

CLARICE LISPECTOR: LITERATURA E CINEMA

CLARICE LISPECTOR: LITERATURE AND FILM

Fabiano Tadeu GRAZIOLI¹

Alexandre LEIDENS²

Rodrigo da Costa ARAUJO³

Rosemar Eurico COENGA⁴

Resumo: O artigo aborda as relações entre literatura e cinema a partir de uma análise comparativa entre o conto “Ruído de passos”, de Clarice Lispector e o curta-metragem de mesmo título, da diretora Denise Gonçalves, para o qual o conto serviu de base. A análise se pauta na observação da transposição de aspectos próprios do texto literário em questão para a linguagem cinematográfica, amparada nos estudos de Kothe (1981), Saraiva (2003), Xavier (2003), entre outros, no objetivo de perceber como se comportam, nesse processo, os dois sistemas artísticos envolvidos. Nesse sentido, percebe-se que o caminho percorrido no processo de transposição da narrativa literária é criativo, principalmente por privilegiar a ampliação do enredo quando veiculado em outro sistema artístico. É desse modo que Denise Gonçalves explora potencialmente elementos e ideias que são somente citados ou que estavam implícitos no texto literário: nada é simples invenção, tais elementos existem virtualmente, numa relação de possibilidades que o conto, na sua forma e, principalmente, no seu conteúdo, expõe. Essas questões nos fazem pensar que a narrativa literária que figura completa no papel, pode não apresentar-se favorável à película, exigindo, de seus criadores habilidade para preencher lacunas e espaços e construir enredos mais amplos e sólidos.

Palavras-Chave: Cinema. Transposição. Linguagens artísticas. Sistemas intersemióticos.

Abstract: The article approaches the relation between Literature and Film based on a comparative analysis between the short story “Ruído de passos”, written by Clarice Lispector, and the short film with the same name directed by Denise Gonçalves. It is important to emphasize that the film was based on Clarice's story. The analysis looks into the transposition of specific aspects from the literary text to the cinematographic language, using the studies by Kothe (1981), Saraiva (2003), Xavier (2003), among others. Thus, it is possible to notice how the two artistic systems behave in this process. Furthermore, it is perceived that the path taken is creative in the transposition process of the literary narrative, especially because it privileges the amplification of the plot when it is transmitted by another artistic system. Denise Gonçalves explores the elements and ideas that are only mentioned or that were implicit in the literary text. Those elements exist virtually and nothing is an invention. Everything is exposed by the short-story. These questions

¹ Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, Campus de Erechim/RS (URI) e Faculdade Anglicana de Erechim/RS (FAE). Doutorando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (UPF).

² Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus de Pato Branco (UTFPR). Mestrando em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Campus de Pato Branco (UTFPR). Francisco Beltrão/PR, Brasil.

³ Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Macaé/RJ (FAFIMA). Doutorando em Literatura Comparada e Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Macaé/RJ, Brasil.

⁴ Universidade de Cuiabá (UNIC). Doutor em Teoria Literária e Literaturas pela Universidade de Brasília (UnB).

lead us to think that the literary narrative which appears complete on the paper may not be favorable to the film as it requires from its creators to fill gaps and build wide and solid plots.

Keywords: Film. Transposition. Artistic languages. Intersemiotic systems.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pensar a literatura nos tempos de hoje é pensar também as formas que ela assume na cultura contemporânea. Uma dessas formas é, sem dúvida, o cinema, que aparece relacionado à literatura por meio dos processos de transposição. Num desdobramento dessas relações focalizamos a correspondência entre a estrutura narrativa do conto literário e a do curta-metragem, na medida em que ambos trabalham com um único conflito, geralmente; uma única história, que se cristaliza em num espaço e tempo restritos, com um grupo de personagens não menos reduzido. Constituem, desse modo, conto e curta, formas artísticas de estruturas semelhantes, concebidas a partir de linguagens distintas.

Procurando se valer da correspondência entre conto e curta, o presente ensaio visa analisar o filme “Ruído de passos” (1996), da diretora paulista Denise Gonçalves, a partir de sua relação com o conto de mesmo título, de autoria de Clarice Lispector, conto este que lhe serviu de base, e que se encontra publicado no livro “A via crucis do corpo” (1974). Nosso objetivo neste processo é verificar como se comportam os dois sistemas envolvidos na situação, percebendo de que modo aspectos característicos do conto em questão são transpostos para o cinema e quais são os recursos que o segundo sistema usa para melhor “receber” uma narrativa gestada primeiramente na linguagem literária.

1 AS SEMELHANÇAS, AS DIFERENÇAS E A QUESTÃO DA FIDELIDADE

O ato de relacionar o filme ao texto literário que lhe inspirou ou serviu de base, coloca em evidência as particularidades das linguagens literária e cinematográfica, mas do mesmo modo, podemos perceber as relações de proximidade entre elas.

Pela narratividade, os textos literários e os filmes se vinculam às inúmeras narrativas do mundo. Segundo Saraiva (2003), o ato de narrar se apresenta na pintura, na escultura, na tapeçaria, na mímica, na dança e na representação cênica. Ele se instala por meio da linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita, inscrevendo-se nos mais diferentes suportes e, dentre eles, na folha de papel e na película de celulóide. Portanto, durante este

trabalho, denominaremos o primeiro de narrativa literária e o segundo de narrativa fílmica, para termos presente a narratividade que aproxima o texto literário do filme.

Também usaremos as expressões “primeiro sistema” e “segundo sistema” referindo-nos, respectivamente, à literatura e ao cinema. Uma vez que a narrativa em questão foi concebida, primeiramente, na linguagem literária, acreditamos ser essa uma forma de deixar implicitamente presente a situação de “obra transposta ou traduzida”, na qual ela se encontra. O termo “sistema”, usado para designar “linguagens”, é empregado por Kothe (1981) na obra “Literatura e sistemas intersemióticos”.

Sobre a constituição das linguagens dessas formas artísticas, Saraiva afirma:

Enquanto a substância de expressão da linguagem literária se radica no código verbal, valendo-se ocasionalmente da ilustração pictórica, a da linguagem cinematográfica centra-se na imagem movente agregando outros códigos ao aparato visual. Assim, sendo plural e heterogênea, a linguagem fílmica compõem-se das imagens, das menções escritas, dos diálogos, dos ruídos, conjugando três classes distintas de signos: os icônicos, os linguísticos e os musicais. Imagem e ruídos possuem caráter icônico e indicial e essa dupla característica assegura à narrativa fílmica a função predominante de mostrar visual e auditivamente, compondo a narração através dos efeitos da demonstração. (2003, p. 23)

A diferenciação que a autora apresenta neutraliza a questão da fidelidade da obra fílmica ao texto que lhe serviu de base, pois se trata da transposição de uma linguagem calcada no código verbal escrito para outra que se constitui a partir da interação de outras três: som, texto e imagem. Ismael Xavier, discorrendo sobre esse tema, afirma que:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, o livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos. (2003, p. 62)

Portanto, podemos afirmar que a fidelidade da narrativa gestada no segundo sistema à narrativa original não deve operar como item decisivo na teorização a respeito das transposições literárias, uma vez que são duas linguagens diferentes no que se refere

a sua matéria-prima, sua produção e recepção. O que buscamos é uma análise que reflita a respeito da transposição de características e aspectos tidos como propriamente literários para o universo cinematográfico.

No nível da produção e da recepção da literatura e do cinema também vamos encontrar elementos que colaboram para intensificar nosso argumento de que a fidelidade não constitui elemento importante quando se relaciona livro e filme, para excluímos, definitivamente, dos critérios de análise, a existência da fidelidade. A literatura possui produção e recepção individuais, ou seja, um único indivíduo, num exercício intelectual solitário, cria seu texto, e por mais que o texto migre do seu computador para outro, no caso, o da editora, e depois passe pelas mãos do revisor e do editor, esses fazem um trabalho de acabamento, a criação é individual, assim como na recepção, pois a leitura de uma obra literária requer concentração e isolamento. Esses dois aspectos – produção e recepção – acerca do cinema se modificam, pois a produção de um audiovisual é intensamente coletiva, onde se complementam os trabalhos do roteirista, do diretor, do figurinista, do cenógrafo, do iluminador, do ator, do músico, entre outros. A recepção também supõe coletividade. No caso do cinema, ocorre uma espécie de “ritual” que vai desde a leitura do anúncio do filme, quem sabe a leitura de uma ou outra crítica sobre o mesmo, a locomoção até o espaço da exibição, a compra do ingresso, a entrada na sala numa penumbra, a escolha do lugar, a acomodação nesse lugar, até o início do filme. Essa recepção também conta com aspectos como a sala escura e a projeção numa grande tela, onde nuances de som e luz e imagens sobrepõem-se a qualquer outro ruído ou desfocalização.

Kothe (1981) observa que a Teoria da Literatura pode ser a base para a Teoria dos Sistemas Intersemióticos:

A Teoria da Literatura pode servir de ponta-de-lança para o esboço de uma teoria dos sistemas intersemióticos, pois a antiguidade de seu objeto deu-lhe uma tradição e um lastro de formulações (mesmo que os problemas não tivessem encontrado uma solução satisfatória) que, pela similitude dos elementos podem ser levados às teorias que abordem irmãos caçulas como o cinema e a televisão. (KOTHE, 1981, p. 09)

Ao se mencionar a “similitude dos elementos”, Kothe está se referindo ao fato de a literatura manter muitas semelhanças com outros sistemas, tais como a televisão e o cinema. Estas semelhanças se evidenciam, sobretudo pelo fato de ambos os sistemas se

integrarem à unidade básica do modo narrativo, preservando a natureza específica da linguagem que os constitui em obra artística. É o que também observa Xavier (2003, p. 65):

[nessas formas de expressão] o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais. A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração, sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV).

Desse modo, partiremos dos elementos narrativos (narrador personagens, tempo e espaço), redimensionando esta análise para a configuração de tais elementos em direção ao seu aproveitamento na forma cinematográfica em questão. Lançaremos mão, em alguns momentos, da análise que Marines Andréa Kunz (2003) faz no estudo aqui utilizado, verificando a aproximação dos dois sistemas em questão e fazendo migrar os elementos da narrativa analisados no texto para a linguagem cinematográfica.

2 O NARRADOR

A respeito da instituição do narrador no cinema, Kunz (2003, p. 44) afirma:

Entre as escolhas técnico-narrativas feitas pelo diretor, a concepção do processo de narração é um dos aspectos mais importantes, exigindo a opção por um enunciador fílmico que se aproxime ou não de um narrador de natureza verbal, já que a entidade fictícia na narrativa fílmica é concebida como uma mirada que guia o espectador. Assim, esta pode assumir o lugar de uma personagem narradora ou simplesmente de uma voz *in off*, as quais relatam a própria história ou a de outrem. De qualquer forma, haverá sempre um enunciador que conduz o olhar do espectador e organiza o relato, cuja concepção vai depender das escolhas do criador do filme que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária.

De acordo com a proposta de análise da autora, empregaremos neste ensaio, o termo “narrador” para designar a instância narradora no texto literário. Quando, no entanto, se tratar da instância enunciativa na narrativa fílmica, será empregado o termo “enunciador fílmico”.

O conto de Clarice Lispector apresenta um narrador em terceira pessoa, o qual detém informações importantes a respeito da personagem Cândida Raposo: “Tinha oitenta e oito anos de idade. [...] Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava”. (1974, p. 28).

É importante lembrar que o narrador se vale de extenso diálogo em discurso direto, onde deixa a personagem revelar seu problema a um médico ginecologista:

- Quando é que passa?
- Passa o quê, minha senhora?
- A coisa.
- Que coisa?
- A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim. (p. 28)

No filme, a narrativa apresenta um enunciador que assume o papel de guia e conduz o espectador a todas as cenas e espaços e orienta o seu olhar, ora aproximando-o, ora distanciando-o do que lhe permite ver e saber. Desse modo, o enunciador seleciona o que o espectador deve ouvir. Há, em muitos momentos, uma tentativa (bem sucedida) de estabelecer entre o enunciador e o espectador uma identificação, percebida quando o primeiro aproxima sua mirada ao olhar do segundo. Também verificamos que o enunciador fílmico não se expõe como agente do relato e opera como uma entidade invisível que, segundo Machado (1997, p. 146), “organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador”.

Verificadas as diferenças operadas pelas particularidades de cada sistema/linguagem, no que se refere ao narrador/enunciador, cabe salientar que ambos, narrador literário e enunciador fílmico se comportam de modo semelhante, pois à medida que o narrador do conto faz seu relato de modo discreto, o enunciador do filme revela a história de Cândida Raposo sem aparecer ou mesmo se manifestar diretamente, somente por meio do olhar da câmera, a “mirada”, a qual se refere Kunz (2003).

3 AS PERSONAGENS

No que se refere aos personagens, tanto o primeiro como o segundo sistema centralizam a narrativa na personagem Cândida Raposo. Na voz do narrador do conto ela é assim caracterizada:

Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo. Essa senhora tinha a vertigem de viver. [...] Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. [...] Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava. (LISPECTOR, 1974, p. 28)

Dos quatro segmentos que caracterizam a personagem, o primeiro e o último são os que têm mais importância na caracterização de Dona Cândida: a idade – oitenta e um anos – e o desejo sexual ainda vigoroso. É por meio desses pontos que a autora vai tecer a narrativa, pois é a preocupação da personagem com seu intenso desejo sexual que faz com que a história se desenvolva. No conto aparecem também o ginecologista, única personagem com quem Cândida dialoga, e a filha, que busca a mãe, de carro, no interior. Ambos não são nomeados, índice que também remete a sua atuação periférica.

No filme, a importância e a centralidade de Cândida são conservadas. No entanto, o número de personagens secundários é aumentado, somando-se a filha e o médico ginecologista à obra. O segundo sistema conta com a figuração do esposo da filha, portanto, genro de Dona Cândida; a empregada da casa de campo e um casal de namorados. É importante salientar que essas personagens estão, de certo modo, previstas no conto, e o segundo sistema dá conta de articulá-las e promover sua configuração no curta-metragem. Em meio a esses personagens, a narrativa fílmica deixa evidente a importância da protagonista, por meio do comportamento da câmera: a única personagem que aparece em todos os ângulos e, principalmente, de frente, é a protagonista, pois os coadjuvantes são, a todo o momento, retirados do foco principal dos planos, como bem se percebe na cena em que a personagem visita o médico ginecologista: a câmera capta a cena num movimento que perfaz um semicírculo e que centraliza a protagonista e a conserva de frente para a mesma. Nesse esquema, o médico só é visto de costas, enquanto a câmera desenha o movimento do semicírculo e o diálogo entre ele e sua paciente se desenrola.

Curiosamente, na narrativa fílmica temos a presença de um cavalo que não figura, necessariamente, como personagem. A presença do cavalo cumpre a função de metaforizar o desejo da personagem, pois se apresenta valente e forte, mas num primeiro segmento está preso a uma corda e, numa segunda cena, fechado num curral. O cavalo demonstra desejo incontrolável de correr, mas se vê preso, recluso. Dona Cândida é caracterizada pelo desejo sexual, e do mesmo modo que o cavalo, se vê presa, inabilitada

para realizá-lo (a personagem não sabe como agir em relação ao seu desejo aflorado); ambos impossibilitados de saciar o desejo que marca seus corpos.

4 OS ESPAÇOS

Como é próprio do conto, a narrativa literária apresenta espaços reduzidos e temos menção direta, por parte do narrador, de um único espaço onde as ações ocorrem. O diálogo que se estabelece entre Cândida e o ginecologista ocorre no consultório médico: “Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista [...] Então saiu do consultório. A filha a esperava embaixo, de carro”. (LISPECTOR, 1974, p. 28). É importante salientar que o conto se constitui, basicamente, do diálogo referido acima e de breves informações anteriores e posteriores a ele. A parte final do conto parece situar a personagem em seu quarto: “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se”. (LISPECTOR, 1974, p. 28)

Na narrativa fílmica, somados a esses dois espaços há outros lugares que são utilizados. O curta-metragem explora espaços, como cenários, que no conto são somente citados, como a casa no campo e o carro da filha: “A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava [...] A filha esperava-a embaixo, de carro” (LISPECTOR, 1974, p. 28). No início do filme Dona Cândida está no sítio, à espera da filha e do genro, que chegam em seguida e, de carro, a levam para a cidade. É desse modo que esses dois cenários são explorados: o interior do carro é o espaço onde a personagem ouve a filha reclamar do trabalho e do incômodo que é para a família manter o tal sítio, é também o lugar onde ela cheira um ramalhete de rosas e sente vertigens (tal qual sugere o conto) se transportando para lugares oníricos, numa mistura de sonho e alucinação. O sítio é o espaço onde o desejo de Dona Cândida se manifesta intensamente; a presença do verde, da natureza e da chuva parece fazer a personagem sofrer por acumular em seu corpo, já idoso, a libido de uma mulher em plena atividade sexual. Embora já no início do filme ela volte para a cidade, o efeito do tempo que passou no sítio é nitidamente identificado.

Outro lugar de grande importância na versão fílmica da história de Clarice Lispector é a casa de Dona Cândida na cidade, a qual figura como templo de recordações e lembranças, pois nela a personagem guarda objetos que lembram o casamento e, conseqüentemente, a relação furtiva em que os cônjuges estiveram envolvidos. A partir da observação desses objetos a idosa, nos seus pensamentos, divaga por momentos de

prazer sexual, recordando os momentos de entrega ao esposo. Na sequência se propõe a acariciar-se durante o banho, num jogo de carícias solitárias, onde parece querer sanar o desejo tão inflamado.

Do mesmo modo que algumas personagens, que no conto são somente mencionadas ou previstas, os espaços que no conto são somente sugeridos, no segundo sistema são traduzidos para o nível da narrativa visual, configurando-se como cenários importantes para o desenvolvimento do drama de Dona Cândida Raposo.

5 O TEMPO

No que se refere ao tempo, o segundo sistema parece ampliar o tempo proposto pelo conto, que denota ter, por duração, não mais do que um dia e uma noite: dia este no qual a protagonista resolve consultar o ginecologista e a noite deste dia, em que ela, solitária, satisfaz-se. O curta-metragem não formata a história no tempo proposto pelo conto e os segmentos narrativos podem ser compreendidos no alastramento desse espaço para vários dias, onde o término dessas ações se dá no espaço de tempo proposto pelo conto. O dia da consulta e a noite do prazer solitário e o tempo da narrativa fílmica, que, tal como o do conto, é predominantemente cronológico, é permeado por recordações e delírios/sonhos da protagonista (descritos anteriormente), inserindo, no curta-metragem, nuances de tempo psicológico.

6 O ENREDO: A ESTRUTURA NARRATIVA

Vistos brevemente os elementos da narrativa e a transposição desses para o segundo sistema, o cinema, nos cabe ainda analisar a estrutura narrativa, elemento no qual o segundo sistema operou as transformações mais significativas do processo de transposição.

Quanto à estrutura narrativa do conto, podemos caracterizá-la como simples e, abolindo a intermediação do narrador, desse modo resumida: Dona Cândida nos é apresentada como uma mulher de oitenta e um anos de idade e com um desejo sexual ainda intenso. Em seguida somos informados que seu desejo aumentava sempre que ia à fazenda e ficava em meio ao verde e a natureza; quando tinha contato com a chuva ou então quando cheirava uma rosa; do seu gosto pelas músicas de Liszt e da beleza que a protagonista ostentava quando jovem. Na sequência, a protagonista consulta um ginecologista, expõe sua condição e, após ouvir que o desejo pode lhe perseguir até a

morte, questiona seu interlocutor sobre a possibilidade de “arranjar-se sozinha”. A resposta dele é positiva: “Pode ser um remédio”. Dona Cândida sai do consultório e pega carona da filha, que a espera. A respeito do outro filho, o narrador nos informa que a mãe o perdeu na guerra. Nesta mesma noite Dona Cândida se satisfaz sozinha e prevê que usaria, daí em diante, o mesmo processo até a benção da morte. E parece ouvir ruídos de passos. “Os passos de seu marido Antenor Raposo”. (LISPECTOR, 1974, p. 28).

A estrutura narrativa do curta-metragem é mais complexa. Para recompô-la consideraremos tudo o que pode ser visto na tela, desde a primeira imagem até o fade-out final, que indica o final da história. Vamos dividir essa estrutura em uma introdução e quatro partes para melhor detalharmos as ações e realizar algumas considerações.

Na primeira parte temos a apresentação dos créditos do curta-metragem que intercala dois tipos de imagens: palavras escritas em branco sob um fundo preto e curtas cenas que envolvem a personagem principal e animais que a ela se relacionam, sem que o espectador saiba dessas relações. A seguir enumeraremos essas cenas, fazendo alguns comentários a respeito dos comportamentos mais significativos da câmera no processo de filmagem e a respeito dos recursos sonoros e outros elementos que julgamos importantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Parte	Cenas	Comentários
I N T R O D U Ç Ã O	<p>1. Na primeira cena temos uma senhora, na varanda de entrada de uma casa, que parece esperar por alguém. Veste-se discretamente e tem às mãos um ramallete de flores. Ouve-se o barulho da chuva, o que corresponde ao comportamento da natureza na cena. A senhora, Dona Cândida, observa a paisagem verde e parece se dirigir para o interior da casa, que depois saberemos trata-se da casa de campo da família.</p> <p>2. A cena acima descrita é entrecortada bruscamente pela seguinte informação: “MOEMA FILMES APRESENTA” e como já nos referimos, lemos os créditos iniciais em branco sobre fundo preto;</p> <p>3. Na sequência, temos, filmada em <i>cut up</i>, uma lagarta passeando lentamente pela beirada de uma folha seca;</p> <p>4. Só então é que aparece o título do filme: “RUÍDO DE PASSOS, antecedido da seguinte informação: “baseado no conto de Clarice Lispector”. A cor da fonte do título do filme difere das fontes das demais letras apresentados até então, pois está em cor vermelha;</p> <p>5. A próxima cena apresenta uma lagarta passeando no solo coberto por vegetais verdes;</p> <p>6. No próximo letreiro o espectador é informado a respeito da direção e roteirização do curta metragem, onde pode ler: “DIREÇÃO E ROTEIRO: DENISE GONÇALVES”;</p> <p>7. A próxima cena apresenta dois insetos da mesma espécie, um macho e uma fêmea, em atividade de acasalamento. Ambos estão em cima de uma folha verde.</p>	<p>1. Posteriormente essa senhora será conhecida em suas aflições e desejos e terá o destaque de protagonista da narrativa;</p> <p>3. Segundo Rodrigues (2002), na obra “O cinema e a Produção”, o <i>cut up</i> é o plano que mostra um objeto detalhadamente. Também usado para mostrar partes do corpo nessa mesma perspectiva e também conhecido simplesmente como “detalhe”;</p>

Tabela 1: Introdução

Essa sequência de sete imagens distintas compõe o que chamaremos de introdução do filme. A diretora cria uma atmosfera curiosa, onde são mostradas imagens que o espectador ainda não sabe se possuem relação com a protagonista ou com a narrativa em questão. Ele pode supor essas relações, mas é só no final da história que poderá confirmá-las: Dona Cândida é solitária como as duas lagartas que passeiam sozinhas, e o coito, verificado na sequência sete, corresponde ao desejo que ela ainda sente.

É importante destacar que a introdução do filme tem aproximadamente um minuto, durante o qual se ouve, independentemente da cena, uma música instrumental que parece traduzir a angústia e a aflição da personagem, a qual, por enquanto, em cena, só espera. Essa música se soma ao barulho de chuva, o que vem intensificar o caráter subjetivo que envolve e domina a protagonista. Esse dado, assim como a relação das imagens com a personagem, só se confirmará no desenvolvimento da história, fazendo com que a narrativa sustente um jogo de lançar e confirmar hipóteses.

Na segunda parte, que inicia quando não se tem mais a intermediação dos letreiros anunciando os créditos principais do filme, a sequência das cenas é entrecortada por hiatos narrativos, ou seja, por segundos onde o espectador não assiste a cena alguma e a escuridão predomina na tela. Este recurso funciona como um divisor da história em três partes e, ao mesmo tempo, como um agregador de cenas em blocos sequenciais, que podem assim ser esquematizados:

Partes	Cenas	Comentário
	<ol style="list-style-type: none"> 1. Verificamos que chegam à fazenda, a filha e o genro de Dona Cândida e a acomodam, juntamente com sua mala, em um carro. Essas ações correspondem à possibilidade levantada na primeira cena da introdução: a personagem espera por alguém. 2. Já na estrada, a filha reclama do incômodo que é manter o sítio em dia e buscá-la ali: “Eu não aguento mais esse sítio, é só trabalho, é só despesa. A gente precisa vendê-lo.” Dona Cândida se limita a responder: “É sim.” 3. A filha continua reclamando, e Dona Cândida observa detalhadamente a paisagem, e a câmera registra isso a partir do seu olhar; 4. A senhora, agora, cheira a rosas, tipo de flor que predomina no ramallete que traz às mãos e, numa mistura de sonho e vertigem, ela se vê num espaço repleto de flores e rosas de muitas cores, onde as cheira, furtivamente, e parece padecer de um desejo por elas despertado; 5. Há, neste momento, um hiato narrativo, tal qual aqueles que separam as sequências da história, mas sua função aqui não é dividir em segmentos a narrativa e sim demonstrar ao espectador o quanto a personagem delira de desejos em contato com tantas flores. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Com relação às imagens da Introdução, há uma quebra no que se refere à música, a qual cessa repentinamente, e ao comportamento da natureza: já não chove mais e temos a presença do sol. 3. Esse recurso de filmagem, no cinema é chamado de câmara subjetiva, onde ator tem o ponto de vista do operador da câmera e se move no lugar dele. (RODRIGUES, 2002, p. 30)

<p>P A R T E I</p>	<p>6. Na sequência, ainda no sonho, Dona Cândida parece ser socorrida de seus delírios vertiginosos por três homens, um menino, um senhor idoso e um homem de meia idade, que lhe alcança água e lhe pergunta se está bem. A protagonista, ao pegar a água, segura as mãos do homem sob o copo e lembra de seu casamento, mais especificamente de um beijo trocado com seu marido. À pergunta do homem ela responde: “Sim”, e a cena se encerra com a câmera focalizando a boca da personagem, em <i>cut-up</i>.</p> <p>7. Dona Cândida é acordada pela filha, pois já estão na casa da mãe. A filha reclama que a idosa dormiu a viagem toda e ela responde sorrindo: “Que dormir, imagine!”.</p> <p>8. Na sequência posterior temos a protagonista acenando para a filha e o genro, que já partiram com o carro, e a empregada, que carrega sua mala.</p> <p>9. Dona Cândida entra em casa, fecha a porta e um relógio, filmado em <i>cut-up</i>, marca 17 horas e dez minutos, portanto indica o fim da tarde.</p> <p>10. A idosa vai em direção à mesa da sala, abre a janela, retira as flores secas do vaso que se encontra no centro, ação na qual a personagem espeta o dedo nos espinhos;</p> <p>11. Antecedida de um “ai”, murmurado pela mulher, a imagem que se vê é de um cavalo preto, forte e potente, que se encontra preso a uma corda, a qual é segurada por um homem. Dona Cândida o observa mesmo admirada, da porta do carro da filha.</p> <p>12. Depois, percebemos que o cavalo está preso em um curral, o que é filmado da perspectiva dele. Mais uma vez, usando o plano <i>cut-up</i>, temos os olhos de Dona Cândida vidrados no cavalo;</p> <p>13. Na última cena desta parte vemos as flores trocadas e o vaso sob a mesa, porém deslocado para o lado e as flores secas sob o guardanapo branco.</p>	<p>6. É importante destacar que as lembranças da personagem são lançadas na tela em sépia, remetendo o espectador ao passado.</p> <p>11. Toda a cena é acompanhada de música com ritmo empolgante;</p> <p>12. A cena é incrementada com o som do relincho do cavalo, que parece sofrer, preso no curral, somado à música descrita na cena anterior.</p>
<p>P A R T E I</p>	<p>1. Dona Cândida está em seu quarto, guardando as roupas que trouxe da viagem, e vê o paletó do marido. Acaricia-o e expressa em seu rosto intensa saudade;</p> <p>2. Recorda-se do acasalamento, onde se vê uma imagem do ato sexual: o marido por cima dela em movimentos contínuos;</p> <p>3. Dona Cândida sentada na cama observa um móvel que se encontra a sua frente;</p> <p>4. Fazendo uso mais uma vez do plano <i>cut-up</i>, temos o detalhamento da imagem de um porta-retratos que se encontra sob um móvel do quarto. Esse recurso, neste momento, é empregado para aproximar do espectador a imagem que a protagonista vê: sob o móvel, num porta-retratos, a fotografia de um homem, possivelmente o marido da protagonista, com aparência ainda jovem.</p>	<p>1. É importante destacar o trabalho da produção de arte do filme, especialmente no que se refere à mobília da casa da personagem, onde o quarto reconstitui, por meio de móveis antigos e opacos, um ambiente de morbidez e melancolia, que se relaciona com a subjetividade de Dona Cândida;</p> <p>2. Assim como a cena seis da primeira parte do filme, esta cena é em sépia, referindo-se ao passado da personagem;</p>
<p>P A R T E I</p>	<p>1. Dona Cândida, da janela, observa um casal namorando numa tarde chuvosa;</p> <p>2. A protagonista, sentada em uma poltrona, na sala de estar, coloca na vitrola um disco de Liszt. Dona Cândida fica ouvindo-o e olha, contemplativamente, para cima, enquanto a câmera vai enquadrando, em planos <i>cut-up</i>, objetos que estão à volta da personagem, como uma pequena escultura de dois anjos se beijando e o porta retratos contendo a fotografia da família, onde vemos a protagonista, seu esposo e um casal de filhos;</p> <p>3. Na sequência, vemos Dona Cândida no banheiro, em pé, acariciando-se. Está só com uma toalha e passa as mãos em</p>	<p>1. Nesta cena temos a exploração de espaços, como a chuva, correndo pelas beiradas do asfalto, e a chuva caindo sob as flores;</p> <p>2. O próprio disco dá à cena a ambientação musical necessária, o que terá continuidade na cena três;</p> <p>3. Juntamente com a música de fundo, ouve-se o barulho de</p>

<p>I</p>	<p>diferentes partes do corpo, como as nádegas, as pernas, a cintura e as costas;</p> <p>4. Depois dessas carícias solitárias, ainda no banheiro, a personagem passa a mão no espelho embaçado, limpando a parte que reflete o seu rosto;</p> <p>5. Na cena seguinte Dona Cândida está conversando com um médico ginecologista, onde se desenrola o seguinte diálogo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - “Quando é que passa? - Passa o quê? - A coisa... O senhor sabe? - Sei, sei, isso às vezes não passa nunca. - Mas eu tenho oitenta e um anos! - Mas a idade não importa, a senhora pode sentir isso até morrer. - Mas isso é o inferno! - “É a vida, Dona Cândida, é a vida!” 	<p>gotas d’água. Juntos, o disco de Liszt e o som d’água formam uma atmosfera sonora de extrema melancolia e tristeza, que continua na cena quatro.</p> <p>5. A câmera, nesta cena, capta a conversa dos personagens num movimento que perfaz um semicírculo que centraliza a protagonista e a conserva de frente para a mesma. Nesse esquema, o médico só é visto de costas enquanto a câmera desenha o movimento do semicírculo e o diálogo entre ele e sua paciente se desenrola.</p>
<p>P A R T E I V</p>	<p>1. Na semiescuridão, a protagonista se masturba, deitada em sua cama, embaixo dos lençóis;</p> <p>2. Após atingir o orgasmo, olha para o lado direito, de onde vem o som de ruídos de passos.</p>	<p>1. A câmara não focaliza diretamente a personagem na cama, e sim faz um movimento da esquerda para a direita, revelando detalhes do quarto. Ouve-se, enquanto isso, seus gemidos. Somente alguns segundos antes de atingir o orgasmo é que a câmara alcança a personagem e pára então de se movimentar, captando o momento íntimo e solitário da idosa.</p>

Tabela 2: Partes I, II, III e IV

Descritas a estrutura de cada obra envolvida nesta reflexão, podemos fazer um levantamento das mudanças operadas no enredo da narrativa, por meio do caminho percorrido da literatura ao cinema. Vamos considerar, para esta análise, os aspectos e elementos que o conto apresenta e que o segundo sistema aproveita, reconfigurando-os de acordo com a sua linguagem.

Nesse sentido, inúmeras mudanças foram operacionalizadas. Já na introdução do filme, o segundo sistema se utiliza de aspectos significativos na construção da narrativa: Dona Cândida está no sítio, entre as árvores e o verde, é um dia chuvoso e traz às mãos um ramalhete de rosas. Esses aspectos, no conto, são citados como agravantes da sua vertigem, portanto estão **mencionados** no primeiro sistema. Entremedio a exibição dos créditos, as imagens das lagartas solitárias e dos insetos se acasalando se relacionam com a personagem, e mesmo que não existam no conto, podemos afirmar que ali estão **previstas** e existem, virtualmente, numa relação de possibilidades que o conto, na sua forma e, principalmente, no seu conteúdo, expõe. A autora do conto, ao criar a

personagem em questão e caracterizá-la como tal, deixa em suspenso essa possibilidade, que a roteirista e diretora do filme aproveita tão bem.

Na primeira parte, todo o segmento narrativo, detalhado anteriormente, é criado pela roteirista que, mais uma vez, reaproveita aspectos **mencionados** ou **previstos** na história. No primeiro caso é bem significativo citar a ampliação que se dá à idéia de que a personagem “tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa” (LISPECTOR, 1974, p. 28). Na atmosfera de sonho e delírio que a roteirista cria a partir do perfume das rosas nos é colocado pela primeira vez o desejo sexual da personagem. Os gemidos misturados à respiração ofegante e a presença dos homens no seu sonho, bem como o fato da protagonista segurar a mão do homem que lhe alcança água, apontam para o principal drama da idosa: sua libido está em atividade pulsante. Desse modo, o segundo sistema aproveita um dado do curta e o transforma em sequência narrativa. Quanto ao segundo caso – aspectos **previstos** no curta – podemos identificar a existência da casa de Dona Cândida e a presença do cavalo na narrativa, conforme destacamos na tabela da parte um.

A sequência narrativa que corresponde à segunda parte do curta também é criada pela roteirista. O segmento narrativo se desencadeia a partir do fato de Dona Cândida guardar as roupas que trouxe da estada no sítio no armário de seu quarto, pois fazendo isso a personagem encontra o paletó do marido, acaricia-o, recorda-se do ato sexual e olha para seu retrato. A ação geradora do segmento não é mencionada no conto, mas é um **desdobramento** da informação de que a senhora em questão frequentava a fazenda. Essa informação dá abertura para a roteirista projetar em seu texto, e em seu filme, a visita à fazenda e outras ações que se ligam a essa. Desse modo, percebemos que uma idéia **mencionada** no conto – “A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda” – é redimensionada pelo segundo sistema, e este promove o seu alastramento para outras ações que, concatenadas numa relação de sucessão e dependência, ampliam a narrativa gestada primeiramente no sistema literário.

Outros exemplos desse processo são as cenas que compõem o início da terceira parte do filme. O conto salienta que o verde das árvores e a chuva pioravam seu desejo. A roteirista aproveita essas informações, ligando-as ao desejo provocado por observar um casal de namorados. Essa jornada de solidão e desejo se torna mais tensa quando a protagonista ouve Liszt, na sala, e seu olhar, reproduzido pela câmera, revela, em plano *cut up*, objetos e fotografias que ali estão. O narrador do conto também nos informa de seu gosto musical e de sua reação perante ele: “Quando ouvia Liszt se arrepiava toda”.

Este é mais um dado que o texto **menciona** e que a diretora aproveita. Esses agravantes parecem responsáveis pelo que acontece na cena seguinte, quando a protagonista se acaricia no banheiro, fato que parece favorecer a decisão da personagem de consultar um ginecologista. Na cena do consultório temos o único diálogo do filme, que se estabelece entre Dona Cândida e o ginecologista. A base da conversa é a dialogação presente no conto.

A quarta parte do curta apresenta grande correspondência com o final do conto, pois a roteirista recria as ações propostas no sistema literário: “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se”. (LISPECTOR, 1974, p. 29). Citadas, anteriormente, as peculiaridades com que a câmera registra a cena, podemos afirmar que a quarta parte do curta é o momento em que mais se aproximam os dois sistemas envolvidos neste processo de adaptação, pois a roteirista adequou a linguagem cinematográfica ao final que a autora, sutilmente, propôs para o conto.

Ainda sobre o fim das duas narrativas, é importante salientar que ambas apresentam finais em aberto, ou seja, segmentos que não oferecem à história uma conclusão clara. O conto parece nos apresentar a morte da protagonista: “Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida, senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte. A morte. [...]. Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo” (LISPECTOR, 1974, p. 29). O curta, por sua vez, faz menção aos passos sem informar quem pratica a ação. Uma vez que o objetivo deste trabalho não é o desvelamento dos significados que as narrativas podem apresentar e, sim, a verificação das relações entre ambas no processo de adaptação, não discutiremos esses finais pelo caminho das interpretações que podem suscitar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas ora relacionadas nos fazem pensar na possibilidade dos estudos que visam perceber, descrever e analisar os processos de adaptação da literatura para o cinema sem se pautarem pela simples verificação do nível de fidelidade com que estas foram operacionalizadas. Há, nesse processo, elementos e fatores mais favoráveis a uma análise e que relacionem linguagens diferentes em outras perspectivas, como a evidenciada neste trabalho.

Desse modo, o caminho percorrido no processo de transposição da narrativa literária “Ruídos de passos” para o cinema nos aponta para um processo criativo, em que

se verifica sua ampliação quando veiculada em outro sistema artístico. Assim, elementos e ideias que são somente citados ou que estavam implícitos no texto literário, são explorados no filme com potencialidade.

Considerando a narrativa literária, é importante salientar que o conto é eficaz naquilo que se propõe quanto a sua estrutura e organização: narrar um pequeno momento da vida de uma senhora de oitenta e um anos, a quem o desejo sexual ainda visita. Para isso, se constitui numa narrativa bastante curta, onde predomina o diálogo que a protagonista mantém com o médico ginecologista que visita. Esta mesma estrutura não é, aos olhos da linguagem cinematográfica, favorável, pois, para o cinema, o conto se apresenta lacunoso e sem um enredo que concatene informações num tempo determinado e num espaço definido. Desse modo, o segundo sistema trata de transformar as informações que o conto apresenta, acerca da personagem, em situações narrativas, reorganizando a história e construindo um enredo mais amplo e sólido.

Concluimos, então, que quando o texto literário serve de base para a constituição de uma narrativa em outro sistema, no caso o cinematográfico, algumas ideias que estão guardadas podem ser aproveitadas, caminhos que estão semiabertos podem ser percorridos, enfim, o cinema, contando com sua linguagem híbrida, pode transformar, organizar, reenquadrar, adequar e reconstruir uma narrativa que, no contexto da criação literária, se apresenta como pronta, satisfatoriamente acabada.

REFERÊNCIAS

- KOTHE, Flávio. *Literatura e sistemas intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.
- KUNZ, Marines Andréa. A hora da estrela. In: SARAIVA, Juracy Assmann. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003. p. 43-66.
- LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- RODRIGUES, Cris. *Cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RUÍDO de Passos. Direção de Denise Gonçalves. Intérpretes: Renée Gumiel, Sylvia Laila. Música de Fernanda Porto. 1996, 11 minutos, cor, 35 mm.
- SARAIVA, Juracy Assmann. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: _____. *Narrativas verbais e visuais: leituras refletidas*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003. p. 9-26.

XAVIER, Ismael. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/SP; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.