



DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

Relatório Final: O cinema literário de Beto Brant

Pedro Henrique V. de S. Ferreira¹

Vera Lúcia Follain de Figueiredo²



¹ Aluno do Curso de Comunicação Social da PUC-Rio

² Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	3
II. SOBRE A NOÇÃO DE ADAPTAÇÃO.....	11
III. O CINEMA LITERÁRIO DE BETO BRANT.....	17
III.1 O Invasor.....	20
III.2 Crime Delicado.....	24
CONCLUSÃO	27
BIBLIOGRAFIA.....	30

I. INTRODUÇÃO

Por mais que as adaptações literárias e teatrais para o cinema deixem ostensivamente claras a confluência destes três meios artísticos, para pensar a adaptação, ou melhor dizendo, a transcrição, é preciso ir além da idéia de uma simples influência mútua que estes meios exercem entre si. Sobretudo o cinema, que até meados da década de 20 era visto pela burguesia como nada além de diversão popular, enquanto buscava afirmar-se como meio de expressão artístico – “a sétima arte” – recorreu à literatura e ao teatro para consolidar uma linguagem narrativa cinematográfica. Por outro lado, a invenção do cinematógrafo no final do século XIX transformou também as linguagens narrativas dos demais meios, principalmente do teatro e da literatura, que aglutinaram traços específicos da linguagem cinematográfica, buscando, sobretudo, atualizarem-se, acompanhando os novos ritmos impostos pela modernidade, nos grandes centros urbanos. Tal confluência de mídias entre teatro, literatura e cinema, que se fez presente já na instauração da linguagem cinematográfica de narrativa clássica, e que, ainda assim, permeou toda história do pensamento de diretores e teóricos que ampliaram as formas e potenciais do meio, tem características mais particulares na contemporaneidade.

A invenção dos irmãos Lumière foi, a princípio, usada sem propósitos ou finalidades artísticas, muito mais como um método de registrar um acontecimento, uma paisagem ou um estilo de vida. A investigação de suas especificidades veio, em um primeiro momento, pelo nome de George Mèlies, de origem teatral, que foi buscar realizar com o cinema as mágicas de ilusionismo que eram impossíveis no palco.

Poucos anos depois, na década de 20, D.W. Griffith, aproveitando signos cinematográficos que já vinham sendo utilizados durante os primeiros anos do cinema, recorreu à literatura de Charles Dickens para estabelecer técnicas de montagem linear, enquadramento e simbolismos. De acordo com Eisenstein, os procedimentos da narrativa griffithiana e de sua diegése já existiam na obra do escritor inglês, e o mérito do primeiro grande nome do cinema americano foi o de ter estabelecido um grupo de códigos que

exploravam as especificidades do cinema. Já havia, na própria instauração da linearidade narrativa do cinema uma semelhança estilística, tanto da posição do narrador quanto da finalidade discursiva, com a literatura. A montagem paralela, que por muito tempo foi pensada como especificidade cinematográfica, segundo Eisenstein, já existia na literatura americana de Dickens, que estilística e tematicamente confluía em muito com o primeiro modelo do cinema norte americano: “Disto, de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith”. (Eisenstein, 2002, p.176)

Por outro lado, ainda nas primeiras duas décadas do século XX, um cinema italiano silencioso se diversificava deste primeiro cinema americano filmando as cenas em tempo real, recusando a fragmentação espaço-temporal da montagem griffithiana e, por sua vez, procurando no tratamento da cena teatral um meio de dramatização da cena cinematográfica, o que mais tarde encontraria uma forma mais propriamente cinematográfica no neo-realismo. Este primeiro cinema italiano, porém, também precisou recorrer a artifícios literários para estabelecer relações entre as cenas. Pode-se observar que a coesão interna destas narrativas acontecia pelos intertítulos que entremeavam as cenas, ou seja, pela palavra escrita.

Até mesmo Sergei Eisenstein, primeiro grande teórico do cinema, teve sua iniciação artística no teatro construtivista russo. O cultuado diretor e crítico chegou a afirmar que o cinema construtivista, para onde voltou seus estudos à partir da década de XX, sucedeu o teatro russo que, com o avanço das tecnologias no palco, deixou enfraquecer a encenação e os simbolismos gesto-textuais próprios à cena teatral. François Albera relata como o cineasta russo sobrepôs o cinema ao teatro (Albera, 2002, p. 241). Albera lembra que sobre a peça *Máscara de Gás*, Eisenstein declarou: “as turbinas e o plano de fundo da fábrica apagavam os últimos restos de maquiagem e de figurino de teatro. No meio das máquinas reais, os acessórios tornaram-se ridículos. A encenação era incompatível com o odor acre do gás.” “Tendo chegado a este ponto crítico, nosso teatro terminou e tornou-se cinema”, disse ainda Eisenstein.

Os estudos do construtivismo russo também se voltaram para a literatura e desenvolveram uma gramática da linguagem cinematográfica apoiada na montagem, no corte enquanto principal fonte dramática do cinema. Eisenstein

viria a se tornar, junto a Pudovkin e Vertov, o principal nome desta vertente de críticos. Em seus textos, o diretor e teórico defendia a soma de planos – cada plano retirado de objetos reais dotados de significação – e a justaposição que resultaria em um discurso cinematográfico. O objeto de estudo da crítica cinematográfica passava a ser a montagem e as relações dialéticas e arbitrarias que o autor poderia compor. É sabido que Eisenstein se inspirou na poesia de Maiakovski e, segundo Andrei Tarkovski, foi nas poesias japonesas, os Hai Kais, que o construtivista russo encontrou a base de sua teoria da montagem. “Eisenstein via nesses tercetos o modelo de como a combinação de três elementos separados é capaz de criar algo que é diferente de cada um deles.” (Tarkovski, 2002, p. 76)

Tarkovski, porém, caminhou em um sentido oposto ao da fragmentação espaço-temporal de Griffith e da noção eisensteiniana da montagem como princípio ordenador da dramaticidade e do discurso cinematográfico, afirmando que, “uma vez que esse princípio já se encontrava no hai cai, é evidente que não pertence exclusivamente ao cinema”, sendo outra a característica mais básica da arte cinematográfica.

Tal divergência levou Tarkovski a retomar as narrativas em fluxo de Proust para comentar a função que julga básica do cinema – o tempo – opondo-se ao construtivismo russo no que se refere à formação de um discurso:

Proust também fala da construção de “um vasto edifício de memórias”, e creio ser exatamente esta a função do cinema, que poderíamos definir como manifestação ideal do conceito japonês de saba. Afinal, ao dominar esse material inteiramente novo – o tempo – o cinema se torna, no sentido mais pleno, uma nova musa. (Tarkovski, 2002, p. 67)

O surgimento do cinema foi, por sua vez, influenciar os demais meios artísticos, sobretudo o teatro em um primeiro momento. O crítico e filósofo alemão Walter Benjamin, afinado com as propostas do teatro épico de Brecht, já defendia tal posicionamento de assimilação das características do novo meio como forma de modificar as relações da obra de arte com o espectador: “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas, o cinema e o rádio. Ele está situado no ponto mais alto da técnica”, exemplifica Walter Benjamin. E acrescenta:

Se o cinema impôs o princípio de que o espectador pode entrar a qualquer momento na sala, de que para isso devem ser evitados os antecedentes muito complicados e de que cada parte, além do seu valor para o todo, precisa ter um valor próprio, episódico, esse princípio tornou-se absolutamente necessário para o rádio (...) O teatro épico faz o mesmo com o palco. (Benjamin, 1996, p. 83)

A noção de enquadramento e espaço fora-do-quadro trouxe para o teatro novos signos dramáticos, apesar das significações distintas que tiveram quando foram assimilados. A gestualidade grandiloqüente que o cinema silencioso desenvolveu e o conjunto de signos que os atores emitiam nas telas foi apropriado pelo teatro de forma tão significativa que este método de atuação logo se transformou em um jargão popular – chama-se de “atuação teatral” os exageros de performance de um ator de cinema quando, na verdade, foi o cinema que primeiramente unificou estes signos de gestos dos quais um teatro, até então de gestos tímidos cuja força de dramatização se encontrava no texto, se apropriou.

O texto literário também foi procurar no cinema, no momento em que este começava a esboçar suas especificidades, formatos narrativos condizentes com a nova percepção de tempo que este meio de expressão artística inaugurava. Desde então, a noção de que o cinema seria o instrumento perfeito para retratar a vida urbana moderna e as mudanças sócio-culturais do século XX levou a literatura a repensar sua lógica narrativa, buscando romper com a seqüência linear que a tiranizava a maior parte das obras. Sobre este processo, Vera Lúcia Follain de Figueiredo afirma:

Naquele momento, de intensa interpenetração entre as artes, os recursos da linguagem cinematográfica servem de estímulo ao propósito de renovação do texto literário que tenta escapar da tirania da seqüência linear, buscando o efeito de simultaneidade próprio da imagem. (Figueiredo, 2007, p. ???)

As inovações da década de 40 e o cinema sonoro fizeram com que a indústria americana buscasse escritores famosos da época para escrever os diálogos dos filmes. Logo se percebeu a distinção objetiva entre o diálogo literário e o diálogo do roteiro, este segundo exigindo um realismo estrito inerente à fala cinematográfica, em contraponto à gramática do diálogo literário. Tal característica intrínseca ao cinema seria mais tarde assimilada pela

literatura, no uso de uma linguagem mais corriqueira, repleta de gírias e sonoridades particulares. Jean-Claude Carriere destaca a problemática que a tentativa de usar o diálogo refinado da literatura trouxe para a linguagem cinematográfica:

Alguns historiadores falam até num declínio simultâneo da linguagem cinematográfica, como se o uso do diálogo de maneira pródiga e às vezes excessiva predispuesse os diretores à preguiça, suprimindo a necessidade de tomadas poderosas, compactas, luminosas e emblemáticas, cada uma das quais – em grandes filmes mudos de Fritz Lang a Buster Keaton -, alguns anos antes, parecia conter o filme inteiro. (Carriere, 1995, p. 47)

À *nouvelle-vague*, movimento francês da década de 60, é atribuído o enfraquecimento da autonomia dos roteiristas nos filmes, afirmando-se, a partir dela, a noção do diretor como autêntico autor cinematográfico. Porém, não se pode dizer que diretores como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Alain Resnais se posicionaram a favor de uma ruptura com a literatura: pelo contrário, recorreram igualmente à palavra na busca de um cinema autêntico. Godard, já em seu primeiro filme *Acrossados*, utiliza da palavra escrita para o desenrolar da trama e, deste modo, “vai na contramão dos espectadores de cinema, que são como ‘animais realistas: só crêem no que vêem’ e questiona a verdade da imagem, abrindo, conseqüentemente, outras possibilidades de narrativa, além da visual.” O que Godard faz neste filme, e por todo o resto de sua carreira, é se posicionar contra o realismo hollywoodiano, colocando a imagem cinematográfica no mesmo patamar narrativo da palavra e do som, de modo que não mais a verdade está na imagem em movimento.

No Brasil, mesmo nos anos de baixa produtividade, entre 1913 e 1920, encontravam-se adaptações literárias no precário cinema nacional. Em uma época em que a distribuição era dominada pelo setor estrangeiro, sobretudo o cinema italiano, a produção brasileira estagnara quase por definitivo. Os poucos filmes produzidos demonstravam insuficiências perante o aprimoramento técnico do cinema estrangeiro, e encontravam dificuldades nas salas de exibição. Não existia mais o vínculo inicial entre exibição e produção, e as produções brasileiras, que esteticamente buscavam, até então, se aproximar deste cinema estrangeiro, acabaram por adquirir um caráter de mera

complementação nas exhibições, raras vezes tendo oportunidades dentre a crescente quantidade de filmes importados que chegava às salas do início do século.

Colocado à margem e na impossibilidade de competir com a qualidade técnica do cinema estrangeiro, o cinema nacional buscou afirmar-se na procura de uma identidade distinta – um cinema brasileiro. É nos romances tradicionais, como *Inocência*, *O Mulato*, *Ubirajara*, dentre outros, que este primeiro cinema brasileiro buscará sua identidade nacional, abordando questões da cultura brasileira, proposta que, mais tarde, por caminhos diversos, aproximaria o cinema novo do modernismo. Sobre este primeiro cinema entre 1913 e 1920, Maria Rita Galvão afirma:

Na impossibilidade de imitar convincentemente, começa então a procura de um cinema que, de algum modo, atraia o público por ser diferente do estrangeiro: um cinema brasileiro. O desenvolvimento temático da produção nacional claramente indica esta preocupação: o grosso da produção se baseia em adaptações de romances tradicionais, em temas que enfocam o índio ou os costumes típicos do interior brasileiro, e na encenação de episódios históricos. (Galvão, 1987, p.26)

Em 1955, Nelson Pereira dos Santos realizou o filme manifesto do movimento que depois seria conhecido como Cinema Novo, *Rio Quarenta Graus*, no qual o próprio autor afirmou ter se influenciado pela literatura de Jorge Amado e nas temáticas da favela e da criança abandonada tão presentes na obra do escritor. O filme assimilou o neo-realismo de Vittorio de Sicca e Roberto Rossellini em seu caráter de olhar realista, câmera documental na mão, filmagens externas, não-estilizadas, e a proposta de trazer à luz a realidade social do país. O autor optou pela não-linearidade, através de uma narração fragmentária e descontínua, por crer que é desta maneira que se apresenta a realidade imediata. Tal concepção, segundo Gerhild Reisner, “volta à noção joyceana de epifania (...), isto é, ‘o momento de uma aparição (quando a realidade aparece, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética, ou melhor, quando ela já aparece como uma imagem poética).” (Reisner, 2002, p. 264-265)

Na década de 60, o Cinema Novo iria se aproximar do Modernismo literário em suas propostas de afirmação da identidade nacional, antropofagia, e de elaboração de projetos de Brasil através das artes. O desejo de

desenvolver uma expressão artística que correspondesse à realidade brasileira levou cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, dentre outros, a se espelhar no Modernismo muito mais em termos de temática do que estética. Ismail Xavier chama atenção para a estreita relação entre o Cinema Novo e a literatura:

O diálogo com a literatura não se faz apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis (...) Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. (Xavier, 2001, p.19)

A ficção modernista, desde os anos 20, já propunha uma ruptura com os métodos narrativos tradicionais que se aproximava do cinema. Já em 1923, com *Amar, Verbo Intransitivo*, Mário de Andrade dava indícios de uma literatura que queria além de dizer, mostrar. O uso das obras literárias de Mario de Andrade, Graciliano Ramos, e outros modernistas, para adaptação já implica um posicionamento ideológico – suas respectivas mudanças no processo de tradução revelam como os cineastas do cinema novo recorriam às obras da década de 20 à luz das problemáticas dos anos 60.

Joaquim Pedro de Andrade, já em seu primeiro filme, um documentário de 1959 sobre Manuel Bandeira, retrata o poeta modernista no seu dia-a-dia. Em 1965, inspira-se no poema “O negro amor de rendas brancas” de Carlos Drummond de Andrade, para realizar *O Padre e a Moça*, homenagem a seu professor Robert Bresson e o filme *Diário de um Pároco de Aldeia*, igualmente adaptação literária. Quatro anos depois, filmou *Macunaíma* baseado no romance homônimo de Mário de Andrade. Buscando atualizar o significado de tais obras literárias, transpondo-as para um outro período histórico, Joaquim Pedro de Andrade inaugurou no cinema um debate sobre a identidade nacional que até então se encontrava somente na literatura, elucidando questões distintas daquelas que os romances modernistas desejavam elucidar: “Se a questão modernista era a da independência cultural”, explica Heloísa Buarque de Hollanda, “o Cinema Novo, ou melhor, o contexto histórico dos anos 1960 acrescentaria o social e o econômico como questões decisivas para um pensamento sobre o Brasil.” (Hermanns, 2002, p. 247)

Ainda sobre a filmografia de Joaquim Pedro de Andrade, o diretor, ao adaptar obras modernistas da literatura brasileira, propôs ao cinema um movimento de antropofagia semelhante àquele que a literatura modernista havia realizado anos antes, partindo do princípio de que os escritores modernistas deveriam ser “considerados como fundadores da cultura brasileira” (Hermanns, 2002, p. 245).

Tal confluência entre o meio literário e o meio cinematográfico tem novas características na atualidade. Esta pesquisa buscará se aprofundar na relação que hoje se estabelece entre cinema e literatura, tendo como objeto de análise a obra de Beto Brant, cineasta contemporâneo cujos filmes se realizam no contexto das mudanças que afetaram o paradigma estético da modernidade.

II. Sobre a Noção de Adaptação

Antes de desenvolvermos a análise da relação fílmica-literária das duas obras selecionadas – *O Invasor* e *Crime Delicado*, ambas dirigidas por Beto Brant – e, através desta, refletir sobre algumas das especificidades e problemáticas da intersecção midiática, será necessário discutir conceitos-chaves, já presentes no amplo debate existente sobre o tema da tradução entre meios.

Nas últimas décadas perde força a idéia tradicional de adaptação, porque já não existe uma demanda em termos do grau de fidelidade do filme em relação ao texto de origem: privilegia-se o diálogo com a obra ao invés da fidelidade, que outrora fora a cobrança mais comum, sobretudo por aficionados pelo escritor que, como observou Ismail Xavier, “exigiam a fidelidade, queriam encontrar Kafka no filme *O processo* de Orson Welles, ou Flaubert no *Madame Bovary* de Jean Renoir” (ano) e consideravam que as distorções do cineasta eram traições à “obra original”.

Hoje em dia, a crítica cinematográfica já não toma a proximidade com a obra literária como critério fundamental para atribuir, a partir desta, um valor absoluto ao filme. Muito mais vale ter o texto literário como ponto de partida para averiguar as distintas significações que o cineasta dá à narrativa do que procurar, no filme, o livro. Segundo Ismail Xavier, o diálogo cada vez mais vinculado entre os meios cinematográficos, teatrais e literários fundamenta um dos motivos pelo qual a crítica dos nossos tempos recusa a “fidelidade” como critério de avaliação:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade 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. (XAVIER,)

Estudos recentes da semiologia, ao invés do mero negar da “fidelidade” da adaptação, apontam uma real impossibilidade de uma suposta transposição entre meios, visto que, no plano estético, os significados da obra original

mudarão face ao câmbio de significantes inerentes a meios distintos. O significado da obra, por sua vez, é inseparável de sua forma, e portanto significantes diferentes necessariamente significarão de forma diferente. A própria idéia de tradução, se partir de uma co-relação entre os signos literários e cinematográficos, pode expressar uma postura conservadora quanto às reais especificidades de um meio, tratando signos imagéticos como uma mera justaposição de signos linguísticos.

A noção de tradução, contudo, vem sendo utilizada por duas vertentes distintas. Serve tanto àqueles que esperam que um cineasta utilize recursos cinematográficos para a reprodução da poética literária, resultando em um produto final análogo, segundo as possibilidades dos meios; quanto aos que permitem ao cineasta o processo de livre criação, considerando o texto de origem como ponto de partida. Ismail Xavier toma partido deste segundo grupo, afirmando não esperar de Joaquim Pedro a transposição exata da mitopoética da rapsódia de Mário de Andrade, no caso de *Macunaíma*. Adiante, afirma:

O lema deve ser 'ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor', valendo as comparações entre livro e filme mais como esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.

Assim, de acordo com Ismail Xavier, no caso do filme *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, adaptado do romance de Raduan Nassar, a crítica conferiu uma nítida ênfase à noção de “tradução” do filme, valorizando as supostas equivalências midiáticas. Segundo o autor, em *Lavoura Arcaica*, os críticos destacaram que “a fotografia reproduz a atmosfera sombria ou luminosa do livro, que o ator compõe bem a fisionomia e o caráter dos protagonistas, que a montagem e os movimentos de câmera imprimem o ritmo certo, que a música infunde a tonalidade correta...” Esta crítica, porém, consideraria a existência de signos cinematográficos análogos a signos literários. Ismail Xavier busca se distanciar desta posição, tanto porque este posicionamento inibiria as possibilidades criativas do cineasta, como por crer que esta analogia sempre será regida por critérios e abstrações subjetivas do crítico.

A crítica encontrará mais consenso na convergência – isto é, naquilo que tanto o cinema quanto a literatura tem em comum – do que na analogia de suas divergências. Para Ismail Xavier, podemos relacionar um filme a um livro de forma pragmática somente em relação à “trama”, ou seja, na re-estruturação ou não de uma sucessão linear, descontínua, paralela ou elíptica; nas mudanças ou não no espaço das ações, do ponto-de-vista, das simetrias, conflitos, entrecruzamentos, bifurcações e reviravoltas. Todas estas particularidades da “trama” podem ou não permanecer a mesma na tradução de um livro, filme ou peça, cabendo a escolha unicamente à arbitrariedade do autor. Se ocorrerem variações, quais os seus significados? Se permanecer idêntica, o que isto implica? Mesmo que a trama não venha a configurar o valor absoluto de um filme, é através dela que podemos pensar o sentido que esta ou aquela tradução buscam imprimir.

Ideal para ilustrar este princípio é o filme *Morte em Veneza*, de Luchino Visconti, do livro de Thomas Mann. Através da inserção de cenas em *flashback* que não existem no livro, o diretor resolve a problemática de envolver na trama as reflexões sobre a arte, presentes, no livro, na subjetividade do personagem. Nestas cenas, o personagem principal discute a origem da beleza com um pianista. Visconti aproveitou este recurso para também inserir na trama suas opiniões quanto à arte, colocando-se em diálogo com o escritor.

Em uma linha até determinado ponto semelhante à de Ismail Xavier, Randall Johnson rejeita a fidelidade por ela ser “ahistórica, subjetiva e, sobretudo, impraticável” (JOHNSON, 1982, p.1-2), e observa que, em termos de similaridade, tanto o cinema quanto a literatura “usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar a linguagem figurativa ou metafórica”. Porém, seu estudo não busca traçar proximidades rígidas entre a obra literária e sua tradução cinematográfica. Investigar as especificidades de cada meio, que confluem para um lugar comum ou que divergem em sentidos independentes, serve apenas de intermédio para compreender a “ideologia” e as “circunstâncias” do livro e do filme. Define-se por “ideologia” a maneira pela qual o artista vê a sociedade na qual vive (JOHNSON,). Um artista pode se colocar de acordo com a ideologia “natural”, dominante em seu período histórico, ou adotar um posicionamento “contra-ideológico”, colocando seu trabalho em oposição à ideologia dominante. Portanto, o uso de artifícios

técnicos, de expressividade dos atores, desta ou daquela trilha sonora, ou de quaisquer outros elementos singulares, antes de aproximar a tradução do texto original, revela a percepção de mundo do cineasta. O filme se relacionaria mutuamente com a “ideologia” e as “circunstâncias”, visto que, a obra revela ideologia e circunstância ao mesmo tempo em que, para conhecer o sentido particular do texto ou do livro, é requerido um estudo do contexto no qual está imersa a obra, e o posicionamento ideológico do autor quanto à sociedade em questão.

Retomando semiólogos como Jean Mitry e Christian Metz, o autor repensa a impossibilidade de analogia entre significantes distintos e rejeita a idéia de que exista um tema ideal para cada meio. Para ele, o cinema se comunica por uma relação icônica enquanto a literatura, por uma relação simbólica. Então, o autor parte para a análise do filme *Macunaíma* do cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade, e do texto original, do modernista Mário de Andrade, cada qual de acordo com determinadas circunstâncias sócio-históricas concretas de produção, de modo que uma obra escrita e lida na fase modernista não terá o mesmo sentido que sua adaptação filmada e exibida na década de 60. Com esta comparação, intenciona estabelecer paralelos entre o movimento cinematográfico do Cinema Novo e o Modernismo literário.

O questionamento da idéia de adaptação como equivalência dos recursos cinematográficos com recursos literários ou teatrais, na finalidade de encontrar ou não fidelidade na obra, coloca os teóricos atuais face à necessidade de estabelecer novos critérios que dêem conta da recente mobilidade intermediária. Conceitos como ideologia e circunstância passam a ser essenciais para a compreensão do sentido da tradução e da obra traduzida. Perante tais questões, Denílson Lopes chama a atenção para a necessidade de uma estética fundamental mais ampla, capaz de reconhecer categorias analíticas pertencentes a diferentes expressões artísticas:

No estudo das relações entre literatura e cinema, há uma certa tradição em discutir as especificidades das respectivas linguagens para depois estabelecer discussões que podem variar da questão da adaptação até a intersemiotividade, no esforço de compreender como certos elementos podem ser traduzidos, relidos, reconstruídos num outro suporte. A motivação destas notas é outra, a de buscar categorias

analíticas instauradoras de um espaço entre diferentes expressões artísticas, particularmente no que se refere à construção da subjetividade, do espaço e do tempo, a saber, sensibilidade, personagem-alegórico, imaginário e imagem. O objetivo seria contribuir para “uma estética de interação entre as artes”, cada vez mais fundamental para se compreender a arte contemporânea. (LOPES,)

Em suas notas “Entre a literatura e o cinema”, publicada na coletânea *Textos à flor da tela*, o autor recorre à categoria da sensibilidade para fundar um ponto de encontro entre todas as formas artísticas que, concomitantemente, não constituem objetos privilegiados de discursos institucionalizados, de saberes, a não ser o da arte, ou seja, esta via de acesso, que Denílson Lopes abre, revela uma categoria de sensibilidade que se encontra restritamente em obras de arte. Admite, por sua vez, que a sensibilidade não é uma categoria autônoma e fixa, com regras internas determináveis, mas uma categoria mais indefinida e fluída, e é exatamente esta flexibilidade que a faz libertar outras realidades e percepções – percepções estas que permitem uma congruência de cinema e literatura.

“A sensibilidade, como a idéia proustiana, multiplica-se misteriosa em imagens” (LOPES,), ou seja, a sensibilidade de uma obra permeia as imagens que o autor cria, seja através de um grupo de objetos, modos estilísticos ou personagens-alegóricos. A articulação das diversas imagens que formam um conjunto se traduz em um imaginário, desta forma ganhando coletividade e caráter sócio-histórico. Contudo, não um caráter sócio-histórico material, mas sensível, de uma suposta “sensibilidade sócio-histórica”. Nas palavras de Denílson Lopes:

O imaginário se traduz num conjunto de imagens articuladas, com recorrência temporal e trânsito transcultural, atravessadas por sensibilidades igualmente sócio-históricas, não enquanto um depósito de referências, um arquivo a ser vasculhado, mas numa dinâmica interativa entre tempos históricos. (LOPES,)

Adiante, Denílson relaciona o pertencimento da obra a um imaginário com a tradicional problemática do contexto em que a obra emerge. Segundo o autor, as redes imaginárias à qual a obra pertence dariam uma visão mais complexa do contexto sócio-histórico ao qual ela pertence, e de outros contextos sócio-históricos relacionáveis a partir da sensibilidade. Quanto à

ideologia da obra, o crítico afirma não pretender se pronunciar. Porém, vêm a afirmar que um estudo da relação do sujeito com a sociedade em questão, ou o imaginário de determinada época, possibilitariam extrair da obra um sentido ideológico.

Ao propor uma sensibilidade histórica, Denílson rejeita categorizar a obra em uma história materialista factual, mas a situa em um tempo poético, descontínuo, onde as associações entre imagens podem formar um imaginário. Na crítica específica em que expõe esta noção de tempo, imaginário e sensibilidade, o autor procura relacionar três livros, uma novela e um filme a partir de uma sensibilidade melancólica, um imaginário neobarroco e a imagem da casa considerada em três sentidos: teatro do mundo, labirinto e ruína. O caso ilustra as categorias possíveis de inter-relação entre obras de arte de meios distintos. É nesta associação que poderíamos falar em um tempo poético:

O imaginário possibilita o deslocamento do pesquisador por textos de diferentes autores, sem a prisão da obra, que, aliás, “não pode ser considerada como unidade imediata, nem como unidade certa, nem como unidade homogênea” compondo uma série de objetos, por mais heteróclita que seja, a partir do problema levantado, abrindo possibilidades de articular textos com um tempo que não é necessariamente seu contemporâneo, fora de uma historicidade cronológica e causal, ou com um espaço não-limitado geograficamente, seja por critérios de cultura nacional ou regional, ao mesmo tempo, que pluraliza o tempo presente. (LOPES,)

III. O cinema literário de Beto Brant

As obras que servirão de objeto de análise da relação entre filme e livro na contemporaneidade serão *O Invasor* e *Crime Delicado*, ambos dirigidos por Beto Brant e roteirizados por ele e pelo escritor Marçal Aquino. Antes destes dois filmes, Marçal Aquino e Beto Brant já haviam trabalhados juntos nos demais longas-metragens do diretor, *Ação entre Amigos* e *Os Matadores*. Seu terceiro filme, *O Invasor*, de 2002, baseou-se num romance de Marçal Aquino, que ainda estava em elaboração, isto é, o autor ainda não tinha terminado. Assim que Beto Brant tomou conhecimento da trama, convenceu o roteirista a interromper o livro para escrever o roteiro. Finalizado o filme, Marçal Aquino desanimou-se e não quis retomar o livro. Porém, estimulado por Beto Brant, concluiu o romance, que foi lançado no mesmo ano pela editora paulista Geração Editorial. O romance foi publicado em uma versão luxuosa que continha a obra literária, o roteiro, e fotografias inéditas tiradas do filme. Tal lançamento ilustra uma tendência atual do mercado editorial de publicar roteiros ao mesmo tempo em que são republicadas as obras literárias que lhe deram origem.

Outro fruto da parceria entre Brant e Aquino, *Crime Delicado* é a tradução cinematográfica do romance homônimo de Sérgio Sant'Anna. O filme chegou ao circuito comercial em 2005 e foi logo tido pela crítica como o ponto onde Beto Brant estrutura mais profundamente as características particulares do seu estilo. A “fidelidade” ao livro, neste caso, foi deixada de lado para uma incursão ainda maior no processo de recriação. Há poucas semanas, Beto Brant finalizou seu mais recente longa-metragem, *Cão Sem dono*, co-dirigido por Renato Ciasca, adaptado do livro de Daniel Galera, cujo roteiro também foi assinado por Marçal Aquino. Neste filme, confirma-se a tendência estilística do diretor, de modo a deixar claro que *Crime Delicado* foi um divisor de águas em sua filmografia.

Em entrevista ao Jornal da Unicamp durante um evento de exibição de seus longa-metragens, Beto Brant afirmou não ser um “grande leitor”, em outras palavras, não ter o hábito de ler muito. No entanto, em uma entrevista para o Itaú Cultural, com o tema “Literatura e Cinema”, em que Beto Brant também estava presente, o escritor e roteirista Marçal Aquino afirmou enfático

que o cinema de Beto Brant é “literário”. Este título não é totalmente inesperado para um diretor que sempre buscou na literatura argumentos para os seus filmes. Desde seu projeto de formatura, em 1986, Beto Brant recorre ao texto literário para o desenvolvimento de seus filmes. Segundo o próprio diretor, antes de conhecer o escritor Marçal Aquino e aprofundar-se no universo literário, era apenas um bom técnico sem propostas concretas para seus filmes. Mais adiante na entrevista, afirma acreditar que o roteiro deve conter em sua composição recursos literários, que tais recursos são auxiliares na produção cinematográfica.

Contudo, o que propriamente significa ser um cineasta “literário”? Beto Brant não trabalha com a noção usual de adaptação. Segundo afirma, interessa-se mais por “fluir” na diegese narrativa, entrar na história, buscando o sentimento particular que levou o autor do texto literário a escrevê-lo. Ao ler um livro, declara, procura uma categoria sensível ao invés de ocupar-se com a forma literária e tentar reproduzi-la cinematograficamente. Que aspectos em sua filmografia o tornariam, então, autor de um cinema literário?

Antes de responder a esta pergunta, torna-se primordial lançar os olhos à concepção de adaptação de Marçal Aquino, que contribui constantemente com o cineasta. Se o escritor conclui que os filmes de Beto Brant são literários, o diretor, por sua vez, julga os livros de Marçal Aquino cinematográficos. Segundo Brant, em outra entrevista à Revista de CINEMA, os textos do companheiro de trabalho se expressam em uma poética imagética, em uma estilística que evoca a construção cinematográfica. Contudo, para Marçal Aquino, o roteiro não é um texto literário definitivo – “É como uma receita de bolo, e não o bolo pronto” - deve servir de alicerce e indicação ao diretor e à equipe na construção do filme. Portanto, feito o filme, deve ser esquecido. Quanto à noção de fidelidade, Aquino, assim como Beto Brant, rejeita-a indicando que não tem problemas em desmontar a própria obra-literária na elaboração do roteiro, de modo que compreende cinema e literatura como significantes distintos.

Por último, devemos nos deter um instante, mesmo que superficialmente, nas questões suscitadas pela literatura de Marçal Aquino e Sérgio Sant’Anna, cujas obras foram trabalhadas por Beto Brant, mas que estão presentes também em outros escritores contemporâneos. Entender as

atuais questões literárias e cinematográficas ajudarão a colocar em pauta o tratamento dado ao tema do “crime”, que permeia ambos os filmes e livros, e que talvez sirva de ponto de partida ideal para a análise das obras.

A literatura contemporânea se ocupou em questionar o projeto moderno em sua concepção de realidade, indagações estas que também se fizeram presente no cinema – contudo, se a literatura foi questionar a possibilidade de se atingir uma verdade através da palavra e da construção do discurso racionalista, tão presente nos crimes policiais romanescos, o cinema se voltou para um questionamento de seu próprio material – a imagem em movimento – e as possibilidades desta revelar a verdade do mundo. Se as ruínas do projeto moderno levaram o homem contemporâneo a tais questionamentos, também o levaram à perda de referências – perdas causadas pela aparente impossibilidade de verdade tipicamente ilustrada no pós-guerra, por exemplo, nos filmes de Antonioni ou na literatura de Camus. Ter em mente tal desenrolar histórico é fundamental para compreender o lugar do crime na literatura de Marçal Aquino e Sérgio Sant’Anna, e nas adaptações de Beto Brant.

Delineamos então o ponto de partida para a análise das adaptações – o significado do crime – e, tendo em vista a re-significação do crime nas telas, tomando-o como fio condutor, devemos verificar como Beto Brant interpreta cinematograficamente as narrativas. Neste sentido, talvez venha à luz por que *Crime Delicado* pode ser visto como uma obra distinta, um possível divisor de águas, na filmografia do diretor, e suscitar a validade ou não da afirmação de Beto Brant como um diretor “literário”.

III.1. O Invasor

O primeiro plano de *O Invasor* já nos revela os processos que a narrativa sofrerá na mudança dos meios, e o que de essencial Beto Brant deseja modificar quanto à questão do ponto de vista. Em um plano-sequência, assistimos os personagens de Marco Ricca e Alexandre Borges, respectivamente, os engenheiros Ivan e Gilberto, chegarem a um bar na periferia de uma grande cidade, e sentarem frente a Anísio, que logo revela ser a câmera subjetiva deste plano-sequência. No diálogo, o crime está se configurando – Anísio se mostra dono da situação, Gilberto cede às exigências e nos parece cauteloso, Ivan não gosta do sujeito, ao mesmo tempo que o teme. – Tais relações entre os personagens se manterão iguais pelo resto da narrativa. Este plano-sequência que inaugura o filme já mostra de que ponto de vista se desenrolará o enredo, quem será o agente da história e, sobretudo, mais relevante a esta pesquisa, a origem do crime.

Se Ismail Xavier nos apresenta a questão do ponto-de-vista como um dos fatores pertencentes à trama que pode ser analisado na adaptação, pois co-existe entre os meios, em *O Invasor*, Beto Brant não esconde do espectador qual o olhar que será priorizado na narrativa das ações, isto é, o do invasor, e o verter de tal ponto-de-vista em relação à obra literária acaba por ganhar significado discursivo. Além de indicar a impossibilidade de posicionar o filme exclusivamente em primeira pessoa, da mesma forma como esta se apresenta no livro, Beto Brant precisa suspender os pensamentos íntimos de Ivan – pensamentos estes que o livro não tem pudor de investigar - e manifestá-los na imagem. Sobre isso, o cineasta respondeu: “É muito tentador colocar belos trechos do livro como *voz em off* para caracterizar o estado de espírito do personagem, mas não posso – tenho que trabalhar com o meu meio.” Pensar a transposição do estado de espírito de um personagem, do livro ao filme, permite ressaltar uma característica intrínseca do aparato cinematográfico para a qual o cinema contemporâneo vem cada vez mais se tornando atento.

Se o tempo narrativo da literatura é por excelência o passado, embora a palavra possa remeter o leitor para o presente ou para o futuro, o cinema, por sua vez, tem na imagem em movimento uma única dimensão temporal – a de um eterno presente, que se constrói e se renova em cada plano. Enquanto

Marçal Aquino tem a possibilidade de revelar lembranças da infância ou as expectativas futuras de Ivan para caracterizar o personagem, ou trabalhar com axiomas indiscutíveis (“senti uma pontada no estômago”) para contar seu estado de espírito, Beto Brant será obrigado a mostrá-lo em um aqui-e-agora, através das expressões labiais, dos gestos miúdos ou do modo como o personagem segura um copo – gestos cuja compreensão se baseia mais na interpretação do que na certeza. No seu mais recente filme, *Cão Sem dono*, Beto Brant sintetiza a questão temporal da mídia cinematográfica em um diálogo entre os dois personagens principais, quando Marcela diz: “Nosso namoro terá um começo, um meio e um fim.”, e Ciro a responde: “Não, nosso namoro só tem meio.”, e é este meio, isto é, o presente continuado do relacionamento que nos é mostrado na duração do filme.

Uma determinada vertente do cinema, em consonância com questionamentos colocados em pauta pelo modernismo, busca a suspensão dos tempos passados e futuros, revelando-os, respectivamente, como construção arbitrária e possibilidades em meras especulações e expectativas. O rompimento da linearidade evolutiva que a relação de causa-e-efeito impõe inaugura um “cinema do presente”, onde ganha notoriedade a expressão sensorial dos planos. Este movimento está presente no cinema contemporâneo que tenta reaver o status de sua matéria-prima: a imagem em movimento. Na literatura, esta suspensão dos tempos também está presente, sobretudo a partir do início do século XX, como ocorre, por exemplo, no livro *Um Aprendizado ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector, que começa com reticências e termina com dois pontos, indicando a existência de um passado e futuro incapazes de serem concebidos, em um livro onde o texto busca chamar atenção para a matéria-prima literária: a palavra. O livro *O Invasor*, de Marçal Aquino, assim como o filme de Beto Brant, em certo sentido, se afastam dessa tendência, pois se estruturam de maneira linear – a opção pela linearidade implica um determinado tratamento do motivo do crime.

A mudança do ponto de vista, no filme, vai retirar a narrativa da esfera subjetiva, tal como se apresenta no livro, e colocá-la em múltiplos pontos de vista, priorizando em momentos significativos o ponto de vista do invasor. O invasor aqui não é propriamente Anísio, por mais que ele seja o sujeito da câmera subjetiva no primeiro plano-sequência, e em diversos outros planos do

filme. O invasor é a periferia, e Anísio é o seu arquétipo. Durante o filme, assistimos a interpenetração cultural e a “invasão” da “baixa cultura” em um universo central que não lhe pertence – assistimos à queda das tradicionais hierarquias numa cidade onde todos são concomitantemente algozes e vítimas da competição no capitalismo selvagem. O crime tem origem na ganância de Ivan e Gilberto, e termina nas ruínas de uma cidade violenta, na queda das concepções tradicionais (o policial se torna vilão, o engenheiro pega em armas, e o amor se torna objeto de manipulação), no atual mundo caótico e sem perspectivas. A origem dos crimes é uma espécie de ganância inevitável do homem que o capitalismo desvairado incentivaria, e é também inevitável o culminar no caos. A manutenção da ordem só é crível nas aparências mascaradas (este é o significado do último plano do filme, quando Ivan é entregue nas mãos de Anísio por um policial corrupto, e o que vemos é Marina, dormindo e sonhando). Durante todo o filme, o que Ivan tenta fazer é fugir deste fim inevitável, por culpa ou medo, mas tal processo é irreversível, segundo as leis fundamentais da linearidade – Gilberto lhe responde: “Nem pense em tirar o corpo. Você está nessa comigo e vamos até o fim. Não dá mais pra pular fora, entendeu?”.

Este olhar da cidade como palco de violência figura em muitos dos filmes brasileiros da atualidade, em títulos de peso internacional como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, ou *Carandiru*, de Hector Babenco, para citar os casos mais evidentes. Se o cinema novo recorreu à periferia em seu projeto de trazer para as telas a realidade do povo, procurando nela a identidade cultural brasileira e enfatizando a relação entre explorados e classe dominante, o cinema brasileiro contemporâneo, tanto no caso dos filmes de ficção como no caso dos documentários, vai procurar neste espaço um sentido distinto daquele da década de 60. Em *Cidade de Deus* e *Carandiru*, o espaço confinado dos excluídos se torna o vilão, gerando a violência entre os que vivem à margem do mundo do consumo. Neste sentido, Beto Brant caminha na direção oposta de tal caracterização. Em *O Invasor*, o espaço da periferia e da classe alta não se diferem senão pelas máscaras de hipocrisia que vestem a cidade; o vilão é esta sociedade que visa o dinheiro acima de tudo, seja na pessoa do bandido Anísio ou do empresário Gilberto. Cinematograficamente, tal visão de mundo se exprime nas seqüências em que tais máscaras são tensionadas, como o

último plano do filme já citado, ou na montagem paralela entre o assassinato de Estevão e a encenação familiar de lobo-mau que Gilberto faz para divertir a filha.

III.2. Crime Delicado

Já no título, Sérgio Sant'Anna parece indicar o movimento do seu livro. *Crime Delicado* segue a tendência literária para o questionamento da possibilidade de se transmitir a verdade de um acontecimento através de um discurso frio e racional. Neste caso, o livro se assume como o relato do crítico de arte Antônio Martins: lemos os acontecimentos através da visão e do raciocínio deste personagem, que busca estabelecer relações causais através de um discurso calculista e ponderado, mas que vai, pouco a pouco, deixando entrever as tensões que o atravessam. Ao final do livro, a própria narração questiona sua autenticidade. Terminamos sem descobrir se os relatos e as relações entre os acontecimentos estabelecidas por Paulo Martins são verdadeiras ou não. A mensagem é clara: o discurso racional é incapaz de dar conta da verdade, embora apresente uma lógica interna que lhe dá sustentação, ao mesmo tempo em que serve ao propósito de persuadir.

No filme, Beto Brant procura nas telas um “crime delicado” semelhante ao da obra literária. Porém, se no livro terminamos com a sensação de que a narrativa foi senão um ponto-de-vista, e que a verdade da história de Paulo Martins não é tão objetiva quanto o crítico supõe, no filme, é a imagem cinematográfica que não consegue dar conta da verdade. Abala-se o estatuto da imagem como função de um real. O equivalente fílmico do livro, se passível de existência, teria como tema esta incapacidade da imagem expressar o real. Beto Brant, porém, leva adiante a investigação de tal estatuto da imagem e suas relações com a palavra. Porém, sua decupagem não indica somente uma imagem que se assume como ponto-de-vista. Esta crise da representação “ótica” não é o questionamento mais fundamental que Beto Brant traz para as telas. Neste filme, não se expressa somente a impossibilidade da imagem dar conta da verdade. Em *Crime Delicado*, Beto Brant parece tentar nos expor uma incapacidade discursiva inerente à própria imagem, penetrando em sua própria composição.

O título da obra literária “Crime Delicado” põe em cheque o crime do texto, do relato incapaz de abrigar a verdade dos fatos. No filme, a delicadeza do crime é de outra natureza: em diversos momentos, o filme exhibe uma imagem para em seguida colocar um relato sobre ela, seja nas palavras do

crítico ou em forma de entrevista. A imagem, sempre em tensão com sua própria representatividade, não pode ser “lida” com o mesmo valor discursivo que um texto. Revela-se então um caráter intrínseco ao meio cinematográfico: uma imagem “indizível”, cujo motivo fundamental é “mostrar”.

Nesta intenção de “mostrar” é que Beto Brant estrutura a decupagem dos planos e a dramaticidade dos atores. Disto resultam personagens cujas intenções e caráter são suspensos para um fora-de-campo que a imagem pode somente “sugerir” – Por exemplo: No filme, Paulo Martins não tem problemas de bebida assumidamente como o tem no livro, mas em quase todas as cenas o vemos com um copo na mão. Também desconhecemos suas intenções com as diversas mulheres que conhece. Desconhecemos, de fato, quaisquer intenções, sentimentos ostensivos ou motivos para os variados comportamentos – não sabemos o que pensa o crítico enquanto o vemos escrever as críticas. Para uma imagem “indizível”, personagens “inexplicáveis”.

O discurso cinematográfico é distinto do discurso textual ou oral. Talvez seja este o significado fundamental do plano-chave do filme: aquele em que ocorreria o estupro – quando a imagem, em princípio, deveria nos mostrar o estupro acontecer. No final do filme, este crítico que condenou com palavras as imagens é agora julgado. Ele alega que ela se entregou para ele, e ela alega ter sido violada involuntariamente. O que a imagem que vemos “mostra” nem corrobora nem desmente o que ambos “dizem”. Este crítico de arte, que durante todo o filme rebaixa as peças de teatro e os quadros que vê como nada mais do que pérfida pornografia, agora cai vítima de seu próprio julgamento. Agora é ele que tem que se defender da acusação de estupro.

Quando vem colocar nas telas a divisão entre o discurso da palavra e o discurso da imagem, Beto Brant está também questionando o processo de adaptação. Desta forma, rejeita qualquer analogia entre os signos destes distintos meios. Além disto, o diretor deixa explícito na narrativa que a imagem possibilita diversas leituras textuais, tal como o texto permite diversas leituras imagéticas.

Beto Brant então nos lança uma pergunta: Em que grau de semelhança se encontra a imagem “vista” do texto ou o texto “lido” da imagem? É inegável que o filme e as imagens têm alguma referência direta com o texto de origem, bem como as críticas de Paulo Martins têm alguma referência factual com as

obras de artes em questão. Contudo, a imagem “enxergada” de um texto ou o texto “lido” de uma imagem não são, de modo nenhum, capazes de dar conta da totalidade da imagem ou texto original. Elas vem a ser distintas desde o começo de sua formação, fundamentalmente, porque a palavra “diz” (e não exclui-se aqui um dizer imagético, já proposto pelo Modernismo) e a imagem “mostra” (por mais que mostre um texto, como Godard vem a fazer incessantemente em seus filmes). É sobretudo esta ambivalência que interessa a Beto Brant em sua adaptação da obra literária de Sérgio Sant`Anna.

IV. CONCLUSÃO

A cinematografia de Beto Brant busca referências na literatura e suas adaptações estão sempre tentando dar conta do processo da transposição da palavra à imagem. Contudo, o assunto não se esgota nos filmes. Ao invés disto, somos lançados a novas problemáticas que questionam as concepções tradicionais de cinema e literatura. Se o termo “adaptação” é problematizado, como poderíamos conceber a transposição entre meios de modo a evitar que tratemos o tópico de forma demasiadamente simplista, ou que venhamos a esquecê-lo por sua complexidade? Como podemos desenvolver uma noção de adaptação que leve em conta a complexidade das relações primárias entre imagem e texto que estes filmes expõe? Da mesma forma, se encontramos dificuldades nesta transposição, como podemos desenvolver uma crítica em palavras que dê conta da imagem cinematográfica?

No filme *O Invasor*, Beto Brant se lança às categorias de sensibilidade para “adaptar”, rejeitando uma tradução lingüística ou uma clara analogia entre os meios. A inversão do ponto-de-vista ganha sentido contextual e ideológico, evidenciando como um autor pode re-significar o filme e neles “acoplar” valores pessoais, sempre referentes a seu tempo e espaço histórico. A leitura da obra literária já pressupõe um leitor-criador que a lê através de categorias apriorísticas ao processo de leitura. Pensar tradução como uma simples transposição fiel de mídias é ignorar o que há de “leitor” no cineasta, e ignorar também os significantes distintos, ou objetiva-los por mera analogia. O âmbito que Beto Brant encontra para adaptar a obra de Marçal Aquino é o de uma sensibilidade imanente do livro. Como afirmou o diretor, ele procura se sentir como o escritor antes de realizar o filme.

Em *Crime Delicado*, o problema levantado não se refere tanto à adaptação, mas à toda tentativa de se “escrever” a imagem. No filme, Beto Brant procura sempre mostrar uma imagem para então falar sobre ela. Contudo, o discurso da palavra é sempre incapaz de dar conta da totalidade da imagem. A “imagem indizível” possui um caráter discursivo diferente por excelência do caráter discursivo da palavra. A crítica através da palavra, além de pressupor um sujeito-leitor com categorias definidas de antemão, não é

capaz de exaurir a imagem cinematográfica porque suas naturezas são distintas.

Na tentativa de articular os dois filmes, pode-se observar que o discurso cinematográfico não pode ser “encontrado” da mesma forma que o discurso literário, mas que as noções de contexto e ideologia também fazem parte da imagem. Neste sentido, cabe pensar possíveis espaços ou momentos de confluência entre ambas as mídias. Estas problemáticas não extinguem a crítica cinematográfica que se expressa pela palavra. Pelo contrário: tentam remetê-las a uma função diferente. Se toda análise presume uma interpretação, como defende o teórico Bordwell, ela é incapaz de dar conta do filme de modo empírico. (STAM, 2003) Cabe agora, portanto, encaminhar o pensamento da análise fílmica a um âmbito politicamente relacionado. Deve-se encontrar um espaço em que a interpretatividade não seja um retrocesso, mas uma necessidade. A questão da crítica contemporânea não é unicamente sua validade, mas sobretudo sua função.

As adaptações cinematográficas de Beto Brant também trazem à tona as diferenças entre a mídia cinematográfica e a literária, e entre suas matérias-primas, a palavra e a imagem em movimento. No processo de transcrição, os significantes se apresentam divergentes, de modo a gerar significados também divergentes. Assim, a tradução é negada devido às particularidades de cada meio.

Contudo, é cabível isolar os meios por causa de suas especificidades e colocar a sensibilidade como categoria única de uma possível troca recíproca entre literatura e cinema? Fechar um meio em si mesmo é possível em tempos onde a interpenetração midiática é, por sua vez, tão crescente? Os filmes de Beto Brant vem desestabilizar o estatuto tradicional da imagem e a antiga concepção de adaptação. Exibem também as divergências entre mídias. Porém, é exatamente ao utilizar um texto de origem para o processo de transcrição imagética, e por trabalhar com escritores na elaboração de seus roteiros, que Beto Brant parece defender politicamente o diálogo entre cinema e literatura.

O que falar, portanto, quanto à intertextualidade? Se o desenvolvimento digital na atualidade permite a codificação de filmes, imagens, textos e sons em uma única mídia, este diálogo deve ser, de alguma forma, concebível. A

tecnologia digital permite o agrupamento destes meios em um único espaço onde serão juntamente reproduzidos. Como devemos encarar esta intertextualidade digital? Ela pode nos fornecer as ferramentas que revelam as divergências e convergências entre as características da imagem e do texto? Ela deve ser pensada como um meio privilegiado que reúne a matéria-prima de diversos meios, ou é ela um meio único, com sua própria matéria-prima?

O mesmo pode ser pensado em termos de discurso. A literatura utiliza da construção lingüística na formação de seu discurso. O cinema recorre à montagem e à noção de enquadramento. É necessário, portanto, pensar como a linguagem digital articula o discurso, se ela compreende características literárias, cinematográficas, musicais, etc... Não é esta codificação do material de meios diferentes em uma única mídia comum um discurso em si? Até que ponto esvazia-se o significado da imagem, da palavra e do som quando estes são enxergados como adendos juntados de uma soma?

Interpretatividade, processo de tradução, analogias e separações entre literatura e cinema, e a incapacidade de ambas “capturarem” um real, bem como de “significarem” da mesma forma, são algumas das questões contidas nos filmes de Beto Brant. Encontramos em *Crime Delicado* e *O Invasor* um espaço privilegiado para estudar a crise da representação e da noção de tradução intermediática. Podemos encontrar na simbiose da intertextualidade digital, que codifica e compreende texto, imagem e som em uma única forma, um espaço privilegiado para estudar as confluências e divergências de características de texto, imagem e som? Pode a tecnologia digital nos fornecer o produto ideal que sirva para encontrar o ponto de contato entre todo e qualquer material artístico?

Bibliografia:

- EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*. Rio de Janeiro: Zahara, 2002
- ALBERA, François. *Eisenstein e o Construtivismo Russo: A dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. São Paulo: Cosacnaify, 2002
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. 2ª edição. São Paulo: M.Pontes, 1998
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994
- CARRIERE, Jean-Claude. *Linguagem Secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994
- GALVÃO, Maria Rita. *Cinema Brasileiro: O Período Silencioso*. Nº da edição. Cidade de Publicação: Editora, 1987
- XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pellegrini, Tânia et alii (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural
- HERMANNNS, Ute.Joaquim Pedro de Andrade e o discurso modernista brasileiro. In: Chiappini, Ligia e Bresciani, Maria Stella (orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteira*. São Paulo: Cortez, 2002.
- REISNER, Gerhild. A obra do cineasta Nelson Pereira dos Santos no contexto da literatura e cultura popular. In: Chiappini, Ligia e Bresciani, Maria Stella (orgs.). *Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteira*. São Paulo: Cortez, 2002.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Mercado editorial e cinema: a literatura nos bastidores. In: Gomes, Renato Cordeiro e Margato, Izabel. *Espécies de espaços: territorialidades, literatura e mídia*. Belo Horizonte:UFMG, 2007 (no prelo)
- JOHNSON, Randall. *Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003