O PROCESSO DE TRANSPOSIÇÃO DE LINGUAGEM

Leandro Tocantins

A Cultura, como processo e produto do homem, tem um significado permanente, e o mais amplo no contexto histórico-sociológico. Assim, nos induz a um universo de raciocínio que vai colocar o homem dentro do contexto de seus múltiplos impulsos, interesses, manifestações. O homem como interpreta Malinowsky, "modelado pelo seu complexo ambiente cultural, parcialmente racional e parcialmente emocional".

Se há meio de profundas inspirações humanas, sociais, paisagísticas, onde a atividade intelectual encontraria os melhores elementos para desenvolver os impulsos vitais de criação, este meio é a região nordestina. Alarga-se o alcance de uma inteligência para compreender a vida regional, tendo por epicentro o homem, na sua realidade "ondulante e diversa", como diria Montaigne.

A equação armada — o Homem, o seu destino, a terra, grande mostra do desempenho humano. A eterna solução procurada simbolicamente por todos os que interpretam, seja no romance, seja na ciência social, seja no cinema, essas vastas camadas de natureza humana que ultrapassam as fronteiras da vida orgânica e se situam em relações mútuas com a Natureza.

É todo um universo simbólico criado pelo espírito, em que a própria realidade parece retroceder paulatinamente, à medida que avança a criação artística. Chegando à idéia de Fernando Pessoa: "Não é no conteúdo da sensibilidade que está a arte, ou a falta dela, é no uso que se faz desse conteúdo".

Deste modo, chegamos ao romance, em especial ao romance nordestino, como fonte de inspiração a cineastas e a produtores cinematográficos. E de logo nos ocorre os nomes de José Américo de Almeida e de José Lins do Rego, cujas obras não resistem ao apelo do Cinema.

Há, na verdade, uma atração natural da Literatura pelo Cinema, ou do Cinema pela Literatura. Embora duas linguagens diferentes, eles chegam a núpcias manifestas através do valor humano, do valor social, do valor estético. O que já pressentira Eisenstein: "Todos sabemos que unicamente a vida real, a verdade sobre a vida, e a representação verídica desta vida, podem servir como base a uma verdadeira arte".

Literatura e Cinema constituem um complexo de fenômenos coerentes, obtidos pelo fundo e pela forma. Ambos produzem emoção estética, e ambos desafiam nossa capacidade receptiva. Se na Literatura a imagem se projeta em nossa mente através da leitura e das dimensões de que cada um é capaz de atingir, no Cinema, cujo princípio de composição se liga, de um modo ou de outro, ao fenômeno literário, essa mesma imagem é projetada direta e visivelmente aos nossos olhos, com

movimento, som, em processos de vibração ótica e vibração auditiva.

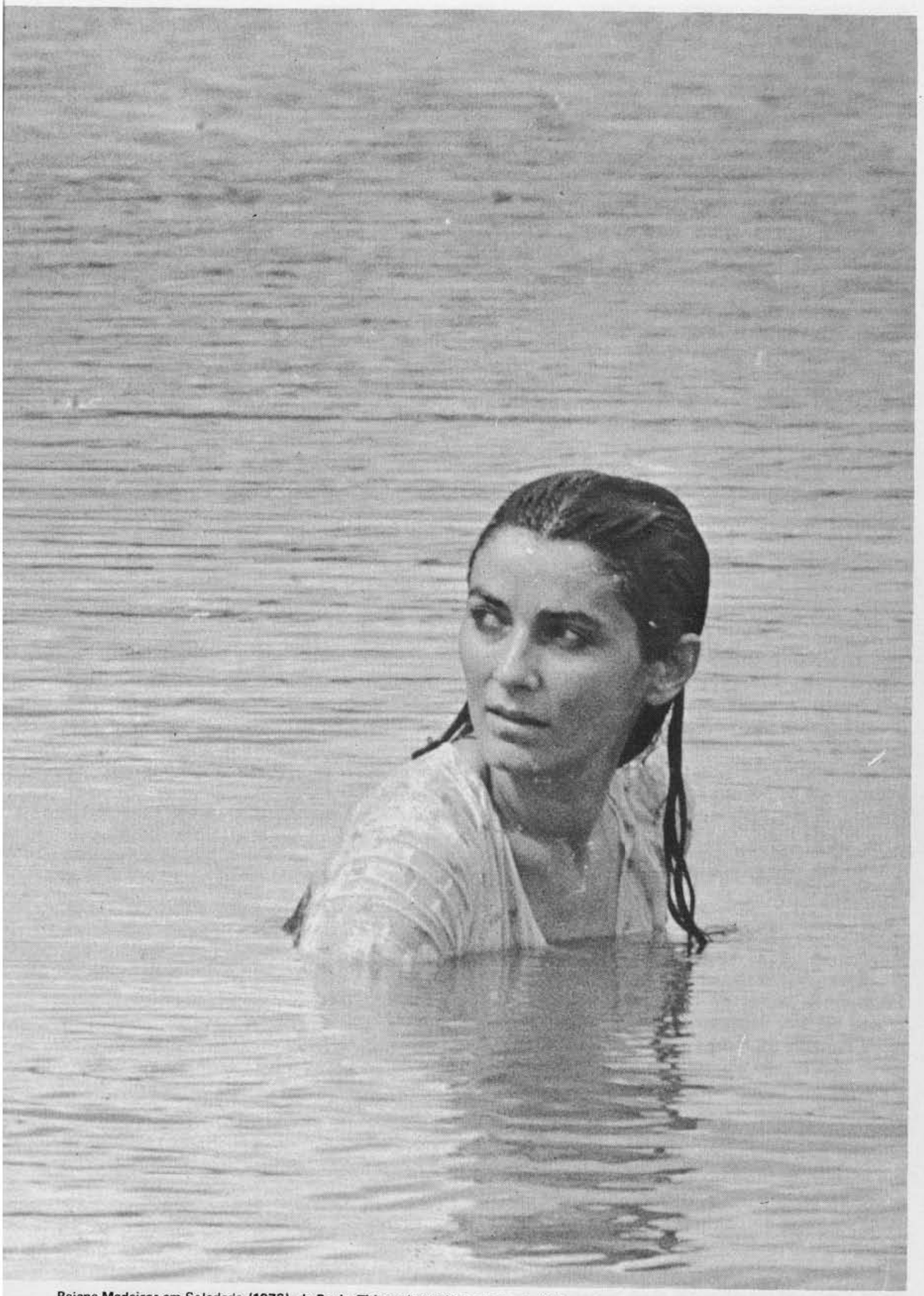
Há um mundo exterior na criação literária, e a prova bem provada temos na Paraíba com o exemplo clássico, pela beleza de forma e de expressão, em *A Bagaceira,* quando recria a paisagem lírica. Mas, ao seu lado existe o conteúdo humano, essência poderosa na tecitura do romance. A exemplo da arte grega, o homem é figura onipresente e chega a superar a Natureza.

Soledade, por exemplo, é figura tão grande que deve ser colocada na galeria dos entes vivos, que conhecemos, ou com quem convivemos. Característica, aliás, das obras perduráveis, que atravessam tempos, e sempre encontram no tempo meios e modos de encaixar-se no espírito de quem as lê. Soledade, essa Capitu do sertão, simbolizará, como a outra, a urbana, a idéia de dissimulação. Ambas trazendo em si um destino que às vezes seguem em linhas paralelas, mas com motivações, ou com traços conceituais diversos.

Soledade é mais ecologicamente social que Capitu, fruto de uma sociedade urbana, ainda provinciana, mas sujeita a influências extra-brasileiras. Afinal o Rio de Janeiro era a porta principal da entrada do Império Brasileiro, a sede da Corte. Soledade, filha do sertão, retirante no brejo, une duas sustentações de personalidades. Daí sua força, o realce de sua figura humana.

O próprio autor do romance, nessa extraordinária captação de paisagens, que ele sabe como ninguém transformar em símbolos, intencionalmente joga sua Soledade nesse mundo de seca, de cor, de espinho, de flor, de brejo, e torna Soledade talvez a figura mais ecologicamente social de nossa Literatura. Mais do que o Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, ou o Coronel José Paulino, de José Lins do Rego.

Intencionalmente faço essas referências porque *A Bagaceira* e *Fogo Morto* hoje se ligam ao Cinema em transcrições nem sempre com instantes felizes, sou sincero em dizer. Mas como experiência válida para exemplificar até que ponto os aspectos culturais da Literatura exercem influência na criatividade cinematográfica. Muito mais feliz, evidentemente, é *Menino de Engenho,* que consegue captar com uma força sensitiva o que o



Rejane Medeiros em Soledade (1976), de Paulo Thiago, baseado no romance A Bagaceira.

romance de José Lins do Rego nos traduz, com elementos básicos na obra literária: a idéia, a emoção, a imaginação, a paisagem.

A arte literária, que se fundamenta numa abstração da realidade, tenta recuperar essa realidade num processo de idealização. O Cinema, com a sua potência de impressão que deriva da imagem animada, procura identificar-se, com linguagem própria, a esses valores que devem obedecer a uma "harmonia orgânica de composição de conjunto", como Eisenstein recomendava.

Quando se respeita essas núpcias felizes de Literatura com o Cinema, o resultado é positivo. Tivemos em *Vidas Secas,* em *São Bernardo,* em *Menino de Engenho* os valores culturais do romance, em presença do Cinema, adquiriram aquilo que Edgar Morin denomina de "A realidade semi-imaginária do Homem".

E John Howard Lawson, em seu livro *O Processo de Criação do Cinema,* descreve com palavras exatas: "A forma cinematográfica pode ser definida como uma estrutura audiovisual, mas sua finalidade energética consiste numa visão do homem. O cineasta inicia seu trabalho já com determinada idéia do homem, derivada de sua própria vivência, de seu pensamento e observação. O processo criador é uma nova experiência de vida, reformulando e desenvolvendo a idéia da qual surgiu. A realização de um filme, desde o argumento até o corte final, representa um conflito com problemas emocionais, estéticos, racionais e estruturais".

Creio que estas idéias de John Howard Lawson não se afastam muito do processo de criação literária. Estou certo de que José Américo de Almeida, em *A Bagaceira,* na qual pressinto muito aquelas duas grandes dimensões de Kant — e me permito lembrá-las: o espaço, como forma de nossa experiência exterior, e o tempo, o de nossa experiência interior, vale dizer da vida humana — José Américo de Almeida persistiu em sua criatividade literária, na idéia de homem (o gênero humano) e suas implicações no quadro da Natureza Física e na dinâmica interior das criaturas, em função delas mesmas e do meio social.

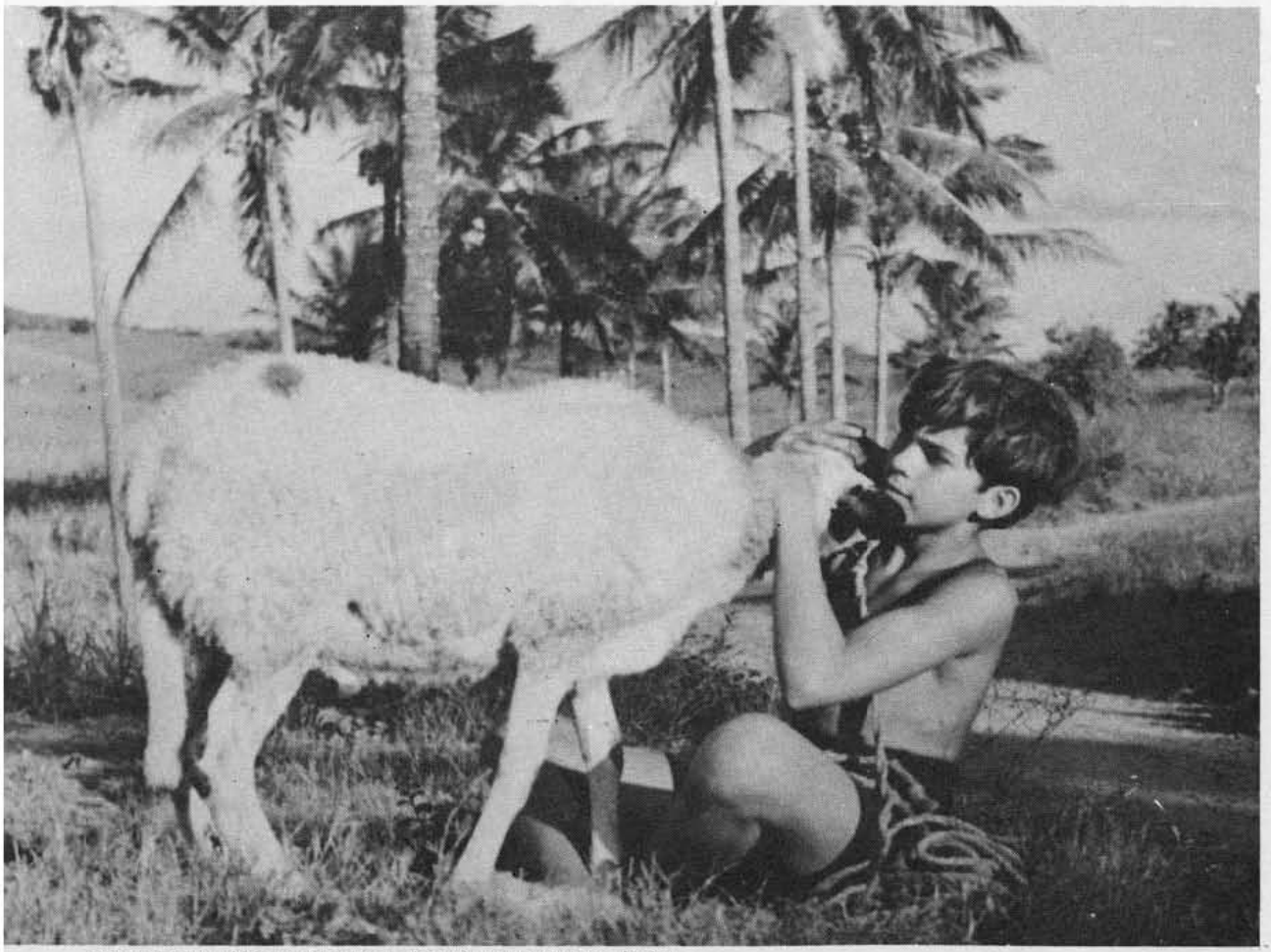
Chega-se, assim, ao que observou com lucidez o crítico Ivan Cavalcanti Proença: "Soledade ganha o romance, personagem esférica, indivíduo entre personagens-tipo, contraste com Lúcio, ela, a antisonhos, ela, força do sertão, ele, a procura *tonta* de nossos rumos e esquemas para o estado de coisas" que girava em torno dele.

Esta sensibilidade do adaptador da obra literária para o Cinema, e do Diretor em compreendê-la, parece-me fundamental no processo de aferição de valores literários em transposição para a chamada Sétima Arte. Há uma estrutura definida na linguagem literária, como há uma estrutura teleológica definida, ou seja, as nossas especulações reunidas na idéia de chegar a uma finalidade, a uma causa final, o romancista descreve, ou mesmo vive imaginariamente o seu personagem, enquanto o ator, no Cinema, representa, com todos os foros de realidade, o seu papel. Enquanto na Literatura a *expressão* é o elemento mais condizente da ação, no Cinema, a *representação* e a *interpretação* é o todo estrutural e coerente.

Parece-me coerente que a obra cinematográfica não desvirtue os valores em que se fundam a obra literária. A adaptação deve merecer o reconhecimento ao universo e às criações, ou intenções do autor do romance. É claro que em nenhuma adaptação poderia ocorrer aquela "fidelidade canina", que o crítico Ivan Cavalcanti Proença destaca como elemento indesejável num roteiro cinematográfico em relação ao seu modelo na Literatura.

O que é permissível, sim, é a criatividade como valor artístico-cinematográfico, levando em conta as buscas de conteúdos significativos. Percebê-los e intuí-los, dentro das imagens referenciais do Cinema, para que a transposição permita optar e decidir sobre os aspectos culturais da Literatura-Matriz, ao nível das intenções — repito — do autor original.

Quando me aventurei a adaptar o romance *O Missionário,* de Inglês de Souza, ao cinema — uma adaptação-piloto, se assim posso designar, ou apenas um exercício espiritual, proustianamente amazônico — mantive-me, tanto quanto possível, fiel à unidade orgânica, à inquietude vital do romance, extraindo de seu texto a configuração e a essência da linguagem, readaptada modernamente, e em termos de Cinema, e, às vezes, acrescida, mas acrescida ao encontro de novas opções que



Sávio Rolim em Menino de Engenho (1965), de Walter Lima Júnior.

não vieram em desencontro com as intenções de Inglês de Souza.

Sem privar-me do básico, numa existência de trópico, ou amazono-tropical: o regionalmente vivo, concreto, ecológico. Tecer uma estrutura temporal, uma dimensão de fatos de uma realidade imaginada pelo autor do romance e compreendida pelo adaptador.

Poderia sugerir que, nesse processo de criatividade da adaptação de uma obra literária para o Cinema, o que pode ocorrer é aquele "estremecimento novo", referido por Baudelaire. Menos recomendáveis seriam ordenações e conclusões ausentes das virtualidades da criação original.

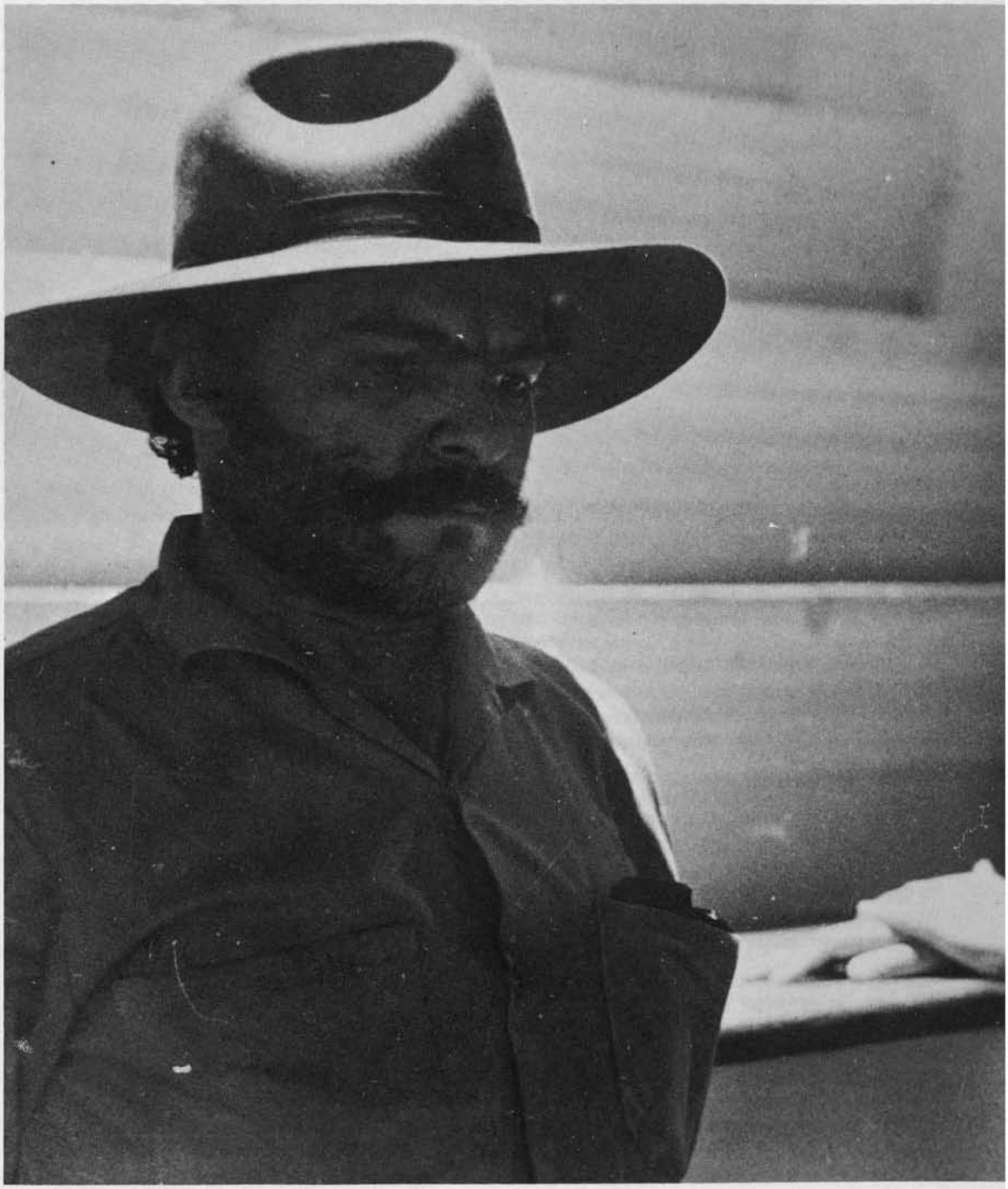
Um "estremecimento novo" que se adapta bem a esse movimento de vida ressuscitada pelo milagre de Lumière e de Méliès, Cinema, arte jovem, que nos trouxe um novo conceito de tempo: a sua simultaneidade dinâmica, a sua espacialização do elemento temporal, que se expressam, talvez, de um modo mais formal, mais categórico, ao ponto de considerar-se o Cinema o gênero mais estilisticamente representativo da arte contemporânea, embora alguns autores o considerem, ainda, qualitativamente o menos fértil.

É por isso que, ao tratarmos sobre os aspectos culturais da Literatura no Cinema, sobressai aquilo que poderíamos chamar de "simultaneidade dos conteúdos de consciência, a imanência do passado e do presente, o constante fluir simultâneo dos diferentes períodos de tempo", como define Arnold Hauser. Eis que no filme há sempre uma mistura do espacial com o temporal, ou "uma reprodução do mundo em que os limites de espaço e de tempo são fluidos — o espaço tem um caráter quase-temporal, e o tempo, até certo ponto, um caráter espacial".

"Na Literatura", continua Arnold Hauser, "o tempo tem uma direção definida, uma tendêcia de desenvolvimento, uma meta objetiva independente do espectador, não é um simples reservatório, mas uma expressão ordenada".

Entendemos, assim, que na estética do Cinema há dois elementos essenciais: a identificação e a emotividade. A identificação que é a própria transferência do *eu* para a estória que se desenrola na tela. A emotividade expressa no sentimento comum, que pode ser vário em seu *tonus* espiri-

CINEMA E LITERATURA



Othon Bastos e Isabel Ribeiro em São Bernardo (1972), de Leon Hirszman.

tual. Mas, *uno* em pressentir a vida, ou melhor, a criação da vida nos aspectos múltiplos em que se manifesta.

Há uma observação de José Américo de Almeida, quando tratou da "Sociologia e romance" na obra de Gilberto Freyre, que me impressionou vivamente, não só porque traduz o seu *insight*, como diriam os sociólogos americanos, *insight* posto às escâncaras nas belas páginas de *A Bagaceira*, mas, sobretudo, porque se aproxima da arte e da técnica cinematográficas.

Assim falou o grande romancista: "A paisagem tem uma fisionomia que anima. É aqui (no Nordeste) mais íntima, mais comunicativa. Tem idéias, como diria Balzac. E o homem, sendo só instinto, só intuito e vitalidade, não pode ter vida interior. Neste ponto equivocaram-se alguns críticos estranhando a ausência da atmosfera introspectiva, de uma ressonância secreta num campo impermeável às reações psíquicas. Essa criatura que era simplesmente automática ou acidentalmente épica, como força da natureza, passa a ser uma realidade sensibilizada pela transfiguração romanesca".

Diante da definição de José Américo, logo me ocorreu cenas e seqüências de *Vidas Secas*, onde seu adaptador e seu diretor souberam elaborar, em termos cinematográficos, uma síntese feliz do romance, com a fusão de todos os seus elementos, ou de seus aspectos culturais, ou histórico-culturais, numa unidade orgânica facilmente apreensível.

Se ainda procuramos o caminho fiel para chegar ao equilíbrio desejável entre a obra literária e a obra cinematográfica — com alguns êxitos, e fracassos, devo repetir, não de todo destituídos de validade estética, artística, humana — já se verifica uma tentativa promissora de contornar alguns problemas, para que os valores da obra literária sejam transpostos ao Cinema no seu complexo vivamente existencial, psicossocial, humano, cultural e sócio-ecológico.

Um dos processos de criatividade, talvez o mais importante (naturalmente dentro das relações intuição-composição e execução-forma), é o de gerar volume de tempo e de espaço, isto é, sugeri-lo num quadro temporal em que todas as partes se mostrem dinamicamente vivas. Porque é indispensável que todas essas partes sejam capa-

CINEMA E LITERATURA

Rafael de Carvalho e Fernando Peixoto em Fogo Morto (1976), de Marcos Farias.

zes de produzir o mesmo impacto visual, ou audiovisual, sobre a consciência do espectador.

A cenografia, por exemplo, exerce decisiva importância quando se insere na estória, nos personagens, como sinal vivo, harmônico, e até como indicador de destinos. Porque toda uma corrente de consciência perpassa numa cenografia adequada (estética, filosófica, psicológica e socialmente construída), dando ao espectador visão coerente do mundo que a obra literária constrói. O cineasta deve recompor, idealizar, ou retratar, sem, contudo, incorrer em desvios capazes de inutilizar, ou desvirtuar os valores criados pelo romancista (desde que, do romance ou do conto, é que se tem extraído a maioria de filmes brasileiros).

As obras literárias brasileiras, principalmente as do chamado regionalismo, são muito ricas em elementos psicossociais, sócio-ecológicos. Complexamente histórico-sócio-culturais. Sujeitos humanos, os personagens, em profundas identificações com o meio natural — meio físico, meio geográfico, meio cósmico — devem ser transpostos para o Cinema com essas pan-humanidades, sem transformar (ou transtornar) a natureza humana tipicamente regional, que constrói o clima e as intenções do romance ou do conto.

E natureza humana em grande parte cultura, isto é, a cultura a que pertença a pessoa biológica alongada em pessoa sócio-cultural.

Eis porque já tive ocasião de sugerir a procura de uma possível Sociologia da Produção Cinematográfica. Procura no sentido de reunir, sistematizar, experimentar ou utilizar conhecimentos específicos no campo do Cinema. Aplicação de critérios de análise e de interpretação de proces-

sos sociais, estéticos, humanos, cenográficos, plásticos.

Se consideramos o caso da cenografia de *Fogo Morto,* pesquisada, analisada e planejada por Rachel Sisson, é possível a compreensão nítida, a mais possível real, do que foi o mundo criado por José Lins do Rego nesse romance porque tal "cenografia e vida" não se ocupam do homem apenas como indivíduo, ou como individualidade biofísica, situada em área ecológica — o Nordeste da cana de açúcar, numa sociedade em decadência econômica e social.

O planejamento que está no livro *Cenografia e Vida em Fogo Morto,* de Rachel Sisson, possui um cunho histórico-social, uma preocupação de valorizar e conservar (tanto quanto possível seja para a linguagem, ou a imagem cinematográficas) o cunho realista e o caráter subjacente de cenários descritos no romance. E tendo sempre em vista as conhecidas tendências de José Lins do Rego de rememorar passados de que foi participante, na proclamada simbiose "memória e região", tema, aliás, de um estudo de José Aderaldo Castelo.

A possível Sociologia da Produção Cinematográfica reuniria todos esses elementos, não como espécie de seita esotérica, ou de critérios rígidos, ou meramente especulativos, mas com finalidades esclarecedoras, um bom coadjuvante no processo de transformação das qualidades próprias da imagem mental da obra literária para a imagem cinematográfica.

No caso específico do planejamento cenográfico, é o que eu já denominei de procura de um nível em que se justapõem os estereótipos: objetos, paisagens, personagens, gestos, intenções, dentro de uma permanência inteligível. Aristóteles os chamaria de *seres de razão.* Poderíamos acrescentar: seres de participação.

Não se alegue, entretanto, o perigo de transformar a película cinematográfica em simples documentário, com a aplicação de regras, ou de métodos, ou de intuições, ou de imaginações, dessa possível Sociologia da Produção Cinematográfica.

Lembro-me da advertência de Kant: não podemos pensar sem imagens, nem intuir sem conceitos. "Conceitos sem intuições são vazios; intuições sem conceitos são cegas", conclui o mestre alemão, que, sabemos, continua sendo um dos bastiões, senão o principal, da filosofia moderna.

Lembro-me, também, do atualíssimo Wright Mills e sua "imaginação sociológica", característica primordial e "regularmente necessária", segundo ele, nas "realizações intelectuais e de sensibilidade cultural".

Portanto, é de repelir-se qualquer idéia de um ortodoxismo documentário quando é proposta essa possível Sociologia da Produção Cinematográfica. Seja aplicando-a em película baseada em obra literária, seja em roteiro original. Porque ambas definem qualquer aspecto da vida humana, de sociedade, ambas mergulham inevitavelmente no tempo e no espaço.

Talvez seja o meio mais fácil, mais adequado de preservação de valores da obra literária. Não só valores da obra literária, mas valores também do Homem, com H maiúsculo, do meio que o cerca, da sociedade que ele plasma e nela mergulha a sua existência.

Jamais acusaríamos um Visconti, por exemplo, de nos restituir paisagens, climas psicossociais, sociedades, indivíduos já mortos histórico-socialmente. Em *O Leopardo,* em *Os Deuses Malditos,* em *Morte em Veneza,* e tantos outros filmes admiráveis desse mestre em cinema que se pode denominar de Diretor pan-humanístico, sempre considerando diferentes situações ecológicas de sociedades, de culturas, de valores, que ele soube pesquisar, melhor, através da pesquisa, penetrar em todos os elementos simbólicos de mundos mortos, despertando, a ele, Cineasta, a capacidade de arquitetar o universo humano desses mundos.

Seja, então, considerada essa possível Sociologia da Produção Cinematográfica a maneira brasileira de conciliar — nós brasileiros que sociologicamente e historicamente somos reconhecidos como conciliadores — Literatura e Cinema. Conciliar no sentido de haver aquelas núpcias felizes nas relações intuição-composição e execução-forma. Literatura até mais abrangente, incluindo o roteiro original, que traz em seu processo de criação identidades com o processo literário, *lato senso.*