

# UM OLHAR SOBRE A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA EM LA CIOCIARA

Marinês Lima Cardoso<sup>1</sup>

**RESUMO:** No início dos anos sessenta, a adaptação fílmica de um romance dividiu, basicamente, a crítica literária e cinematográfica em dois grupos, a saber, os que reprovavam essa prática e os que eram favoráveis a tal empreitada. Porém, existe um traço comum às duas artes, que é o caráter narrativo, ou seja, os elementos presentes em uma obra literária, como o tempo e o espaço, também podem ser estudados em um filme. Essa questão será ilustrada através da análise do romance de A. Moravia, *La Ciociara* (1957), e do filme de V. De Sica, *Two women* (1961), que se refere à obra moraviana, observando as trocas entre os dois tipos de arte. Assim, as observações procurarão fazer uma reflexão sobre as semelhanças e desigualdades entre esses dois tipos de produção.

**PALAVRAS-CHAVE:** literatura italiana, crítica literária, narrativa, cinema.

A questão sobre a adaptação de uma obra narrativa para o cinema acompanhou a evolução da produção fílmica, deixando em posições opostas escritores e diretores, conforme revela Angelo Moscardiello (1981). No início do século XX, já se observava uma aproximação da narrativa fílmica à narrativa literária, ou seja, alguns romances serviram de argumentos para as projeções cinematográficas, o que gerou uma discussão entre os críticos do cinema e da literatura. Os escritores se mostravam preocupados com as adaptações e traduções das obras literárias, enquanto os diretores cinematográficos se apoiavam no direito da livre adaptação de um romance.

Durante esse debate, ocorreu uma mudança de papéis entre acusadores e acusados, uma vez que, se no início se verificava a tradução fílmica de obras literárias, chegou-se à fase em que os romances eram escritos a partir dos filmes. Porém, não se pode apontar a superioridade do filme ou do romance, pois essas duas produções são formas de representações autônomas e independentes, revelando a necessidade de uma aliança entre ambas. A esperada união entre essas duas artes advém do caráter narrativo do filme, no qual as noções de narratividade, como as questões temporais e espaciais, são fundamentais para um estudo mais profundo dessa arte. Assim, embora existam diferenças entre esses dois tipos de arte, o destino narrativo é comum também ao cinema, o que o liberta da idéia de ser uma arte somente visual.

Esse caráter narrativo do filme remonta aos anos de nascimento do cinema, em que o público se dirigia às salas de projeções para assistir um filme moldado dentro da estrutura de uma narrativa. Os acontecimentos deveriam ser organizados em seqüências fechadas dotadas de um início e de um final, uma vez que o espetáculo produzido pelo cinema, através das imagens em movimentos, já não satisfazia mais o público. Assim, devido a essa necessidade de uma narrativa, inicia-se por parte dos diretores, o uso do texto literário nos filmes, no qual o expectador, assim como o leitor, deve ler a realidade oferecida pelas imagens que possibilitam vários tipos de interpretações. Observa-se, então, a narrativa como elemento comum às duas formas artísticas.

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Endereço eletrônico: [marinescar@ig.com.br](mailto:marinescar@ig.com.br)

O cinema, nessa perspectiva, é uma arte narrativa que faz uso das imagens, mas isso não significa que apresente a realidade de forma mais elucidativa do que a literatura, uma vez que esta emprega as palavras, as quais são arbitrárias e convencionais. A realidade que o cinema exhibe é uma impressão da realidade, pois o objeto que este revela, nunca será o objeto real, mas, uma determinada interpretação fornecida por ele. Dessa maneira, do mesmo modo que a literatura faz uso da narrativa para mostrar uma determinada realidade através das palavras, o cinema também a exhibe mediante as imagens.

Nesse aspecto, nada impede ao diretor cinematográfico de aproveitar o conteúdo de um romance. O objetivo principal de um filme retirado de uma obra literária é a individualização do grau de originalidade lingüística em oposição ao texto de partida, que é possível explorando a escrita cinematográfica. Um filme retirado de um texto literário pode ser independente deste, se representa uma sua re-escritura, ou seja, se faz uma outra leitura do texto original e não uma simples paráfrase. Nesse caso, pode-se dizer que o texto literário funciona como um pretexto para o filme.

Diante dessas questões, conforme destaca Moscariello (1981), os teóricos e os críticos de literatura e de cinema se dividem principalmente em dois grupos distintamente opostos. No primeiro grupo, encontramos André Bazin, estudioso da questão sobre as adaptações fílmicas a partir das obras narrativas, considerando-as úteis para as duas artes. O teórico afirma que o cinema pode fazer uso de textos de romances, não se limitando somente às ilustrações, mas também, com fidelidade ao texto original, encontrar soluções expressivas autônomas daquelas adotadas pelo escritor. Segundo o teórico, não se deve considerar a adaptação de romances como um exercício preguiçoso do diretor, porque este, quando adapta uma obra literária, deve ter um talento criador para reconstruir um novo trabalho, não idêntico, mas equivalente ao antigo.

Moscariello indica que, no outro grupo, destaca-se Jean Mitry, contrário à prática das transposições fílmicas, sendo favorável a uma obra nova, sem nenhuma relação com o texto original. O teórico afirma que é impossível transferir um conteúdo de um sistema expressivo a outro sistema, devido aos meios lingüísticos utilizados pelos mesmos. Ou seja, os valores mudam quando se passa de um sistema a outro, adquirindo, assim, um novo sentido (MOSCARIELLO, 1981).

As considerações de Mitry sobre as transposições fílmicas são contestadas por Christian Metz (1972), que também aponta o caráter narrativo do filme, aplicando ao cinema a noção de narratividade, como por exemplo, as questões sobre tempo e espaço que são perceptíveis de maneiras diferentes. No romance, o espaço é abstrato, uma vez que é significado através das palavras, porém o tempo é muito mais verificável devido à seqüencialidade da obra e à duração da sua leitura. Já, no filme, o espaço não é uma abstração, mas é sensível à percepção, vindo sempre primeiro que o tempo, que é observável através das imagens do filme. O tempo do filme é sempre relativo a um espaço, ou seja, o diretor quando quer deslocar o tempo é obrigado a deslocar também o espaço, como, por exemplo, na técnica do *flash-back*. Assim, o espaço se sobrepõe ao tempo com a sua presença obrigatória, tornando-se o tempo menos manuseado que em um romance.

Metz se opõe, também, às definições de Mitry em relação ao tempo da diegese e ao tempo da visão do expectador que, segundo o mesmo, no cinema estão sempre no presente, não existindo nenhuma diferença entre o tempo da obra e o tempo do seu consumo pelo público. Entretanto, verifica-se uma equivalência entre esses elementos no romance e no filme, pois assim como existe uma diferença na obra literária entre o tempo da leitura, que é sempre ao presente, e o tempo da diegese, que é sempre ao passado, há uma diferença entre

o tempo da imagem e aquele do filme. O primeiro está sempre no presente e o segundo, no passado, uma vez que, como narrativa, narra acontecimentos ocorridos através da escrita ou da imagem. Há, assim, uma cumplicidade entre o expectador e o filme, porque aquele sabe que lhe será narrada uma história já pronta que, através do movimento, apresentar-se-á diante dos seus olhos (METZ, 1972).

Outra equivalência entre o cinema e o romance diz respeito ao narrador. A obra literária dispõe de um narrador que apresenta os acontecimentos do mesmo modo que, em uma narração fílmica, existe essa instância que seleciona as imagens que serão projetadas na tela cinematográfica. O expectador do filme percebe as imagens que foram escolhidas ou que foram reordenadas, ou seja, há, também, no filme, um narrador que escolhe e que coloca em ordem as cenas que poderiam ser outras. Essas imagens adquirem significações através do contato entre elas. Isso significa que as imagens, que são em quantidade infinita, não são independentes, mas apresentam uma relação de união entre si. Desse modo, devido ao caráter visível ser mais pontual e compreensível em relação à imagem descrita com as palavras, a narrativa cinematográfica pode colher em um instante aquilo que a palavra faz em uma página.

Essa oposição entre narrativa fílmica e narrativa literária pode ser ilustrada através do romance *La Ciociara*, publicado em 1957, pelo escritor italiano Alberto Moravia. A obra foi também produzida para o cinema com a direção de Vittorio De Sica, em 1960 e descreve a história de uma mãe e de sua filha, Cesira e Rosetta, obrigadas pela guerra a passar um ano em uma região montanhosa, Sant'Eufemia, de tipo agrícola e de difícil acesso aos soldados. Cesira é uma camponesa que se mudou para Roma com o marido, proprietário de uma mercearia que a deixa viúva mais tarde. Desse modo, a personagem passa a tomar conta da loja bem como da educação da filha sozinha. Mas, com a ocupação alemã em Roma, em 1943, mãe e filha deixam a cidade para se refugiarem na casa de parentes, em uma pequena cidade do interior. Entretanto, com os bombardeios, o trem que as conduzia fica bloqueado e elas são obrigadas a passar um período em Sant'Eufemia junto de outros refugiados, na espera dos ingleses. Depois da chegada das forças aliadas, os refugiados retomam o caminho de suas casas, inclusive Cesira e Rosetta. Nesse percurso, as duas mulheres se refugiam em uma igreja abandonada e são violentadas por um grupo de soldados marroquinos diante da imagem da Virgem Maria. Desse modo, as suas vidas são mudadas, com a aceitação de Rosetta a essa condição, a qual começa a ter relações com outros homens com o desespero de Cesira que percebe que perde a filha.

Quando De Sica transferiu a história para as telas do cinema, conforme acena Gian Piero Brunetta (1991), ele viu a possibilidade de equiparar, no mesmo nível, essa produção aos filmes americanos, pois o filme apresentava algumas marcas das produções norte-americanas, o que permitiu a sua difusão fora da Itália. *Two women* é o título com o qual o filme foi distribuído nos Estados Unidos, falado em inglês e encenado por atores americanos, mas, ambientado na Itália.

Esse filme é considerado uma obra-de-arte do final do neo-realismo, movimento artístico que tentou refletir sobre a nova situação histórica que se delineava na Itália já no início dos anos trinta. O neo-realismo se afirmou em modo particular entre os anos de 1940 e 1950, nutrindo-se de uma maneira nova de olhar o mundo, cujos artistas estavam conscientes da falência da velha classe dirigente, mostrando uma confiança no espírito popular e nos valores coletivos. Era necessário mostrar a Itália daqueles anos mais próxima de sua realidade, com o seu atraso, a sua miséria e a sua grande contradição e um ideal revolucionário de renovação e de progresso da humanidade. Os artistas apontavam a

exigência de uma literatura que tratasse os problemas que afligiam o homem da época, como a luta de classes, a condição dos operários, as greves bem como os problemas causados pela guerra, como os bombardeios, as fuzilações, a ocupação de terras, entre outros.

Desse modo, o neo-realismo tentou uma ruptura com a arte precedente, apresentando uma arte autenticamente real e revolucionária. Mas, esse processo ocorreu de modo diferente nos vários tipos de arte. No cinema, o processo foi mais rápido em relação às outras artes, porque era uma arte nova e não tinha que desprender muitas energias para derrubar o antigo modelo dominante para construir um novo modelo. O cinema foi a arte mais apta para mostrar a revolução daqueles anos, revelando uma vontade de descoberta, de pesquisa e de renovação. Naqueles anos, criou-se uma linguagem de tipo 'médio': é a voz do povo que age como protagonista, contando sobre si mesmo e sobre os fatos trágicos dos quais participa. Abandonam os heróis tradicionais e fictícios e mostram homens comuns, operários, camponeses e empregados que fazem parte da nova realidade que querem desnudar.

Moravia se aproximou a essa perspectiva com a obra *La ciociara*, em que vem descrito todo o sofrimento de um povo diante da guerra, como a fome e os bombardeios com os quais conviviam. É a própria protagonista que, através do uso da primeira pessoa, adota uma posição de narrador, contando os fatos a sua volta bem como daqueles que lhe estão próximos. Ela corresponde ao porta-voz de um povo que está no meio de uma guerra com todas as suas mazelas. É a protagonista que apresenta as suas qualidades físicas e sociais, evocando, ainda, a sua infância, os seus costumes e a sua nova vida em Roma.

Já no filme, a história, uma vez que não é feita pela linguagem escrita, não apresenta esse tipo de narrador protagonista que informa ao leitor os acontecimentos e as suas lembranças. Ou seja, o expectador acompanha os fatos pelas imagens, que seguem as ações de Cesira. Nesse aspecto, o romance possui esta vantagem em relação ao filme, porque a imagem fílmica não pode mostrar uma recordação de um personagem como o faz a obra literária, salvo, quando utiliza a técnica do *flash-back*. Assim, quem assiste ao filme, não conhece a história precedente da protagonista, pois o filme se inicia com a decisão de Cesira de procurar um refúgio na cidade de seus parentes, próxima a uma região montanhosa, fato que, no livro, acontece mais tarde. Mas isso não significa que não exista uma instância que funcione como um narrador, reordenando as imagens que são exibidas. Estas poderiam ser outras, mas foram escolhidas dentro do universo fílmico. Desse modo, pode-se observar que De Sica escolheu um caminho diferente para retratar, na sua obra, a vida e a força da protagonista. O seu caráter é revelado à medida que o filme avança, através das suas ações e dos seus diálogos com outras personagens.

Um outro confronto se pode fazer entre o texto de Moravia e o de De Sica em relação ao tempo e ao espaço. O primeiro, o aspecto temporal, é percebido de modo diferente na obra literária e no filme. O romance dispõe do texto escrito que pode indicar essa passagem de tempo através das datas e das estações do ano, enquanto o tempo do filme é sempre relativo a um espaço. Assim, o público percebe, no filme, a passagem temporal através do espaço que muda, que diante dos seus olhos, mostra, por exemplo, a noite ou o dia. No livro, há alusões, como os anos que são nomeados por Cesira bem como as estações do ano que mudam, que indicam a passagem do tempo. O leitor sabe que Cesira e Rosetta passaram aproximadamente um ano fora de Roma protegendo-se da guerra, enquanto o público não tem uma idéia tão precisa desse tempo, sabe somente que as duas mulheres passaram alguns meses em Sant'Eufemia.

Já o segundo aspecto, o espacial, é mais percebido no filme que no romance, uma vez que, nesse último, são necessárias muitas palavras para indicar uma imagem, que no filme, é verificável em um instante. É por isso, que no romance, são fundamentais as descrições dos lugares feitas pelo narrador, enquanto no filme, essas descrições são apresentadas pelas imagens. Assim, o público toma conhecimento do lugar em que mãe e filha se refugiaram através das imagens que são projetadas, enquanto, para o leitor, será necessária a caracterização desse mesmo espaço mediante a palavra escrita.

A questão referente à personagem representa outro aspecto que pode ser considerado no estudo das artes narrativa e fílmica. A personagem de romance é feita exclusivamente de palavras escritas, o que dá maior liberdade ao leitor para caracterizá-la, enquanto a personagem fílmica, que é encarnada em uma pessoa, apresenta uma definição física completa. Essa caracterização imposta pelo cinema, por meio do ator, reduz a quase nada a liberdade do público, enquanto o romance permite ao leitor traçar a sua caracterização. Quando o telespectador assiste à obra *moraviana*, *La ciociara*, a imagem que tem de Cesira é aquela da atriz que a interpreta, ou seja, a descrição da personagem já está diante dos seus olhos através do registro de suas imagens e vozes. Já, no romance, o narrador, à medida que a leitura avança, fornece indícios do aspecto físico e interno da personagem, o que possibilita ao leitor a sua caracterização.

Entretanto, pode-se estabelecer uma similitude entre a personagem do cinema e a do romance, pois aquela adquire, devido aos seus recursos narrativos, uma mobilidade e uma desenvoltura no tempo e no espaço como àquela do romance. Ou seja, embora seja encarnada em um ator, a personagem fílmica circula dentro de um dado tempo bem como em um espaço criado pela produção cinematográfica.

Desse modo, pôde ser observado que Moravia e De Sica escolheram caminhos diferentes, o texto escrito e a imagem, para produzir cada qual sua arte. Não se pode estabelecer a supremacia do cinema sobre o romance e vice-versa, uma vez que ambos começam a partir de pontos diferentes, sem que nenhum tenha vantagem sobre o outro: o primeiro parte da língua e o segundo, da imagem. Nessa perspectiva, as duas representações, a textual e a cinematográfica, atenderão às suas especificidades.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUNETTA, Gian Piero. **Cent'anni di cinema italiano**. Bari: Laterza, 1991.  
METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.  
MOSCARIELLO, Angelo. **Cinema e/o Letteratura**. Bologna: Pitagora Editrice, 1981.  
MORAVIA, Alberto. **La ciociara**. Milano: Bompiani, 2005.

