

## Iluminando os trigais do Sul: “Eu não tenho medo” – de Gabriele Salvatores

Mestranda: Maria Célia Martirani Bernardi Fantin<sup>1</sup>

### Resumo:

O presente estudo se propõe a analisar o filme italiano “Eu não tenho medo”, dirigido por Gabriele Salvatores, baseado no romance homônimo do ficcionista italiano contemporâneo Niccolò Ammaniti. Partindo do conceito de “tradução fílmica” proposto basicamente por V. Pudovkin e fundamentando nossa análise nas teorias que tratam das questões em torno da necessidade da reeducação do olhar, em nossos dias, sobretudo na fenomenologia de Merleau - Ponty, gostaríamos de demonstrar como Salvatores ilustra a obra de Ammaniti, num fidedigno exemplo de tradução fílmica bem realizada.

**Palavras-chave:** Gabriele Salvatores – tradução fílmica – cinema – literatura

Gabriele Salvatores volta ao seu tão querido Mediterrâneo, mais uma vez, de modo arrebatador, com a tradução fílmica, magistralmente realizada (2003), a partir do romance homônimo de Niccolò Ammaniti: “*Io non ho paura*”(2001). Dessa vez, não mais a uma ilha deserta do mar Mediterrâneo, mas ao Sul da Itália, ao pequeno vilarejo ficcional de *Acque Traverse*, cidadezinha imaginária, provavelmente inspirada em *Candela*, situada ao noroeste da *Puglia*, na região conhecida como “*Le Murge*”, ponto geográfico de convergência da *Puglia*, *Campania* e *Basilicata*. Como ele mesmo afirma, o que obteremos como resultado dessa transposição do texto literário para a tela cinematográfica será como uma viagem com a câmera, a este pequeno grande universo, num trabalho de verdadeira ilustração. Melhor dizendo, Salvatores, de fato, ilustra, cenicamente, o romance de Ammaniti e consegue criar uma linguagem cinematográfica à altura de um dos textos mais instigantes da narrativa italiana contemporânea.

Se fôssemos apenas nos deter à trama que dá origem ao filme, talvez, pudéssemos resumi-la em poucas linhas. Trata-se da história do seqüestro de um menino rico do norte da Itália, *Filippo* por um grupo mafioso do sul, de uma daquelas terras meridionais totalmente abandonadas e pobres, o pequeno vilarejo ficcional de *Acque Traverse*, em que a máfia continua a comandar arbitrariamente o crime organizado. Nada seria tão surpreendente, num mundo já anestesiado diante de histórias e *thrillers* de violência, não fosse o inusitado fato de que o crime passará a ser desvendado por um outro menino, *Michele*, este nativo habitante daquele pequeno ponto perdido no mapa e, por ironia do destino, filho de um dos membros do grupo criminoso.

Mas o que Salvatores consegue criar, por meio de sua “câmera-olho”<sup>2</sup>, transcende os limites do que se conta, compondo, imagética e sensorialmente, uma pulsação crescente do medo, que vai, aos poucos, inundando a tela.

---

<sup>1</sup> UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – F.F.L.C.H. – Departamento de Letras Modernas – Italiano – email: pispiti@yahoo.com.br

<sup>2</sup> A expressão “câmera-olho” é citada e conceituada por Stan Brakhage, no interessante ensaio “Metáforas da visão” que faz parte da coletânea de textos sobre cinema, organizados e comentados por Ismail Xavier em “A

Aqui, como em tantas outras boas traduções fílmicas, criar a atmosfera do filme exige todo cuidado e atenção. E identificamos, com clareza, aquela certa “economia e precisão”, de que trata Pudovkin, no sentido de que nada, absolutamente nada do que é escolhido para compor cada cena, pode ser supérfluo. Segundo o famoso cineasta, em artigo que reflete sobre o papel do diretor em relação ao roteiro, ele afirma ser impossível haver um “pano de fundo neutro”, pois todos os elementos serão dirigidos, a fim de obter resultados que resolvam os problemas de cada texto, de cada roteiro a ser adaptado. (PUDOVKIN In: XAVIER, 2003, p.72)

Criando minuciosamente essa atmosfera do medo, Salvatores nos propõe, logo de saída, abrindo o filme, uma imagem forte, silenciosa e dura de um rochedo escuro, que remete ao espaço fechado de uma caverna. Sobre ela, inscrito em caligrafia trêmula e titubeante, tão característica das primeiras letras da infância, apenas o título que se desenha: “*Io non ho paura*” (“Eu não tenho medo”). Essa abertura é muito significativa, porém, breve.

Num segundo momento, como se estivéssemos saindo daquela caverna escura, a mesma câmera nos lança a um grande plano muito luminoso, em que temos a impressão de que nossos olhos chegam a arder, já que forçados à uma espécie de passagem abrupta do escuro ao claro, da ausência de luz à total invasão da claridade. E então, estamos diante do sol a pino do, assim chamado, “*mezzogiorno*” italiano e nosso olhar vagueia, acompanhando a imensidão dos amarelíssimos e altos campos de trigo, em que um grupo de crianças corre e brinca livremente.

Esta cena, contrariamente à anterior é aberta, ampla, iluminada. Algo que parece traduzir um espaço mítico, perdido ancestralmente no tempo, quase genesíaco. Há todo um cromatismo que tende ao claro, ao amarelo, ao alaranjado, à vibração das cores, que propõem um “abrir as cortinas” do olhar. E as crianças se embrenham naqueles trigais, quase como se lhes acompanhassem a dança macia e ondulosa, à mercê do vento.

Passamos, então, a nos irmanar àquele espaço, aparentemente inofensivo, vasto território em que predominam os jogos infantis e suas regras. Mas só até o momento culminante em que *Michele*, precisando procurar os óculos da irmã menor que haviam caído, se distancia dos demais e, por acaso, descobre um fundo falso, como uma tampa de madeira rústica, que, na verdade, é o acesso ao cativado do menino seqüestrado.

A partir daí, começamos a perceber, nitidamente, o requinte da plasticidade das cenas criadas por Salvatores.

De fato, esse instante da descoberta da vítima é um dos grandes *insights* do filme. E a câmera segura do diretor vai criando a ambientação do medo por oposições, contrastes de planos, de estratégias que traduzem a força narrativa do texto de Ammaniti.

Na obra literária, os procedimentos que criam a tessitura do narrar giram em torno das complexidades relacionais do mundo das crianças e o dos adultos embrutecidos pelos condicionamentos de um lugar inóspito e sem saída, em que o crime assedia e determina comportamentos. E parece que a trama cresce e se aprofunda, justamente, pela hábil voz que conduz a narrativa em torno do medo x necessidade de superá-lo por parte do herói, o corajoso menino *Michele*. Ao longo desse eixo tensional, é como se os modos do contar

assumissem, dialeticamente, um tipo de respiração ofegante, nervosa em que a inspiração e a expiração acompanhassem a crise existencial de perda de inocências do menino.

Na percepção sensível desses modos de narrar de Ammaniti, a câmera de Salvatores, na medida em que, por antíteses, opõe grandes e claros espaços a soturnos rochedos de cavernas e buracos escondidos; na medida em que contrapõe a ostensiva luminosidade dos dias ensolarados aos bichos e animais perigosos e selvagens da noite; os grandes olhos atentos e vivos de *Michele* em oposição aos semicerrados, quase cegos de *Filippo*, vai atingindo a mesma tensão proposta pelo romance. São esses jogos de cromatismo, luz e sombra, claro e escuro, dentro e fora que vão dando conta de traduzir a ambigüidade do medo x não medo, na construção de uma atmosfera de aprisionamento e libertação, no mesmo compasso rítmico com que o texto literário respira.

Assim, se na apresentação, temos a rocha escura e o ambiente fechado da caverna, a oposição aqui se estabelece pela cena seqüencial panorâmica de amplitude, com tomadas externas do espaço excessivamente iluminado dos trigais.

Esses jogos de claro x escuro, fechado x aberto, liberdade x confinamento vão ser reiterados, ao longo do filme, nessa construção sensorial do medo, que vai se impondo, se alastrando até dominar totalmente a tela. Mas, justamente porque consegue dar forma a esse medo, intensificando-o é que será capaz de construir em *Michele*, a frágil, mas insistente resistência a ele. Então, temos a impressão de que, tal como certos segredos ou inscrições rupestres feitas por povos antigos, aquelas letras que, muito temerosas desenham o título do filme na pedra, podem ser um dos índices de resistência silenciosa do menino que, num longo ritual de crescimento forçado, precisará vencer todos os medos, para chegar ao outro ser, também menino como ele, também desamparado, naquela terra de ninguém.

Enquanto estamos em campo aberto, a câmera dilata nosso olhar, para depois fechá-lo quando descobre *Filippo*, a criatura fantasmagórica que parece fazer nas trevas daquele buraco, no escuro daquele mundo subterrâneo, logo abaixo da exuberância selvagem e clara da natureza generosa. Então, passamos a ver com os olhos de *Michele* e só por ele e através dele.

Esta cena é assim vertiginosa, pois de um momento a outro, acompanhamos a claridade e uma certa placidez do ambiente exterior, para depois flagrar, com *Michele*, de cima para baixo, essa visão escura do submundo do crime, ao alcance do olhar, ao alcance da consciência assustadora de que aquele ser que aparenta estar morto, debaixo da terra, é na verdade, um menino que ali fora aprisionado e mantido como refém.

Vale notar o quanto a consciência de que a câmera possui vida própria é um passo fundamental ao diretor que se proponha traduzir, para a tela, qualquer texto literário, porque as infinitas possibilidades de enquadramento que ela sugere podem corresponder à multiplicidade de focos narrativos dos modos de contar.

Nem sempre, segundo o que nos conta Pudovkin, na história do cinema, a câmera assumiu tamanha motilidade. De fato, o que o cineasta russo nos revela é que os americanos é que teriam sido os responsáveis pela substituição do observador ativo pela câmera:

Em seu trabalho, os americanos demonstraram que, não apenas era possível registrar a cena, como também, pela manipulação da câmera – de tal forma que sua posição em relação ao objeto filmado variasse

algumas vezes – podia-se reproduzir a mesma cena de forma mais clara e expressiva do que se a câmera desempenhasse o papel de um espectador de teatro sentado imóvel em sua poltrona. A câmera, até então um espectador imóvel, finalmente recebia assim uma carga de vida. Adquiriria a faculdade de movimento próprio, e se transformava, de um espectador passivo em observador ativo. Daí em diante, a câmera, controlada pelo diretor, pode não somente capacitar o espectador a ver o objeto filmado, como também induzi-lo a apreender esse objeto. (PUDOVKIN In: XAVIER, 2003, p.67)

Voltando, pois, às habilidades de Salvatores, no pleno manuseio de sua câmera móvel, interessa verificar que o jogo dos contrastes também se configura na escolha do cromatismo das roupas dos dois personagens. Enquanto *Michele* usa uma camiseta laranja, vibrante e coerente com o espaço ensolarado de fora, *Filippo*, no momento em que é descoberto, aparece jogado no chão de terra, coberto por um grosso manto negro, que apenas nos permite entrever um tornozelo muito branco, preso por uma pesada corrente.

A partir daí, começará o pesadelo de *Michele* que acabará indo às últimas conseqüências, numa via crúcis solitária de descobertas de rastros e pistas que o conduzirão à pior de todas as revelações: a de que seu próprio pai compactuava com grupo de seqüestradores.

Nessa árdua tarefa de contar a si mesmo e somente à pedra emudecida o seu segredo, *Michele* vai lidando com todos os medos, descendo ao cativado de *Filippo* literalmente e a câmera também o acompanha nessa descida às trevas.

Depois de muitas e repetidas visitas ao prisioneiro, *Michele* decide fazer com que ele volte à vida, já que, por conta do trauma do seqüestro, *Filippo* pensava e dizia estar morto. E aí teremos, talvez, uma das mais belas cenas de todo o filme.

*Michele* desce até *Filippo* e decide trazê-lo à luz, carregando-o, por meio de uma corda até o lado de fora. E o que a câmera nos apresentará será, mais uma vez, a mesma sensação de saída da escuridão abrupta para a claridade. Os jogos de luz e sombra, desse modo, acabam por assumir um papel fundamental na composição da linguagem cinematográfica, que apela ao sensorial na construção do medo e de sua inocente resistência.

Coerente com o todo pictórico-cromático da composição cênica, neste momento, *Filippo* está vestido com um camisolão branco, tão alvo como a cor de sua pele e claro como seus cabelos: uma figura quase angelical. E se assustará, de início, com o clarão fulgurante da luz de fora, ele, cujos olhos quase sempre semicerrados ou vendados, habituara-se à escuridão. E os dois, correndo, brincando e rindo, em meio aos trigais, se libertarão: *Michele*, de certa forma, do medo, *Filippo* do peso da espreita da morte.

As múltiplas possibilidades de significado a que remetem esta cena indicam sua grandeza. Podemos, talvez, perceber a atitude de *Michele* como a da esperança, num mundo em que a violência é a única tônica dominante. Também como a de vitorioso, pois ainda que por pouquíssimo tempo, vencendo o medo, trouxera à luz, aquele que se cegara, vítima do aprisionamento torturante que lhe vinham impondo. No limite, trazendo a consciência de vida a quem já se julgava morto ou aniquilado.

A história do cinema tem mostrado não ser tarefa simples a de “traduzir” para a tela obras literárias. Entre os infinitos riscos que se enumeram poderíamos citar o de incorrer na

redução ou afastamento do essencial da narrativa, ou ainda sobrecarregar de informações demasiado didáticas essa tentativa de transposição, enfraquecendo o texto literário.

Ainda assim, são cada vez mais numerosas as adaptações dessa natureza.<sup>3</sup>

O que nos parece interessante, no filme que nos propusemos a analisar aqui, talvez seja precisamente o da segurança e cumplicidade com que o diretor e o roteirista (no caso, o próprio autor do romance) souberam conduzir a filmagem.

Parece óbvio ressaltar que Gabriele Salvatores é um homem do Sul da Itália. Mais do que isso, intensamente irmanado às questões meridionais, profundo conhecedor do Mediterrâneo e de tudo que a ele remete. Comprometido com tais questões, comprometido com a condição humana traduziu, por meio de sua leitura sensível, a obra de Ammaniti. O cinema, assim realizado, atinge a instância de “ontologia do visual”, tal como conceituado por Fredric Jameson, já que é algo, acima de tudo, visível, com os outros sentidos derivando dele. Daí decorre que a transcrição imagética passa a ser objeto estético autônomo e legitimamente válido, mesmo quando se traduza em autêntica releitura crítica do texto literário. (1995, p.1- 6)

Salvatores, enfim, parece ser o tipo de cineasta que empunha a câmera, procurando alargar as múltiplas possibilidades do olhar.

Já que vivemos uma hiper-saturação de imagens de todo tipo, na sociedade que Guy Debord alcunhou “sociedade do espetáculo” (2007), em que o excesso de apelos conduz, inevitavelmente, ao esgarçamento do que se mostra o tempo todo. Já que parece que a cultura do visual, tal como vem sendo proposta, mais aliena e cega do que esclarece e orienta, o que se faz necessário é reeducar o olhar.

Teríamos uma série de obras que giram em torno do tema da cegueira generalizada que adocece nossos olhos na sociedade que reifica, espetaculariza tudo e todos, forjando a ilusão de que vemos, quando, em verdade, estamos deixando de ver o essencial.

É isso o que revela, por exemplo, José Saramago, no documentário “Janela da Alma” (2001), coerente com a proposta de seu romance “Ensaio sobre a cegueira” (1995), que, a propósito, acaba de ser traduzido, filmicamente, por Fernando Meirelles, com o título original “*Blindness*” (2008), participando do 61º festival de cinema em Cannes.

Haveria ainda a citar muitos outros ficcionistas e cineastas, empenhados com a questão do redimensionamento do olhar, em nossos tempos. Apenas para lembrar alguns: Italo Calvino, em seu último romance *Palomar* (1994); Alessandro Baricco, em *Oceano mare* (1999); João Guimarães Rosa em *Manuelzão e Miguilim* (2002), que recentemente foi motivo de análise, a partir da tradução fílmica muito bem realizada pela brasileira Sandra Kogut, no filme premiado *Mutum* (MARTIRANI, 2008).

Nesse sentido, talvez, um bom apoio teórico para compreender a importância da tradução fílmica, em nossos dias, seja a de assumir uma postura semelhante, tal como a que propôs Merleau-Ponty na conferência “O cinema e a nova psicologia” (1945), aquilo que ele denomina “recuperação do visível”. Refletindo sobre o cinema como meio que nos ensina uma nova relação com o mundo, o filósofo critica o conceito clássico e mecânico da percepção. “Recuperar o visível”, então, significa necessariamente, uma mudança de

---

<sup>3</sup> Só a título de exemplificação, gostaríamos de citar a magnífica obra de arte cênica que resultou da adaptação feita por Luiz Fernando Carvalho, a partir do romance “Lavourea Arcaica” de Raduan Nassar; o filme “Abril Despedaçado” de Walter Salles, baseado no romance homônimo de Ismail Kadaré; “A lenda do pianista do mar” de Giuseppe Tornatore, a partir da adaptação do monólogo “Novecento” de Alessandro Baricco, entre tantos outros.

postura quanto à nossa maneira de apreender o mundo, pois segundo a perspectiva fenomenológica, o que olhamos, também nos olha e, numa relação dialética, nosso olhar não só apreende, mas cria a realidade.

A grande novidade introduzida por Ponty, relativamente às já existentes teorizações sobre cinema foi a de ter apontado “o cinema como demonstração do elo natural interior/exterior, da atividade do olhar como constituição de um sentido anterior à inteligência” (MERLEAU – PONTY, 1945 apud XAVIER, 2003, p.22)

Na mesma empreitada proposta por Ponty, expandindo o olhar, a câmera de G. Salvatores parece criar tentáculos em todas as direções, explorando, ao máximo, a transfiguração do medo proposto pela obra de Ammaniti.

Fazendo-nos diminuir de tamanho, à altura do menino *Michele*, enquanto espectadores cúmplices do herói, expandimos nossa capacidade de ver, pois readquirimos nossa visão ancestral, a primeira apreensão desprovida dos condicionamentos, a visão apenas possível na infância, anterior à inteligência, tal como elemento artificialmente construído. Essa visão, que é anterior a tudo, apela a todos os sentidos e une a subjetividade ao imagético.

Talvez por isso, o medo de *Michele* seja tão nosso, impalpável e, ao mesmo tempo tão presente. Talvez por isso, mesmo que no curto espaço de duração de um filme, no cinema, ainda sejamos capazes de cultivar algum tipo de esperança, como se uma réstia de luz, num relance inusitado, invadissem e iluminassem nossas escuridões...

## **Referências Bibliográficas**

AMMANITI, Niccolò. *Io non ho paura*. Torino: Einaudi, 2001.

BARICCO, Alessandro. *Oceano mare*. Milano: Rizzoli, 1999.

BLINDNESS. Direção de Fernando Meirelles. Roteiro: Don McKellar. Baseado na obra: “*Ensaio sobre a cegueira*” de José Saramago. Gênero: Drama. Elenco: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Don McKellar, Yusuke Iseya, Yoshino Kimura, Sandra Oh, Danny Glover, Alice Braga, Gael García Bernal, Douglas Silva. Co-Produção: Inglaterra: Potboiler Production, Canadá: Rhombus Media, Japão & Brasil, 2008. Duração: 117min. Inglês.

BRACKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p.341-352.

CALVINO, Italo. *Palomar*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

GUIMARÃES ROSA, João. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

IO NON HO PAURA. Direção: Gabriele Salvatores. Roteiro: Niccolò Ammaniti e Francesca Marciano. Baseado no romance: “*Io non ho paura*” de Niccolò Ammaniti. Gênero: Drama. Elenco: Massimo Fiocchi, Giuseppe Cristiano, Mattia Di Pierrô, Adriana Conserva, Fabio Tetta, Giulia Matturo, Stefano Biase, Fabio Antonacci, Aitana Sánchez-Gijón, Dino Abbrescia, Giorgio Careccia, Antonella Stefanucci, Riccardo Zinna, Michele

Vasca, Susi Sánchez e Diego Abatantuono. Produção: Colorado Film Production, Meduza Produzione, Cattleya, Alquimia Cinema S.A. e The Producers Film. Itália, 2003. Duração: 110 min. Italiano.

Indicado a cinco prêmios David di Donatello, espécie de “Oscar” italiano, inclusive de Melhor Filme e Fotografia (vencedor), **Eu Não Tenho Medo** participou da seleção Oficial do Festival de Berlim 2003 e recebeu uma indicação ao European Film Awards de Melhor Fotografia.

JANELA da Alma. Direção de Walter Carvalho e João Jardim. Gênero: Documentário. Elenco: Evgen Bavcar, Arnaldo Godoy, Hermeto Paschoal, Oliver Sacks, José Saramago, Marieta Severo, Wim Wenders. Brasil, 2001, 1 DVD (73 min), Português.

JAMESON, FREDRIC. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995, p.1-6.

MARTIRANI, Maria Célia. Mutum: redescobrimo Miguilim. *Mediação*, Curitiba, n.10, p.22-25, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p.22.

PUDOVKIN, Vsevolod. Os métodos do cinema. In XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p.66-67.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.