

Uma epistemologia para a adaptação da literatura ao cinema

Márcio Soares dos Santos*

Resumo: este artigo busca uma aproximação aos processos adaptativos da literatura para o cinema em termos epistemológicos. Seus fundamentos estão em Michel Foucault e Pierre Bourdieu para questões sobre as relações de poder e a produção de bens culturais, e em Jacques Aumont para as relativas ao filme. Utiliza, para exemplificação, **Mirad los Lírios del Campo** (1947), adaptação argentina para cinema, dirigida por Ernesto Arancibia, do livro **Olhai os Lírios do Campo** (1938), do autor brasileiro Erico Verissimo. Interessasse em examinar como a transterritorialidade na adaptação afeta as representações nos dois campos.

Palavras-chave: Comunicação. Poder. Representações.

O poder é exercício, relação de forças, não é uma forma. Nunca está no singular por que está em relação com outras forças, um conjunto de ações sobre ações possíveis. Sempre uns estão querendo dirigir a conduta dos outros. A relação de poder se exerce tendo o pressuposto inelutável da liberdade.

(FOUCAULT)

Por uma epistemologia da adaptação da literatura ao cinema

Este artigo propõe um posicionamento epistemológico para adaptação de obra literária ao cinema, procurando os pontos de encontro e divergência entre dois autores escolhidos como exemplos, Erico Verissimo e Ernesto Arancibia. Busca ampliar o entendimento de algumas instâncias conceituais dentro do campo da Comunicação.

A adaptação de obras literárias constitui uma tradição que o meio audiovisual herdou de seu antecessor, o rádio, e que continua presente nas produções de imagem e som: cinema, televisão e *streaming*. Embora existam muitos estudos sobre esse tema¹, pode-se ainda visar as adaptações fílmicas através de um olhar transterritorial que examine comparativamente o caso, considerando países vizinhos, de história, cultura e sociedades diversas. Note-se que o romance **Olhai os lírios do campo**, de Erico Verissimo (1947), atravessa os anos na literatura brasileira, ultrapassou geograficamente uma linguagem social e foi adaptado na Argentina, no início do desenvolvimento tecnológico do período pós-guerras. A obra literária consagrou o autor em seu país. A história, no romance, se passa em Porto Alegre. No filme não é mencionado o cenário da narrativa.

Neste artigo discutem-se as possibilidades de vertentes pós-estruturalistas e pós-modernistas para a análise fílmica. A título de exemplo, retoma um período histórico, cujo recorte está localizado

* Doutor em Letras, Jornalista. E-mail: marcio.santos@vacaria.ifrs.edu.br

¹ Cf. por exemplo, EISENSTEIN, S. M. Cine y literatura: sobre lo metafórico. In: *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editorial, 1972; GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988; e STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (eds.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. London: Wiley; Blackwell, 2004.

em meados dos anos 30, mais precisamente em 1936 -1947 – anos, respectivamente, de publicação do livro e do lançamento da adaptação portenha. O filme baseado nessa obra, **Mirad los lírios del campo**, do diretor argentino Ernesto Arancibia, de 1947, foi uma superprodução da “Época de Ouro” do cinema do país vizinho, quando começavam a existir investimentos milionários e lançamentos internacionais.

Para localizar a vertente da adaptação, o livro **Uma teoria da adaptação**, de Linda Hutcheon (2013), surge como aliado para compreender a transcodificação de um sistema de comunicação para outro. A autora teoriza sobre o tipo de passagem “transterritorial” que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, adquirindo significados diferentes.

Significativa em sua estética fílmica, a produção se perdeu no tempo e no interesse do público. A película é hoje comercializada por cópias em DVD apenas em um sebo de filmes clássicos argentinos de Buenos Aires, mas não é encontrada em nenhuma instituição pública². O roteiro está em ótimas condições para consulta no Museu do Cinema de Buenos Aires, no bairro Boca, na capital da Argentina. Mais informações sobre o filme também são encontradas em outras instituições daquela capital através de reportagens e entrevistas.

Para uma investigação que abrange representações literárias e fílmicas, são adequadas questões associadas ao pós-estruturalismo, o qual favorece um diálogo entre as dimensões literária, social e política nas ciências humanas. O movimento francês favorece abordagens múltiplas e rompe com estruturas universais e modelos totalizantes, negando a visão teleológica do mundo.

Nessa linha, o título do romance, que se refere a uma passagem bíblica, indicaria, de maneira supostamente irônica, o ideal de vida dos protagonistas e da sociedade da época, relacionado a um modelo social e a crenças religiosas. Tal ironia se repete e se acentua na representação cinematográfica.

Embasamento pós-estruturalista

O pós-estruturalismo de Foucault, em suas teorias sobre o poder e o discurso, permite indagar o “por quê?” e principalmente o “como?” determinados saberes e não outros são disseminados por filmes e romances. Desnaturalizando o que é legitimado, flagrando os sentidos ocultos e analisando as relações de poder, pode-se suspender uma visão universalista e acompanhar os processos de produção das obras ocorridos em discursos de países distintos.

O conhecimento dos processos comunicativos pode ser pensado a partir da reflexão sobre a

² Recentemente uma cópia em DVD foi incluída no Acervo Literário de Erico Verissimo, sob guarda do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro. Informações sobre os períodos da época do lançamento foram consultadas no Museu do Cinema de Buenos Aires, em Buenos Aires, em 17/07/2015.

relação cinema-história, tendo como verdadeira a premissa de que as obras culturais são documentos, desde que correspondam a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado. O conceito historiográfico de documento, na pós-modernidade, aclararia dois pontos: a concepção de História da própria investigação e o valor histórico intrínseco de um romance e de um filme que o adapta.

Outra problemática gerada a partir de uma perspectiva pós-estruturalista é a de descobrir as “fendas” nas redes de poder ou, nas palavras de Foucault (2001, p.159), “criar um labirinto em que podemos nos perder e nos tornar algo diferente”. Os pós-estruturalistas consideram que a significação tem natureza instável, ou seja, os textos estão abertos a múltiplas interpretações, não são fixos, dependem das leituras que deles se fazem, e a comunicação, neles, implica a convocação inevitável de intertextualidades. Desse modo, os textos acumulam interpretações, que descentram qualquer núcleo estável.

Foucault se detém sobre diversos problemas contemporâneos, que ampliam e fazem avançar os processos de construção do conhecimento. Sua analítica das relações de poder refere-se a diversas linhas de forças (institucionais, discursivas, históricas, políticas, culturais, entre outras), desde que sejam entendidas enquanto práticas sociais discursivas.

Para observar o que ocorre numa adaptação, a genealogia apontada por Foucault se mostra aberta a acompanhar seus processos, que são heterogêneos. Sua concepção de genealogia procura opor os saberes descontínuos, não legitimados, locais, contra a teoria unitária que tenta ordená-los em nome de um método científico. Operacionalmente, o uso do conceito de dispositivo (FOUCAULT, 2003) ajuda a identificar linhas de diferentes ordens, permitindo visualizar processamentos sem se limitar aos produtos ou perdê-los em categorias fixas. Trata-se de um olhar preliminar para permitir a criação de novos movimentos e agenciamentos, analisar os cruzamentos das variadas linhas em seu funcionamento.

A noção foucaultiana de dispositivo é delimitada, principalmente, a partir da entrevista “Sobre a história da sexualidade”, reproduzida na coletânea **Microfísica do Poder** (2003): a) o dispositivo seria uma rede de relações que pode ser estabelecida entre elementos heterogêneos: discursos, instituições, enunciados científicos, até mesmo entre o dito e o não dito, etc.; b) o dispositivo estabeleceria a natureza do nexos entre esses diferentes elementos; c) o dispositivo corresponderia a uma função estratégica que responde uma urgência em um momento histórico. Foucault (2003) também afirma que um dispositivo se define por sua gênese, percebendo nela dois momentos essenciais: o do domínio do objetivo estratégico e o da sua constituição. Dessa forma, o dispositivo também passa a ser um processo de criação no qual o trabalho analítico é desembaraçar essas linhas que compõem o dispositivo.

Michel Foucault critica as relações entre formas de conhecimento e formas de poder, dos mecanismos sociais e simbólicos de exclusão, de divisão e de controle que condenam indivíduos e grupos aos submundos da anormalidade, ao aprisionamento existencial em identidades subordinadas e desviantes. Sua discussão incide sobre o poder nas sociedades modernas e contemporâneas, com ênfase sobre o lugar da liberdade. Como ele afirma:

Quando definimos o exercício do poder como um modo de ação sobre a ação dos outros, quando caracterizamos pelo ‘governo’ dos homens uns pelos outros – no sentido mais extenso da palavra-, incluímos nele um elemento importante: o da liberdade. O poder não se exerce senão sobre ‘sujeitos livres’, e, na medida em que são ‘livres’ – entendamos por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade ou diversas condutas -, diversas reações e diversos modos de comportamento podem ocorrer. [...] A relação de poder e a insubmissão da liberdade não podem, portanto, ser separadas. O problema central do poder não é o da ‘servidão voluntária’ (comopoderíamos desejar ser escravos?): no cerne da relação de poder, ‘provocando-a’ sem parar, está a renitência do querer e a intransitividade da liberdade. (FOUCAULT, 2011, p. 238).

Em **A arqueologia do saber** (1997), o filósofo francês aprofunda o caráter materialista da análise das determinações históricas, do conteúdo de saberes na passagem da “arqueologia” para “genealogia”, mas também acentua a ideia de potência da “produção da subjetividade” - desde a resistência até as rebeliões, ou à expressão e à crítica da democracia política.

A obra de Foucault se enraíza nos tempos pós-modernos não só pela novidade, mas pela possibilidade de fazer história desconstruindo visões tradicionais. Ao invés de realizar uma história das ideias, ele trabalha com problematizações. Nesse sentido, os problemas não estão prontos para Foucault; é necessário pensar o que não se pensa, seguir uma curiosidade. São esses sentidos de força passíveis de serem seguidas numa adaptação de uma obra literária para o cinema.

Pierre Bourdieu e os bens simbólicos

Na investigação de adaptações, o sociólogo Pierre Bourdieu pode fornecer uma teorização suplementar a Foucault, pois se interessa pela história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens. Nesse sentido, a teoria de Bourdieu é aplicável ao contexto social existente das adaptações, pois verifica a estrutura e o funcionamento do campo de produção erudita, que deriva de fundamentos lógicos da distinção teórica do capital.

Bourdieu apresenta o processo histórico das lutas entre classes e grupos sociais, responsável pela imposição de uma “cultura” particular, ou então, segundo o seu vocabulário, “a matriz das significações como caráter arbitrário da dominação” (2000, p. 188-190). Ademais, tal processo de

imposição de uma cultura de classe permite, em alguma medida, o surgimento e a manifestação de sistemas simbólicos a serviço da expressão política e simbólica dos grupos dominados, desde que não ponham em risco o sistema prevalecente de dominação política e simbólica: o poder político propenso a tomar a arte como instrumento de propaganda.

Incompreendido, muitas vezes, pela crítica, o autor debate sobre a língua, a arte, a religião. Classifica tais esferas como “estruturas estruturantes” (conhecer o mundo), resgatadas, por ele, como *modus operandi*, que, traduzido do latim, significa modo de operação: a reprodução dos procedimentos e padrões do processo sociológico.

O sociólogo francês diz que não basta notar que as relações de comunicação são, de modo inseparável, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico. Ao examinar o poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem, faz remissão ao que Durkheim chama de “conformismo lógico”.

Ao descrever as produções simbólicas como instrumentos de dominação, o teórico se baseia na tradição marxista, explicando o funcionalismo com exemplo dos interesses das classes dominantes. De acordo com seus parâmetros de observação, a cultura dominante está empenhada em contribuir para a integração real da classe dominante. Teoricamente, surge um relevante conceito desenvolvido por Bourdieu: a distinção, que legitima a diferença entre culturas perante o poder dominante. Os sistemas simbólicos diferenciam-se segundo sua instância de produção e recepção. A autonomia de determinado campo reúne elementos na medida em que um corpo especializado de produtores de discurso se desenvolve.

Conforme argumenta o sociólogo, a política é lugar, por excelência, da eficácia simbólica, ação que se exerce por sinais capazes de produzir relações sociais. Nesse sentido, a classe só existe na medida em que os mandatários plenos podem se sentir autorizados a falar em nome dela e fazê-la existir, assim, como uma força real no ambiente do campo político.

Nesta leitura, resgatamos investigações sobre classe, poder e cultura, que Pierre Bourdieu reformulou de acordo com o clássico problema da dominação e da desigualdade ao questionar o status ontológico de grupos, mecanismos operantes, hoje vivências históricas duradouras.

O poder simbólico, como propõe o autor, é “o poder invisível o qual pode ser exercido com cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo exercem.” (BOURDIEU, 2000, p.10). E, ainda: “A sociologia, como todas as ciências, tem por função desvelar coisas ocultas: ao fazê-lo, ela pode contribuir para minimizar a violência simbólica que se exerce nas relações sociais e, em particular, nas relações de comunicação pela mídia”. (BOURDIEU, 1997, p. 22).

Na adaptação tomada como exemplo, a imagem pode ser tida enquanto documento dentro do enredo, permitindo pensar o processamento dessa imagem como bem cultural e também o fato histórico ligado às conjunturas da obra de Erico Verissimo e do filme de Arancibia.

Figura 1 - O protagonista Eugenio Fontes vivia em constante questionamento em relação ao rumo de sua vida.³



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947)

Figura 2 - Eugenio casa-se com Irene (no livro, a personagem chama-se Eunice) por dinheiro e posição social.⁴



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947).

³ A amiga Olivia não pode ser declarada como sua grande paixão por ser de origem humilde. Em uma cena, ele demonstra vergonha do pai, desprovido de riqueza.

⁴ Existe a questão do gênero e classe social como conteúdos semânticos permanentes. Observa-se uma quebra de paradigma para a época, pois a mulher tem o poder, domina a situação; o homem fica submetido às suas determinações.

O livro de Verissimo e sua adaptação cinematográfica

As teorias de Bourdieu ajustam-se ao histórico de produção de **Olhai os lírios do campo** e do filme dele derivado. O livro projetou, pela primeira vez, o escritor Erico Verissimo nacionalmente. As edições se esgotaram, e o livro foi o maior sucesso de vendas, permitindo o reconhecimento internacional do autor desde 1938, data de seu lançamento, através de traduções.

O evento-chave para a criação de **Olhai os lírios do campo**, de acordo com a crônica biográfica existente na edição da Companhia das Letras⁵, foi um fato presenciado por Verissimo numa visita a um hospital. De repente, um homem saiu de um quarto com um recém-nascido nos braços; depois Erico soube que a mãe morrera no parto. A cena fez com que ele começasse a construir um jogo de cena entre o jovem médico (Eugênio) e a mãe que enfrenta a morte (Olívia). A preocupação ética se alinha à histórica durante a narrativa. Hoje podemos ver nessa preocupação um sinal dos novos tempos do Brasil que se industrializava; uma sociedade cada vez mais urbana, em que os velhos costumes conservadores eram substituídos por um frenesi de consumo e ascensão social.

Figura 3 - Arancibia recorre a efeitos especiais para mostrar as passagens de tempo e espaços⁶.



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947)

No filme, Erico Verissimo tem seu nome nos créditos de abertura em primeira linha, na posição de autor da obra. O escritor sul-rio-grandense pertence ao momento de “livre concorrência” entre ideias, criadores, editores. Existia uma participação crescente do Estado nos processos de monopolização dos capitais simbólico e informacional (BOURDIEU, 1997). Em fins dos anos de 1930, as condições para que as mensagens e obras fossem consagradas passavam por barreiras

⁵ Consultar em VERISSIMO, Erico. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

⁶ O *flashback* com uma imagem esfumaçada é o recurso técnico utilizado. O roteiro descreve a intenção das elipses temporais: o protagonista Eugenio lembra da sua vida durante uma viagem de carro para a cidade onde Olívia está morrendo e agonizando. A partir daí, a narrativa se desenvolve nas duas obras.

políticas. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), enquanto fábrica de imagens e de políticas de difusão massiva das orientações corporativas e populistas do Vargasismo, promoveu um complexo de ações tendentes a difundir a imagem do país no exterior. Uma manifestação desse tipo foi o periódico **Letras Brasileñas**, Cuaderno de Divulgación en Idioma Español de Literatura, Artes y Ciencias del Brasil, editado pela seccional DIP – São Paulo. Além do DIP, a partir de 1937 o Itamaraty criou um Serviço de Cooperação Intelectual, “destinado a tornar-nos conhecidos lá fora” (MELLO, 1937, p.106). Para a diplomacia de então “O estrangeiro tem uma ideia vaga do que os brasileiros são capazes de produzir no terreno do pensamento e do espírito” (MELLO, 1937, p. 106). Era necessário antecipar-se num contexto de crescente multiplicação dos aparelhos de “propaganda” que se ajustavam a todas as nações modernizadas entre os anos 1920 e de 1940.

As representações

De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 261), “sobre as imagens positivas ou negativas, elas geralmente têm como premissa uma aliança exclusiva com uma estética de verossimilhança”. Para os autores, os debates sobre o realismo e a acuidade não são triviais, como um certo tipo de pós-estruturalismo afirma: “O desejo de emitir julgamentos sobre questões de verossimilhança vem à tona especialmente em casos nos quais há protótipos reais para as personagens e situações, e quando o filme, a despeito de seu discurso em contrário, faz implicitamente - e é visto como – um comentário sobre a situação histórica realista”.

Figura 4 - O personagem Eugenio Fontes na primeira cirurgia de sua carreira não consegue salvar o paciente da morte⁷.



Fonte: Filme **Mirad los lírios del campo** (1947)

⁷ Existe a questão do gênero e classe social como conteúdos semânticos permanentes. Observa-se uma quebra de paradigma para a época, pois a mulher tem o poder, domina a situação; o homem fica submetido às suas determinações.

A teoria pós-estruturalista, porém, lembra que habitamos no interior da linguagem e da representação, e que não temos acesso direto ao “real”. Nesse questionamento sobre o realismo, pode-se pensá-lo, na pós-modernidade, como um projeto, sugerido por Beatriz Jaguaribe, aglutinando ideias:

[...] os que se opõem à legitimação privilegiada dos códigos realistas insistem que o ‘realismo’ é uma convenção estilística como outras que, entretanto, mascara seus próprios processos de ficcionalização justamente porque as normas de percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento. Entre essas demarcações, [está] a ideia de que a estética do realismo crítico almeja captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio de experiências subjetivas sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social. (JAGUARIBE, 2007, p.15-16).

A representação pode ser entendida como algo que está na tela e dialoga com quem vê. Personagem de origem humilde, em busca de aprovação das outras pessoas, o conteúdo semântico do protagonista da obra (Eugenio Fontes) passa a representar um papel social. Eugenio, quanto mais se preocupa em agradar, mais se reprime e se controla para ser aceito pelos grupos com os quais convive. Quando existe o ponto de virada da personagem, revelam-se estruturas profundas de uma obra com adaptações, linguagens e articulações complexas.

Verissimo apresentava características de um cético, conforme se desprendia de suas obras, mas não abandonava o otimismo, expresso em suas personagens sob a fórmula “a vida é bela”, “olhai os lírios do campo”. Isso não significou qualquer abdicação de participar, denunciar, de se revoltar contra a opressão, a violência ou as guerras. O seu papel era o de intermediador constante, destacando a relevância do caráter das personagens. Em contrapartida, Deus é entendido e sentido como esperança, paz, e chega mesmo a ser considerado como uma projeção poética e estética. Excepcional salvação possível, aquele que dá sentido ao mundo e aos homens: Deus chega mesmo a ser visualizado como um ser violento, quando não culpado por tudo, como em várias expressões utilizadas por alguns personagens no filme e no livro.

Assim, pensar as ressignificações culturais de uma obra brasileira para outro idioma, possibilitando uma “fronteira de linguagens”, pode sinalizar a intenção do debate sobre conceitos produzidos, que resulta em memória cultural e categorias da história do cinema latino. Segundo a teoria de Linda Hutcheon, as adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido:

Parece lógico que as mudanças de tempo e lugar provoquem alterações nas associações culturais; no entanto, não há garantia alguma de que os adaptadores

levarão em consideração as mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo. (HUTCHEON, 2013, p. 202).

Em sua obra, a autora discute o posicionamento face à ubiquidade do fenômeno "adaptação", o qual abarca duas instâncias distintas, não obstante conexas: uma adaptação é igualmente um produto e uma produção.

A literatura representa um jogo de práticas históricas e materiais existente no mundo e interpretado pelo homem. O romance possui afinidades com as circunstâncias humanas, serve como campo de teste das representações. Nesse sentido, a literatura transforma-se num meio de registro e propagação de conhecimentos, especialmente em processo de adaptação do texto literário para o audiovisual. A chamada “Época de Ouro” do cinema argentino foi um momento de investimento em obras de países da América do Sul pelos Estados Unidos. Conforme informações de periódicos de 1947⁸, o filme teve estreia em Nova York, Buenos Aires, Porto Alegre e Rio de Janeiro, sempre com a presença dos atores, roteiristas, produtores e diretor, apesar de situar-se no conturbado momento social e político do pós-guerra. A narrativa de **Olhai os lírios do campo** abarca um período temporal relevante. Os primeiros romances de Erico Verissimo foram inspirados em vivências e testemunhos próprios do cotidiano das camadas médias urbanas; havia, na década de 1930, uma reflexão social sobre a reestruturação do modelo capitalista. Nessa década, existiu uma conjuntura de intensa polarização política: as classes trabalhadoras encontravam-se divididas entre o apoio ao fascismo e os movimentos operários inspirados na experiência soviética.

A riqueza de informações da obra permite compreender uma rede de relações, incluindo o papel social do autor, o conhecimento do meio de seu convívio, e o contexto histórico daquele período. Culturalmente, a sociedade brasileira identifica, em *Olhai os lírios do campo*, significados específicos e isso faz com que a literatura, em sua função imaginativa, reúna semelhantes características na produção audiovisual.

No tocante à noção de modernidade, Jaguaribe (2007) a entende como projeto, como período histórico e como experiência cultural. A visão de período como consistindo de práticas políticas comporta diferentes valores e formas de pensar, comum imaginário de longo prazo. O filme **Mirad los lírios del campo** desenvolve-se em torno da modernidade e dos anseios da época. Em uma das cenas aparecem ruas e grandes avenidas (a 9 de julho em Buenos Aires), simbolizando o ideal de modernização com, inclusive, exaltação desse fato por personagens. No livro, porém, o cenário da

⁸ Informações sobre os períodos da época do lançamento foram consultados no Museu do Cinema de Buenos Aires, em Buenos Aires, em 17/07/2015. Infelizmente, a catalogação desse material só traz as reportagens, mas não informa o jornal e a data específica da divulgação

história é Porto Alegre, com citações de locais da cidade e acontecimentos da época. Erico Verissimo reconhece que exagerou as características de megalópole da capital sul-rio-grandense para tornar a narrativa menos regional. Mas, a que obtém mais universalidade, é a do filme, pois se passa numa cidade fictícia, sem nomear a localização geográfica. Adquire o caráter de um bem cultural visto como não passível de historicidade.

O diretor do filme **Mirad los lírios del campo**, Arancibia, especializou-se em adaptações de novelas literárias para o cinema. A maior parte de sua filmografia insere-se nesse gênero temático. São exemplos: **Casa de muñecas** (1943) e **La pícara soñadora** (1956), baseadas, respectivamente, em **Casa de bonecas**, de Ibsen, e na novela argentina de mesmo título, de Abel Cruz, entre outras. Apesar da obra audiovisual pertencer a um período pós-segunda guerra mundial, quando ainda existiam naquele país tendências nazistas, com a tolerância do governo argentino para atividades de espionagem, a desmoralização ambiente se refletia nas produções, pois, em poucos filmes latino-americanos da época, havia algum esforço para reagir contra o processo político vigente. Como já referido, a história de **Olhai os lírios do campo** nasceu em Erico após presenciar uma cena real em um hospital de Porto Alegre. Podemos, sem incorrer em erro, juntar as duas informações: a cena real presenciada por Erico e a realidade vivida naquela época, pelo Brasil e pela Editora Globo, que pretendia angariar mais leitores, o que ocorreu com o surgimento de **Olhai os lírios do campo**. Conforme relatou Erico Verissimo, em conferência organizada pela Associação Riograndense de Imprensa (ARI)⁹, a origem do livro aconteceu quando ele ouviu uma “simples frase” ao redor de uma mesa de café. Discutiam sobre a fúria com que os homens se atiram ao trabalho ou correm rumo do dinheiro e das posições. Após reflexões pessimistas, a frase formada entre os amigos era exatamente esta: “Olhai os lírios do campo”.

Resgatamos um período no qual os filmes eram identificados como “cinema de lágrimas”, caracterizando uma fase da história do cinema latino-americano. Podemos associá-la ao processo adaptativo cinematográfico de **Olhai os lírios do campo**, que deu à obra feição de melodrama. A narrativa ficcional trata não de uma compra de um indivíduo, mas sim, de uma “venda”, do vender-se não só a uma sociedade emergente, quem sabe por isso, não tão estabelecida, como vender-se a um viver que lembra a morte.

O protagonista Eugênio empenha-se na ascensão profissional a qualquer custo, procedimento não incomum até os dias atuais. A médica Olivia, sua amada e única colega mulher de faculdade, cuida de doentes pobres, dentro do seu discurso humanista, embasado no catolicismo, e enfatiza a voz de justiça

⁹ VERISSIMO, Erico. **Solo de Clarineta**: memórias. Tomo 1. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

social. Os falsos amigos de Eugênio, Castanha e Filipe Lobo, formam uma dupla simbólica, um voltado para o puritanismo e o anticomunismo e o outro para o fascismo e uma modernidade predatória, preocupado apenas com a construção do maior edifício da cidade, o Megatério.

O romance não esquece a necessidade da História como relação extratextual. Seu ambiente é a cidade grande. As personagens vivem numa metrópole de ruas movimentadas, tráfego intenso, cinemas, teatros, edifícios altos, zonas de riqueza *versus* zonas de pobreza. Logradouros e equipamentos urbanos são mencionados a toda hora, remetendo a Porto Alegre, tais como a Praça Mal. Deodoro, a Rua dos Andradas, a Ponte do Riacho, a Faculdade de Medicina, o Theatro São Pedro, o monumento a Júlio de Castilhos, o Country Club, a Hidráulica do Moinhos de Vento, a Santa Casa, o Colégio Israelita. A vida social desloca-se entre as casas dos ricos e as dos remediados. O cenário não só salienta o realismo da localização da história, mas representa o *frenesi* das capitais da América Latina.

Os valores materiais e sentimentais dentro da narrativa condutora da obra estão em lados opostos, especialmente quando o leitor se depara com os dois objetos de desejo de Eugênio Fontes: Olívia/amor romântico e Eunice ou Irene/sucesso social. Entretanto, a carreira médica de Eugênio está em primeiro lugar. Em tom dramático, a lembrança que a própria personagem faz de si através da voz do narrador abrange várias metáforas. Sobre a síntese de sua trajetória, ele pondera:

Depois vinham os outros. Os outros... Os que o amaram sem pedir compensações, os que lhe não lhe exigiram nada e lhe deram tudo. O pai obscuro, humilde, humilhado, ferido de morte pela vida. A mãe que sacrificava sua mocidade ao marido, aos filhos, ao lar. Agora ambos estavam mortos. Era o irremediável. E para Eugênio o que mais dói é a certeza de que se lhe fosse dado viver de novo, os anos de infância e da adolescência, ele não poderia portar-se de outro modo, não lograria amar os pais como eles mereciam.

Pensa em Olívia. Ela lhe deu tudo quanto uma mulher pode dar ao homem que ama. Como ele foi insensato! Tive nas mãos um tesouro fantástico e – néscio! - jogara-o fora. Levou anos para compreender Olívia. O desejo de sucesso, a preocupação de olhar para si mesmo o tornara cego a tudo quanto o rodeava. Ele queria subir, a mediocridade o sufocava, a pobreza cheirava a morte. E a sua carreira finalmente tinha sido como um elefante sagrado caminhando sobre um tapete de criaturas humanas, de almas que suas patas brutais esmagavam.

Agora todo o seu velho sonho está desfeito em poeira, é como cinza áspera que lhe foge por entre dedos, deixando-lhe na alma um ressaibo amargo. (VERISSIMO, 2005, p. 35).

As cenas da vida cotidiana voltam à memória de Eugênio. O narrador faz uma detalhada descrição da personagem por meio das mudanças físicas durante a puberdade, relatando episódios do internato. Os desejos sexuais do jovem eram carregados de culpa – e, sutilmente, é inserida pela primeira vez a figura de Deus como quem condena e pune. Vem-lhe à mente seu passado de sacristão quando criança: “Os sinos começaram a tocar.

O som musical enchia o ar, parecendo aumentar- lhe a luminosidade. Eugênio passou a sentir aqueles sons com todo o corpo. Estremecia e ficava vibrando a cada badalada”. (VERISSIMO, 2005 p. 40).

Em curso, seguem-se feitos da personagem que justificam o caminho tomado, ensaio para a exatidão com que se representará adiante o episódio crucial da obra (abordado no filme) em que Eugênio sente vergonha do pai:

Eugênio viu um vulto familiar surgir a uma esquina e sentiu um desfalecimento. Reconheceria aquela figura de longe, no meio de mil... Um homem magro e encurvado, malvestido, com um pacote no braço, o pai, o pobre Ângelo. Lá vinha ele subindo a rua. Eugênio sentiu no corpo o formigamento quente de mal-estar. Desejou – com que ardor, com que desespero! -- que o velho atravessasse a rua, mudasse de rumo. Seria embaraçoso, constrangedor se Ângelo o visse, parasse e lhe dirigisse a palavra. Alcibíades e Castanho ficariam sabendo que ele era filho dum pobre alfaiate que saía pela rua a entregar pessoalmente as roupas dos fregueses... Havia por desprezá-lo mais por isso. Eugênio já antecipava o amargor de nova humilhação. Olhou para os lados, pensando numa fuga. Inventaria um pretexto, pediria desculpas, embarafustaria pela primeira porta de loja que encontrasse... Hesitou ainda um instante e quando quis tomar uma resolução, era tarde demais. Ângelo já os defrontava. Viu o filho, olhou dele para os outros e o seu rosto se abriu num sorriso largo de surpreendida felicidade. Afastou-se servil para a beira da calçada, tirou o chapéu.

- Boa tarde, Genoca! – exclamou. O orgulho iluminava-lhe o rosto.

Muito vermelho e perturbado, Eugênio olhava para a frente em silêncio, como se não o tivesse visto nem ouvido. Os outros também continuavam a caminhar, sem terem dado pelo gesto do homem. (VERISSIMO, 2005, p.58).

A cena ocorre na central Rua dos Andradas, em Porto Alegre. Eugênio está na companhia de dois colegas ricos da faculdade. Mais tarde, no jantar em casa, o pai nada fala e apenas manifesta sua dor com um olhar de desculpas, posicionando-se como culpado.

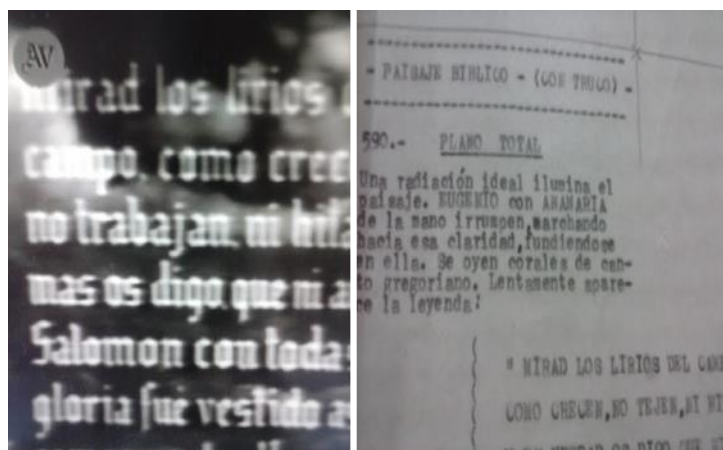
A relação emocional com o anti-herói foi instituída na criação de **Olhai os lírios do campo**. O autor pretendeu atrair a simpatia para uma personagem cujo caráter, na vida real, poderia provocar no leitor um sentimento de antipatia. A relação emocional com Eugênio, portanto, releva a construção estética da obra e, apenas nas formas inaugurais, coincidirá com o código da moral e da vida social vigente à época em que se passa o romance.

A estética e as imagens fílmicas

É por meio de questões de estética fílmica, um conjunto interrelacionado das imagens, sons, ruídos, colagens, textos, ações, discursos, músicas, questões e ideias que pode haver a possibilidade, não a certeza, de que uma adaptação possui signos e significantes para se conceber seu discurso, na linguagem do cinema, como expressão artística, filosófica, estética, política e existencial, nos termos de Foucault e Bourdieu.

Como se pode notar, em **Mirad a los lírios del campo**, o texto exibido direto na tela, incluindo o intertexto bíblico do título do livro, intercalado com *flashbacks* acompanhados por esfumamento da imagem, mais as cenas de cenários suntuosos e também simples, caracterizam a estética da obra.

Figuras 5 e 6 - Passagem bíblica do Novo Testamento, do Evangelho de São Lucas (Fig.5), exibido em formato de legenda ao final do filme. Detalhe do roteiro do filme (Fig.6).



Fonte: Roteiro do filme **Mirad los lírios del campo** (1947).

O que faz essa multiplicidade de agentes funcionarem em uma unidade complexa e interatuante é aquilo que Aumont (2003, p. 136) chama de “ideia” do filme, que o cineasta tem da obra ainda no início de seu processo criativo. No caso, a ideia da adaptação de Arancibia é acentuar os desafios que os tempos modernos propõem na relação indivíduo-sociedade, em que se detectam os discursos circulantes sobre critérios de sucesso.

A fim de esclarecer a dimensão estética de um filme, é necessário analisá-lo pelo modo como se apresenta ao espectador. Para possibilitar a sua interpretação, as noções de plano e sequência orientam o olhar das imagens do cinema. Utilizando a metodologia da análise fílmica baseada na história do cinema, os autores Laurent e Michel (2009) constroem um modelo de análise. Os autores propõem, em **Lendo as imagens do cinema**, uma separação do filme em três partes. Cada parte possibilita uma visão diferente da estrutura fílmica. São recortados do filme o plano, a sequência e, por último, o filme como um todo.

O plano, segundo Jullier e Marie (2009), deve ser analisado em relação ao ponto de vista da câmera (onde e como a câmera está posicionada). A sequência é “aquele conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço temporal, narrativo (a unidade de ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns). (JULLIER; MARIE, 2009, p. 42).

Na perspectiva estética do filme, Aumont (2003, p. 10) resgata a noção do actante: “diferentemente de ator e personagem, *actante* designa a estrutura narrativa profunda de uma unidade no seio do sistema global das ações que constituem uma narrativa (Propp, 1926, Greimas, 1966)”. A concepção dominante da personagem de romance e de filme assimila a ideia de um ser psicológico eminente. Segundo explica o autor, dotado de certa autonomia, um caráter próprio ou ligado a uma entidade metafísica:

O actante em Vladimir Propp, como em Greimas e em toda a tradição narratológica ulterior (Hamon, Vener, entre outros), é definido apenas pela esfera de ações a ele ligadas; ele só existe pelo texto e pelas informações textuais trazidas pelo romance ou pelo filme. Tal noção permite, portanto, dissociar a lógica das ações da lógica das personagens: uma função actancial pode ser preenchida por várias personagens; uma personagem, inversamente, pode reunir vários actantes. (AUMONT, 2003, p.10).

Em linhas gerais, o autor disserta sobre adaptação com ceticismo. Segundo ele, a noção é “vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para o roteiro e depois para o filme”. (AUMONT, 2003, p.11).

A título de exemplo, **Mirad los lírios del campo**, sendo um filme heterogêneo, com aspectos filosóficos, históricos, políticos, antropológicos, semiológicos, e levando-se em conta, ao mesmo tempo, que se trata de uma obra baseada em um romance também assim constituído, com diversos planos e sequências intercaladas, requer que, em seu estudo, se perceba a expressividade de cada um dos detalhes do emaranhado de seus próprios planos e sequências. Nesse duplo espelhamento e diferença, abre-se uma gama de possibilidades a serem interpretadas quanto a seus modos de adaptação, não só em termos de relações de poder e de produção de um bem cultural, mas igualmente em termos de representação e estética.

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ERICO, Verissimo. **Olhai os lírios do campo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a história da sexualidade. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- FOUCAULT, Michel *et al.* **Les Cahiers de L’Herne**: Michel Foucault. Paris: Editions L’Herne, 2011.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JULIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- MIRAD LOS LIRIOS DEL CAMPO Direção Ernesto Arancibia. 1947. Argentina (DVD).
- MELLO Plínio de. Serviço de Cooperação Intelectual. **Anuário Brasileiro da Literatura**, 1937.
- MIRAD LOS LÍRIOS DEL CAMPO. Roteiro. Buenos Aires: Museu do Cinema de Buenos Aires, s/d.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac, Naify, 2006.

An epistemology for the transposition of literature to cinema

Abstract: This article search an approximation to the transposition processes of literature for cinema in epistemological terms. It search its foundations in Michel Foucault and Pierre Bourdieu for questions about power relations and the production of cultural goods, and in Jaques Aumont for those related to film. For example, “Mirad los lírios del campo” (1947), an argentine film adaptation, directed by Ernesto Arancibia, of the book **Considerer the Lillies of the field** (1938), by brazilian author Erico Verissimo. We intend to examine transterritoriality in adaptation affects representations in both field.

Keywords: Communications. Potency. Representations.

Recebido em: 06/01/22 – Aceito em: 14/02/22