O olho e o ouvido da forma literária

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

O filme *Inocência* constitui uma adaptação simples e bem-sucedida da obra homônima de Taunay.

Trata-se sem dúvida de um filme muito bonito exatamente naquilo que o adjetivo possui de menos banal e de mais puro. A minuciosa descrição de teor regionalista realizada pelo escritor, de usos e costumes do meio rural brasileiro (centro-sul do país) na segunda metade do século dezenove, é aproveitada por Walter Lima como um precioso acervo de indicações para a organização do espaço audiovisual. Já a fraseologia romântica, com que o escritor dá forma às emoções dos personagens, ganha no filme uma outra qualidade formativa, muito sua. O momento do encontro proibido entre os namorados Cirino e Inocência, à noite, no laranjal, é exemplar como indicação do estilo. Nessa cena, os conhecidos motivos da feição romântica: noite, lua, paixão, encadeiam-se dentro de um único processo de exposição cinematográfica. Ao movimento circular do namorado timidamente aproximando-se da jovem, rodeando-a, segue-se o movimento circular da câmera rodeando o casal abraçado na paisagem. O cerco amoroso da câmera incorpora também a si a folhagem móvel da copa das árvores refletida na lua: uma imagem lunar não-realista como a pintura em um painel, um enfeite, um brinquedo no céu, acentuada pela conhecida frase melódica do *Luar do Sertão* de Catulo da P. Cearense, tirada nas cordas de violão. O mais romântico e o mais moderno encontram-se nesse momento; isso porque a tonalidade romântica ganha aí uma extrema concisão e eficácia cinematográficas quase como uma espécie de emblema cunhado da expressão romântica. Uma cintilante transcrição pelo filme do clichê romântico que ao reutilizá-lo de ponta a ponta por meio da cumplicidade entre os dois personagens, foco narrativo (câmera) e eleição frontal de seu símbolo mais óbvio (a lua), acaba por lhe retirar a qualidade sediça emprestando-lhe uma condição nova por onde a emoção amorosa flui novamente em liberdade, como se não pertencesse a nenhuma estrutura ficcional sedimentada.

E o filme no seu todo quase sempre é realmente isso: uma transposição cuja natureza do estilo flui com desenvoltura (dentro de uma ordenação própria) a partir de uma *atenção* bastante objetiva às características do livro.

A relação estreita entre meio e intriga existente no livro é corretamente mantida no filme. Na obra *Inocência,* da fase última do Romantismo, seu autor constrói a ação dramática a partir de um cuidadoso exame das condições de vida do sertanejo matogrossense habitante da região próxima a São Paulo, Minas e Goiás. A dominação absoluta da mulher pelo homem, o enclausuramento das mulheres da casa, particularmente da mulher solteira, o casamento tratado à revelia dos interesses da mulher, essas circunstâncias todas alimentam o drama e provocam o seu desfecho. A convenção romântica funde-se no caso a um retrato naturalista, este sendo a causa daquela. A presença, por sua vez, na condição de personagem, do entomologista alemão Tembel Meyer alimenta tanto a convenção romântica como o registro naturalista. Não apenas porque Tembel Meyer por assim dizer duplica a perspectiva do autor ao estudar junto com ele, Taunay, de um ângulo erudito, a paisagem do sertão, como porque permite a realização, dentro da convenção literária, da poderosa metáfora que irá dar à obra a sua feição romanesca. Tembel Meyer porém é por sua vez também mero componente regional, elemento habitual ao sertão, figura na época bastante comum a ele, a do naturalista europeu percorrendo-o em missão de reconhecimento científico. Assim essa característica o reintroduz à estória também como seu elemento de sustentação. É ele o viajante que chega a altas horas na casa do sitiante Martinho Pereira, pai de Inocência; que a ele pede pouso; que cria erroneamente suspeitas em Pereira e assim desloca a sua atenção daquele que na verdade a mereceria, o prático de farmácia (o boticário) Cirino, apaixonado por Inocência já prometida ao tropeiro Manecão Doca. Meyer além do mais é tão meticulosamente descrito em seus hábitos quanto os outros e o desencontro entre sua cultura, sua visão de mundo, sua etnia e a casa de Pereira (o sertanejo em geral) contribui para alimentar a ação e lhe dar ainda o componente humorístico.

Quando um filme é fruto de uma adaptação bastante precisa e sem dúvida feliz, como é o caso, aquele que se propõe a examiná-lo é tentado a estabelecer uma constante relação entre ele e a fonte literária; a tê-la mesmo como referência para seu juízo.

Inocência vem a ser um dos romances brasileiros mais populares tendo já sofrido duas adaptações cinematográficas. Pertence a uma memória literária comum e essa anterioridade da experiência literária dificilmente

irá deixar de influir na outra, a do espectador do filme. Todavia esse comprometimento mútuo entre experiências diversas não precisa ser necessariamente uma desvantagem; pode representar uma ampliação até mesmo da própria experiência literária.

Sem dúvida cada um que leu *Inocência* será tentado a medir o filme com *aquele outro filme* (aquela ordem de figurações) que faria se soubesse ou pudesse; será tentado a comparar as projeções de sua própria imaginação em contato com a obra literária, com a audiovisualidade objetiva do filme projetado na tela. Naturalmente não é disso que aqui se fala apesar de um tal componente (a audiovisualisação própria pré-existente à recepção do filme) participar também da experiência crítica. Insiste-se isso sim no crescimento ou na ampliação da experiência ficcional a partir da compreensão de um meio pelo outro.

No filme são mantidos todos os personagens menos aqueles de participação secundária e que seriam, no filme, parte da figuração. Essa eliminação pode ter tido como causa a economia da forma fílmica (visando a sua maior concisão) ou simplesmente fatores ditados pela produção e é absolutamente irrelevante para o resultado. Claro que em um tipo diverso de produção (por exemplo para tevê) poderiam ter sido mantidos com vistas a dar maior lastro à caracterização ambiental. Assim os dois "bagageiros" montados em mula mais uma terceira mula com os pertences de Cirino desaparecem; o detalhamento dos tipos (com a subseqüente cena dialogada) dos moradores da Vila de Santana do Paranaíba, também. Maria Conga, a velha escrava que cuida da casa e de Inocência tem no livro apenas quatro aparições nitidamente indicadas mas sua presença constante (seja na cozinha, lidando na casa, no córrego lavando roupa, cuidando da jovem, etc.) acha-se subentendida. No caso de Maria Conga faço uma pequena consideração: esse subentendimento literário de sua presença constante teria que ter uma tradução visual explícita na forma fílmica. No livro mesmo quando dela não se fala nós a supomos ativa na lida da casa. No filme o equivalente ao pé da letra a essa não-menção resulta em sua quase ausência. Isso cria alguma rarefação na circulação e vida do sítio, provocando um certo clima de estranheza.

No livro a longa cena introdutória em que primeiro o autor descreve a paisagem, depois os viajantes (Pereira e Cirino, logo mais Meyer e seu ajudante José Pinho — Juca), vantajosamente modifica-se. Paisagem e viajantes intercalam-se. A casa de Pereira (e nela Inocência, vítima da febre) é apresentada logo no início; em breve tomada, Inocência; em prolongado movimento de câmera, o paiol, a casa — situando-se já, visualmente, o centro nervoso da intriga e ponto para aonde irão afluir

..."em breve ao seu lado emparelhou outro viajante"... Estampa de F. Richter para a vigésima terceira edição do livro.

os viajantes. O diálogo do entomologista e seu ajudante pela estrada é por sua vez suprimido e eles se apresentam ao espectador apenas na seqüência que corresponde no livro ao capítulo "Os hóspedes da meia-noite".

Os caracteres psicofísicos dos personagens são os mesmos com pequeninas variações. No livro a tipologia física, com os morenos de um lado e o alemão "melado" (claro como um albino) de outro, alcança uma polarização que seria interessante desenvolver em um estudo mais minucioso. A realidade dos tipos brasileiros na verdade não justifica esse antagonismo étnico absoluto entre Meyer e "os outros", os sertanejos, mas seria interessante examiná-lo no universo do livro e o procedimento dado a este aspecto no filme. A "beleza deslumbrante" de Inocência cantada pelo narrador e reiteradamente louvada pelo narrador-duplo, Meyer, no livro, talvez fosse um ponto central da estória a ser mantido pois é essa excepcionalidade que condiciona em parte o seu desenvolvimento. Decididamente a jovem Inocência da ficção literária não tem apenas a graça, o encanto e por assim dizer a boniteza simples, a feição simpática de Fernanda Torres. A escolha de um rosto que correspondesse à expectativa criada pelo universo literário talvez não fosse um trabalho secundário da produção. Não sei; me pergunto se não se constitui, no caso, a característica física de Inocência tão importante quanto o foi para a transposição cinematográfica da obra literária de Thomas Mann, *Morte em Veneza,* a do adolescente Tadzio. (Na verdade Visconti depois de longa procura encontrou um rosto desconhecido verdadeiramente excepcional para encarná-lo.) Também o anão Tico sofre uma pequena alteração. Pela descrição do livro ele não se aproxima muito de um adulto do sexo masculino (ainda que o seja). Fica na imaginação do leitor como um ser algo indeterminado a justificar a proximidade e a guarda de Inocência; entre a infância e a velhice, mudo que ainda assim solta alguns gritos inarticulados "quando se mete a querer explicar qualquer coisa, é um barulho dos seiscentos". No livro, ainda que ele apareça (como no filme) ora aos pés da cama de Inocência, ora simplesmente por perto, de guarda, não chega a ser dito que durma *regularmente* dentro do quarto da jovem, durante a noite, bem a seu lado; e lembre-se que no filme trata-se apenas de um anão mudo, sem nenhuma característica estranha. Assim, para pai como o sertanejo Pereira, tão desconfiado e zeloso, causa alguma perplexidade no filme um adulto jovem do sexo masculino (ainda que anão) com todos os direitos a participar da intimidade da jovem.

Acho interessante destacar esses três aspectos do livro, (1º) a absolutização tipológica (os louros e os morenos); (2º) a excepcionalidade da beleza de Inocência

Os viajantes do filme fotografados por Ana Lontra Jobim

e (3º) a indeterminação sexual e mesmo humana da figura de Tico — porque trazem eles em seu bojo problemas que são inerentes às transposições da literatura para o cinema e se apresentam aparentados àquele levantado há pouco sobre a presença-ausência da velha Maria Conga. O tipo de tradução audiovisual, que irá ter no cinema a descrição literária, de natureza diversa, levanta questões que nada têm a ver com a subjetividade de cada autor cinematográfico. Muito ao contrário, ligam-se objetivamente à diferença entre universo literário e cinematográfico.

Quanto à caracterização sócio-cultural dos personagens, lembro que Cirino, no livro, vem a ser apenas um prático de farmácia que se faz passar por doutor, diversamente do filme em que ressurge como doutor mesmo. Essa modificação não me parece muito feliz ainda que simplifique bastante a sua transposição para o cinema pois elimina uma série de problemas decorrentes de se ter que trazer uma longa exposição sobre sua formação profissional, como está no texto, para dentro do universo dialógico (ou então introduzir a narração verbal, que fora excluída). A personalidade, o modo de ser de Cirino acha-se ligado à sua condição de prático que se faz passar por doutor (possivelmente um tipo muitíssimo mais comum no sertão do que um doutor mesmo). Esclarece a forma de suas andanças assim como sua excessiva dependência do dicionário de medicina popular do dr. Napoleão Chernoviz. De resto é o mesmo Cirino. Ele, que no livro demonstra claramente através de uma réplica a Pereira que não pensa como ele em relação às mulheres e que as tem como suas iguais, mantém essa característica no filme avançando-a um pouco. A réplica é substituída por outra em que, quando quer persuadir Inocência a fugir com ele, diz que a fará sua companheira, sua enfermeira-assistente.

Uma vela soprada e depois a negra escuridão; um foco súbito de luz, uma porta aberta introduzindo a luz do dia conduzem a natureza e o peso da montagem.

A casa de Pereira é, no filme, de alvenaria, na obra original, do barro socado e pau a pique. A vila de Santana do Paranaíba, reduto de febres, local decadente e modorrento no livro, ganha uma certa beleza limpa no filme, como uma gravura animada de Debret. Além da descrição da própria vila onde Inocência teria se contagiado, as reiteradas descrições que Taunay faz no livro das regiões insalubres próximas o rio Paranaíba embaçam e sujam a paisagem romanesca, baixam-lhe o tono. No livro há uma fala (não me recordo se mantida no filme) bastante esclarecedora de Pereira a respeito, respondendo a Cirino que lhe havia perguntado se existiriam muitos doentes na região: "Aqui tudo são sezões." Talvez esse lado enfermo da paisagem assim como o aspecto desnudo do habitat sertanejo não tenham sido bastante trabalhados no filme, bastante misturados à ambiência da estória. Trata-se todavia simplesmente de uma escolha para o enfoque.

A ficção de Taunay ganha uma cena muito interessante, mesmo bela, em relação à paisagem e os usos do sertão. Trata-se de um dos muitos momentos em que o naturalista transcreve impressões e dados sobre a região em seu caderno de viagem. O conteúdo do que escreve (o mau uso que o sertanejo faz do solo, esgotando-o com as queimadas) vem pela voz do próprio naturalista, em alemão, a fala legendada. (A menção às queimadas dá-se no início do livro, narrada no capítulo "o sertão e o sertanejo", com teor menos crítico que no filme e misturada a outros dados sobre a paisagem.)

No geral o filme apropria-se com grande segurança do livro em uma excelente seleção de falas e cenas, sensível ao seu tempo de duração. A convalescença de Inocência e o crescimento do amor entre ela e Cirino caminham parelhas, no livro e filme. Sente-se muito bem em ambos a mescla de mezinhas, rubores, angústias, antecipando a plena afirmação do par amoroso. A inserção da música (sejam os temas sertanejos como *Azulão*, leitmotiv de Inocência e usado com absoluta pertinência, sejam os outros) ou a utilização dos sons atmosféricos possuem a mesma qualidade da imagem, sensível ao regional mas não a ele submissa. Episódios e caracterizações que no livro mereceram longa descrição ganham, por meio da angulação certa, o corte oportuno, a inserção sonora, sua exata e concisa correspondência fílmica. Lembro como exemplo Manecão Doca desmontando de seu animal, próximo à casa de Pereira. Pelo ângulo e movimentação da câmera, pela proximidade da figura angulada, torna-se perceptível a ligação "amorosa" do tropeiro com a montaria, sua condição particular de homem do campo, sua chegada plena e orgulhosa à casa daquela que lhe prometeram em casamento.

A montagem vai na esteira da realidade ambiental em grande parte das cenas. Uma vela soprada e depois a negra escuridão; um foco súbito de luz, uma porta aberta introduzindo a luz franca do dia no quarto escuro dos hóspedes — conduzem a natureza e o peso da montagem, estabelecem o rito e a duração do tempo ficcional como se reproduzissem os ritmos de existência no campo, a dependência humana da luz natural, a sociabilidade noturna confinada aos limites estreitos do círculo de luz produzido pela chama da vela.

Como foi mencionado no início, se assinalei até aqui algumas correspondência e outros tantos desacordos entre filme e livro (sem absolutamente esgotá-los)

Esboço de figurino idealizado por Humberto Mauro para Inocência. *Mauro abandonou o projeto.*

isso se deu menos como tentativa de determinação de valor do que como uma ampliação no campo da própria percepção crítica a partir do que o filme conquista no universo do que usualmente se entende por "adaptação fiel". Chego porém agora à análise de uma diferença fundamental entre ambos tendo como chão o que lhes é comum e vital para a estória: a função metafórica do trabalho do naturalista.

Tanto no livro como no filme mantém-se rigorosamente a dupla face do tema: simultaneamente pura materialidade e puro símbolo, o que lhe dá o vigor. Assim, nada mais plausível que um naturalista, encantado com a beleza de uma jovem sertaneja, venha a dar o seu nome a uma nova e belíssima espécie de borboleta descoberta na selva matogrossense. A descrição das atividades do naturalista, a explicação de suas funções e a transcrição de sua linguagem erudita correm paralelas à sensibilização de Inocência para o amor. É o desfecho dramático que irá no livro unir os dois percursos (o trabalho do naturalista e o envolvimento amoroso) em uma só estrutura formal explícita, esclarecedora para o tema central da obra e que vem a ser não simplesmente a liquidação, pela morte, do par amoroso, mas principalmente o esmagamento completo da figura feminina: fim do processo de submissão-anulação iniciado pelo pai, porta-voz extremado dos usos e costumes do sertão.

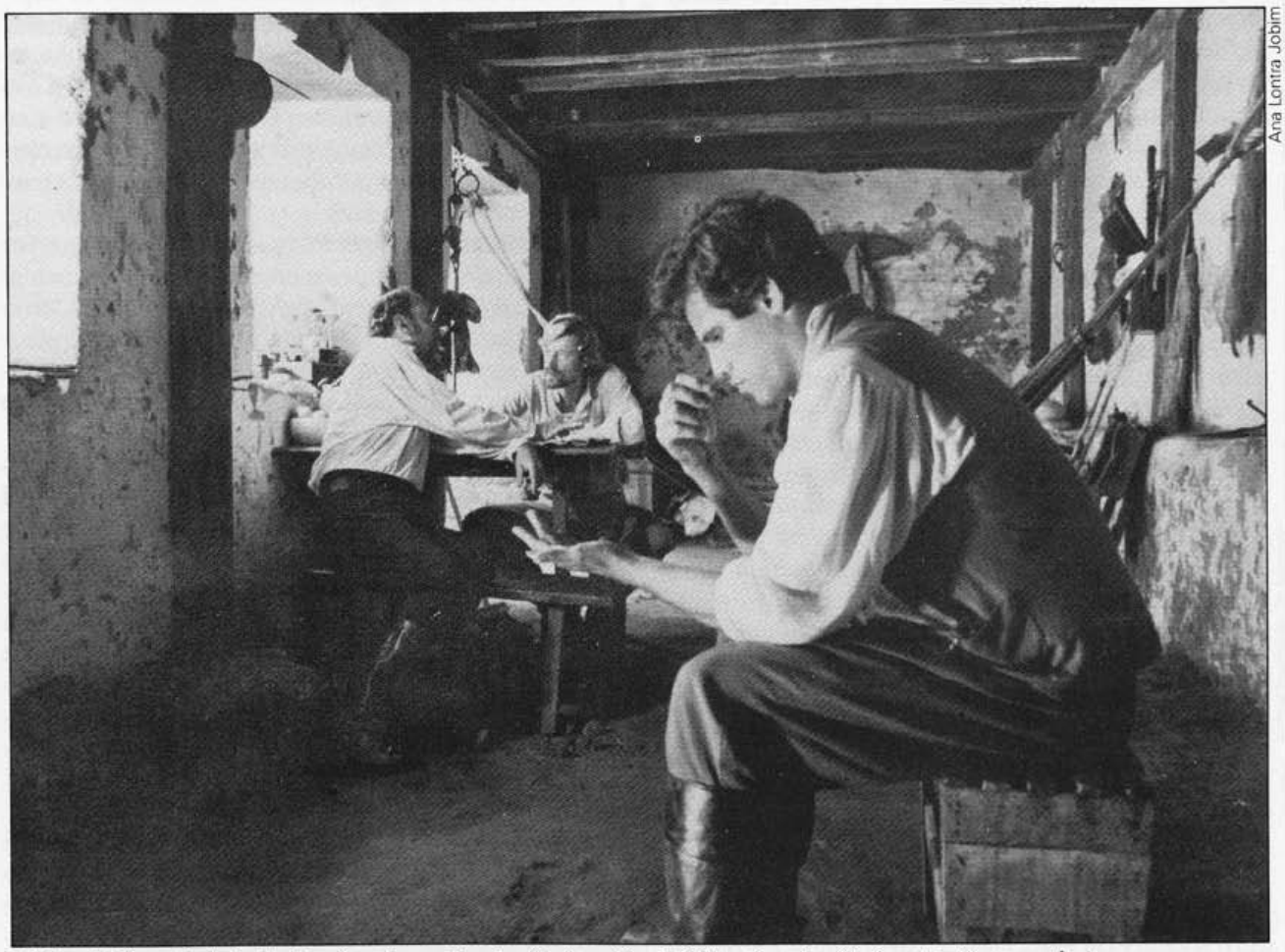
No livro o desfecho dramático irá se completar a partir de um recurso que aparentemente lhe é indiferente: a descrição minuciosa que Meyer faz na longínqua Alemanha, para um congresso de entomologistas, das características da nova espécie descoberta, *Papilio Innocentia* e o porquê do nome escolhido. O acento dramático manifesta-se por um súbito deslocamento no tempo, uma descoberta tardia, retroativa, por parte do leitor, da morte de Inocência (anunciada pelo narrador imediatamente após a cena com Meyer), recurso que irá dar todo o vigor e peso ao desfecho (em que pese a grandiloqüência na forma do anunciado). Para tornar clara essa última cena e poder utilizá-la para avaliação do filme, adianto ainda mais uma característica do livro.

Tanto no livro quanto no filme mantém-se rigorosamente a dupla face do tema: simultaneamente pura materialidade e puro símbolo, o que lhe dá o vigor.

Nele, utiliza-se um recurso usual à novelística do século passado, a abertura do próprio livro, ou de capítulo, datando a cena que virá descrita. O capítulo 2 do livro, onde são introduzidos os primeiros personagens (Cirino e depois Pereira caminhando pela estrada) abre-se com a seguinte sentença: *"O dia 15 de julho de 1860 era dia claro, sereno e fresco"(...)*. O epílogo inicia-se com outra data: *"No dia 18 de agosto de 1863 presenciava a cidade de Magdeburgo pomposo espetáculo, há muito anunciado no mundo científico da sábia Germânia."* Essas são as duas datas que situam o drama no tempo. O primeiro encontro de Inocência com Cirino ocorre exatamente na noite do dia 15 de julho de 1860. Assim quando, após transcrever a sessão extraordinária da Sociedade Geral Entomológica em 1863, seu êxito, etc., assim como a sua repercussão na imprensa, o texto diz: *"Inocência, coitadinha... Exatamente nesse dia fazia dois anos que o seu gentil corpo fora entregue à terra, no imenso sertão de Santana do Paranaíba, para aí dormir o sono da eternidade"*, toma o leitor conhecimento exabrupto de que Inocência está morta da há muito, tendo sobrevivido meio ano, talvez mais, ao namorado. O choque, a emoção, são conseguidos exatamente por meio dessa *lacuna* de tempo. Esse tempo *não descrito* em que de súbito fica-se sabendo que Inocência foi-se acabando (de solidão? amor? maus tratos do pai? — tudo isso junto provavelmente) até morrer. Onde exatamente se localiza o seu túmulo no "imenso sertão"?. Quem a teria enterrado, quem a teria chorado? Todas essas questões somam-se e acumulam-se sem resposta, nascidas com a revelação feita na frase final. Enquanto Meyer é festejado, enquanto fala de Inocência, de sua beleza e da nova espécie descoberta, a jovem já há dois anos não mais existe. Aquele que a homenageia ignora a tragédia que se abateu sobre a casa de Pereira — ele a tem viva na imaginação como lugar de tranqüilidade onde se hospedou por vários dias. O leitor por sua vez sabe apenas que Cirino foi morto por Manecão Doca e que Antônio Cesário (o padrinho de Inocência a quem Cirino recorrera) o enterrou. Anteriormente havia sido descrita também uma cena de violência do pai jogando-a no chão por se recusar a casar com Manecão Doca. Assim a revelação súbita traz muita coisa junto mas principalmente traz a sugestão, sem qualquer indicação descritiva (e a meu ver aí reside sua força), de um lento processo de morte. Além disso, ao não esclarecer o livro *onde* se acha o túmulo de Inocência, reintroduz o "imenso sertão" do prólogo agora não mais como paisagem na qual irá se projetar o drama, cenário onde amores e ódios irão crescer, mas sim como o chão que os irá consumir.

O romance de Taunay não se acha aqui em pauta para uma análise isolada. O que possui de enjoado na sua filiação romântica, de regionalismo pedante na sua minúcia descritiva com *n* explicações em nota de rodapé, assim como suas inegáveis qualidades, não se acha em questão. Todavia essa cena final é de uma rara felicidade por manter intacto o caráter, por um lado absolutamente material e, por outro, absolutamente sim-

Onde se localiza seu túmulo?
Quem a teria enterrado?
Quem a teria chorado?


Ana Lontra Jobim

Cirino (Edson Celulari). Ao fundo, o alemão (Rainer Rudolph) e Pereira (Sebastião Vasconcelos).

bólico, da relação pesquisa entomológica/paixão e morte de Inocência.

Agora vamos ver como é essa relação apresentada e desenvolvida no filme. A apresentação dos créditos tem um caráter de prólogo. Seu fundo (a filmagem da saída de uma borboleta da larva) constitui uma espécie de síntese-símbolo dos processos que compõem o universo de pesquisa do naturalista Meyer. Não parece haver nenhuma trucagem na cena, exceto talvez a aceleração do tempo. Assim a borboleta que sai da larva não vem a ser a deslumbrante *Papilio Innocentia* mas uma banal borboleta castanha. A um determinado momento da metamorfose a borboleta (ou ainda a crisálida) esguicha um líquido branco de seu corpo. Essa precisão científica mantida em uma imagem que, se deve ser absolutamente material também guarda um resíduo simbólico e disso retira sua força, causa um certo "desvio de atenção", provoca uma certa curiosidade apartada no todo ficcional. A partir desse momento todas as implicações simbólicas estreitamente vinculadas à metamorfose e ligadas a uma expectativa do universo ficcional que irá desenrolar na tela cedem para dar lugar exclusi-

vamente à curiosidade voltada para tal detalhe. Ainda assim é uma bela abertura onde os verdes sombrios e os castanhos da vegetação, da larva, das asas do inseto, assinalam a lenta pulsação de vida no campo. A seguir, a próxima imagem da relação entre entomologia e processo amoroso forma-se no quarto de Inocência adormecida, vítima do acesso de malária. Ela se debate dentro dos alvos e imensos cortinados (mosquiteiros) que a protegem. Como uma borboleta debatendo-se dentro do cortinado de um caçador de borboletas; igual aos que trazem consigo Meyer e seu ajudante Juca. A imagem é aí francamente não-naturalista, prevalece o seu teor simbólico. Talvez se os cortinados não fossem tão amplos e esvoaçantes a imagem estaria mais presa à sua filiação documental (plausível no quarto tosco e acanhado de uma casa no sertão) mantendo sua dupla face. Diria assim que esta imagem vem a ser o avesso daquela da introdução. Na primeira acha-se absolutizado o valor documental, de registro; no segundo, o simbólico.

É porém nas últimas cenas que realmente se altera a relação entre filme e livro. Com a morte de Cirino a película mostra novamente Inocência debatendo-se na cama. A imagem é semelhante à do início, senão a mesma (com a mesma ampliação sonora dos batimentos cardíacos). Todavia a seguir a significação é outra: ela se debate agora vítima principalmente do desespero. Uma segunda tomada mostra-a soerguendo o corpo e estendendo os braços como se respondesse ao chamado de alguém. A última seqüência é a da cruz sobre a terra onde jaz Cirino, erguida (como no livro) pela caridade de Antônio Cesário. Uma borboleta pousa na cruz. O filme termina. O motivo condutor de Inocência, *azulão,* volta com força, só agora plenamente desenvolvido, correndo com os créditos finais cujo fundo vem a ser um painel de asas do inseto. É insinuada portanto (não dada) a morte de Inocência e de que ela tenha ido ao encontro do namorado. Ressalta mais uma vez aí o valor simbólico da cena, a despeito de não se utilizá-lo até as últimas conseqüências uma vez que a borboleta pousada na cruz decididamente não é a *Papilio Innocentia* mas uma simples borboleta castanha-amarela, irmã gêmea da que saiu da larva no prólogo e tão banal quanto. A despeito dessa não-correspondência exata entre a jovem morta e a borboleta viva, a projeção simbólica é por demais óbvia para que passe despercebida. Nesse caso mais uma vez (como na cena do acesso de febre sob os cortinados) a dupla face do universo ficcional ocasionada pela intercessão dos destinos de Inocência e do naturalista, perde-se.

Penso que a fidelidade ao final do livro permitiria ao filme manter, como em outros momentos faz, o caráter astucioso do "bom" símbolo (da metáfora estética), a sua complexidade. Além disso as duas datas, a do prólogo e a do epílogo, acentuariam a natureza temporal da fabulação e sua importância para a economia dramática. A minúcia indicativa (dia, mês, ano) legendada sobre a imagem do sertão traria de volta não apenas esse mesmo sertão pactuando com a tragédia como, principalmente, traria a própria ficção literária de fins do século dezenove, de volta, como citação, documento datado e, nessa condição, também como parte *material* da própria organização fílmica. Sobe o poder evocativo da legenda em cinema, particularmente na transposição de obra literária trago como exemplo outra excelente (e mais complexa) transposição realizada pelo mesmo Walter Lima Jr. em 1965, o hoje clássico *Menino do Engenho* do livro homônimo de José Lins do Rego. Nele, no primeiro momento do prólogo projetam-se legendadas as estrofes de um poema de Carlos Penna Filho sobre imagem silenciosa de detalhe de engenho. No segundo momento a legenda: *"Paraíba: 1920"* é jogada sobre a imagem de uma fachada de igreja onde em seus degraus uma figura anônima dedilha instrumento de corda. Os dois grupos de legendas, a estrofe e a data, incorporam-se às imagens do prólogo marcando a afluência, para a obra cinematográfica, dos tempos, histórico *e* literário.

O exame comparado de ambos os finais teve por objetivo (além de naturalmente procurar fundamentar o ponto de vista de quem optou pela finalidade na transposição) ampliar a análise sobre as características efetivas e as virtuais de formação ficcional em *Inocência* filme e livro a partir daquilo que as constitui: o símbolo central e suas repercussões no desfecho.

Claro que quem não leu o livro, por se achar desamarrado da filiação literária muito provavelmente irá descobrir no filme outra ordem de valores. E depois se vier a ler a obra de Taunay por certo irá alimentá-la com a anterioridade da sua experiência de espectador realizando um movimento inverso ao aqui realizado. Esse hipotético jogo cruzado de perspectivas como já dei a entender não reduz as possibilidades para análise de ambas as obras lhes retirando a "independência" (tão ciosamente defendida por muitos). Bem ao contrário pode se abrir a um fecundo estudo sobre as "mutações" figurativas no universo da ficção.

Obra realizada com um acerto feliz e seguro que a descomplicada sem banalizá-la (e muitíssimo bem vivida pelo excelente grupo de intérpretes) *Inocência* traz consigo as qualidades de uma forma original amadurecida todavia no fundo comum do ficcionismo brasileiro.

Remete à análise que realizei a respeito intitulada *O Oitavo e Melhor Retorno (Menino de Engenho-filme),* publicada em *Revista de Cultura Brasileña* — Madrid, Tomo VI-n. 20.

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES é escritora, ensaísta e pesquisadora.