

OLHAR QUE FILMA

Marcelo Carnevale

Cinema e literatura juntos remetem à idéia de adaptação. Palavra que, entre vários significados, pode ser entendida como: ajuste à visão; na sociologia, equilíbrio entre a acomodação e a assimilação; na psicanálise, reação adaptativa em que o indivíduo age sobre o meio ambiente modificando-o no sentido de manter o equilíbrio do ego.

Entretanto, para pensarmos a adaptação da obra de Raduan Nassar para o cinema, poderíamos nos deter no verbete apropriado que aponta a palavra adaptação como a transposição de uma obra literária para outro gênero. Estaríamos, por assim dizer, acomodados na avaliação e no julgamento de valor das versões cinematográficas de *Um Copo de Cólera* e de *Lavoura Arcaica*, dirigidas respectivamente por Aloísio Abranches e Luiz Fernando Carvalho.

Pareceria inevitável indicar qual é o melhor, entre os filmes e os livros; quem é o melhor, entre o escritor e os diretores. Outras dúvidas recorrentes refletiriam certas angústias: será que os diretores conseguiram manter a essência dos textos? Será que os diretores leram melhor o livro do que nós, simples leitores?

Porém, são falsas todas essas questões simplesmente porque pensaremos a aproximação do cinema com a literatura como uma espécie de inadaptação. Não haverá comparação possível, nem mesmo análise sobre os aspectos formais dos textos e dos filmes citados, apenas correlações que nos permitam perceber para onde se dirige o olhar, entre a escritura e o enquadramento, e suas possíveis convergências em torno da ética e da estética.

Inadaptados, nos tornaremos estrangeiros tal qual um diretor diante do livro ou um escritor diante do filme. Um exercício que exigirá disposição para percebemos nesse encontro a potência dos afetos, a criação de novos sistemas e de uma nova visão.

Quando o diretor decide adaptar uma obra literária há muito que ele já penetrou no bosque da ficção (bosque, neste caso, como alusão ao jardim dos caminhos que se bifurcam em Borges ou ao jogo proposto por Eco entre autor-texto-leitor). Ao decidir abandonar sua condição de leitor para abrir sua própria trilha como criador, o cineasta tem o firme propósito de chegar a outro lugar, lançando-se na errância, na possibilidade de descobrir algo. Mas é preciso frisar que parte do espaço literário para o cinema, portanto estará sempre estabelecendo um diálogo crítico com o texto que o levou a tal iniciativa, mesmo que tenha tomado a decisão de esquecê-lo como ponto de partida.

Em Lete: arte e crítica do esquecimento, no tópico com o título interessante: “*Lembrança sombria e esquecimento abissal, com um aviso contra papagaios (Mallarmé, Valéry)*”, Harald Weinrich traz à luz o pensamento de Valéry de que a crítica à linguagem “é em sua substância uma crítica ‘poietica’ da memória, na forma elementar de uma crítica à repetição.”¹ Ainda, segundo o escritor alemão, Valéry se orienta até a mania (diz ele próprio) segundo a regra radical de “Começar pelo começo” todas as atividades do espírito.²

O que representaria para um cineasta, como leitor inadaptado, começar pelo começo a transposição do romance para a tela? Um exercício de esquecimento como estratégia contra a repetição? Seria ingênuo acreditarmos que o diretor ao esbarrar nas lembranças, nas linhas que permitiram uma engendração forte, simplesmente optasse em negá-las por temer a má influência sobre a originalidade do filme. Melhor pensarmos em lembranças e esquecimentos como oscilações do espírito ao optar pela errância, pela solidão do lugar de estrangeiro.

O bosque da ficção serve tanto à literatura como ao cinema. O que diferencia o *habitat* de escritores e diretores são as escolhas que revelam, com maior florescência e frutescência, a

¹ WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 204

² *Idem*

linguagem de cada artista. Para o diretor que parte do texto literário, o que se coloca em questão é justamente o percurso que o levará à expansão de sentidos, ao espaço imagético propício a sua sensibilidade e a sua verdade.

Ele, em momento algum, pensará em sair do bosque. O que se esquecerá é da ordem das coisas, de onde veio e por que acredita estar na direção certa. O labirinto passará a ser seu mapa. Não adiantará mais consultar o livro para achar alguma resposta para a sua aventura. Melhor olhar para as copas das árvores, para o infinito.

Disposto a preservar a ética, o artista parte num movimento cabal rumo a sua própria estética. Ray Monk, em *Wittgenstein: o dever do gênio* observa como o filósofo austríaco se aproxima do pensamento de Spinoza para afirmar o elo entre arte e ética, sob a forma da eternidade:

“ ‘A obra de arte é o objeto visto *sub specie aeternitatis*; e a vida boa é o mundo visto *sub specie aeternitatis*. Este é o elo entre arte e ética.

A maneira usual de olhar vê os objetos quase de dentro; a visão *sub specie aeternitatis* é de fora.

De tal maneira que eles têm por fundo o mundo inteiro.”³

A perspectiva que permite uma visão do todo não produz reconhecimentos, por isso ela oferece o indizível. Caberá ao artista mostrá-lo. E nesse silêncio – no qual as palavras se liberam de exprimir o inexprimível, assim como as imagens se desobrigam de representar as palavras – está a convergência de olhares capazes de lançar, num esforço sobre-humano, a estética e o mundo como arte. O Bosque, como já constatamos, é o mesmo para escritores e cineastas, porque a ética não cabe no estilo ou no gênero, ela se dá no plano do inefável como o infinito.

³ MONK, Ray. *Wittgenstein: o dever do gênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 139

O que irá determinar a qualidade da transposição da obra literária para a tela é o talento artístico do diretor. Esta frase banal marca toda a diferença. Caberá ao diretor criar a sua linguagem.

Trilhar o próprio caminho exige fôlego e resistência. Nem o isolamento que permite a lapidação das primeiras idéias se instaura facilmente, muito menos as *imagens agentes* se apresentam sem um compromisso vital com as próprias escolhas. E ainda como leitor, impregnado da literatura a ser trabalhada como cinema, o diretor precisará experimentar, nos seus próprios limites de entendimento e intuição, o discernimento do que cabe levar consigo e o que deve ser abandonado na empreitada. Tudo por uma questão de sobrevivência.

Lembrar e esquecer passam a ser uma prática da mnemotécnica capaz de subverter a relação passado x futuro, como nos assinala a leitura de Valéry feita por Weinrich: “Também a memória tem de ser pensada desde o princípio. Esse princípio está no presente. Segundo Valéry realiza-se só quando o presente retorna ao passado, ‘intervém, dentro dele e desta forma lhe impõe uma nova ordem, adequada e conveniente às finalidades do agir presente.’”⁴

Na proposta de um cineasta, o jogo que vai nos interessar é aquele capaz de, entre lembrança e esquecimento, subverter a linearidade da escrita e rescrever de acordo com o agir presente, com o objetivo prático de fazer cinema. O que ficou impresso vai se delinear através das correlações possíveis para se metamorfosear num novo sistema exclusivo ao filme.

Esta nova ordem temporal, totalmente singularizada na visão do diretor, está diretamente relacionada à “lançar-se contra os limites da linguagem” como propõe Wittgenstein. É um compromisso ético que resolve o problema da apresentação sinóptica, como a síntese que abarca o livro, o roteiro e o filme finalizado, numa sobreposição na qual tudo está correlacionado sem

⁴ WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 204

que as ligações tenham um propósito didático discursivo. Tudo está ali, tudo está dado e tudo é novidade. Um novo sistema.

Wittgenstein vai encontrar sistema exemplar no poema de Goethe, *a metamorfose das plantas*, no qual destaca o aforismo “Todos os órgãos das plantas são folhas transformadas”. Segundo o filósofo, com este aforismo “estamos confrontando uma forma de linguagem com seu ambiente, ou transformando-a na imaginação a fim de obter uma visão panorâmica do espaço em que a estrutura da nossa linguagem se coloca.”⁵

Se todos os órgãos das plantas são folhas transformadas, percebemos a sustentação de um plano no qual é possível um agrupamento por semelhanças, por correlações. A eternidade em flor aponta de fora o vínculo direto entre a palavra e o ato, entre a imagem e o tempo, entre a regra e prática, do que está condensado para ser visto e sentido. E, nesse caso, ainda como coloca Wittgenstein “ver, é de importância essencial; enquanto não vemos o novo sistema, ele não existe para nós.”⁶

O poema de Goethe traz no seu título a chave para o entendimento dessa percepção estética: metamorfose implica em transformação, em tempo operante, no *entre* capaz de produzir a síntese, a percepção sinóptica, que de alguma maneira nos devolve o infinito e o novo sistema. Metamorfose se aplica com exatidão à condição do cineasta na transposição de gêneros. Seu compromisso deve refletir sua ética, sua verdade absoluta. O que depender do seu esforço e da sua sensibilidade apresentará, antes de mais nada, seu olhar sobre as coisas, suas correlações e não o livro em si.

Seu filme mostrará uma explicação descomprometida em estabelecer “a causa de algo ser belo ou de considerarmos alguma coisa bela, e sim uma que, mostrando associações das quais

⁵ MONK, Ray. *Wittgenstein: o dever do gênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 276

⁶ *Idem*, p. 280

ainda não havíamos nos dado conta, *mostre a beleza*”.⁷ E por que não dizer, a beleza da literatura? Todos os riscos valerão a pena se o que for empreendido sustentar a *inovação gramatical* proposta por Wittgenstein.

Nas letras, inovação gramatical se dá na desterritorialização fundamental da língua – a literatura menor proposta por Deleuze. O estranhamento produtor de palavras erçadas no primeiro plano da escrita, no qual se perde a visão para se ganhar a textura e nessa desestabilização revelar a obra de arte.

No cinema, temos em Tarskovsky um pensador da imagem-tempo como *inovação gramatical*. Em *Esculpir o tempo*, o artista russo nos aproxima das próprias inquietações como diretor. São reflexões sobre as escolhas feitas no exercício constante de afirmação do seu compromisso com uma verdade absoluta. A criação da imagem está implicada na composição do tempo; cada fotograma impregnado do caráter único daquele momento. Pequenas gotas de infinito.

Com Tarkovski poderemos nos deter, brevemente, nas transposições da obra de Raduan Nassar para o cinema. Nos apropriaremos das reflexões do diretor para olharmos a procura de “um indício de alguma coisa que se estende para além do quadro, para o infinito: um indício de vida.”⁸

Mas tanto o naturalismo de *Um copo de cólera*, de Aloísio Abranches, como o tom hiperbólico de *Lavoura Arcaica*, de Luiz Fernando Carvalho, nos impedem de termos esta visão “para além de” e nos forçam a voltar a questão mais elementar apresentada neste ensaio: cinema e literatura juntos remetendo à idéia de adaptação.

⁷ MONK, Ray. *Wittgenstein: o dever do gênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 364

⁸ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 139

Em *Um copo de cólera* o jogo dramático na direção dos atores não escapa de uma concepção apriorística do filme que acaba por estimular a representação de um produto final. Tarkovski ao falar do ator de cinema usa este conceito de “produto final” para criticar aquele que representa a concepção que tem do seu papel, passando a negar o princípio criador da imagem cinematográfica. Problema relacionado diretamente à direção de Aloísio Abranches que se apoia numa abordagem mais teatral, privilegiando inclusive o que se diz e não o que se mostra, em um naturalismo que resvala para a representação de costumes.

Um copo de cólera remete à adaptação com sentido aplicado à sociologia: equilíbrio entre a acomodação e a assimilação. Aloísio Abranches se comprometeu com a “leitura perfeita” do romance. Seu exercício mnemotécnico pretendeu reter tudo e por este motivo não permitiu que o filme adquirisse uma originalidade de impressões, uma vitalidade que se dá na errância, na oscilação que nos obriga a apelar para a intuição pura. A acomodação gerou uma segurança estéril e a assimilação propiciou, no máximo, a representação de um produto final.

Lavoura Arcaica, de Luiz Fernando Carvalho, também nega a nossa idéia de inadaptação como a possibilidade da criação de novos sistemas e de uma nova visão. O filme é grandiloquente e estetizante, para o qual a palavra adaptação pode ser lembrada no verbete dedicado à psicanálise: reação adaptativa em que o indivíduo age sobre o meio ambiente modificando-o no sentido de manter o equilíbrio do ego.

A direção apela para a hipérbole como o princípio da sua metodologia. Porém como observa Tarkovski: “A grafia do autor não deve ser pesada, acentuada ou nítida em excesso”⁹. Luiz Fernando Carvalho se excede. Na afã de devolver suas impressões se esquece de olhar para o alto, para o infinito, detém-se em si mesmo e seduzido pelo que vê esquece o bosque da ficção

⁹ TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 185

ou o confunde com um sonho, deixando escapar apenas a representação onírica, longe da pungência de uma verdade arrebatadora.

O diretor de *Lavoura Arcaica* fez uma bela leitura do livro mas não se arriscou em mostrá-la como uma nova linguagem, capaz de metamorfosear-se em cinema e de imprimir um indício de vida. O tempo no seu filme ganhou um tipo de “status”.

Nos perguntamos afinal o que se daria com possíveis inaptações à cólera e à lavoura de Raduan Nassar? Para além da imagem da escrita, que céu nos protegeria do silêncio e da solidão sob a forma de eternidade?

Continuaremos sem respostas mas comprometidos com a ética e a estética e com o que esta implicação traz como verdade. O olhar que filma, fazendo uma referência às preocupações de Raduan Nassar como escritor, deve fazer uma leitura atenta da vida que acontece fora dos livros.

Referências Bibliográficas

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GOETHE, J. W. *A metamorfose das plantas*. Trad. F. Zimpel e Lavínia Viotti. São Paulo: Edições Religião & Cultura, 1986.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MONK, Ray. *Wittgenstein: o dever do gênio*. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni.. São Paulo: Nova Cultural, 1999.