

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras – Campus de Araraquara

Da linguagem verbal à sincrética: o romance *O
Passado*, de Alan Pauls, e sua transcrição para o
cinema por Héctor Babenco

Aluna Autora: Ticiani Meneses de Araujo
Orientadora: Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Departamento de Literatura - FCL

Araraquara
2010

TICIANI MENESES DE ARAUJO

Da linguagem verbal à sincrética: o romance *O
Passado*, de Alan Pauls, e sua transcrição para o
cinema por Héctor Babenco

Monografia apresentada junto ao curso
de Letras Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, na área de
estudos literários, para a obtenção do
título de Bacharel.

Professora orientadora: Maria de Lourdes
Ortiz Gandini Baldan

ARARAQUARA
2010

Índice

Resumo.....	1
Abstract.....	1
Introdução.....	2
Capítulo 1 – As duas obras em contexto	
1.1 O autor da obra literária.....	3
1.2 O autor da obra fílmica.....	4
1.3 Enredo do romance e sinopse do filme.....	5
Capítulo 2 – Literatura e Cinema e o processo de transcrição	
2.1 Os primórdios da Literatura: teoria e gêneros.....	5
2.2 Os primórdios do cinema: teoria e gêneros.....	7
2.3 Literatura e Cinema: semelhanças e diferenças.....	8
2.4 A criação da linguagem sincrética a partir da linguagem verbal.....	13
Capítulo 3 – Análise literária e fílmica das duas linguagens de <i>O Passado</i>	
3.1 O romance e sua relação com o filme: as categorias narrativas.....	18
3.2 Diálogo entre romance e roteiro.....	38
3.3 Intertextualidade, extratextualidade e metalinguagem.....	35
3.4 A projeção de algumas funções do romance de Pauls no filme de Babenco.....	39
a) Transformação advinda da função <i>pseudotraição através de beijo fatal</i> (capítulo 5 da segunda parte).....	40
b) Transformação advinda da função <i>coação por recebimento de</i> <i>presente</i> (capítulo 1 da terceira parte).....	45
c) Transformação advinda da função aprisionamento (capítulo 9 da terceira parte).....	48
Conclusão.....	50
Referências.....	51

Resumo

Pretende-se, com este trabalho, refletir sobre o processo de adaptação da literatura para o cinema, de forma a compreender como se dão as escolhas feitas nesse tipo de transposição. Para isso, analisaremos o caso do romance *O Passado* (2003), de Alan Pauls, e a sua tradução para a linguagem fílmica (2007) por Héctor Babenco, valendo-nos de reflexões de estudos semióticos de literatura e cinema.

Palavras-chave: Literatura e Cinema; Roteiro; Adaptação; Funções da Narrativa; *O Passado*.

Abstract

The goal of this paper is to reflect on the process of adaptation from literature to cinema in order to understand how are made the choices in this kind of transposition. For that, we will analyze the case of the novel *The Past* (2003), by Alan Pauls, and its translation into the film language (2007) by Héctor Babenco, using reflections from semiotic studies of literature and cinema.

Keywords: Literature and Cinema; Screenplay; Adaptation; Functions of narrative; *The Past*.

Introdução

Desde o surgimento do cinema, obras literárias, bem como literatura popular ou de massa, têm servido como fontes de inspiração a roteiristas. Os roteiros originais que circulam em meio cinematográfico têm que concorrer com os adaptados de livros, que são numerosos. Muitos cineastas apostam no sucesso estrondoso da literatura popular ou no seu gosto particular por obras literárias e, muitas vezes, são bem sucedidos. Livros excelentes, no entanto, podem surtir em filmes ruins, assim como livros não bem considerados podem ser fontes para belíssimos filmes. A adaptação é um risco que o roteirista que o pretende fazer corre. Por isso, é preciso fazer um trabalho meticuloso e consciente, a fim de buscar o sucesso da transcrição¹.

Ao trabalhar com um material de base extenso, como os romances, o roteirista precisa fazer escolhas do que ficará desse material no filme. Portanto, é de fácil compreensão que adaptar uma obra literária para a linguagem cinematográfica não é trabalho simples; requer uma ampla compreensão do roteirista sobre a obra que será adaptada, de forma a selecionar certas ações que são fundamentais para o andamento da história em questão. Essas ações, imprescindíveis na ficção literária, são também para a ficção cinematográfica, pois é a partir delas que as coisas acontecem.

Procurando compreender como se dá o processo de transcrição da literatura para o cinema, analisaremos o romance *O Passado* (2003) e sua tradução para a linguagem fílmica realizada por Héctor Babenco (2007). No capítulo 1 deste estudo, portanto, contextualizamos as duas obras através de uma breve apresentação sobre seus autores. No capítulo dois, preocupamo-nos em descrever o trabalho tanto do roteirista quanto da adaptação, fazendo algumas distinções entre as duas linguagens que se relacionam nesse processo. E, finalmente, no capítulo três nos detemos à análise tanto da obra literária quanto da fílmica, procurando destacar semelhanças e diferenças entre elas.

Para este trabalho, utilizamos vários estudos de literatura e cinema, entre eles o *Teoria do Romance* (2000), de Donald Schüler, a “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, de Roland Barthes (1972), e *A Arte da Adaptação* (1992), de Linda Seger. Esse material nos auxiliará bastante nas análises tanto literária quanto fílmica, além de

¹ O termo *transcrição* é de Haroldo de Campos e se refere à tradução criativa.

nos levar à compreensão de como escolher o que se deve manter em uma transposição da literatura para o cinema.

Capítulo 1 – As duas obras em contexto

1.1 O autor da obra literária

Alan Pauls, autor de *O Passado* (2003) – romance que o autor demorou cerca de cinco anos para escrever e com o qual recebeu o importante prêmio literário *Herralde* para ficção em língua espanhola em 2003 -, nasceu na Argentina em 22 de abril de 1959. Foi professor universitário de Teoria da Literatura na *Facultad de Filosofía y Letras* da *Universidad de Buenos Aires* (UBA), fundador da revista *Lecturas Críticas*, subdiretor do suplemento dominical de *Página/12* e chefe de redação da revista *Página/30* (em que, atualmente, escreve críticas sobre cinema e literatura), além de diretor de programas televisivos (*La era de ñandu*) em 1987 e de cinema (*Sinfin*) em 1988. Atualmente, é jornalista, crítico literário e cinematográfico, roteirista, tradutor e escritor. Tem mais de 11 obras publicadas, entre romances, ensaios e contos. Escreveu os ensaios *Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth* (1986), *Lino Palacio: la infancia de la risa* (1995), *Cómo se escribe: El diario íntimo* (1996) e *El factor Borges* (1996). Seus romances são *El pudor del pornógrafo* (1984), *El coloquio* (1990), *Wasabi* (1994), *El pasado* (2003) e *La vida descalzo* (2006), além da trilogia, ainda não concluída, composta pelas obras *Historia del llanto* (2007), *Historia del pelo* (2010) e *Historia del dinero* ainda não publicadas. Recentemente, Alan Pauls teve um conto publicado no livro *Essa história está diferente: dez contos para canções de Chico Buarque* (2010) pela editora *Companhia das Letras*, organizado pelo escritor e jornalista Ronaldo Bressane e em que estão reunidos, além do conto de Pauls, contos dos autores brasileiros Luis Fernando Veríssimo, João Gilberto Noll, André Sant’Anna, Cadão Volpato, Carola Saavedra e Xico Sá, do argentino Rodrigo Fresán, do mexicano Mario Bellatin e do moçambicano Mia Couto. Para esse livro, Alan Pauls adaptou a música *Ela faz cinema*, de Chico Buarque, na estória de um homem que tem ciúme de sua mulher e filha.

Curiosamente, havia na Espanha uma lenda que dizia que Alan Pauls não existia; seria fruto da imaginação do espanhol Enrique Vilas-Matas, que o coloca como

personagem de seu romance *O mal de Montano* (2003). Disso surgiu a lenda, que teve fim quando o autor apareceu para receber o prêmio Herralde por *El Pasado*.

1.2 O autor da obra fílmica

Héctor Eduardo Babenco, nascido a 7 de fevereiro de 1946 em Mar del Plata (Buenos Aires, Argentina), é cineasta argentino-brasileiro. Aos dezenove anos, radicou-se no Brasil, sendo naturalizado brasileiro desde 1977. É filho de imigrantes russos e judeus-poloneses, viveu na Europa entre 1964 e 1968 e viajou muito, exercendo vários trabalhos, entre eles o de pintor de prédios, lavador de pratos e figurante. Em 1969, voltou ao Brasil para se instalar, definitivamente, em São Paulo.

Babenco queria trabalhar no meio cinematográfico, embora não tivesse formação para isso. Trabalhou, inicialmente, filmando documentários como *O Fabuloso Fittipaldi* (1975, sobre a vida e carreira do piloto de Fórmula 1) ao lado do cineasta Roberto Farias. Também fez curtas-metragens antes de produzir longas. É diretor, além de *O Passado* (2007), dos filmes *Carandiru* (2003), *Coração iluminado* (1998, com o qual recebeu a indicação para o Grande Prêmio Cinema Brasil na categoria de melhor direção e que é uma espécie de autobiografia), *Brincando nos campos do Senhor* (1990), *Ironweed* (1987), *O beijo da mulher-aranha* (1984, com o qual foi indicado ao Oscar de melhor direção e que rendeu o Oscar de melhor ator a William Hurt), *Pixote, a lei do mais fraco* (1980, com o qual recebeu o Prêmio Leopardo de Prata no Festival de Locarno), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977, com o qual recebeu o Prêmio do Público na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e que se configurou, na época, como a quarta grande produção brasileira) e *O rei da noite* (1975).

Babenco comprou o romance *O Passado* em um aeroporto de Buenos Aires e ficou impressionado com o percurso trágico do protagonista Rímini. Tendo interesse em filmar essa estória, foi atrás de Alan Pauls para adquirir os direitos autorais do livro. O autor concedeu total liberdade para que o cineasta criasse o filme da maneira que quisesse. Babenco levou cerca de um ano e meio para compor o roteiro, juntamente a Marta Góes, que também o assina. *O passado*, como filme, foi realizado por uma grande produção, mas a palavra final é sempre do diretor. Por isso, quando nos referirmos à tradução do romance para o filme, citaremos apenas Babenco, levando em conta que a transposição ultrapassa os limites do texto fílmico, tendo como palavra final a do diretor.

1.3 Enredo do romance e sinopse do filme

O passado conta a história de um jovem casal, Rímini e Sofia, que se separou depois de quase doze anos de matrimônio. Rímini, após a separação, sente necessidade de se afastar de tudo o que se relaciona com seu passado, especialmente no que se refere a Sofia, para poder viver uma nova vida. Quando Sofia começa a compreender que Rímini a está esquecendo, ela entra em crise e enlouquece de tal forma que o persegue através de cartas, bilhetes, telefonemas e encontros, casuais ou não. Rímini percebe que a presença de Sofia é perigosa quando, ao beijá-lo inesperadamente, causa a trágica morte de Vera, sua primeira namorada depois da separação (sendo Vera uma mulher extremamente ciumenta, ao ver os dois se beijando, tem a primeira reação de sair correndo pela rua e é atropelada por um ônibus). A partir desse evento, se seguirá uma torrente de infortúnios na vida do protagonista causada, em sua maioria, pela presença, quase fantasmagórica, de Sofia.

Capítulo 2 – Literatura e cinema e o Processo de Transcrição

2.1 Os primórdios da Literatura: teoria e gêneros

É difícil estabelecer ao certo um período histórico em que ocorreu a primeira manifestação literária. Os pesquisadores convencionam dizer que seu surgimento se deu com as obras do poeta lendário Homero (*Ilíada* e *Odisséia*) - que provavelmente teria vivido por volta do século VIII a.C. - e com as obras teatrais, em meados do século VI a.C. Esses pesquisadores, tendo encontrado esses documentos – ou seja, os poemas épicos de Homero e as peças teatrais de vários autores daquele período -, puderam estipular uma data para o surgimento da literatura, mas é importante dizer que não é impossível que a descoberta de outros documentos, datados antes desse período, possa comprovar que a literatura é muito mais antiga do que se imaginava. Como estamos falando de uma arte muito antiga, quando se trata de dados tão distantes, acabamos por, muitas vezes, nos surpreender com novas descobertas que tornam essas informações, anteriormente ditas verídicas, falsas.

A *Poética*, de Aristóteles, é conhecida como a primeira teoria da literatura. Nela, o filósofo discorre sobre os três gêneros poéticos estabelecidos então e que, ainda hoje, é abarcada pela teoria literária: lírico, épico e dramático. Atualmente, os gêneros

constituem um problema para a teoria literária, pois, além desses três, muitos outros – chamados por alguns teóricos de subgêneros – foram surgindo, como é o caso da farsa e da tragicomédia. Além disso, alguns gêneros foram se misturando e criando artes híbridas, como as narrativas poéticas, ou poesias épicas, e os poemas dramáticos.

Embora existente em meio impresso, uma peça de teatro, diferentemente de outras manifestações literárias, é imaginada e criada para o palco. O dramaturgo, quando em seu processo criativo, imagina as ações de sua história em imagens, como se a peça estivesse pronta e ele a estivesse assistindo. Ele não imagina, portanto, sua história como um texto que será lido, mas sim representado. Além disso, a peça teatral se apresenta com indicações de palco – ou seja, com as rubricas -, que substituem a voz do narrador – as ações não são contadas ao espectador; o espectador presencia as ações. Os diálogos são a marca registrada desse gênero, pois é através deles que os acontecimentos se desenrolam. No caso do teatro grego antigo, a audiência tomava conhecimento de vários acontecimentos somente através do diálogo, pois, como as ações da peça se passavam em um único dia e em um único cenário, era importante que o diálogo fornecesse os dados sobre o que se passava além daquele ambiente e o que havia se passado anteriormente ao início da peça (o momento presente das ações), o que constituía informações valiosas para a compreensão da trama. No teatro contemporâneo, é comum encontrarmos exceções no que se refere ao diálogo, como é o caso das peças de expressão corporal e as do grupo teatral Pia Fraus – por exemplo, *Gárgulas* e *100 Shakespeare*.

Uma mesma peça pode ser encenada de maneiras distintas, embora haja um roteiro que os atores devem decorar para que tudo se encaminhe conforme esse modelo estabelecido pelo dramaturgo. Cada apresentação é única, carregando consigo particularidades. O desempenho dos atores depende de vários fatores, como da interação entre o grupo – amizade ou inimizade - e do estado físico e emocional de cada ator. Todos esses e outros fatores resultarão em apresentações que nunca serão as mesmas: um ator pode escorregar no palco acidentalmente, um espectador pode invadir o palco, o toque de um celular pode atrapalhar a concentração dos atores... Podemos assistir à mesma peça mais de uma vez, mas nunca assistiremos ao mesmo espetáculo. Assim diz Margot Bertholdo sobre o assunto: “Enquanto um quadro ou estátua possuem existência concreta uma vez terminado o ato de sua criação, um espetáculo teatral que termina desaparece imediatamente no passado” (Berthold, 2006, p. XI).

O romance surgirá por volta do século XIX com as narrativas de ficção,

inicialmente divulgadas em folhetins. Falaremos a respeito desse gênero ao analisarmos *O Passado*.

2.2 Os primórdios do cinema: teoria e gêneros

O surgimento do cinema se deu muito depois ao da literatura, sendo definitivamente estruturado em 1895 quando os irmãos Lumière aperfeiçoaram o cinematógrafo, aparelho que registrava o movimento e projetava-o em filmes. No entanto, muitos teóricos consideram o cinema muito mais antigo, tendo suas manifestações ainda no período clássico grego com a ideia da caverna de Platão.

Desde o início do século XX até André Bazin, Jean-Louis Baudry e Luce Irigaray, os teóricos de cinema ficaram impressionados, por exemplo, com a incrível semelhança entre a caverna alegórica de Platão e o dispositivo cinematográfico. Tanto a caverna platônica como o cinema apresentam uma luz artificial, proveniente de detrás dos prisioneiros/espectadores. Na caverna de Platão, a luz incide sobre efígies de pessoas ou animais, introduzindo os presos iludidos a confundir simulações triviais com a realidade ontológica [...] (STAM, 2009, p. 24).

A teoria do cinema não surgiu, necessariamente, com o surgimento do cinema, diferentemente do que ocorreu com a literatura. Sobre isso, Robert Stam diz:

A teoria do cinema, como toda a escritura, é palimpséstica; exhibe os traços de teorias anteriores e o impacto do discurso de áreas vizinhas. Saturada com a memória de histórias mais antigas de reflexão, a teoria encerra uma série de debates antecedentes. A teoria do cinema deve ser vista como parte de uma longa tradição de reflexão teórica sobre as artes em geral [...] (STAM, 2009, p. 24).

Assim como a literatura, o cinema é classificado por gêneros. A comédia, a tragédia e o melodrama, por exemplo, fazem parte de uma tradição literária que o cinema abarca em sua classificação. No entanto, o cinema não somente herdou da literatura, mas também de outras artes, como é o caso da música, que deu origem ao gênero musical. Stam nos diz sobre o assunto que os gêneros cinematográficos podem ter como base os intérpretes (filmes de Rogers, por exemplo), o orçamento (blockbusters), a identidade racial (filme negro) e a locação (faroeste), entre outras. Os temas também são recorrentes como nomeadores de gêneros dessa mídia.

2.3 Literatura e Cinema: semelhanças e diferenças

A literatura é pautada, dentre outras, pela dimensão figurativa do discurso. Ela cria, a partir da *mimesis*, uma correspondência entre realidade e ficção, a partir da qual os leitores poderão se identificar com a obra e se sensibilizar com ela. A dimensão figurativa da significação é construída através de isotopias semânticas que vão trazendo à estória todos os efeitos de sentido necessários para a compreensão da obra. O autor de literatura se munirá de diversos recursos para criar isotopias, através das quais faz experimentações a fim de causar efeitos diversificados. Em seu trabalho quase artesanal, procurará extrair dos elementos literários o máximo de potencialidades, preocupando-se, primeiramente, com o *como* contar a estória e, depois, com a estória em si. Quando o autor não se preocupa com o *como contar*, mas com o *que contar*, a sua criação não será literária, mas simplesmente comercial, popular ou de massa. Esse tipo de criação geralmente se despreocupa com tudo o que é de preocupação da literatura, como a experimentação com as palavras e a criação de isotopias semânticas. A estória meramente comercial pode encantar, conquistar milhões de fãs em todo o mundo e vender muito mais do que o esperado, mas nem por isso pode ser tida como literária. É evidente que há *best-sellers* literários e, portanto, comerciais, mas há diferenças, como acabamos de ver, entre uma estória meramente comercial e outra de proporções literárias. Enquanto aquela não tem compromisso nenhum com a experimentação da palavra, esta tem na palavra a sua maior aliada.

O cinema, como linguagem sincrética, consiste fundamentalmente na arte da imagem e do som. Entretanto, assim como a literatura, há filmes que são artísticos e outros que são apenas para entretenimento. A imagem é o elemento fundamental da criação cinematográfica, pois é através dela que o diretor constrói o seu universo imaginário. O som vem a ser um elemento auxiliar do cinema. Por exemplo, espera-se, para filmes dramáticos, uma trilha sonora de tom mais melancólico. Se fizermos o contrário, o efeito dramático não será o mesmo. A harmonia dos elementos constituintes da obra cinematográfica é de extrema importância, e o som, como um elemento bastante presente no universo fílmico, é seu maior colaborador, realçando diversos efeitos buscados pelo diretor. A preocupação dessa arte é a experimentação com a imagem e com o som, fundamentalmente. A palavra, nesse caso, só terá rica contribuição nos diálogos entre as personagens e, diferentemente da proposta literária, elas foram criadas para serem divulgadas através da fala do ator e não através do registro impresso.

O roteiro de cinema, primeira etapa da criação cinematográfica, é sempre elaborado para a finalidade do filme e não para a do livro, assim como acontece com o de teatro, cuja finalidade é o espetáculo e não o texto impresso. Embora atualmente exista um mercado editorial em que é possível encontrar roteiros cinematográficos à venda, a cultura brasileira ainda não está acostumada a esse tipo de leitura, mais técnica e voltada para a filmagem. Da mesma forma, as peças teatrais são pouco lidas, mas sua existência em forma de livro é ampla e antiga. Pensando nessa aproximação entre cinema e teatro, percebemos que há entre elas muitas características em comum. No entanto, ambos adquiriram características próprias que as diferenciam. Por exemplo, embora o cinema, em seus primórdios, tenha sido chamado de “teatro filmado”, ele não o é, uma vez que o seu registro não é temporário como o espetáculo teatral, mas permanente, sendo registrado em películas. Além disso, o elemento fundamental do cinema é a imagem, que tem outros elementos secundários que potencializam o que a imagem já diz (como é o caso da trilha sonora e da iluminação), ao passo que o teatro, fundamentalmente, é construído a partir de diálogos. Como podemos perceber, a relação fundamental entre cinema e teatro se dá porque ambos se utilizam de roteiros e encenam histórias.

Por conta do distanciamento entre o roteiro como um dos processos da criação de um filme e o roteiro publicado que tratar o roteiro cinematográfico como obra literária vem a ser algo polêmico. Muitos roteiristas e críticos afirmam que esse tipo de texto não é e nunca poderá ser literatura. A justificativa é que o roteiro é escrito não para ser lido como um livro de ficção, mas para ser, em grande parte, lido e seguido por produtores, diretores e atores no processo de criação fílmica. Portanto, a finalidade do roteiro é o filme, e não o livro. Ele tem a sua importância dentro de uma série de estágios da criação cinematográfica, sendo, de todas, a primeira etapa. Além disso, se o observarmos atentamente, notaremos logo no início que se trata de um texto muito objetivo, visual e, muitas vezes, cheio de indicações de câmeras, o que deixa claro o seu caráter técnico. Nesse sentido, mostra-se diferente do texto literário, muitas vezes hermético e subjetivo. Nos textos metalingüísticos, os autores podem até nos mostrar a técnica de produção literária, mas eles não o fazem imaginando que nós, leitores, vamos usar esse texto como roteiro de nossa criação artística; com ele, o autor já está criando a sua arte, munindo-se de seu instrumento – a palavra. Em contrapartida, o roteiro, através da palavra, guia toda a produção do filme, desde o cenário até as indicações de câmera, mas, nesse caso, não seria visto como arte. A arte seria o filme, fruto de um percurso

que vai do roteiro até a montagem das filmagens e dos recursos sonoros. Essa arte cinematográfica, ao final, será visual, assim como propõe o roteiro logo em sua constituição, “narrando” a estória por meio de imagens.

Após essas reflexões, seria muito simples dizer que roteiro de cinema não pode ser considerado literário por se tratar apenas de uma etapa de criação de um filme, mas se pensarmos assim podemos cair em uma contradição. Da mesma forma que o roteiro de cinema, o roteiro de teatro é uma etapa de criação dramática, sem a finalidade do livro, e, mesmo assim, são consideradas como literatura muitas peças teatrais. O roteiro de ambas existe para um único propósito: a encenação. Nenhuma delas, sendo uma do âmbito cinematográfico e outra do âmbito teatral, foi criada para fins literários. Entretanto, uma vez que os encontramos em formato de livro – e uma vez que alguns roteiros de teatro são considerados literários – podemos começar a pensar o roteiro cinematográfico como uma possível arte literária. É claro que não poderemos generalizar. Se dissemos anteriormente que a literatura é uma arte preocupada com os efeitos de sentido criados a partir da palavra e que nem todos os livros podem ser considerados literários, para o roteiro de cinema ser pensado por esse viés é necessário que ele tenha elementos literários como dominantes. Em outras palavras, o roteiro, como texto, deve ser analisado com o rigor literário.

O cinema, assim como a literatura, é uma arte que se propõe narrar histórias de ficção. Sendo assim, tais artes são capazes de criar universos constituídos de personagens, ações, espaços e tempos que, juntos, compõem o que se chama de diegese. Existem outras características evidentemente comuns entre elas. O cinema, como arte de nascimento tardio, herdou muito da literatura - como já dissemos -, de origem antiga. Muitos recursos narrativos da literatura, portanto, foram herdados por essa arte recente e “adaptados” para o universo fílmico, como é o caso da analepse e do processo de narração através de um narrador que tem a sua voz narrativa inaudível para os sujeitos das ações do presente. No caso da primeira, podemos dizer que o recurso cinematográfico *flash-back* é a “analepse do cinema”. Analépse é um recurso narrativo da literatura bastante utilizado pelos escritores para registrar um tempo retrospectivo, anterior aos acontecimentos narrados no presente da ação, e o *flash-back*, recurso cinematográfico, tem a mesma finalidade. No segundo caso, a voz *em off*, embora recurso fílmico bastante evitado pelos roteiristas, é utilizado, em alguns casos, para aproximar a obra literária adaptada para o cinema da obra que o roteirista pretende criar, pois é um tipo de narrador que, assim como o da literatura, tem sua voz inaudível às

personagens da cena.

É importante salientar, no entanto, que muitos teóricos, desde o surgimento do cinema, desprezam a “contaminação” de sua arte por recursos de outras artes. Em seu livro *Introdução à teoria do cinema* (2000), Robert Stam nos traz uma explicação para essa tentativa dos teóricos de mostrar o porquê de um “cinema puro”:

[...] A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética (2009, p. 49-50).

Com isso, podemos compreender porque alguns diretores desprezam profundamente qualquer relação direta de sua arte com outras, principalmente no que refere à literatura no processo de tradução. A voz em *off*, já discutida por nós, não é um recurso que agrada aos cineastas – devemos nos lembrar de que esse recurso é similar ao do narrador da literatura. Para esses teóricos, é importante que se entenda que o cinema é uma arte autônoma, que pode ser constituída apenas de imagens e sons (como é o caso do filme *Le Bal – O Baile* -, de Ettore Scola, lançado em 1983); independente, portanto, das outras artes. É evidente que os cineastas evitam os recursos que não são de sua arte principalmente por entenderem que, ao utilizá-los, estarão afirmando que a história que estão contando nesse meio visual não pode se suportar apenas através das imagens – elemento fundamental do cinema - e que, por isso, precisam recorrer a um elemento de outra arte – nesse caso, a literária.

Embora estejamos fazendo uma comparação entre essas duas artes como se apenas o cinema se prestasse a “emprestar” alguns elementos da arte literária, a literatura também se mune de muitos artifícios cinematográficos. Tomando como suporte a obra “Mrs Dalloway” de Virginia Woolf, o recurso cinematográfico da montagem, proposta por Eisenstein, é bastante evidente logo nas primeiras páginas do romance, quando há uma sobreposição de imagem sobre imagem.

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.

For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning--fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had

burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?"--was that it?--"I prefer men to cauliflowers"--was that it? He must have said it at breakfast one morning when she had gone out on to the terrace--Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered; his eyes, his pocket-knife, his smile, his grumpiness and, when millions of things had utterly vanished--how strange it was!--a few sayings like this about cabbages.

*She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtall's van to pass [...]*²

Nessa passagem selecionada, há a sobreposição de imagens do presente e do passado. Primeiramente, Mrs Dalloway sai para comprar flores e o barulho do gonzo da porta a faz se lembrar de um tempo passado, em sua época de juventude. O recurso utilizado, evidentemente, é o da analepse. Entretanto, como é uma rápida sucessão de imagens do presente e do passado, como se ambas se fundissem, a analepse é utilizada como *flash-back*, elemento cinematográfico. Isso é explicável pela recorrência do fluxo de consciência – recurso literário moderno assim como o cinema –, que não acompanha o ritmo do relógio, o que resulta em um misto de presente, passado e futuro; ou seja, ocorre uma sobreposição rápida de tempos, característica cinematográfica. Nesse caso, verifica-se a utilização dos artifícios básicos do cinema, como o *corte* – quando há a passagem rápida de um tempo para outro – e, como já dissemos, o *flash-back*.

Tendo em mente esses recursos, podemos entender que, através das palavras, no texto literário, do narrador e das personagens (que, muitas vezes, nos descrevem, por exemplo, ambientes e situações), é possível imaginarmos a história à nossa maneira, ao passo que, através das imagens (que não descrevem, mas mostram), temos diante de nós um quadro pintado com riqueza de detalhes por diretores e produtores (que criam o filme através de sua imaginação e percepção da obra), sem a necessidade da intervenção de nossa mente criativa. Por isso, ler um livro é muito diferente do que assistir a um filme. Quando se lê um livro, tem-se autonomia sobre ele, pois podemos imaginar o universo que o autor criou. Com nossa imaginação, passamos a ser autores da obra (cada leitor a percebe à sua maneira), pois podemos, através de nossa visão subjetiva, imaginar como são as personagens e os espaços da história, mesmo que o autor nos dê

1. Disponível em <<http://gutenberg.net.au/ebooks02/0200991h.html>>

descrições minuciosas sobre eles. Podemos imaginar, por exemplo, que determinada personagem, de acordo com a descrição do narrador, se parece muito a um conhecido nosso ou com algum ator que vimos nas ficções cinematográficas e televisivas. Com o filme não temos a mesma autonomia, pois somos fadados à visão subjetiva do diretor, que seleciona os atores que vão representar as personagens de acordo com a sua percepção da obra, além de, juntamente aos produtores, remontar os espaços das ações de acordo com sua interpretação e imaginação. Nesse caso, quando assistimos a um filme, nós já temos pronto um universo que independe da nossa imaginação. Podemos notar claramente essa frustrante realidade quando assistimos primeiro à adaptação para depois lermos o livro. Tomando como exemplo *O passado*, é impressionante como a imagem de Gael García Bernal e de Analía Couceyro nos vem à cabeça quando, ao lermos o romance, o narrador se refere a Rímini e a Sofia.

2.4 A criação da linguagem sincrética a partir da linguagem verbal

E ninguém gritou assassinos!... Todas as obras que desde a juventude sussurrámos em nosso coração muito mais que com nossos lábios, todas as sublimes canções que na idade dos entusiastas apaixonados foram nosso pão de cada dia, nosso estudo e nossa glória... viram-se desmanteladas, mutiladas, reduzidas a pedaços (Duhamel, 1931, p. 30 apud STAIM, 2009, p. 83).

A tradução da linguagem literária para a fílmica é uma prática comum desde o surgimento do cinema. Através da adaptação, os produtores de um filme podem buscar o reflexo do sucesso de um livro ou arriscar, no caso de o material de base não ter tido tanto sucesso ou ter sido um fracasso, fazer com que a sua tradução obtenha bons frutos. Como se pode notar, esse tipo de transposição pode ser perigoso, pois o sucesso de um livro não garante o sucesso do filme a ela baseado. Muitas podem ser as razões que resultam na falha de alguns filmes baseados em ficções literárias ou populares, mas o que não se pode negar é que, muitas vezes, o fato de os produtores desejarem transpor “fielmente” esse material para o cinema, uma vez que os espectadores cobram essa aproximação com a obra primeira, acaba por prejudicar todo o trabalho. Em outros casos, essa falha pode ser resultado do descarte, na adaptação, de muitas ações importantes do livro.

Como pudemos perceber pelas palavras de Duhamel, a transposição da literatura para o cinema resulta na fragmentação daquela. Essa tradução submete, primeiramente, o roteirista e, depois, toda a produção, a escolhas. Se eles estão trabalhando com um

romance muito grande (algo em torno de 600 páginas), precisam ter consciência de que o trabalho será árduo. Afinal, como nos lembra Syd Field em seu livro *Manual do Roteiro* (1995), uma página de roteiro corresponde a um minuto de filme, e a tradução de um romance de 600 páginas resultaria em um filme com muito mais do que dez horas. No caso do romance que vamos analisar, *O Passado* tem, na edição brasileira que estamos utilizando neste estudo, publicado pela Cosac Naify em 2007, 478 páginas. Se Héctor Babenco, envolvido com a estória, decidisse transpor esse romance na íntegra, sem excluir temas, personagens, ações e quaisquer outros elementos do material de base, acabaria produzindo um filme em torno de oito horas (o filme de Babenco tem cerca de duas horas). É preciso, portanto, “enxugar” a estória, dando ênfase aos acontecimentos mais relevantes. Selecionar as ações fundamentais para o desenvolvimento da história, ações que promovem transformações, é o que fazem os roteiristas, para facilitar o processo de adaptação.

É possível, com esses dados, pensarmos em vários pontos negativos sobre uma tradução como a que mencionamos acima, em que se pretende seguir à risca o romance, sem eliminações, resultando em um filme longo. Primeiramente, é difícil que alguém se sinta motivado a assistir a um filme de três horas; imaginemos, então, como seria a reação das pessoas ao saberem que o filme que desejam assistir tem mais de oito horas – o filme perderia espectadores e, conseqüentemente, arrecadaria menos em bilheteria do que o esperado, podendo trazer prejuízos ao invés de lucro. Além disso, é preciso que se pense nos custos de produção desse filme, pois, muitas vezes, tem-se uma verba ínfima ou o suficiente para se fazer um filme de duas horas de duração. Syd Field, em seu livro *Quatro roteiros*, publicado nos Estados Unidos em 1994, a esse respeito, nos diz:

Hoje em dia, há muita preocupação com a duração de um filme em Hollywood. Na maioria dos casos os estúdios colocam uma cláusula no contrato obrigando os produtores a entregar os filmes com três atos e não mais que duas horas e oito minutos. Superficialmente, esta parece uma maneira muito tola de fazer filmes, mas os estúdios incluíram esta cláusula por uma razão específica.

Para o produtor, a cláusula das duas horas e oito minutos oferece um outro jeito de controlar os enormes custos de produção de um filme. Em termos de dólares e centavos, isso significa economias substanciais. Enquanto eu escrevia este livro, os custos de produção variavam de 100 mil a 150 mil dólares por dia de filmagem, de forma que de cada 15 minutos filmados e não usados acrescentam cerca de 1,5 milhão de dólares ao orçamento. Na maioria das tabelas de planejamento de filmagem, um dia de filmagem produz cerca de um minuto e meio de material utilizável. Se um cineasta roda trinta minutos de filme que não serão usados, o produtor vê três milhões de dólares irem ralo abaixo (p. 295).

Com as palavras de Syd Field, compreendemos que os gastos de produção, muitas vezes, são exorbitantes e que, por isso, é preciso fazer um bom planejamento. Isso se aplica a todos os tipos de filmes, sendo eles baseados em romances ou não. No caso de uma transposição, como é *O Passado*, os gastos são ainda maiores, pois além do dinheiro investido na produção, há também aquele que será utilizado na compra dos direitos autorais do material de base.

Diante de tantos pontos negativos, podemos pensar em soluções para esse problema, se o que se pretende é fazer uma tradução “fiel” sem que se perca espectadores e dinheiro. Uma possível solução seria dividir o filme em episódios, lançados em épocas diferentes. Entretanto, uma produção como essa poderá custar muito caro se a primeira parte do filme não obtiver sucesso, como aconteceu com o filme *Desventuras em série* (2004). Esse filme, estrelado por Jim Carrey, foi adaptado de uma série de livros de mesmo nome, do autor Lemony Snicket (pseudônimo). É uma série de muito sucesso, mas o filme não funcionou. Muitos dizem que o fracasso se deu pelo fato de o roteirista ter juntado, em um só filme, os três primeiros livros, e que, por isso, foi preciso eliminar vários elementos importantes da estória. Ou seja, o filme foi, basicamente, produzido em vão, uma vez que as continuações não foram filmadas, deixando várias pessoas que desejavam assistir a continuação frustradas, sem contar os prejuízos resultantes dessa transposição. Uma tradução “fiel” é muito recorrente e, geralmente, bem sucedida na televisão com as minisséries, mas, nesse caso, todas as partes são filmadas, pois, antes de serem exibidas na televisão, já devem estar prontas ou próximas do final das gravações, não correndo o risco, portanto, de se fazer uma produção pela metade.

Dessa forma, fica-nos evidente que condensar o material de base é necessário quando a tradução for para o cinema. Afinal, diante de um romance rico em células narrativas, o roteirista deverá fazer escolhas. Ele deve, primeiramente, decidir qual linha dramática irá transpor para o filme. Linda Seger nos lembra de que esse trabalho poderá ser frustrante, uma vez que requer abrir mão de vários elementos de que gostamos para que o filme fique bom. Por isso, ela diz que, se uma trama não ajuda a dinâmica da história, deve ser eliminada e que, em alguns casos, poderá ser necessário que se sacrifique determinado tema para que outros fiquem mais claros e acessíveis. Ainda sobre o assunto, a autora diz: “[...] se os adaptadores nutrissem um respeito exagerado por cada palavra ou cada vírgula da literatura que lhes serve de base, não seriam capazes de traduzir o material para a linguagem do cinema” (p. 25). Como podemos perceber, a

adaptação não é tão simples quanto se pensa. Não é só porque temos uma estória “pronta” que não teremos grandes trabalhos. Ao transpor a obra literária para o cinema, o roteirista e, depois, o diretor, cria um novo material, uma nova estória, uma nova arte. Transcriam, portanto, assim como nos sugere Linda Seger: “[...] a adaptação implica mudança. Implica um processo que exige que tudo seja repensado [...]” (p. 18).

A autora ainda nos fala sobre os casos em que, além de condensar o material, podemos, também, expandi-lo; dependerá, no entanto, do tamanho desse material. Ao invés de adaptarmos um romance, poderemos adaptar um conto, talvez de dez páginas. Por isso, nesse caso, deveremos trazer à estória novos programas narrativos de forma a ampliar o percurso. Em nossa discussão, no entanto, vamos nos ater apenas ao material que deverá ser condensado, pois toda a nossa reflexão se projeta sobre o gênero romanesco.

Para exemplificarmos a questão da escolha na tradução intersemiótica, em *O Passado*, temos, além da estória de Rímini e Sofia após a separação (a narrativa central), a estória deles antes do fim do matrimônio. Temos, também, outras estórias secundárias de outras figuras, como a do artista Riltse – ídolo, já morto, do casal – e da Srta. Sanz, professora da época de infância de Rímini. Héctor Babenco, ao traduzir esse romance para a linguagem fílmica, precisou escolher as células narrativas desse romance que se relacionavam à vida de Rímini e Sofia após separação – percurso narrativo do filme. Portanto, a estória da vida deles antes desse fato e as estórias secundárias de Riltse e da Srta. Sanz não foram contadas no filme. Riltse é extremamente importante no romance, assim como outras figuras que aparecem na ficção literária e não na fílmica, mas, sendo eliminado do filme, o “adaptador” precisou fazer ajustes no roteiro, de forma que esse artista que não aparece no filme não fosse, para essa nova trama, figura importante; ele precisou trabalhar de forma a “costurar” os furos da estória, causados pelas eliminações, a fim de deixá-la coerente.

A adaptação leva o roteirista, portanto, a pensar sobre os incidentes da narrativa que serão transpostos para o cinema. Flávio de Campos, em seu livro *Roteiro de cinema e televisão* (2007), discorre sobre dois tipos de incidentes: o essencial e o acessório. O primeiro é aquele que deve ser narrado porque traz à estória acontecimentos fundamentais para o seu desenrolar, ao passo que o segundo é aquele que complementa e conecta incidentes essenciais.

Um telefonema essencial a uma trama pode trazer, em torno de si, vários incidentes acessórios: a personagem descruza as pernas, larga o copo de

uísque, se levanta, vai até a mesa, pigarreia, tira o fone do gancho, fala, desliga, pragueja, leva a mão trêmula até o cigarro, tenta acender o cigarro, não consegue, desiste, bebe o uísque, corre até o táxi etc. Uma narrativa será mais enxuta quanto menos incidentes acessórios contiver [...]. É dos incidentes – essenciais e acessórios – que o narrador seleciona as cenas – essenciais e acessórias – que vai mostrar [...] (p. 110)

Flávio de Campos, ao discorrer sobre os incidentes, diz que, para Roland Barthes, os essenciais seriam chamados de “núcleos” e os acessórios de “catálises”. No capítulo de Barthes já mencionado, o autor discorre sobre os incidentes, chamados por ele de *funções*, e nos explica a importância crucial das *nucleares*, nos lembrando também sobre as origens das reflexões sobre funções da narrativa. Por exemplo, Vladimir Propp, formalista russo, ao estudar cem contos populares de seu país, observou semelhanças e diferenças entre eles. As semelhanças correspondiam às ações das personagens e as diferenças aos agentes dessas ações. Propp constatou que essas ações eram constantes; ou seja, eram as mesmas em todos os contos que estudou. Tomando como exemplo o *afastamento*, uma das 31 ações (funções) esquematizadas pelo formalista no livro *Morfologia do Conto Maravilhoso* (1928), se em um dos contos estudados havia o afastamento do pai de uma determinada personagem, isso significa que em todos os outros contos havia o afastamento de alguém ligado à determinada personagem. A essas grandezas constantes é que Propp chama de *funções*. Quanto às diferenças entre os contos, ou seja, os agentes dessas ações, as personagens eram grandezas variáveis, pois não eram constantes de um conto a outro. Por exemplo, se é o pai de determinada personagem quem se afasta, em outro conto poderia ser um tio ou um padrasto ou qualquer outra personagem.

A análise estrutural da narrativa se inspira nessa ideia de Propp sobre as ações fundamentais de uma narrativa. O formalista nomeou as 31 funções e, para os contos estudados, os nomes estavam ligados às ações presentes em todas as histórias que analisou. Com o passar do tempo, essa ideia de função foi pensada por outros teóricos, sendo reduzidos seus números. Para Barthes, há dois tipos: as catalíticas e as nucleares (ou cardinais). A primeira preenche os espaços vazios entre uma função e outra, trazendo à história complementações que podem ou não ser significativas para a ela; a segunda se refere às ações transformadoras da trama - sem as quais não é possível que a história se desenvolva -, abrindo, mantendo ou fechando uma situação. Nesse caso, a função nuclear é imprescindível e a catalítica secundária, pois não é tão importante como a nuclear no que se refere ao cinema; na televisão, especialmente nas telenovelas,

esse recurso é comumente utilizado quando há repetições de algumas ações, já ocorridas na trama, através de pensamentos, sonhos, lembranças de personagens e outros meios. Essa função é muito utilizada nesse gênero visual, sendo mais intensificada quando a novela faz muito sucesso e os roteiristas devem aumentar os números de capítulos.

Sendo a função nuclear uma ação que germina, ao longo da narrativa, um acontecimento que mudará o rumo da estória, cabe a quem analisa nomear as funções que foram selecionadas, uma vez que, devido à imensidão de narrativas ficcionais de diversos gêneros e estruturas, suas ações serão, muitas vezes, diferentes umas das outras. Por isso, embora as narrativas sejam compostas por funções, estas não necessariamente são constantes entre uma estória e outra, como o funcionalista observou nos 100 contos que estudou. As funções serão ações diversas de uma narrativa a outra, o que nos dá liberdade de nomear as funções de acordo com as ações de cada ficção literária analisada.

Tendo em vista essas considerações sobre as funções, compreendemos a importância que elas têm quando do processo de transposição da literatura para o cinema. A função nos auxiliará bastante no que se refere à análise de *O Passado* e do filme a ele baseado. Héctor Babenco, como dissemos, escolheu o percurso narrativo da separação de Rímini e Sofía – a grande função do romance, através do qual todas as outras se desenvolvem. Dentro desse percurso, verificamos algumas funções nucleares presentes no romance e que, portanto, foram escolhidas pelo roteirista como aqueles elementos do material de base que se manteriam no filme. Escolhemos, para a nossa análise, três funções, que nomeamos da seguinte forma: *pseudotraição através de beijo fatal*, *coação por recebimento de presente* e *aprisionamento*. A. Verificaremos, mais adiante, o que essas funções germinaram ao longo do romance e como elas se projetaram no filme.

Capítulo 3 – Análise literária e fílmica das duas linguagens de *O Passado*

3.1 O romance e sua relação como o filme: as categorias narrativas

O romance *O Passado* é dividido em quatro partes, representando etapas de transição, importantes para a trama. Discorreremos, de maneira consistente, sobre elas, destacando alguns elementos relevantes e que traçam um pequeno esboço sobre essa narrativa. Além disso, a partir dessas colocações, vamos iniciar algumas considerações

sobre as categorias narrativas, verificando de que forma elas se apresentam no romance e como elas são projetadas no filme.

Na primeira parte, somos apresentados às personagens secundárias mais relevantes e conhecemos, com mais detalhamento, os protagonistas. Nos capítulos um e dois, fica-nos evidente que Rímini e Sofia já estão separados e que ele mantém um relacionamento com uma jovem chamada Vera. Nessa parte, a história nos é narrada sob uma atmosfera de intuições através de índices: as intuições do protagonista que aparecem logo no começo do romance nos prenunciam tragédia. Por exemplo, Rímini recebe uma carta misteriosa, sem remetente e em situação constrangedora (estava tomando banho e, na pressa, enrolou-se em uma toalha de rosto rosa; por motivos que lhe desagradou, precisou ir até a porta da rua para receber a carta e os passantes não o perdoaram pela toalha; o carteiro e o jornaleiro, vendo-o indefeso, tentaram “extorqui-lo”). O recebimento da carta em situação tão desastrosa fez Rímini se sentir supersticioso: “Aí tem coisa, pensou, e lhe ocorreu que talvez a destruição de sua felicidade matinal não fosse totalmente gratuita” (p. 11). Rímini, tentando decifrar a data de postagem da correspondência, descobriu que demorara um mês e meio para chegar até ele, ao que o narrador nos diz: “Pareceu-lhe que um mês e meio de viagem era tempo demais para uma carta dirigida a alguém que não tinha costume de recebê-las” (p. 11). Quando, por fim, decidiu abri-la, percebeu que era de Sofia. Nesse momento da história, os leitores são transportados ao passado dos protagonistas através de uma narrativa que pretende contar alguns fragmentos de acontecimentos importantes na vida dos dois quando eram casados e depois da separação. Depois dessa viagem no tempo, a narração volta às ações presentes, interrompidas na página 15, que se desenrolam a partir da página 168 – com essa ida e vinda no tempo, já conhecemos a remetente da carta e compreendemos um pouco sobre a apreensão de Rímini ao recebê-la. A passagem da primeira parte para a segunda termina, também, de maneira a sugerir uma tragédia próxima. Rímini, ainda com a carta de Sofia nas mãos e ouvindo o barulho de chave na porta – Vera estava chegando -, tenta se convencer de que o recebimento da correspondência não era preocupante: “Não tinha nada a temer, pensou. Se o cartão tinha acabado de chegar, e estava ali com ele, Sofia, que o enviara, devia estar muito longe” (p. 169). Ao ler essa primeira parte, cheia de premonições, e a que se segue, percebemos que o recebimento da carta é um prenúncio, realmente, de uma catástrofe: Sofia voltou para a vida de Rímini, depois de vários meses distante, desta vez disposta a se fazer presente até mesmo a custo de uma vida, como veremos mais adiante. O recebimento da

carta é muito sugestivo, funcionando como um aviso. É como se a carta fosse a transfiguração de Sofía, fazendo-se presente mesmo que distante. Isso nos sugere que ela, a qualquer momento, retornará, dessa vez trazendo a tragédia consigo.

Na página 173, inicia-se a parte dois do romance, em que Rímini participa de um evento importante de linguística como tradutor do conferencista Poussière. É, portanto, a concretização de uma nova etapa de sua vida, pois até então trabalhara em casa, fazendo traduções solitariamente. Nesse evento, reencontra uma antiga colega de faculdade, Carmem, que lhe desperta uma paixão quase que de imediato. Sofía reaparece, para desconforto de Rímini, e pergunta sobre o recebimento da carta. Ele desconversa e rejeita o convite que ela o faz para beberem alguma coisa juntos. Vez ou outra, ele sentia um cheiro exótico, mistura de chiclete e cigarro, que sentira naquela carta do início do romance (um indício de que o recebimento da carta e esse encontro tinham alguma ligação). Ao saírem do teatro, Sofía lhe beija inesperadamente e Vera, do outro lado, presencia o ocorrido. Segue-se, então, o acidente, prenunciado desde o início, e Rímini, que antes estava em conjunção com a felicidade, passa a estar em disjunção com ela.

Além do trágico acontecimento que acabamos de narrar, Rímini começa a ter problemas de amnésia, mas apenas para as línguas estrangeiras com as quais trabalhava. Esse fato, embora trágico, chega a ser ridículo, uma vez que Rímini desejava esquecer o passado para sobreviver ao presente, mas ele se esqueceu justamente daquilo que lhe sustentava e que, portanto, precisava para sobreviver. Além disso, algo muito terrível – tanto quanto foi a morte de Vera – estava prestes a acontecer. O incidente do último dia de conferência foi apenas o início de uma cascata de eventos infelizes que perseguirão Rímini até o final do romance – ou até mesmo depois dele, pois o final não nos deixa solução a não ser imaginarmos sua continuidade, trágica ou não (o leitor é o autor do final que desejar, pois a obra é aberta). Rímini casou-se com Carmem, mantendo com ela um matrimônio feliz. Por isso, volta a estar em conjunção com a felicidade. Ambos tiveram um filho, Lúcio, mas justamente quando tudo voltava aos eixos, Rímini encontra, casualmente, Sofía no hospital, no dia do nascimento de Lúcio. Mais adiante na estória, Sofía enviará, por intermédio de um amigo (Víctor), um presente para Lúcio, e Carmem pede que Rímini agradeça, caso contrário ela mesma o faria. Coagido, Rímini marca um encontro com sua ex-esposa, o que se sucederá, como veremos, por um dos mais trágicos eventos da narrativa. Sofía pede a Rímini que se deite com ela e, ainda indeciso, acaba aceitando, acompanhando-a até um hotel. No entanto, os dois acabam não consumando esse desejo dela, mas, infelizmente, o destino de Rímini parece

compactuar com as desventuras: ele oferece carona para Sofia quando consegue pegar um táxi ao sair do hotel. Depois de percorrerem algumas ruas, Rímini desce do táxi para comprar cigarro – antigo vício que retornara nesse dia, devido ao seu nervosismo por rever sua ex-esposa – e Sofia sequestra Lúcio. Mais tarde, ela devolve o garoto a Carmem, enviando, junto, uma carta insinuando que se deitara com Rímini diante dele.

A terceira parte do romance começa com o percurso degradante de Rímini, iniciado a partir desse acontecimento: Carmem, que o sustentava porque ele não podia mais trabalhar, pede o divórcio e Rímini é proibido de se aproximar dela e de Lúcio. Rímini volta a morar com o pai, que estava prestes a se mudar. Rímini pede a ele que o leve junto, argumentando que poderia fazer serviços domésticos, mas o pai pede a ele que não o envergonhe, deixando a cargo dele a venda da casa. Portanto, solitário e infeliz, Rímini se torna um vegetal, vivendo em meio à desordem em que transformara a casa de seu pai. Como podemos notar, Rímini novamente entra em disjunção com a felicidade. Certo dia, o treinador de seu pai aparece, inesperadamente, e o faz se reerguer, preparando-o para trabalhar com ele como professor de tênis. Rímini passa, então, a estar em conjunção com a felicidade novamente, pois consegue superar o fim trágico de seu casamento com Carmem através das aulas. Além disso, conhece uma de suas alunas, Nancy, e, com ela, inicia um caso amoroso. Rímini, nesse momento da terceira parte, está muito bem, mas ao descobrir que Nancy mantinha, simultaneamente, relacionamentos com outros homens, ele se sente traído e rouba, da casa dela, um original do pintor Ríltse, de quem os quadros ele e Sofia eram admiradores. Rímini é preso por roubar o quadro, mas logo é liberado por intermédio de Sofia, que novamente aparece depois de um longo desaparecimento. Diferentemente do que vinha ocorrendo dentro da lógica de transitividade, Rímini, estando em disjunção com a felicidade, permanece nesse estado disfórico, uma vez que o seu objeto de valor – ou seja, se distanciar de Sofia – não é atingido, estando novamente preso ao passado.

Diante do exposto, podemos começar a refletir sobre as categorias narrativas, tanto presentes no romance quanto no filme. Iniciaremos nossa discussão a esse respeito tratando do tempo.

Como ficou evidente através da leitura de *O Passado*, várias partes do romance – especialmente a primeira – são construídas a partir de analepses. Esse recurso temporal é imprescindível, uma vez que a menção ao passado – título e um dos grandes temas dessa narrativa – é necessária para que possamos entender os vários efeitos de sentido construídos ao longo da trama. Por exemplo, Rímini roubou um original de Ríltse da

casa de Nancy e, por isso, foi preso. Se em algum momento da estória o narrador não nos tivesse informado sobre esse artista e a importância que ele tinha na vida dos dois desde a adolescência, a sua dimensão na estória seria pequena se comparada à que ele, de fato, tem. O que Sofia diz na carta em que escreveu para Rímíni após tê-lo libertado da prisão - “Eu sei que você roubou o Riltse por mim, por amor a mim” (p. 440) - só tem o sentido que tem porque Riltse foi mencionado como sendo elemento fundamental da vida do casal – ambos começaram a se amar quando conheceram o trabalho de Riltse; se separaram 72 dias (tempo que Riltse levou para pintar a primeira parte das três *Metades de Pierre-Gilles*) antes de completarem o duodécimo aniversário de casamento... Portanto, o simples fato de Rímíni ouvir o nome Riltse já o transporta ao passado; a menção de seu nome é o próprio passado se manifestando. Além de Riltse como elemento de evocação do passado, temos outros, como os amigos, os conhecidos, os objetos e as fotos do casal, que, muitas vezes, aparecem no romance como espectros de um tempo que já morreu. Esses elementos são isotopias temporais que, no romance, são valiosíssimas para a construção dos efeitos de sentido da estória, especialmente porque se trata de uma trama que trabalha com a questão do tempo: a união, a separação, os novos amores, os encontros, a paixão doentia, a degradação e o reatamento, um ciclo que se fecha dentro de um percurso gradativo. Os fatos são narrados de maneira fragmentada, assim como são as personagens da estória, que estão sempre à procura de algo que os complete (Sofia precisa de Rímíni, Rodi – pai de Sofia – precisa da amante, o pai de Rímíni precisa de novos amores, Rímíni precisa de uma nova vida...), mas os leitores podem com facilidade perceber como a ação do tempo interfere na vida das personagens, levando-as a transformações que, cravadas em suas vidas, deixarão marcas eternas. Nesse sentido, o tempo da narração é tal que, do ponto de vista sincrônico, é organizado de forma fragmentada, como já dissemos, pois o passado se “intromete” no presente ora para trazer significação a este através de metáforas, ora para prenunciar catástrofes. A fragmentação, nesse caso, se dispõe de maneira coerente dentro do tecido narrativo, resultado dos estilhaços – nas palavras de Donald Schüler (2000, p. 53) – de um todo que se partiu. Do ponto de vista diacrônico, verificamos o modelo funcional plenitude/carência, próprio da modernidade, pois Rímíni, que no começo do romance teve sua tranquilidade abalada pelo recebimento de uma carta, vivenciou desde então uma série de infortúnios, que culminará no reatamento dele com Sofia, de quem procurou se distanciar durante todo o seu trágico percurso.

No romance, encontramos, em várias passagens, o passado do passado. Quando o narrador interrompe a narrativa presente, no momento do recebimento do cartão de Sofia, para nos informar sobre assuntos passados, podemos verificar essa ocorrência. Em certo momento, por exemplo, o narrador nos conta que Rímini começou a se drogar no dia em que conheceu Vera e que usava a droga sempre quando traduzia. Dentro dessa narrativa, embute outra de muitos anos atrás, quando ele tinha em torno de 13 anos e também traduzia. Essa recorrência do passado e do passado do passado reforça a questão fundamental do romance, que é a dificuldade de superação do tempo que já passou, mas que permanece vivo na mente do protagonista.

Ainda sobre a questão temporal no romance, temos o efeito a que chama Donaldo Schüller de *espiral*, que não se preocupa em atingir o final da história, mas privilegia a tessitura criada antes de atingi-lo. Esse autor, sobre isso, diz: “A cada giro, as personagens se transfiguram” (p. 53). Se pensarmos no percurso trágico do protagonista, há uma série de transformações a que ele se submete quando procura se manter distante de seu passado. Sofia é quem demonstra primeiro as mudanças, tanto física quanto mental, decorrentes da separação. O narrador nos vai contando que Sofia, no decorrer da trama, aparenta descuido com as vestes, muitas vezes rasgadas, e com sua própria higiene, quando diz que suas mãos e roupas estão sujas. O momento de maior evidência com relação a seu desequilíbrio emocional é quando decide sequestrar Lúcio, mas muito antes disso ela já expunha esse mal que veio com a separação através de momentos como o do beijo a que surpreendeu Rímini e que culminou na morte de Vera ou até mesmo na tarde do sequestro, em que, zoomorfizada, parece não ter mais razão sobre seus atos.

Enquanto vigiava a rua com um olho, Rímini, com o outro, viu-a agachar-se, varrer a parede com as costas, acocorar-se e abrir as pernas e entregar-se sorrindo ao alívio de uma cálida mijada que foi gotejando devagar, filtrada pela calcinha, e que os finos veios das lajes encarrilharam para a rua (p. 262).

Assim como Sofia, Rímini também é vítima do destino que ambos traçaram. Sofia, grande causadora das tragédias vivenciadas pelo protagonista, aparecendo sempre na vida de Rímini como um espectro do passado mesmo quando não está presente (transfigurada nas fotos, nos amigos, em Riltse), causa o efeito contrário ao que ele desejava, mantendo aceso o passado que Rímini queria exterminar. Mas mais importante do que sua presença física ou aparente são as consequências que advêm disso, como o

beijo que culmina na morte, a carona que antecede o sequestro... São, portanto, ações tresloucadas de Sofía, que chamamos de *funções nucleares* assim como faz Barthes com as ações das narrativas que promovem mudanças no curso da estória. É a partir dessas funções, protagonizadas especialmente por Sofía, que veremos as transformações pelas quais Rímini passa ao longo do romance, na transição de uma parte a outra - como descrevemos no início deste capítulo - que o faz entrar ora em disjunção com a felicidade, ora em conjunção com ela. Rímini tem seus altos e baixos na narrativa, mas o mais interessante é que, a cada disjunção com a felicidade, a conjunção com a infelicidade é mais intensa. Na primeira parte de transição, por exemplo, a morte de Vera o abalou profundamente, mas ele ainda conseguiu se manter em pé através de um novo romance antes mesmo de perder a razão. O mesmo não aconteceu quando da separação de Carmem, causada pelo sequestro de Lúcio e da carta inescrupulosa de Sofía, que o transformará em um verdadeiro vegetal. No caso da prisão, ele acabou se unindo novamente a Sofía, com quem a conjunção, desde o início, foi tratada como disfórica. Como pudemos perceber, há uma evidente transformação das personagens em vários pontos do romance, que são espirais que compõem todo o emaranhado dessa narrativa.

Ainda sobre a questão da fragmentação, o tempo em *O Passado*, construído da maneira como é mostrado, reforça a ideia de que um relacionamento como o de Rímini e Sofia é, também, fragmentado; que os dois não conseguem viver sem estarem juntos, mas também não o conseguem estando juntos. Outras metáforas para fragmentação são representadas através de Riltse, que, de acordo com a *sick art*, cria a sua arte inspirada na mutilação, ou como o pai de Rímini, que se casa e se separa várias vezes, e o próprio Rímini, que extirpa dele o passado para viver uma nova vida. Ou seja, essas metáforas compactuam de certa forma a se frisar a ideia de fragmentação - protagonizada pelo casal cujo relacionamento é *cortado ao meio* através da separação - que permeia a obra toda. O capítulo dedicado à vida do artista Riltse ou o dedicado à professora primária de Rímini (ambos já mortos) são exemplos de fragmentação presentes no romance, pois são “estilhaços” de um passado que deveria ter morrido com eles, com a separação.

O tempo dessa narrativa é, como pudemos observar, extenso. Rímini nasceu com a Revolução Cubana e, embora ele não se proponha a narrar os fatos desde o seu nascimento, trata sobre questões que ocorreram em sua infância, como o foi quando mencionada a Srta. Sanz, sua professora do primário. A estória vai se estender até por volta dos anos 2000, como nos fica claro quando Rímini, ao comparecer à reunião com o

advogado de Carmem para tratar do divórcio, escuta Estebecorena conversar, ao telefone, e mencionar justamente esse dado temporal. Portanto, nos é contado basicamente 30 anos de estória (se considerarmos que ela se inicia em um período de transição que vai da infância à adolescência de Rímini e que a estória da narrativa se estenda até o final dos anos 90). Como fica evidente, esse romance trata de muitas narrativas, que perpassam a infância, o matrimônio, a separação, os novos amores e o reatamento, além de outras paralelas, como a de Riltse e a da Srta. Sanz.

Para finalizarmos nossas colocações temporais no romance, o tempo da narração é tão longo quanto o é o romance, de quase 500 páginas, mas não tanto quanto é o tempo da narrativa, que perpassa décadas. Alan Pauls disse, em entrevista concedida ao programa televisivo *Metrópolis* em 2007³, que escreveu o romance em cinco anos, período longo, porém justo para um romance tão denso.

Verificamos, com as colocações que fizemos até aqui, como o tempo é trabalhado no romance. Além disso, discorreremos sobre algumas questões sobre a tradução intersemiótica da literatura para o cinema. Agora, refletiremos como a categoria *tempo* é projetada no filme a partir do romance de base.

Linda Seger, em seu livro *A Arte da Adaptação* (2007), nos diz que, para a adaptação funcionar, é necessário que o adaptador faça escolhas. O roteirista precisa verificar, no material que está adaptando, qual é a linha dramática que vai seguir. Em um romance muito extenso como *O Passado*, em que há várias narrativas que englobam um período basicamente de 30 anos, é preciso que o roteirista escolha a narrativa que deseja contar no filme, eliminando todas as outras ou, pelo menos, a sua grande maioria. Por isso, o filme *O Passado* (2007), do diretor Héctor Babenco, eliminou tantos elementos importantes do livro. A narrativa central do romance – ou seja, a separação – foi a escolhida na tradução feita deste livro para o meio audiovisual, tendo que eliminar quase a metade de suas outras narrativas. O filme segue um tempo cronológico, que não abre espaço para ações que não as do presente – o passado será representado, em especial, por Sofía e pelas fotos. Portanto, não há flashback, porque as narrativas relacionadas ao passado de Rímini – sua infância, seu casamento com Sofía – foram eliminadas na transposição. A narrativa fílmica, portanto, vai desde o momento em que os dois contam aos amigos que estão se separando até o reatamento. No livro, ocorre algo diferente: os

³ Disponível em <<http://mais.uol.com.br/view/1xu2xa5tnz3h/metropolis--entrevista-com-alan-pauls-040262D0A97346?types=A&>>

dois já estão separados, tendo Rímini um relacionamento sério com Vera, mas o passado sempre se intrometerá na narrativa das ações presentes.

Para a transposição da linguagem verbal à sincrética, Babenco projetou do material de base apenas ações que pudessem ser desenvolvidas no filme com mais detalhamento, de forma a contemplar a narrativa que escolheu contar. Elementos importantes na ficção literária, como o artista Riltse e a Srta. Sanz, não aparecem no filme, pois demandariam um tempo maior de projeção, o que o cinema procura, ao máximo, evitar. Riltse é, sem dúvida, elemento chave do romance, pois funciona, como já dissemos, como uma isotopia temporal (sendo Sofia representante do passado de Rímini, assim como é o artista, ela é transfigurada, muitas vezes, em Riltse, fazendo-se presente, inconscientemente, na vida do protagonista quando ele é mencionado). Como é sabido, no cinema as questões referentes ao interior das personagens não são trabalhadas da mesma forma como são na literatura. O cinema, como a arte da imagem, se utiliza, fundamentalmente, de recursos visuais para causar o efeito de sentido, e somente consegue transpor os pensamentos das personagens como eles realmente são quando utiliza outro recurso chamado *voz em off*, que nunca foi bem recebido pelos teóricos e críticos do cinema e que, por isso, é raramente empregado. Dessa forma, enquanto no livro o autor pode se demorar em narrar o interior de uma personagem com enriquecimento de detalhes, no cinema o diretor busca sintetizar uma ideia, como é a de sentimento, através de certos artifícios, como a expressão facial do ator aliada a uma trilha sonora de acordo com a atmosfera buscada. Por isso, ao relacionar presente e passado, o filme elimina vários elementos, como Riltse, a Srta. Sanz e o aborto de Sofia (ela, por si só, já representa todas as felicidades e tristezas do passado que viveu com ele; isso justifica o visível incômodo do protagonista à simples menção de seu nome: o passado se resume a Sofia), mas deixa as fotos, que são visuais e que contemplam no filme, de maneira também eficiente, a questão do passado. Entretanto, Riltse, sutilmente, é “substituído” pelo artista – não ficcional, como é o caso de Riltse – Gustav Klimt, que também é mencionado no romance como um dos artistas venerados pelo casal. Eles possuem um de seus quadros, *O beijo*, que passa a ser também um elo entre os dois.

Quanto à narrativa da separação, o filme a aborda, no que se refere às ações das personagens, de maneira bastante aproximada à do livro. As conjunções e disjunções são mantidas em sua ordem cronológica dentro da sequência de relações amorosas do protagonista. Por isso, as transições da separação à Vera, de Vera à morte de Vera, da morte de Vera à Carmem, de Carmem ao sequestro de Lúcio, do sequestro de Lúcio à

Nancy, de Nancy à prisão de Rímini e da prisão de Rímini à Sofia estão presentes no filme, pois fazem parte do percurso da separação que culmina no reatamento. Como alguns elementos chave do romance são eliminados no filme, essas transições se desenvolvem de forma distinta da do romance. Por exemplo, tendo-se eliminado Riltse do filme, o motivo da prisão de Rímini não foi por ele ter roubado um original do artista na casa de Nancy, mas porque ele, em um momento de desvario, acaba por depredar o carro dela. Como podemos notar, foi preciso que se fizessem algumas “costuras” nas lacunas que se formaram de uma tradução que exigiu eliminações.

Assim como no romance, no filme o tempo dá saltos longos. No primeiro, o tempo nos é informado com alguma precisão – “Um mês depois dessa noite, Rímini lia a carta [...]” (p. 281) – e, no segundo, a informação é implícita: quando Lúcio é sequestrado, a imagem que temos é a de Rímini atônito e, logo em seguida, em outro espaço e tempo (o anterior era de noite e o seguinte de dia), vemos Rímini apreensivo. Além disso, do sequestro ao trâmite de divórcio, há evidentemente um percurso que não se dá de um dia para o outro, o que marca, mais uma vez, a passagem temporal.

Com relação a outra categoria narrativa, os espaços do romance e do filme são os mesmos dentro do percurso selecionado. No entanto, como a narrativa do passado dos protagonistas não é trabalhada no filme, este não tem projetados determinados espaços frequentados por eles quando casados (a viagem de Rímini e Sofia à Europa, por exemplo, não é explorada no filme). Além disso, são múltiplos os espaços das duas ficções (casas, academia de ginástica, entre outros), além de serem urbanos. As personagens moram na Argentina, mas há também o espaço estrangeiro, quando Rímini e Carmem viajam ao Brasil para um congresso de tradutores.

Observa-se também que, mais no romance do que no filme, há uma certa tendência a espaços femininos. No romance, quando Rímini e Sofia se separam pela primeira vez, eles se encontram sempre na casa dela; Rímini, ao convidar Vera para morar com ele, a sua casa se transforma em um ambiente feminino, como bem ilustra o trecho a seguir, quando Rímini toma banho e é interrompido pelo interfone: “Saiu coberto com uma toalhinha de mão – a única que conseguiu achar naquele bazar de perfumes, toucas, cremes, sais, óleos, remédios e massageadores em que Vera transformara o banheiro [...]” (p. 9); ele, mais adiante, se casa com Carmem e esta se torna a chefe da família; quando se relaciona com Nancy, os dois frequentam os lugares que ela quer e fazem o que ela deseja, além de se encontrarem na casa dela e nunca na dele - no filme, foram poucos os encontros que tiveram; a maioria na academia de

ginástica. No filme e no romance, após a separação de Rímini e Sofía, quem escolhe a casa dele é ela; um dos grandes representantes dos espaços femininos em ambas as linguagens é o Instituto Adèle H, onde se reúnem mulheres que se recuperam de um amor intenso não correspondido – as *mulheres que amam demais*. São elas que ficam responsáveis pela reforma do prédio, fazendo serviços que geralmente são feitos por homens. Essa intensa relação de espaços femininos corrobora com a ideia de que a mulher é mais forte do que o homem – no romance, Rímini é fraco e Sofía é a mais forte (ao final, quem vence é ela); há, também, o exemplo de Carmem, uma mulher que chefia a família, e de Victor, que está sempre doente.

Quando Rímini se separa de Carmem e fica incumbido de vender a casa do pai, ele transforma esse ambiente em seu próprio reflexo. Nesse momento da narrativa, Rímini praticamente define dentro da casa, que começa a exalar cheiros desagradáveis. Tanto no romance como no filme esse espaço é descrito de forma a equiparar a aparência degradante de Rímini e o descaso com a casa.

As persianas baixas, a atmosfera densa, quase sólida, do encerramento, a roupa suja esparramada pelo chão, a voz de Rímini ressoando na casa como o feixe de um farol moribundo, guiando nas trevas homens e mulheres desconfiados que esbarravam nos móveis e portas e tentavam se esquivar e voltavam a esbarrar [...]. A única coisa que protegia era a envergadura do desastre: as manchas de umidade nas paredes, uma torneira pingando, o apodrecimento de um parapeito de madeira, o gás vazando na cozinha. Alguns fugiam assim que Rímini abria a porta [...]. A maioria entrava, torcia o nariz e percorria o apartamento seguindo as instruções ditadas pela voz imóvel de Rímini, decepcionados com o pouco que conseguiam ver na penumbra [...] (p. 289).

Até mesmo nesse ponto da narrativa Rímini é cercado pelas mulheres, mas apenas no romance. Uma delas, caridosamente, subia a persiana para ele enquanto outra se oferecia para lhe comprar xarope para tosse.

Além dos espaços mais delimitados (internos) do romance, há também os mais expandidos, como os vários bairros, as ruas, as avenidas e os metrô, citados pelo nome e que, portanto, nos é possível verificar que se tratam de localidades que realmente existem na Argentina, como por exemplo Las Heras, Viamonte, rua Paunero, estação Carranza, avenida Pueyrredón e Parque Rosedal, e em outras localidades do globo, como a Galeria Sperone de Nova York. No filme, não há recorrência dos nomes, mas as personagens passam por vários espaços externos.

Outra categoria muito importante nessa ficção literária é o narrador, que se apresenta em terceira pessoa, com ponto de vista de Rímini (focalização interna) e, portanto, é, de acordo com a tipologia genettiana, heterodiegético. É um narrador bastante observador e descritivo, como podemos verificar no trecho a seguir, quando Rímini recebe a carta de Sofia no início do romance.

A forma chamou menos a sua atenção do que o papel – envernizado, suntuoso como a seda – e a cor, um azul-celeste anêmico que algum tempo antes, quando comprado, devia ter sido cor-de-lavanda (Pauls, 2007, p. 11).

O narrador desse romance é o grande responsável pela atmosfera de intuições que permeiam quase toda a estória, dando-nos antecipações de vários acontecimentos como ocorreu com as fotos que Rímini não quis partilhar com Sofia na primeira oportunidade que tiveram, além de pensar no que poderia ter acontecido se Rímini tivesse feito exatamente o contrário do que havia feito. Podemos perceber que o narrador, de maneira nada sutil, vai construindo mistério e suspense envoltos nesse acontecimento, de modo que o leitor se sinta curioso em saber o que poderia ocorrer de tão tenebroso com o protagonista por conta de um simples punhado de fotos.

Acabava de cometer um erro, o tipo de imprudência que, projetada numa tela de cinema, estremece de espanto e excitação o espectador menos impressionável e lhe arranca uns gritos de alarme que só se lembra de ter dado quando criança, num remoto espetáculo de fantoches [...]. Fugia. Há os que fogem de um vulcão, de um terremoto, de uma tempestade. Rímini, do seu jeito imprudente e traidor, displicente e até ridículo, fugia de algo tão convencional e doméstico quanto uma cena de partilha de lembranças [...].

Mas fora um erro, e se tivesse abarcado com o olhar o horizonte que sua deserção acabava de abrir em sua vida, Rímini teria descido do táxi em movimento e voltado correndo ao apartamento onde os homens da mudança já estavam riscando as paredes com as quinas dos móveis. Teria aceitado a inquietação, os estertores de ternura, a intimidade estéril desse rito fúnebre [...]. Os móveis nunca são um problema nas separações. Por mais impregnados que estejam de significados, sempre servem, e essa utilidade de algum modo lhes permite continuar vivendo, refazer suas vidas em condições e contextos novos. Mas as fotografias, como a maioria dessas quinquilharias simbólicas que os casais acumulam ao longo do tempo, perdem tudo quando o contexto que lhes dava sentido se dissolve: não servem literalmente para nada, não têm nenhuma posteridade. De certo modo, só lhes restam dois destinos: a destruição [...] ou a partilha. O erro de Rímini fora não decidir nada: ter se limitado a renunciar. De modo que as fotos ficaram ali, estancadas em sua indeterminação, como amuletos que, retirados de circulação, não tivessem outra coisa a fazer a não ser acumular energia e significado (p. 52-3).

O discurso se constrói ora de maneira direta, ora de maneira indireta, sendo esta a mais recorrente nessa narrativa. Nos trechos que se seguem, temos, respectivamente, um exemplo do primeiro e outro do segundo. O discurso direto que daremos como exemplo se refere ao momento em que Sofia conta a Rímini, antes de sequestrar Lúcio, que ela havia sido despejada de sua casa e que o depósito em que ficaram suas coisas foi inundado por uma enchente; o discurso indireto que virá em seguida se refere a um dos vários momentos de ciúmes de Vera.

[...] “[...] sabe qual foi a única coisa que não se arruinou com a inundação?” “Não faço idéia”, disse Rímini [...]. “Adivinha”, ela prosseguiu. “Não sei: nem sequer sei que coisas tinha...” “Adivinhar, Rímini!”, ela o interrompeu com dureza. “Pra adivinhar não é preciso saber. Adivinhar é o contrário de saber” “Não sei: a roupa?”, ele arriscou. “A roupa”, ela repetiu, como se avaliasse a resposta numa mesa de exame. “Suponhamos que seja a roupa”, concedeu, resignada. “Suponhamos que se arruinassem as poltronas, os livros, as luzes, os quadros, as cortinas, os lençóis, e que a única coisa que se salvasse fosse a roupa. Se assim fosse, meu querido, quer me dizer por que merda eu ia comentar isso justamente com você? O que poderia me dizer? ‘Que pena’? ‘Olhe só’?” “Não foi a roupa.” “Não. As fotos, Rímini. Aquela coleção de retratos de mortos com a qual você me condenou a viver desde que nos separamos [...] (p. 267).

[...] ela [...] exigiu [...] que, caso ele desejasse outra mulher, caso houvesse outra mulher, que lhe dissesse sem rodeios, porque, como já falara, o que ela achava intolerável não eram a traição nem o abandono, mas a ignorância, o fato de não saber – então Rímini disse que sim, prometeu e jurou que sim, que diria a ela [...] (p. 76).

Além disso, o narrador constrói parágrafos e períodos longos, muitas vezes interrompendo determinada narração para começar outra dentro de parênteses, como o faz Sofia nas cartas que escreve. Há, portanto, uma sobreposição de ações que muito lembra o cinema.

Dez minutos mais tarde, no auge do mau humor (Rímini pediu uma caneta emprestada na banca, o jornaleiro só consentiu em vencê-la, Rímini – cujo traje de emergência não incluía carteira – prometeu pagá-la depois e reclamou a carta, o carteiro-faquir a reteve como se ela fosse um refém, obrigando-o, para obtê-la, a compra de uma rifa de Natal, Rímini argumentou que não tinha dinheiro à mão, o carteiro – piscando o olho cúmplice para a banca – sugeriu -lhe usar o crédito com que acabara de comprar a caneta), Rímini se jogou no sofá e pela primeira vez olhou a carta (p. 10-11).

No filme, não há uma voz *em off* que se dedique a narrar os acontecimentos. Não há, portanto, um narrador assim como o da literatura, que nos diz o que pensam as personagens, como elas são interiormente, o que desejam. No entanto, o cinema tem o

seu narrador, assim como nos diz Flávio de Campos no livro *Roteiro de Cinema e Televisão* (2007), o que nos faz refletir sobre o narrador do filme em questão.

Da mesma forma como acontece na literatura, o narrador do cinema tem o seu foco principal de atenção - geralmente o de uma personagem, que ele acompanha mais do que todas. Por exemplo, no caso de *O Passado*, o principal ponto de foco dele é Rímini, cujo ponto de vista é o escolhido pelo narrador para perceber e interpretar os outros pontos de foco da história. O narrador desse filme tem seu ponto de vista, portanto, dentro da personagem, pois narra apenas o que Rímini percebe, como ele percebe e no momento em que ele percebe. Rímini está em todas as cenas do filme e por ele temos empatia e identificação - por isso, somos a ele unidos pela mesma sintonia de percepção e interpretação, sentindo compaixão e pena dele em certos momentos. O recurso cinematográfico através do qual se materializa o narrador dentro da personagem, tanto principal quanto secundária, é a câmera subjetiva, com ponto de vista pessoal, pois é a partir dos olhos de uma personagem em cena que o espectador verá os fatos da história. Por isso, dependendo da focalização da câmera, o narrador pode selecionar o ponto de foco de qualquer personagem, sendo, segundo Flávio de Campos, seis os pontos de vista onde ele pode se colocar: acima da história (narrador onisciente), do lado do personagem principal ou secundário (não proporciona acesso à história como um todo), dentro do personagem principal ou secundário e voltado para dentro de si mesmo (narra o seu próprio ponto de vista).

Falaremos agora da última categoria narrativa em análise: as personagens. Deteremo-nos apenas naquelas que contribuem significativamente para o andamento do livro e do filme *O Passado*. A princípio, discorreremos sobre como elas se apresentam naquele e, depois, neste.

Rímini é um homem de cerca de 30 anos que se separa da mulher com quem era casado durante quase 12 anos. Conheceram-se na passagem da infância para a adolescência e, desde aquele período, era louco por ela - tendo Sofia aceitado o primeiro convite de Rímini para sair, ele ficou em êxtase, como nos conta o narrador sobre esse episódio, em que ele quase desmaiara sob a escada do pátio do primário (p. 133). Rímini é “pintado” pelo narrador do romance como um homem fraco e extremamente sensível, capaz de chorar por pequenos detalhes. É bastante supersticioso, acreditando, por exemplo, que uma simples foto pudesse estar possuída (p. 101).

Quando era casado com Sofia, Rímini a amava profundamente, o que é claramente demonstrado em vários momentos da narrativa. Por exemplo, quando

Rímini ansiava por abrir os bilhetes deixados por Sofia ou quando, durante uma conversa com um amigo sobre “compromisso amoroso”, deixa claro que não era o tipo de homem que traía uma mulher – mas, evidentemente, falava disso pensando nela. Sobre as cartas e bilhetes enviados por Sofia, o narrador diz:

[...] Rímini chegou a ter uma considerável coleção de mensagens. Guardava-as em lugares secretos que mudava periodicamente, temendo que Sofia as descobrisse. Nunca as relia: bastava-lhes possuí-las; mas poucas coisas o excitavam tanto, principalmente quando ouvia os passos de Sofia se aproximando, quando fuçava numa velha caixa de sapatos, num livro ou no bolso de um paletó sem uso, para somar uma nova peça à sua coleção. (Rímini, que não condenava o adultério, mas o considerava o cúmulo do alheio, algo tão extravagante e inacessível quanto a levitação, a astrologia ou o vício das drogas, encontrara, no entanto, um modo singular de praticá-lo: enganar sua amada com as provas de amor que ela mesma lhe dedicava.) (p. 18).

Após saber da traição de Sofia durante o casamento deles e, conseqüentemente, chorar muito, Rímini conclui que o amor que sentia por ela era tão imenso e forte que ele seria capaz de superar qualquer coisa.

Então, Rímini soube que, para algum dia poder deixar de amá-la, algo mais forte que outro homem, que outra mulher, algo tão desumano e cego quanto um desastre, uma queda de avião, um terremoto, teria de arrancá-la de seu lado e extirpá-la de sua alma (p. 29).

Rímini, ao se separar de Sofia pela segunda vez, sabia que precisava esquecer o passado para poder viver uma nova vida. Isso implicava, evidentemente, esquecer Sofia. Por isso, durante seu desastroso percurso, procurou se manter distante o máximo possível dela. Entretanto, as fotos foram o motivo maior para que Sofia continuasse a sua procura, pois, tendo fugido da partilha das fotos dizendo que poderiam dividir em outra ocasião, Rímini acaba ficando em dívida com ela, criando, sem intenção, um motivo para que Sofia o cobrasse por esse assunto pendente. Um dos meios pelos quais Rímini buscava um escapismo a Sofia era pelas drogas, cujo efeito de “abolição seletiva do passado” foi um dos que mais o impressionou (p. 82). Ele também não respondia às cartas dela, não retornava suas ligações, abaixando o volume da secretária eletrônica quando recebia suas mensagens, e fez de conta que não estava em casa quando Sofia decidiu fazer-lhe uma visita. Todas essas tentativas, no entanto, foram em vão. Rímini, em muitos momentos, mostrou não estar preparado para uma fuga completa ao passado, mesmo tendo alguns recursos para isso, como já vimos. Ele permitiu que alguns

elementos passassem pela barreira invisível que criara, deixando que alguns símbolos de seu passado entrassem em sua vida presente. É o que aconteceu com o retrato de Sofía, que usava para espalhar a cocaína. Vera, em um acesso de ciúmes, pediu que ele o jogasse fora, ao que o narrador nos diz: “Uma espécie de êxtase o inundou; sentiu que estava à beira de um desmaio” (p. 80). Ele prometeu que se desfaria do retrato, mas Vera se precipitou e jogou-o no lixo, sendo este, mais tarde, resgatado por Rímini. Além disso, quando Sofía começou a lhe mandar algumas fotos – já que ele não se propunha a encontrar-se com ela a fim de fazerem a partilha -, Rímini começou a gostar de recebê-las: “[...] Rímini, levemente excitado, perguntava-se: *Como será a próxima? Quantos anos terei? De que estarei brincando?*” (p. 104). Uma das fotos que recebera e que continha uma pequena mensagem foi encontrada por Vera, que, novamente tomada pelo ciúme, rasgou-a. Rímini, ao encontrar os estilhaços, ficou inconsolável:

[...] um de seus pés nus pisou em algo que quase o fez escorregar. Era mais que “algo”: um pedaço de seu rosto, do rosto que tivera aos sete anos [...]. Agachou-se e reconheceu noutro pedaço [...] um lóbulo de orelha que surgia sob uns fios de cabelo ruivo, e um coto de frase (ardes com sua/está vivo, se ainda está/ta três vezes) que o fez chorar de dor (p. 102).

Embora essa “brecha” para que elementos do passado tão significativos entrassem em sua vida, Rímini definitivamente desejava se afastar de Sofía. Isso fica evidente, por exemplo, quando, ao ter ficado uma semana sem lhe deixar recados na secretária eletrônica, Sofía permite a Rímini sentir uma “euforia triunfal” (p. 94). No entanto, ao Rímini se encontrar com seu pai, este comenta que encontrou com Sofía e lhe entrega uma foto a pedido dela. Mais adiante, Sofía cessa de enviar fotos, mas Vera, lendo em voz alta uma notícia de jornal que anunciava uma exposição de Riltse, este nome despertou em Rímini novamente aquele passado, antes levemente adormecido. Sofía também é lembrada quando Rímini encontra Javier, uma das figuras frequentes nas reuniões de Frida Breitenbach, com quem Sofía trabalhava, e, com ele, conversa sobre aqueles tempos. Rímini vai ao médico dele e de sua ex-esposa e quando começa a ser questionado sobre mudança de hábitos, uso de drogas e sobre sua vida sexual, novamente a figura de Sofía surge em seus pensamentos: “Rímini varreu o consultório com avidez, procurando a porta do gabinete secreto pela qual Sofía, e provavelmente Javier, seu machucado informante, deviam ter escapulado um segundo antes de ele entrar” (p. 137). Rímini começa também a ter certos delírios, como quando Vera anotou

o recado de uma moça que ligara para ele e a associou com Sofia (ele achava que Sofia utilizara como pseudônimo o nome da irmã caçula de Riltse, Sônia, mas estava enganado; tratava-se realmente de uma moça que não era Sofia), ou quando recebeu de Sofia uma caneta tinteiro com um R achando que ela havia mandado gravar a inicial de seu nome, mas na verdade o R era a inicial da marca da caneta: Reform. Mais cômico do que as relações absurdas que Rímini criava foi o que ocorreu durante a sua viagem com Vera. Dormindo, Rímini teve a sensação de que Sofia estava por perto.

[...] foi sacudido por uma súbita sensação de perigo. Abriu os olhos, e um resplendor branco o ofuscou. Esteve a ponto de gritar, mas a grande mancha de luz pareceu concentrar-se e ganhar nitidez e terminou se bifurcando nos dois feixes paralelos dos faróis de um ônibus que avançava na direção deles (p. 156).

Podemos fazer essa associação porque Sofia é sempre lembrada ou vista com os cabelos reluzentes e porque o episódio anterior a essa passagem foi justamente a da caneta, que já mencionamos, o que poderia ter provocado em Rímini esse pesadelo.

Ainda sobre a questão do passado – e, conseqüentemente, de Sofia –, podemos relembrar o momento em que Rímini, visitando a Bienal do Livro no Brasil, reconhece o rosto de um homem estampado em um livro. Quando abriu o livro e o folheou até o caderno de imagens, Rímini se surpreendeu com o que encontrou:

Rímini viu tudo com grande clareza, como se as lágrimas tivessem polido seus olhos. Um Caíque sorridente, as pupilas satanizadas pelo flash, estende sua taça para a câmera. Está em posição de lótus sobre um tapete escuro, descalço, com uma pilha de discos entre as pernas; mas atrás, sentadas no grande sofá estofado de leopardo, duas mulheres conversam e fuma de perfil, segurando a taça e o cigarro com a mesma mão, e um garoto e uma garota mais jovens, alertados pelo relâmpago, viram-se para a câmera com ar hostil: a garota é loira e parece ter chamas na cabeça; o garoto...

Rímini Soltou um gemido de dor, fechou o livro, afundou o rosto entre as mãos (p. 215).

Depois de vários desastres acarretados pela presença de Sofia, como a morte de Vera e a separação de Carmem, Rímini ainda convivia com os espectros do passado. A carta que Sofia enviou para Carmem após o sequestro de Lúcio ficou tão gravada em sua memória que, mesmo com “amnésia linguística”, sonhava que a estava reproduzindo em língua inglesa, francesa e italiana (p. 283).

Embora Rímini desejasse distância de Sofia, ele se preocupava com ela. Isso fica claro quando ele liga para a casa dela e Rodi atende, dizendo que Sofia acabara de fazer

uma cirurgia. Rímini, esperando que ele lhe dissesse notícias sobre ela, fica apreensivo por não obter a resposta, porque as moedas utilizadas para realizar a ligação haviam sido gastas e sua ligação se encerrara.

Não se atreveu a ligar de novo [...]. Ligou para Víctor [...] “O que houve com Sofia, Víctor?” Víctor não respondeu. “Não me poupe, por favor: me diga tudo, diga a verdade.” [...] Víctor, enternecido, soltou uma gargalhada. “Pobre anjo.” [...] “[...] Ela operou o nariz, Rímini. Nada de mais. Falei com ela há meia hora [...]” (p. 139).

No filme, Rímini não é mostrado ao espectador com tanto detalhamento como no romance. Ele continua sendo fraco – por exemplo, ao invés de tentar encontrar Lúcio, que havia sido sequestrado por Sofia, decide se embriagar – e sensível – depois de se separar de Carmem e extremamente fragilizado, ele chora enquanto assiste a um documentário sobre Ruanda, em que crianças nos campos de refugiados morriam de fome e doenças –, além de procurar se manter forte em busca de escapismos. No entanto, ele não nos é mostrado como supersticioso e não parece se preocupar tanto com Sofia quanto se preocupa no livro, sem ligações ou respostas a suas cartas – ele apenas propõe se encontrar com ela porque Carmem praticamente o intimou a agradecer-lá pelo presente dado a Lúcio. É evidente – e não poderia deixar de ser – que Sofia, também no filme, é responsável pela sua degradação, como fica mais explicitado, tanto no livro quanto no filme, no momento em que Rímini vegeta na casa de seu pai depois da separação dele de Carmem.

Quanto à Sofia, ela é, assim como Rímini, uma personagem que vai se modificando com o passar do tempo. De início, tanto no romance como no filme, é mostrada como uma mulher forte, diferentemente de Rímini, caracterizado como um homem fraco. Portanto, embora eles tenham planejado a separação juntos, é ela quem escolhe o apartamento dele e quem se prontifica a organizar a partilha de seus pertences. Entretanto, aos poucos, ela vai demonstrando toda a sua fragilidade diante da separação, especialmente quando percebe que Rímini está disposto a fazer de tudo para se afastar dela, para apagá-la de sua vida.

O motivo da separação não fica explicitado nem no romance e nem no filme. No entanto, fica claro que ambos se gostavam muito e que, por isso, a separação não passava de uma incongruência. Em certo momento do romance – no filme não há brechas para suposições a esse respeito –, essa atmosfera de implícitos nos faz crer que Sofia, após a separação, planejava o reatamento, como mostra o bilhete que deixara para

Rímini a respeito dos apartamentos que havia selecionado, dos classificados do jornal, para ele e para ela:

“Os vermelhos são os meus; os azuis, os seus. (Prefiro que a gente não se encontre para ver o mesmo apartamento. Do jeito que odeio os funcionários das imobiliárias...) Se eu fosse você, iria ver primeiro o de Las Heras, o de dois ambientes e meio. Parece muito bom. E se eu alugar o da Cerviño, vamos ser vizinhos, e quem sabe... (Acho que meu café ficou fraco de novo” (p. 49).

As reticências em “[...] e quem sabe... [...]” nos permitem imaginar uma série de possibilidades; inclusive, que Sofía pretendia que ambos pudessem ter outra chance de ficarem juntos (essa percepção é motivada pelas ações de Sofía ao longo do romance, como o beijo na saída do teatro ou a escrita compulsória de bilhetes). No entanto, Rímini levou a sério a separação e reuniu as poucas forças que tinha para tentar sobreviver sem Sofía, para poder construir uma nova vida sem os espectros do passado. E é a partir do momento em que ela percebe a imensa distância entre os dois, provocada justamente pelo mais fraco – provavelmente ela tenha se mantido firme e forte crendo que a fraqueza dele cederia ao desejo dela de que eles pudessem refazer suas vidas juntos, como um casal -, que ela entra em crise. Embora tenha tido o apoio de várias pessoas, como o do pai de Rímini, de seu próprio pai e de amigos, como Victor, Sofía continuou perdendo, e Rímini permaneceu distante. A força dela e o apoio generalizado não foram suficientes para mantê-la em equilíbrio; o pai de Rímini já o alertara sobre sua mudança de aparência física e emocional:

Não, não a achara bem. Nada bem. Com olheiras [...]. Como se não dormisse o suficiente. Alternava inexplicáveis ataques de entusiasmo com longos momentos de silêncio e imobilidade. Irradiava o ar descuidado de quem há dias não passa pela própria casa. A mão tremia ao segurar a xícara de café. A voz entrecortada, como se tivesse acabado ou estivesse à beira do choro [...]. “Falaram de mim?”, perguntou Rímini. “Um pouco, assim, de passagem”, respondeu o pai. “O que ela disse?”, ele insistiu. “Nada.” “Papai...” “O que dizem todas as mulheres quando há separação: que você a evita [...]” (p. 98).

Sofía também alertara Rímini, tanto no livro como no filme, sobre uma possível loucura quando da não separação das fotos, a que ele chamava de bloco indivisível: “Por favor, não me deixe sozinha com esse morto. Vou acabar ficando louca” (p. 65). Mas Rímini continuava evitando a divisão das fotos e, em especial, Sofía. Em uma tentativa de reverter a situação, ela lhe dá uma última chance quando o convida a, com

ela, apreciar a mostra de Ríltse, mas Rímini prefere fazer de conta que não houve convite. O momento central da trama, que vai mudar todo o rumo da estória – e que também o é no filme, configurado como o momento de virada –, é o reencontro dos dois depois de Rímini tê-la deixado esperando na frente do Museu de Belas-Artes. O encontro se deu ao final da conferência de Poussière e, como já dissemos, foi marcado por uma das grandes tragédias do romance: a morte de Vera. A partir de então, a presença de Sofia será revestida por trágicos acontecimentos que só contribuirão para a degradação física e emocional de Rímini.

Há, portanto, uma modificação gradativa de Sofia, que foi, em grande parte, fruto do abandono de Rímini e de sua convivência com elementos do passado. Por exemplo, Sofia continuou morando na casa em que eles viviam juntos quando casados e ficou com as fotos. Nesse sentido, Rímini se distanciou do passado para sobreviver, enquanto Sofia viveu do passado e enlouqueceu.

Na sequência de relacionamentos de Rímini, Vera é a sua primeira namorada após separação. Sobre ela, diz o narrador: “[...] era jovem e arisca” (p. 68) e “[...] uma amazona de braços magros e cutículas roídas, vítima do rubor, da ira, da beleza” (p. 101). Vera é marcada pelo ciúme incontrolável e pelos exageros decorrentes disso, o que beirava, muitas vezes, ao ridículo, procurando vestígios de uma possível traição. Podemos exemplificar o cúmulo de seu ciúme citando o momento em que, durante uma viagem, uma garota oferece doce a Rímini e, como ele aceitou, sendo extremamente gentil com ela, Vera pensou que ele a estava tentando seduzir.

Rímini virou-se para Vera e a viu empunhando o garfo, tremendo. “O que mais?”, ela sussurrou. “Por que não chupa logo a xoxota dela?”. O rosto de Vera estava branco, e os olhos avermelhados; Rímini pensou ouvir o ruído de suas mandíbulas e ver um fulgor de espuma na comissura dos lábios (p. 160).

Vera também se apresenta, apenas no romance, com algumas características semelhantes às de Sofia no que se refere à escrita de bilhetes. Ela também os deixava espalhados pela casa, o que sempre remetia Rímini à lembrança de Sofia. Além disso, assim como havia feito Sofia, Vera deixa sobre a mesa o jornal com as marcações nos classificados para que escolhessem um apartamento para alugar.

A morte de Vera é prenunciada várias vezes no romance. Por exemplo, quando ela vai morar com Rímini, em prantos, diz: “quando tudo está bem, sempre penso que

uma tragédia está próxima” (p. 132). Esses prenúncios, diferentemente do romance, não ocorrem no filme.

Após a morte de Vera, Rímini mantém – no romance e no filme - um relacionamento sério com Carmem, com quem se casa e tem um filho. Os dois se conheciam da época de faculdade e se reencontraram na conferência do linguista Poussière, em que trabalharam como tradutores. Antes mesmo do acidente que culminara na morte de Vera, Rímini já estava apaixonado por Carmem. Quando casados, a vida de Rímini modificou para melhor; por exemplo, largou o cigarro e manteve um casamento feliz com sua esposa. No entanto, passou a ser um homem totalmente dependente de Carmem a partir do momento em que sofreu de seu “Alzheimer Linguístico”. Por isso, ela passa a ser a chefe da família porque, dos dois, era a única que trabalhava, embora Rímini, gradativamente, tenha se afastado do trabalho público e, no romance, voltado para suas antigas traduções. Entretanto, em pouco tempo, Rímini não conseguia identificar nenhum vocabulário das línguas estrangeiras que eram suas ferramentas de trabalho, o que culmina na sua total dependência de Carmem.

Após se recuperar do trágico fim de seu feliz casamento com Carmem, Rímini começa a se relacionar com Nancy, sua aluna de tênis. Fica evidente que ela apenas se interessa pelo prazer que os homens podem lhe oferecer, e não pelos sentimentos que poderiam advir de um relacionamento, pois se envolvia com vários ao mesmo tempo. Por isso, não gostava de Rímini; ela apenas sentia uma atração sexual por ele, o que fica claro quando ela oferecer dinheiro para ele se afastar dela, algo que ocorreu tanto no livro como no filme, embora em circunstâncias diferentes – no livro, estavam no quarto dela e, no filme, no estacionamento da academia.

Nancy funciona, tanto no romance como no filme, como uma ponte que leva Rímini de volta a sua ex-mulher, pois é a partir da prisão dele por intermédio dela que Sofia consegue, enfim, fazer com que Rímini volte a sua vida amorosa ao paga-lhe a fiança.

3.2 Diálogo entre romance e roteiro

A primeira parte do livro *O Passado* pode ser comparada aos dez primeiros minutos de um filme. Syd Field, em seu *Manual do Roteiro* (1995), nos fala sobre a importância desses primeiros minutos, que deverão nos mostrar a premissa dramática do

filme (sobre o que ele trata), a situação dramática e o personagem principal. Nas primeiras páginas do romance, portanto, conhecemos o protagonista Rímini e sabemos que ele se envolve amorosamente com uma mulher chamada Vera. No segundo capítulo dessa primeira parte, ficamos sabendo, logo no primeiro parágrafo, que Sofia fora sua esposa, de quem se separara a cerca de um ano e meio. Verificamos que os dois primeiros capítulos da primeira parte (da página 9 à 14) nos revelam muita coisa, até mesmo nas entrelinhas: a atmosfera de intuições, que reveste todo o primeiro capítulo, traça um contorno do que será toda a história (o recebimento da carta da ex-esposa de Rímini que se dá de maneira frustrante, prenuncia que, através de Sofia, Rímini viverá os mais diversos infortúnios). Portanto, a premissa dramática é a separação dentro de uma situação dramática de trágicos acontecimentos: Rímini sente necessidade de se afastar de tudo relacionado àquele passado – inclusive, e especialmente, de Sofia – para tentar construir uma nova vida, ao passo que Sofia sentirá uma necessidade doentia de fazer com que ele não se esqueça dela, o que causará todo o drama. Além disso, há passagens cinematográficas, como já ilustradas, que mostram uma fusão de tempos. Os recursos do cinema também são mencionados, como quando o narrador nos conta a sinopse de *A História de Adèle H*, de François Truffaut, e, de repente, diz: “[...] Fade out da imagem [...]” (p. 463).

3.3 Intertextualidade, Extratextualidade e Metalinguagem

Os recursos da intertextualidade, extratextualidade e metalinguagem podem ser encontrados dentro do romance e do filme. No primeiro, são mencionados vários livros, estabelecendo relações de intertextualidade (como o de literatura erótica *As onze mil varas*, de Guillaume Apollinaire, com o qual o protagonista interage em seus momentos íntimos) e filmes, estabelecendo relações de extratextualidade (como *A História de Adèle H*, que se confunde com a história de Sofia e Rímini, principalmente através dos bilhetes com os quais ela o surpreendia nos mais diversos lugares), além de, sutilmente, encontrarmos traços na obra que nos remetem à metalinguagem (por exemplo, Rímini nasceu, assim como Alan Pauls, no ano da Revolução Cubana. É sabido, também, que *O Passado* é uma obra mais ou menos autobiográfica. Por isso, podemos estabelecer uma relação entre os dois: Rímini, com suas escolhas, “desenha” a sua história – Sofia o persegue, em grande parte, porque Rímini está em dívida com ela, uma vez que decidiu deixar a partilha das fotos para outra ocasião -, assim como Alan Pauls se mune de

escolhas para compor o romance. Não temos pretensão de dizer que o autor teve realmente a intenção de estabelecer essa relação, mas essa é uma interpretação possível devido aos elementos já mencionados). No caso do filme, a intertextualidade se mostra, por exemplo, através de *A História de Adèle H*, que será o mote para a criação, por Sofia, do Instituto Adèle H para as mulheres que amam demais; a extratextualidade pode ser vista através do artista Klimt e sua obra *o beijo* e, finalmente, a metalinguagem é visível quando Héctor Babenco, diretor do filme, aparece em cena, após uma hora de filme, projetando um filme dentro de um cinema.

3.4 A projeção de algumas funções do romance de Pauls no filme de Babenco

Faremos uma análise das transformações, nas duas tramas, decorrentes de três funções: *pseudotraição através de beijo fatal*, *coação por recebimento de presente* e *aprisionamento*. A princípio, verificaremos como elas se configuram no romance e, em seguida, como foram transpostas para o roteiro e projetadas no filme.

a) Transformação advinda da função *pseudotraição através de beijo fatal* (Capítulo 5 da segunda parte)

Para a análise da função *pseudotraição através de beijo fatal*, falaremos brevemente sobre o que se sucedeu antes de sua realização. O capítulo começa quando Rímini está acordando do desmaio que sofrera no encerramento da conferência de lingüística após ver, ao longe, Sofia. Ainda atordoado, Rímini caminha pelo teatro quase vazio – a conferência terminara há pouco e havia alguns homens levando embora cadeiras, microfone e outros acessórios do evento – quando, depois de um encontro breve e estranho com o linguista, vê, próximo a ele, Sofia. Ele fica atordoado e ela, radiante, beijando-o. “Você recebeu meu cartão-postal?”, Sofia lhe pergunta, mas Rímini continua atônito “Você me olha como se eu fosse um fantasma”, diz ela, e ele sorri. Sofia diz a Rímini que não é necessário se preocupar com Vera, pois ela já havia ido embora. Rímini confirma essa informação com o assistente, que diz “Quem estava te procurando era a Carmem”. O assistente se distancia, eles ficam em silêncio por um bom tempo até que Sofia lhe pergunta “Por que você desmaiou?” enquanto o empurrava para a porta. “Minha pressão baixou um pouco”. “Não é a primeira vez, e agora não teve sangue no meio. Não seria melhor você ver um neurologista? Ou ficou com

vergonha da pergunta que lhe fiz?” Rímini apertou o passo, calado. “Você não me respondeu, Rímini. Recebeu meu postal ou não?”. Rímini desconversa. Os dois saem para o hall e Sofia o convida para beber alguma coisa. “Não posso. É o encerramento do seminário: preciso ir jantar com os outros”. Carmem aparece de repente e troca algumas palavras com Rímini até que ela diz que não ficará para o encerramento. Sofia, quando volta a ficar sozinha com Rímini, começa a provocá-lo, insinuando que ele gostava de Carmem e que “Vera já era” (p. 197).

Essa primeira parte é, basicamente, introdutória, pois nos prepara para o evento seguinte: o beijo fatal. Sofia está irritada com Rímini por vários motivos, dentre eles tê-la deixado sozinha na mostra de Riltse, não lhe dizer se recebera ou não o cartão-postal e por evitá-la. Ela já havia demonstrado, em episódios anteriores, um certo desequilíbrio emocional, e essa passagem introdutória nos sugere que Sofia está prestes a perder a cabeça.

Rímini e Sofia estão na rua. As luzes do teatro estão apagadas e o vento é forte. Sofia reclama de frio, diz algumas coisas e pede a Rímini que tome um café com ela. Rímini diz que não, pelo mesmo motivo de antes, mas Sofia insiste: “Se Carmem não vai...” “E o que isso tem a ver?” diz Rímini. Sofia insiste que tomem café juntos e se aproxima dele, tentando se aquecer. Rímini se afasta, diz que não pode, que o estão esperando. Segue-se um momento de silêncio. Sofia, então, pede que, pelo menos, ele a acompanhe até o carro. Antes de entrar, no entanto, Sofia lhe pergunta mais uma vez: “Você recebeu meu cartão, pelo menos?”. Rímini assente silenciosamente e Sofia sorri entrando no carro e dando partida.

Quando já se afastava dela, Rímini teve a sensação de estar a salvo. Depois de um breve tempo, Sofia, cantando pneus, avançou o carro em direção a Rímini, desceu e começou a gritar com ele.

... da-puta, que merda que você pensa que é? Ficamos juntos doze anos e você não tem tempo pra mim? Como pode ser um lixo desses, seu bosta? Pensa que isso vai ficar assim? Que você vai continuar assim, a vida toda livre, sem mais nem menos? Você vai pagar por isso, Rímini! Comigo pode fazer o que quiser, mas você... Você é o problema! Você, a merda dessa alma que você tem aí dentro! A merda dessa pedra aterrorizada que você tem aí, no lugar do coração! Um lixo, pobre coitado! Diga alguma coisa. Você está doente! Vai apodrecer! Já está apodrecendo! Tudo fermenta, entende? Tudo. olhe pra mim! Olhe pra mim, seu cagão, quando eu falar com você! Sou eu, Sofia! Fale, diga alguma coisa. Agora, porque quando você perceber já vai ser tarde. Eu sei que você vai vir. Vai vir se arrastando. Pra pedir ajuda. E eu... eu, sabe o que mais, Rímini? Já vou estar morta. E o que você vai fazer quando eu estiver morta? Quem vai olhar pra você? Quem vai pensar em você quando eu estiver morta? Quem vai querer... (p. 199).

Sofía interrompe sua fala e, inesperadamente, beija Rímini grosseiramente. Algumas pessoas buzina seus carros, pois o de Sofía bloqueava a passagem. Ao longe, Rímini – atônito com o imprevisto beijo, mas não reunindo forças para se livrar dele – ouviu a voz de um velho dizer “Sente-se bem, senhorita?” e se deu conta de que Vera presenciara o espetáculo. Rímini libertou-se do beijo de Sofía e gritou o nome de Vera, mas ela havia desaparecido. Rímini olhou para o velho e seguiu seu olhar, mirando a avenida, o cruzamento, a rua e Vera, que cruzava a esquina em meio aos carros ferozes pelo tráfego da hora, até que ouviu um impacto: Vera jazia no chão ao lado de um ônibus.

No roteiro, notamos que houve uma preocupação em manter a sequência de ações do romance no filme. Por exemplo, na cena que antecede a trágica morte de Vera, Rímini tem um breve encontro com Poussière após se recompor do desmaio. Logo em seguida, encontra com Sofía, que o beija e diz “Você parece que viu um fantasma”, ao que Rímini sorri. Ela diz que não é preciso se preocupar com Vera porque ela já havia ido embora e sucede-se o questionamento de Rímini sobre isso ao assistente, que também lhe fala sobre Carmem. Sofía lhe pergunta o porquê do desmaio, ele dá a mesma desculpa que deu no romance. Falam sobre outras coisas até que ela o convida para jantar. Ele diz que não, por conta do encerramento do seminário. Carmem aparece, sucede-se o mesmo que no romance. Depois das provocações de Sofía, ela pergunta se, ao menos, podiam comer um lanche juntos. Ele diz que não pode e dá a mesma desculpa. Ela diz “Mas Carmem não vai” “E daí?”, diz ele, e o mesmo que ocorreu no romance também ocorre nesse ponto. Então ela diz: “Bom, então me acompanha até o carro. Pelo menos isso”. Na cena do desenvolvimento da função *beijo*, o vento também é forte e ela se aproxima dele, mas Rímini se afasta. Os dois chegam perto do carro e ela entra sem se despedir, mas ele acena para ela quando o carro começa a se distanciar dele sem receber o mesmo dela. De repente, ouve-se barulho de freada e em poucos segundos Sofía para em fila dupla e sai do carro enlouquecida, deixando a porta aberta e avançando para ele.

Putá que pariu! Que merda que você acha que é? Doze anos juntos e agora não tem tempo de falar comigo? Está enganado, sabia? Está muito enganado. Você acha que vai sair assim, livre, pela ida afora como se nada tivesse acontecido? Você vai ter que pagar, ah, vai. Fala alguma coisa, ficou mudo? Fala agora, antes que seja tarde. Porque um dia eu vou morrer. E aí quem é que vai olhar pra você? Quem é que vai pensar em você quando eu estiver morta? (p. 57).

Nesse momento, Sofia salta sobre Rímini e o beija. Os outros carros buzina, porque o de Sofia está atrapalhando o trânsito. Ela entra no carro e arranca. Rímini se vira e vê Vera, com o rosto transtornado. Rímini a chama e quando ela o vê se aproximando, sai correndo entre os carros do cruzamento. Ouve-se barulho de freada e de impacto e, em seguida, pode-se ver Vera caída no chão.

Embora a tentativa de ser “fiel” ao livro, algumas coisas foram modificadas na passagem do roteiro para o filme. Sabemos que o diretor tem total liberdade para não seguir a risca o roteiro. Por isso, a seguir, veremos que o filme se difere em alguns aspectos tanto do romance quanto do roteiro. Verificaremos também que essa distinção, muitas vezes, se sucede para que o filme possa sintetizar a ideia central.

No filme, Rímini se recompõe do desmaio e, ao descer do palco, encontra Sofia na plateia, à sua espera (não há a presença de Poussière). Sem beijo ou cumprimentos, Sofia diz “Você me olha como se visse um fantasma”. Rímini não sorri; ao contrário, mostra-se incomodado. Sofia diz a Rímini que não precisa se preocupar com Vera porque ela já havia ido embora (não há a entrada do assistente) e ela pergunta “Por que desmaiou?” “Tive uma queda de pressão”, responde. Entre uma frase e outra, Sofia o convida para comer. “Não posso, tenho que comer com o pessoal da equipe”. Carmem aparece, pergunta se ele vai, ele pergunta “E você?”, ela diz que não, porque está exausta. Eles se despedem e Carmem vai embora. Sofia o provoca e o convida para tomarem algo. “Não posso. Já disse que não dá”. “Mas se Carmem não vai” “E o que isso tem a ver?”. Sofia o provoca mais uma vez e diz: “Na esquina tem um bar”. Rímini mostra-se impaciente e fica calado. Sofia se irrita e diz: “Bem, ao menos me acompanha até o carro”. Nessa primeira parte, há a eliminação de algumas personagens, como o assistente e o conferencista. A ausência dos dois não prejudicou o andamento da história; ao contrário, possibilitou agilidade. Percebemos que Sofia perde a paciência com Rímini antes mesmo de saírem no teatro, diferentemente do que ocorreu no romance, o que também possibilita agilidade na próxima cena, como veremos. Além disso, muito do que ocorreu, no romance, apenas do lado de fora do teatro já acontece, no filme, do lado de dentro, em uma tentativa de minimizar o tempo de projeção.



Através da câmera objetiva e de um plano geral e móvel - que nos mostra as duas calçadas e alguns figurantes -, os dois saem de dentro do teatro, Sofia na frente, andando apressadamente e visivelmente irritada, ele atrás, tentando acompanhar o seu ritmo apreensivo. A câmera para e focaliza Sofia abrindo a porta do carro quase o atingindo. Rímini segura a porta e a fecha para ela. Sofia arranca, dirige por alguns metros enquanto Rímini, de costas para ela, acende um cigarro. Ela para o carro, dá ré - acompanhada pela câmera móvel - fazendo barulho e Rímini olha para trás. Ela estaciona o veículo ao lado dele e sai em disparada ao seu encontro, dizendo uma série de disparates enquanto o empurra várias vezes com violência. Em certos momentos, o esbofeteia no rosto e, em outros, passa as mãos delicadamente sobre o rosto e o cabelo dele. Nesse momento, o ângulo da câmera possibilita um plano médio, em *two shot*, de forma que os protagonistas, frente a frente como em um duelo, se posicionam diante da câmera de perfil, criando toda uma situação dramática.

Putá que o pariu. Quem porra você pensa que é? Acha que vai ficar livre e solto como se nada tivesse acontecido? Como pode ser tão escroto, tão merda? Você vai me pagar, Rímini! Olha para mim quando falo com você, cagão. Sou eu, Sofia. Fala agora, antes que seja tarde, pois um dia eu vou morrer. E aí, quem vai te olhar? Quem vai pensar em você quando eu estiver morta? (46'58'').

Então, Sofia o beija, mas Rímini prontamente a empurra, diferentemente do que ocorre no romance. Em seguida, Rímini nota (a partir, portanto, da câmera subjetiva) a presença de Vera, do outro lado da rua, que havia visto tudo (não há a presença do velho do romance). Ele chama por ela – a câmera a focaliza por detrás dele, de seu ombro direito, posicionando-os um de frente para o outro também como em um duelo, estando um em cada lado da calçada, separados, portanto, pela rua -, mas Vera começa a caminhar lentamente até que, desvairada, começa a correr. Rímini olha para o lado e vê um ônibus se aproximando (close no ônibus) e, em seguida, Vera correndo para o meio da rua, na frente do ônibus. Rímini a chama novamente, em uma tentativa inútil de alertá-la. Ouve-se o estrondo da pancada e, na próxima cena, através de um corte seco, podemos ver Vera estendida no chão e a ambulância e o carro de polícia parados ao lado de seu corpo.

Como podemos notar, essa cena analisada se mostra bem diferente da do romance: não há pessoas buzinando para que Sofia tire seu carro da passagem (ela o estacionou na beirada da calçada, sem que pudesse atrapalhar o trânsito) e a rua está quase vazia, não dando espaço para a entrada de outras personagens. O velho que aparece no livro também foi descartado no filme sem interferência nas ações centrais. No livro, a ira de Sofia se iniciou com a conversa que teve com Rímini dentro do teatro e se intensificou do lado de fora, quando Rímini demonstrou, ainda mais, desejar distância de Sofia (quando, por exemplo, ela se aproximou dele para se aquecer do vento forte e frio e Rímini se esquivou). No filme, a ira se iniciou e se intensificou do lado de dentro do teatro, possibilitando que a próxima cena tivesse menos tempo de projeção.

b) Transformação advinda da função *coação por recebimento de presente* (capítulo 1 da terceira parte)

Após o recebimento do presente de Sofia a Lúcio, Carmem pede a Rímini, como a coagi-lo, que agradeça a ela. Por isso, Rímini marca um encontro com Sofia. Os dois conversam, passeiam e, em certo momento, Sofia pede a Rímini que se deite com ela. Alguns imprevistos impossibilitam a concretização disso e os dois vão parar em um táxi (tanto no romance como no roteiro e no filme os acontecimentos se dão de maneira distinta). Em um descuido de Rímini, que desceu do táxi para comprar cigarro, Sofia sequestra Lúcio.

Um mês depois, é marcada uma reunião com o advogado de Carmem para tratarem do divórcio. No romance, Rímini entra no prédio errado e é barrado porque acharam que ele estava mentindo sobre uma reunião que teria naquele local (Rímini não estava apresentável para tal). Portanto, chegou atrasado e teve de aguardar em uma sala de espera. Quando foi chamado, caminhou até uma grande sala de reuniões, em que estava sentado, na ponta da mesa, o advogado, conversando com alguém por telefone. A secretária deixou a porta aberta e quando Rímini ia fechá-la o advogado lhe fez um sinal para fazê-lo ficar onde estava. Ele procurou alguns papéis em uma gaveta e entregou para Rímini, dizendo que não deveriam perder tempo: “É ler e assinar; nem precisa se sentar”. Depois disso, voltou a sua conversa telefônica. Quando o advogado voltou a olhar para ele, Rímini ouviu-o dizer “Ah. Vai ler”. O advogado pediu à pessoa com quem conversava por telefone que aguardasse e voltou-se para Rímini, dizendo os comprometimentos que teria ao assinar o documento. Depois de um longo tempo, Rímini assinou os papeis e despediu-se do advogado com um seco aperto de mão. Ao sair, deteve-se: queria ver a carta que Sofia havia escrito para Camem. Os dois tiveram uma longa discussão até que o advogado entregou-lhe a carta, pedindo que a deixasse em cima da mesa e fechasse a porta ao sair. Ao ler a carta, Rímini se lembra da noite em que voltara para casa e Carmem, sem deixá-lo entrar, leu a carta para ele.

No roteiro, Rímini entra acompanhado na sala do advogado, que já está com o documento em mãos e não mantém conversa ao telefone (não há, também, aquele longo percurso de Rímini ter se perdido ou ter sido barrado na entrada). Ele joga os papéis para Rímini, que está do outro lado da mesa e faz menção de se sentar. O advogado pede a ele que não perca tempo: “É só ler e assinar. Não precisa se sentar”. “Se eu vou assinar, eu tenho que pelo menos ler primeiro”. O advogado insiste que poupem tempo e começa a enumerar os comprometimentos que assumirá ao assinar o documento. Rímini diz que quer ler a carta de Sofia. Depois de discutirem por conta disso, o advogado tira a carta de dentro de uma gaveta, contra sua vontade, e começa a ler para Rímini. Quando ouve a parte em que Sofia insinua que os dois deitaram-se juntos, ele pede ao advogado que se cale com um gesto, mas ele continua. Rímini diz que ela está louca; o advogado diz que sente muito por ele ter se deitado com uma louca na frente de seu filho. Rímini diz que não foi, mas o advogado argumenta que é público e notório que ele tem problemas de memória. Rímini procura uma caneta no bolso da calça, mas não encontra. O advogado lhe empurra uma e Rímini assina o documento.



No filme, Rímni já está dentro do escritório. Tudo acontece muito rápido; o sequestro de Lúcio se dá e Rímni é focalizado através do plano médio. Há um corte seco e passamos para a próxima cena. Também em plano médio, Rímni é focalizado. Ouvimos um barulho de porta se abrindo e temos um plano geral da sala de reuniões. O advogado é quem entra, acompanhado pelo plano móvel, dizendo que não devem perder tempo e que ele só teria de assinar os papéis. Ele joga os documentos para o lado de Rímni, que diz que primeiro tinha que ler. O advogado enumera seus comprometimentos ao assinar o documento novamente seguido pelo plano móvel – vez ou outra, a câmera focaliza Rímni, sempre em plano médio. Rímni pede para ver a carta e, sem discussão, o advogado começa a lê-la. A câmera focaliza o rosto de Rímni, primeiramente em plano médio; depois, vai se aproximando dele gradativamente, de modo que focaliza seu rosto em um close enquanto ele chora desesperadamente devido ao conteúdo da carta – a câmera não abandona a imagem de Rímni enquanto o advogado não termina de ler a carta. Ele tenta dizer que é tudo mentira, que ela está louca, mas o advogado diz que sente muito por ele ter se deitado com uma louca diante

de seu filho. Ele continua tentando convencer o advogado, mas este diz que é público e notório que ele tem problemas de memória. Essa cena também termina em corte seco.

Como podemos perceber, ocorre nessa passagem uma grande síntese do que ocorre no livro; tudo acontece rapidamente, sem interferências. O advogado não conversa ao telefone – o que aumentaria o tempo de projeção porque o advogado teria de pedir à pessoa com quem fala para aguardar durante os vários momentos em que Rímini o interrompia – e as discussões são mínimas, sendo tudo resolvido sem rodeios. Além disso, não vemos no filme Rímini assinando o documento, mas fica subentendido que ele o faz.

c) Transformação advinda da função *aprisionamento* (capítulo 9 da terceira parte)

Quando começa a trabalhar como professor de tênis, Rímini se envolve com Nancy e, quando descobre que ela tem casos amorosos com outros homens além dele, perde a cabeça. No livro, Rímini, como vingança, rouba o original de Riltse que ela tinha em casa e, por isso, é preso. No filme (e, conseqüentemente, no roteiro), não há o roubo do quadro porque o artista, embora emblemático no romance, não é mencionado em nenhum momento. Para “costurar” esse “furo”, foi preciso criar um outro motivo para a prisão. Portanto, Rímini destrói o carro de Nancy, que será o motivo de sua prisão.

Ao acordar na delegacia, Rímini é encaminhado até uma sala em que encontra seus pertences dentro de uma caixa. O advogado pergunta se estava tudo lá dentro e ele assente. Rímini assina um documento para sua saída, sempre instruído pelo advogado. Eles saem da delegacia e Rímini vê Sofía ao longe. O advogado se despede, Sofía não lhe dá atenção e abraça Rímini. Ela diz “Basta” enquanto o sacudia devagar, como se quisesse acordá-lo.

No roteiro, Rímini está lavando o banheiro da cela quando o guarda o interrompe. Ele vai até a sala do delegado, que lhe diz que a fiança já foi paga, que se a mulher retirar a queixa estaria tudo certo e que ele podia ir embora naquele mesmo momento. Do lado de fora da delegacia, Rímini vê Sofía do outro lado da rua, que vai se aproximando dele e lhe dá um abraço, dizendo: “Chega, Rímini. Agora chega”.

No filme, Rímini estava no pátio da delegacia, junto às roupas estendidas, quando é chamado. Não houve encontro com advogados, a não ser implicitamente.



Na cena seguinte, ele sai do prédio e podemos ver, através do plano geral, a entrada da delegacia. A Câmera, também mostrando um plano geral da rua, focaliza Sofia do outro lado da calçada. A câmera se movimenta (plano móvel) enquanto ela se aproxima dele. Rímini, que não aparecia nesse plano, aparece de costas, aproximando-se dela também. O próximo plano é geral, mostrando-os um de frente para o outro, abraçando-se. Depois, em plano médio (two shot), Sofia olha para ele e diz: “Basta, Rímini. Agora Chega” e passa as mãos carinhosamente sobre seus cabelos.

Essa cena do encontro de Rímini e Sofia na saída da delegacia introduz o reatamento dos dois, algo que ele esteve evitando e que ela tinha como objeto de valor. Podemos perceber que alguns elementos também foram deixados de lado na transposição, como todo o trajeto do protagonista desde que foi chamado pelo funcionário da delegacia até sua saída do prédio, com a presença do advogado. O mais importante – a liberdade de Rímini – foi passado com eficiência mesmo que a custo de eliminações de elementos que compõem o romance.

Conclusão

Como temos insistido desde o início deste trabalho, a adaptação transcriativa da linguagem literária para a fílmica envolve frustrações. Muitas vezes, o roteirista deve procurar se envolver com o romance de forma a não deixar que suas preferências pessoais o influenciem em suas escolhas para transposição. Em palestra concedida à Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara em 2010, Gustavo Giani, responsável pela montagem de *O Passado*, disse que Héctor Babenco não queria que ele lesse o romance até que o filme estivesse pronto porque não queria que isso o influenciasse em suas escolhas. Disse também que, de um modo geral, procura se manter distante das locações para que a emoção de ver, ao vivo, o que montará depois muito provavelmente o deixará indeciso sobre o que ele irá descartar de um árduo dia de filmagem. Como podemos perceber, as escolhas, que se iniciam com o roteirista, vão “contaminando” toda a equipe. É preciso profissionalismo e comprometimento para se fazer um trabalho como esse, que geralmente nos faz descartar as nossas preferências para que possamos dar razão à razão, de forma que o produto, ao final, seja bem sucedido.

Através da análise de *O Passado*, pudemos compreender melhor esse processo de escolhas, ficando evidente a necessidade do descarte. Os temas, as personagens e todos os outros elementos que permeiam a estória são trabalhados, no romance, de maneira densa e, no filme, de maneira sintetizada. Portanto, não é possível ser fiel ao material de base, ainda mais se tratando de uma transposição que envolve duas mídias diferentes, como a literatura e o cinema, cujas linguagens são, respectivamente, verbal e sincrética. O que a literatura conta com riqueza de detalhes o cinema o faz com síntese através de imagens e outros recursos que, em questão de segundos, mostrarão o que a literatura apresentou, embora sem detalhamento.

Com essas reflexões, pudemos compreender que, muito mais do que uma transposição, a tradução da literatura para o cinema envolve um processo criativo que possibilita que o filme baseado em um livro possa ser uma nova arte. Por isso, podemos chamar esse processo de *transcrição*. Como ocorreu em *O Passado*, os “furos” que apareceram na estória devido à tradução exigiram que houvesse uma “costura”; a partir desses “ajustes” e de outras mudanças, o filme passa a ser não somente uma adaptação, mas uma criação, que deve ser encarado assim como é um filme de roteiro original.

Referências

ALAN Pauls. Disponível em: <<http://flip2007.wordpress.com/alan-pauls/>>. Acesso em: 7 set. 2010.

ALAN Pauls. Disponível em: <<http://sololiteratura.com/pauls/paulsprincipal.htm>>. Acesso em: 6 set. 2010.

ALAN PAULS. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/pauls_bio2_es.php>. Acesso em: 6 set. 2010.

BABENCO, Hector; GOÉS, Marta. **O Passado**. Não publicado.

BALOGH, Anna Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BARTHES, R. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, R. et al. **Análise Estrutural da Narrativa** – pesquisas semiológicas. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da Semiótica literária**. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão** – a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Tradução de Alvaro Ramos. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Quatro Roteiros**. Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 1997.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

HÉCTOR Babenco. Disponível em: <http://epipoca.uol.com.br/gente_detalhes.php?idg=205>. Acesso em: 7 set. 2010.

HÉCTOR Babenco. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9ctor_Babenco>. Acesso em: 7 set. 2010.

JAKOBSON, Roman. O Dominante. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. Vol. I.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

MASCELLI, Joseph V. **Os cinco Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

LEONE, Eudoro; MOURÃO, Maria Dora. **Cinema e montagem**. Ática: São Paulo, 1987. (série princípios).

O Passado. Direção: Hector Babenco. Produção: Oscar Kramer; Hugo Sigman e Hector Babenco. Intérpretes: Gael García Bernal; Analía Couceyro; Ana Celentano; Moro Angheleri e outros. Roteiro: Marta Goés e Hector Babenco. Montagem: Gustavo Giani. Música: Iván Wyszogrod. Brasil-Argentina: Warner Bros. Pictures, c1997. 1 DVD (112 min.), widescreen, color. Produzido por K & S Films e HB Films. Baseado no romance “El Passado” de Alan Pauls.

PAULS, Alan. **O Passado**. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

REIS, Carlos e Lopes; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 2002.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 3. Ed. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papirus, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 2000.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.