. E mesmo quando a expectativa de prazer voyeurista entra no jogo de mercado, como em *Bonitinha* (1964) de J. P. de Carvalho e dos dois volumes de *Asfalto selvagem* (1965-1966), filmados por J. B. Tãngo, os filmes ajustam o novo patamar de erotismo explorado pela publicidade a motivações dramáticas e a proposições de sentido que procuram adensar o valor do que há de exposição dos corpos e de sexo na tela. Nesse sentido, os filmes de Arnaldo Jabor – *Toda nudez será castigada* (1972) e *O casamento* (1975) – são os mais bem-sucedidos esteticamente, pois potencializam o efeito de choque das imagens dentro do princípio de adensamento dramático e de exposição necessária de um conteúdo de experiência. Acompanhando as mudanças na censura e os influxos do mercado, o impulso de exploração voyeurista do conteúdo das peças se instala, para valer, a partir de *A dama do loteamento* (1975), de Neville d'Almeida, com Sônia Braga no papel-título. A crônica de Nélson Rodrigues, texto de duas pági-

nas – tendente à narração sumária do percurso da personagem e não à apresentação cênica –, transformou-se em uma numerosa coleção de cenas bem detalhadas na representação de fantasias sexuais, e o roteiro (co-assinado pelo próprio dramaturgo) aproveitou a exiguidade do texto de origem – do qual retirou apenas o núcleo da fábula – para explorar livremente a fama da atriz e a expectativa do público. Outros filmes da mesma época, ao adaptar peças já bem definidas no teor das ações (fábula) e na trama, não deixaram de acrescentar cenas alheias ao conteúdo do texto, como acontece em *Bonitinha mas ordinária* (1980), versão de Braz Chediak, no banho de chuveiro de Vera Fischer, que fez o papel de Ritinha. No entanto, a operação mais freqüente de acréscimo não foi tão “cara-de-pau”, pois aproveitou a fábula e apenas transformou o modo de apresentação do que é já “fato” na peça: tornou cena o que no texto é relato verbal vindo de uma personagem ou é uma ação ocorrida fora do palco. O filme de Braz Chediak compõe cenas duradouras para as duas versões da curra sofrida (em verdade, encomendada) por Maria Cecília, em *Bonitinha*, quando na peça a primeira curra é relatada pela “narração sumária” de Peixoto e a segunda tem seu momento de clímax deslocado para fora da vista do espectador. Neville d'Almeida também explicita cenicamente o que era sugerido e elidido em *Os sete gatinhos* (1977). A moda do banho de chuveiro vale também em *O beijo no asfalto* (1980), de Bruno Barreto, que torna cena o que é referência a um fato passado feita no diálogo entre Selminha e Arandir.

Nesses casos, as explicitações cênicas do que, nas peças, é relato verbal não vêm para solucionar os usuais problemas de confinamento de espaço que tornam o cineasta ansioso por aproveitar chances de saltar para outra cena, introduzir novos lugares, na tentativa de escapar daquilo que a crítica chama de “teatro filmado”. Nos filmes citados, a alteração do modo de apresentação

do fato não tem efeito na estrutura, apenas dá a ver o que julga desejado pelo espectador. Há, no entanto, alterações no modo de apresentar que são conseqüentes e incidem sobre a organização do espaço, como acontece em *Boca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos, que faz dona Guiomar sair de casa e caminhar pelas ruas para chegar a uma mercearia e continuar um diálogo que, na peça, é todo dentro da casa dela. Ou em *Toda nudez*, de Jabor, quando Herculano e Geni se encontram em cenas ao ar livre, e mesmo uma decisão-chave para sua relação – o casamento – ocorre em plena rua, com Geni se agitando feliz no meio da multidão.

Em face do teatro, é sempre possível, no cinema, uma expansão dos espaços, o que, para alguns, seria uma providência recomendada. É comum dizer que o filme precisa agilizar os deslocamentos espaciais para satisfazer um público com sede de velocidade, constante mudança, apresentações mais generosas dos lugares pelo mundo afora, os quais não poderiam ser trazidos para o palco. Tudo, supostamente, para evitar um senso de claustrofobia ou de tédio. No caso, mesmo levando a sério esse critério bastante particular que não pode ser regra, as peças de Nelson Rodrigues são as que causariam menos problemas, pois já caminham em direção da agilidade, das cenas curtas, das mudanças de espaço, dos *flashbacks* (que são lembranças encenadas, visíveis no palco), dos paralelismos. Como há em suas peças muito “cinema”, dada a matriz comum do melodrama, um gênero-chave na gênese do cinema narrativo-dramático, não seria esse o motivo dos cineastas para as novas cenas ou as “respirações” trazidas por expansões no espaço. Se o teor do acréscimo for sexual, é disso mesmo que se trata; e se for de outra natureza, cabe discutir, em cada caso, o sentido de apresentar lugares e ações não previstos no texto da peça.

Uma primeira ordem de motivos deriva da questão do espaço mesmo, a qual tem implicações interessantes no plano dramático. Isso porque, deixada de lado a questão do tédio em espaços confinados, há uma diferença nítida entre o efeito gerado por conflitos vividos num terreno posto em suspenso (como o palco) e o efeito gerado por uma interação entre personagens que se projetam num mundo sem limites claros, cujo movimento as insere no mundo cotidiano e nas situações que sugerem amplos horizontes de variedade da vida, bem visíveis nas figuras que povoam a tela e com as quais as personagens cruzam. O espaço delimitado do palco tem maior potencial para a simbolização, e as personagens que se enfrentam numa peça têm aí um terreno fértil para assumir a dimensão mítica de seres especiais que encarnam forças cujo confronto se apresenta de forma mais depurada, esquemática. O cinema pode, com mais facilidade, diluir as figuras humanas no *continuum* do mundo do prosaico das ruas e contaminar o teor dos conflitos com tal senso da experiência ordinária. Em outras palavras, o palco, por sua estrutura, teria maiores condições de se apresentar como um microcosmo, ordem completa do mundo; o cinema teria uma vocação mais empirista, de observação da experiência no que ela tem de inserção no espaço e no tempo comuns, em que é mais difícil demarcar as fronteiras do que é essencial e do que é acidental.

Tais generalizações têm limites. E há certa simplificação nessa diferença tal como apresentada, mas houve um momento-chave da história do cinema em que cineastas e críticos partilharam a convicção de que estava aí o dado essencial que tornava tão importante fazer o cinema explorar seu potencial de interação com o mundo, surpreender-se com o que a experiência poderia captar desde que se procurasse por ela onde ela estivesse, sem esquemas dramáticos prévios. Foi o período auge do neo-realismo e de emergência do cinema moderno do pós-guerra, quando críticos como André Bazin

e Siegfried Kracauer solicitaram tal abertura para o mundo sem as grades oferecidas pela tradição do drama. Algo dessa convicção está presente na forma como Nelson Pereira dos Santos expandiu os espaços da experiência representada em *Boca de Ouro* e tratou de fazer dos lugares públicos da cidade, incorporados ao filme, um instrumento para a criação de uma tonalidade de crônica social apta a relativizar a dimensão mítica do protagonista. Jabor também usa essa expansão dos espaços como estratégia para a qualificação da experiência dos protagonistas em *Toda nudez*, embora dentro de outra perspectiva, para melhor qualificar o teor arcaico do mundo de Herculano e de sua família em face da cidade moderna. Esses dois exemplos se inscrevem numa tendência geral dos filmes em caminhar no sentido de uma leitura das peças ancorada num tempo histórico bem definido, privilegiando o que há de determinação social na experiência das personagens. Esta não seria privilegiada em sua dimensão de problema universal, cósmico, mas em sua forma mais prosaica que coloca frente a frente os sujeitos e suas circunstâncias históricas imediatas. Não surpreende que o cinema tenha filmado, de preferência, os folhetins, as crônicas e as tragédias cariocas, e não as peças míticas de Nelson Rodrigues, pois nos filmes a tônica é fazer emergir a particularidade dos lugares como dado central para o efeito dramático e para a interpretação, notadamente se atentarmos para a opção de estilo dos cineastas em questão, mais afinada ao realismo do que ao expressionismo ou ao simbolismo.

Dentro da questão formal em que me concentro — o ponto de vista e a oposição entre mostrar e narrar —, os exemplos mais interessantes são aqueles em que o cineasta tem de lidar com o fato de que é freqüente, nas peças de Nelson Rodrigues, o recurso a narrações internas, quando uma personagem assume o relato que deflagra o *flashback*, uma evocação que é fruto da memória e da vontade de contar, mas que ganha uma apresentação cênica que, não raro, se

alonga e passa a dominar nosso “ponto de vista”. Nesses casos, embora a própria trama deixe claro que se trata de seguir uma versão particular do passado, e não de uma visão objetiva de fatos inquestionáveis, a força da cena presente no palco (ou na tela) diante dos olhos adquire uma dimensão própria e embaralha nossa perspectiva em face da experiência das personagens. O mundo se complica, e trabalhar as ambigüidades trazidas pelo aspecto não confiável de qualquer referência ao passado (por motivos de engano no deliberado, ou por barreiras psicológicas) é um dado estrutural da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Isso ocorre nas ditas peças psicológicas, como *Vésido de noite*, na qual é a mente de Alaíde que, ao longo dos três atos, se expõe e se torna o verdadeiro palco onde se desenrolam as cenas, ou como em *Valka nº 6*, em que seguimos o monólogo da adolescente assassinada, o qual se compõe de uma gradativa elucidação da identidade de quem fala, sua condição e o estatuto dos seus fantasmas. No entanto, também nas tragédias cariocas esse movimento da subjetividade se faz tema central, como reelaboração subjetiva de um fato-chave acontecido antes que a peça comece. Lembremos de *A falecida*, cuja ordem Leon Hirszman segue à risca, embora suprima passagens da fábula. Somente o terceiro ato trará os motivos de Zulmira, encenando os momentos decisivos que a levaram à empreitada de fabricação de sua própria morte. Os dois primeiros atos são a exposição progressiva, no presente, de um conflito interno. O terceiro é o da retrospectiva elucidativa que se faz a partir de *flashbacks* que têm como ponto focal outra figura, a do rico Pimentel, cuja versão é aceita, pois não se apresentam motivos para colocá-la em discussão.

Em várias peças, a referência a um fato passado de natureza traumática (ou sublime, porém rebaixada pelos outros, como em *O beijo no asfalto*) define a experiência mais decisiva das personagens.

Em *Bonitinha*, a figura de Maria Cecília é o centro da crise familiar que teve seu ponto-chave na curra encomendada cujo sentido só vai se revelando pouco a pouco até a exposição da verdade final por Peixoto. Tudo na família, e na própria vida dos protagonistas – Edgar e Ritinha –, revolve em torno desse fato já acontecido. Em *Boca de Ouro* temos a trama mais sofisticada, em que cada ato traz uma versão distinta de um suposto episódio do passado relatado pela ex-amante do protagonista, dona Guiomar, cuja fala tem tudo a ver com sua experiência e seu trauma, embora o objeto principal dos relatos seja o bicheiro Boca de Ouro. Essa peça é quase toda em *flashback* e traz a questão dos narradores internos ao centro e, dentro do leque de variações explorado pelo dramaturgo, compõe a situação mais ambígua: qual o ponto de vista verdadeiro, ou qual o narrador confiável?

Em *Toda nudez*, tudo começa e se desenrola a partir da voz de Geni, no gravador, dirigida a seu marido Herculano, “Aqui quem fala é uma morta; eu morri”, o que faz dos três atos da peça a representação do desenrolar de sua narração. Nesse caso, como o *flashback* evolui de forma linear, temos uma continuidade de ação que “presentifica” o passado e faz esquecer a moldura da fala agonizante de Geni. A força das cenas postas diante do olhar tem o mesmo efeito que o longo *flashback* no cinema: em geral, esquecemos que as imagens são produto de uma narração interna e correspondem a um ponto de vista específico e, se não tomarmos cuidado, transformamos o que é versão em fato verdadeiro. O modo dramático (o senso de estarmos diante da cena em visão direta, sem mediações) prevalece, em nosso sentimento, sobre o modo épico, embora “saibamos” que a própria trama criou o narrador interno e sua mediação na exposição dos conflitos. No caso de Geni, a volta ao passado é motivada pela intenção de se vingar de Herculano e, por isso mesmo, é parte integrante do jogo dramático, expressão do conflito

maior, dispositivo que Jabor respeita e explora de modo peculiar, como veremos no último exemplo, pois orienta a composição das imagens e dos olhares a partir de um sistema de valores que tem Geni como centro (o que, em verdade, não acontece no desenrolar da peça).

Em termos da existência de um fato impactante que ocorreu antes que a trama da peça se iniciasse, um caso instrutivo é o de *O beijo no asfalto*, em que se fala (narrativa sumária) o tempo todo do já ocorrido, mas não há o *flashback* (transformação do passado em cena). O fato-chave, deflagrador do drama, enigma diante do qual todas as personagens deverão se posicionar, diz respeito à cena (nunca presente) em que um desconhecido, atropelado na praça apinhada de gente e socorrido pelo protagonista, Arandir, pede um beijo e tem sua demanda atendida bem à vista de todos. A peça se organiza em torno desse beijo repetidamente evocado, porque motivo central, numa ciranda de versões alternativas cuja força depende da lacuna existente: não vimos o gesto, nem sequer sabemos seus antecedentes. Duas personagens centrais, um jornalista safado e o sogro de Arandir, testemunharam a cena, e é no dueto composto por esses dois olhares que se define o destino fatal do protagonista. O jornalista, em particular, é o elemento motor da intriga que massacrava publicamente Arandir.

Uma única cena perturbadora é objeto de múltiplos olhares. O atropelamento, o flagrante na rua, o beijo – eis os elementos que estruturam um *tableau* melodramático que exerceu seu fascínio nos cineastas que se dispuseram, ao contrário do que sugere o texto, a colocá-lo em cena, explicitá-lo como cena visível na abertura dos seus filmes. Recusaram-se a começar na delegacia em que a palavra do jornalista Amado Ribeiro põe tudo em movimento. Com isso, adiantaram, na primeira seqüência, qual seria o olhar de maior interesse na cena do atropelamento. Não se trata apenas da tentativa de

mostrar (para Bruno Barreto, a cena que interessa não é a do beijo), mas de trazer ao centro aquela instância que, embora presente na cena teatral, alcança no cinema, em função da montagem e do *close-up*, a condição de núcleo do drama: o olhar. Nos dois filmes, é o destaque ao rosto de um observador, em especial seus olhos, que marca a sequência de abertura.

No caso de Flávio Tambellini, são os olhos de Amado Ribeiro que dão a tônica na observação da cena do beijo, num contexto em que há muita montagem, sugestões que envolvem outras personagens, um início de trama que inclui o suspense na hora do atropelamento, uma vontade de fazer efeito e ser cinematográfico. De tudo isso, interessa-me apenas esta particularidade: a sequência dá início à construção do drama do jornalista cujos olhos – bem grandes na tela – exprimem o choque e a necessidade de uma elaboração dessa experiência que vai além da fofoca lucrativa tramada nas páginas do jornal. A par da sacanagem prosaica, e em ligação com esta, o jornalista se angustia de fato. E o filme estará empenhado em tratar de forma expressionista os seus tormentos, a sua história de vida, a sua culpa, o seu desejo de que tudo em volta não passe de corrupção e de que Arandir seja mesmo “perverso”. Assim, no primeiro minuto, o filme utiliza o olhar para condensar aquilo que caberá desenvolver, reconhecemos sem nenhum brilho, ao longo do filme, marcando sua leitura bem particular da personagem do jornalista.

Bruno Barreto fará o mesmo numa outra chave. Os olhos que destaca na abertura são de uma menina que não consta como personagem da peça, nem aparecerá de novo no filme. Ele arma uma cena de rua em que tal menina é vista dentro de um ônibus, olhando fixamente para um cadáver estendido no chão e cercado de velas acesas. O que esse olhar, então, antecipa é a atenção à experiência de figuras mais inocentes diante do fato chocante, como

será mais tarde o caso de Dália, a cunhada de Arandir, figura mais jovem de todo o drama. Irmã de Selminha (a esposa), a jovem ganha no filme um destaque maior, notadamente na cena final, quando se transforma em testemunha ocular do assassinato, quando seu pai mata Arandir. Na peça, tudo na cena final acontece no quarto de hotel, quando ela já se retirou e só restam no palco sogro e genro. Aqui, a cena de impacto ocorre na rua, destacando o olhar plexo daquela que, em princípio, era a figura mais inocente do jogo, instância do olhar que faz eco com a figura da menina da abertura, lá dentro do ônibus, simetria composta pelo filme que fala bem de sua preocupação em tematizar a questão do olhar – em princípio, desarmado – em face da cena perturbadora. A perspectiva aberta no início é interessante e original como leitura da peça, mas, ao longo do filme, Bruno Barreto não consegue adensar a personagem de Dália, ir além da sua presença, jovem e feminina, como objeto de uma observação voyeurista (incluída a cena do banho de chuveiro), de modo que as virtudes encontradas na primeira e na última cena não têm o rendimento desejado.

Esses são exemplos que se localizam num ponto-chave – o cinema construindo pontos de vista, confirmando o olhar e o rosto como suas instâncias de expressão fundamentais, procurando ir além do que a cena teatral oferece. Nesse percurso das adaptações de Nelson Rodrigues, tal trama do “ponto de vista” em seu sentido mais estrito encontra sua mais forte construção em *Toda nudez*, de Jabor, o filme mais bem-sucedido no diálogo com o dramaturgo. No tratamento da relação de Geni com Serginho, o filho de Herculano, o cineasta altera detalhes decisivos da fábula. Recapitulando, estamos no que corresponde ao terceiro ato, momento em que Geni está casada com Herculano e o trai, namorando de forma apaixonada o seu filho. Este deseja viajar, alega necessidade de sair por um tempo para esquecer de vez o trauma da violação na cadeia, escondendo

dendo o motivo real, que é a fuga com o ladrão que o estuprou. Na peça, a família leva Serginho ao aeroporto e nada de especial acontece. Algum tempo depois, é o cunhado Patrício que vem anunciar a Geni a verdade terrível (que ela não viu), sabendo que vai arrasá-la. A revelação a leva ao suicídio e ao gesto dramático da gravação com o relato dirigido ao marido. No filme, Patrício perde a função orquestradora do final. Geni vai sozinha levar Serginho ao aeroporto, de onde a vemos sair aos prantos sem ainda sabermos o verdadeiro motivo (a virtude da elipse bem tramada). De volta à casa, na hora do suicídio, ela narra para Herculano a cena da fuga, momento em que o filme faz retornar as imagens do aeroporto para preencher o vazio deixado e construir o lance traumático da revelação, explorando o impacto visual da cena sobre Geni: na escada do avião, os dois jovens olham para trás e sorriem para a câmera que, nesse momento, ocupa o lugar dos olhos dela. O esquema é clássico: um campo/contracampo em que, à imagem dos dois, se segue a reação de Geni. Essa sequência vem coroar alterações de tom que Jabor introduziu para dar força à figura da ex-prostituta, colocando-a no centro, mais próxima ao espectador. Na derradeira imagem do filme, é o rosto crispado de Geni em *close-up* morta que permanece na tela a condensar o seu drama em face da tragicomédia familiar.

Este último exemplo é bastante eloquente quando se considera a questão da adaptação e as relações entre cinema e teatro, pois aqui o cineasta compõe o clímax dramático explorando recursos específicos ao seu meio, de modo a adensar sua leitura do texto, feita numa direção que implicou mudanças substanciais na história e na relação do espectador com ela. A sequência nos mostra como uma construção espacial do olhar, feita pela montagem cinematográfica, é um instrumento precioso para imprimir uma carga emocional e afirmar determinada interpretação da experiência da personagem. Partimos de um “ponto de vista” no sentido estrito (o

olhar, o espaço, a cena) em direção de um “ponto de vista” no sentido mais geral de valoração, de visão de mundo, de tomada de posição em favor ou contra alguém ou alguma coisa. Enfim, ficamos junto a Geni no sentido mais amplo do termo porque Jabor assim construiu a sequência.

* * *

O texto dramático, ao contrário do romance, estrutura-se como algo a se completar na encenação, no espetáculo teatral (ou cinematográfico). Este, no século XX, ganhou em autonomia e cada vez mais se define como o momento-chave em que um autor (o diretor do espetáculo) se expressa pela forma como interpreta o texto, cria a constelação de imagens e sons na qual, decisivamente, estarão condensados o sentido, a emoção. Nisso, diretor de teatro e cineasta partilham do movimento comum que vai do texto à cena que o interpreta. Estarão envolvidos com a fábula, a trama, o contar e o mostrar, o revelar e esconder, a relação entre o visível e invisível, a modulação de “pontos de vista” (em sentido geral como posicionamento ético e ideológico). Mas seus recursos não serão os mesmos, em termos da manipulação do espaço e do tempo, em termos da composição dos olhares e dizeres. Diferem não porque não haja a força da palavra no cinema, ou porque não haja a força do olhar no teatro. Mas porque câmera e montagem definem a multiplicidade das distâncias e dos ângulos na composição da cena; em particular, aquela proximidade extrema do corpo que faz com que o rosto, as mãos e os olhos alcancem um patamar inusitado de expressão e significação, desde que, na exploração desse potencial específico, o cineasta seja capaz de criar um estilo.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

BAZIN, André. "Por um cinema impuro: defesa da adaptação" e "Teatro e cinema". Em *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

Os dois artigos, escritos no início da década de 1950, compõem a postura de Bazin em sua crítica endereçada aos que, em nome da especificidade ou pureza do cinema, atacavam o diálogo com a literatura e o teatro. Daí a polêmica expressão "cinema impuro" para questionar a tradição teórica francesa voltada para a defesa do específico fílmico.

CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University, 1993.

Panorama didático das questões relacionadas com a narrativa na literatura e no cinema; apresentação das noções básicas de teoria da narrativa, como a trama, o espaço, o tempo, o ponto de vista, os tipos de narrador e os tipos de personagem. Discute as questões nos dois campos, o da imagem-som e o da palavra.

EISENSTEIN, Sergei M. "Um curso sobre o tratamento". Em: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

Fala das relações entre o roteiro e a fonte literária, discutindo o caso da adaptação de *Uma tragédia americana* (romance de Theodor Dreiser) feita pelo próprio Eisenstein.

NAREMORE, James (org.). *Film Adaptation*. New Brunswick/Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000.

Antologia de textos dividida em duas partes, uma contendo artigos que discutem a questão de um ponto de vista teórico mais geral, outra contendo análises de casos específicos de adaptação como *Otelo*, de Orson Welles, *Um dia no campo*, de Jean Renoir, e *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Livro bastante variado nos exemplos de narrativas que têm uma dimensão reflexiva – falam do próprio cinema ou da literatura, "interrompendo" o fluxo natural da atenção do espectador/leitor para o mundo da ficção que instauram; há capítulos que analisam casos de adaptação.

VARDAC, A. Nicholas. *Stage to Screen. Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*. Nova York: Da Capo, 1949.

Livro clássico na análise das técnicas de ilusionismo do teatro das últimas décadas do século XIX, notadamente das encenações de melodramas, experiência de criação visual que o cinema soube muito bem herdar para se constituir como espetáculo narrativo dramático.

Para a consideração das filmagens das peças de Nelson Rodrigues, ver meus textos publicados na revista *Novos Estudos* do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (Cebap):

– "Pais humilhados, filhos perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues" (nº 37, novembro de 1993);

– "*A falecida* e o realismo, a contrapelo, de Leon Hirszman" (nº 50, março de 1998);

– "*Boca de Ouro*: o mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade no filme de Nelson Pereira dos Santos" (nº 61, novembro de 2001).