



## **O CORTIÇO DA LITERATURA AO CINEMA: UMA ABORDAGEM DIDÁTICA PARA A AULA DE LITERATURA**

Marciano Lopes e Silva (UEM)

**Artigo recebido em 07/04/09**

### **RESUMO**

O artigo apresenta uma proposta de estudo comparado entre literatura e cinema voltado especialmente para a classe de literatura no ensino médio e nos cursos de Letras. Após a apresentação da proposta metodológica de uma abordagem comparativa entre as duas artes – baseada no estudo da estrutura narrativa – realiza-se um estudo comparado da representação do personagem Jerônimo e sua relação com o espaço, para discutir o apagamento parcial do determinismo de meio na tradução cinematográfica.

**Palavras-chave:** O Cortiço. Ensino de literatura. Espaço. Personagem. Aluísio Azevedo. Francisco Ramalho Jr.

### **1 O CINEMA E A LITERATURA NA ESCOLA: UMA PROPOSTA PARA O ENSINO MÉDIO**

Em um primeiro momento talvez assuste a idéia de estudar a literatura e o cinema comparativamente no ensino médio, visto que os professores, com raríssimas exceções, não possuem formação teórica sobre o segundo. No entanto, essa dificuldade é muito mais aparente do que real. Aquele professor de literatura que tiver um bom domínio sobre a teoria da narrativa provavelmente não encontrará muitas dificuldades para por em prática a proposta. E para compreendê-la, é bom começarmos discutindo a dimensão dos termos literatura e cinema, pois ambos apresentam diversas significações e usos, o que contribui não somente para possíveis confusões como para o estabelecimento de uma atitude de descrença na abordagem comparativa entre ambos.

Tanto um como o outro termo podem designar, num sentido amplo, não apenas a obra como também o seu sistema de produção, circulação e recepção. Essa é a opinião de Antonio Candido (1981, p. 23 a 25) quando considera a literatura como “um sistema de obras ligadas por denominadores comuns” em



## Marciano Lopes e Silva

que se distinguem elementos intrínsecos (língua, temas, imagens) e elementos extrínsecos. O mesmo acontece com o cinema, pois o filme se inscreve em um sistema no qual há inúmeros outros elementos que interferem na sua elaboração e na sua recepção pelo público. Muito mais do que acontece com a obra literária, o sucesso ou o fracasso do projeto artístico do cineasta depende de uma equipe de profissionais, das condições financeiras e técnicas da produção e das condições e expectativas do mercado.

Tais considerações – importantes para uma compreensão sociológica dos fenômenos artísticos – não devem ser esquecidas pelo professor, mas dizem respeito a uma dimensão dos termos que não pretendo privilegiar na proposta que segue, pois ela se encontra voltada para uma leitura intrínseca das obras literárias (o romance, a novela, o conto etc.) e cinematográficas (o filme, curta ou longa-metragem) pertencentes ao gênero narrativo. Em outras palavras, ao propor a comparação entre literatura e cinema, o que está em jogo é um estudo comparativo e imanente das narrativas literárias e cinematográficas. O destaque é dado à linguagem e não aos demais aspectos pertinentes à sua produção – o que tornaria a abordagem muito mais complicada devido, entre outras coisas, à importância da dimensão tecnológica na confecção de um filme. Por tal motivo, não é uma tarefa tão difícil para o professor de literatura colocar em prática a presente proposta, uma vez que o código narrativo é translingüístico. Conforme observa Johnson (1982, p. 22-23), ele “é uma camada autônoma de significação com uma estrutura que pode ser isolada da linguagem específica que o transmite. A mesma narrativa, ou história, pode ser transmitida num livro, num filme, em quadrinhos ou até por gestos sem modificar sua estrutura”.

Baseado na teoria da narrativa, o professor de literatura tem um caminho que lhe é familiar e que, portanto, pode lhe dar a segurança necessária para enfrentar o desafio de navegar por outras artes e linguagens. Por tal motivo, optei por desenvolver uma proposta cuja fundamentação seja a mais familiar possível aos colegas e a mais adequada não somente ao currículo escolar do ensino médio, mas, principalmente, ao horizonte de conhecimentos conquistados pelo aluno desse nível. Para tanto, proponho o roteiro de análise apresentado por Cândida Vilares Gancho, em *Como analisar narrativas*, e os demais títulos pertinentes ao assunto e publicados na coleção *Princípios*, da editora Ática, para a fundamentação do trabalho proposto, procurando reduzir ao mínimo o uso de teorias específicas sobre cinema para a sua implementação.





## ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

Iniciemos o trabalho de apresentação do método proposto refletindo sobre o conceito de *enredo* apresentado por Samira Nahid de Mesquita (1987, p. 26-27):

A matéria narrada é disposta horizontalmente em unidades sintagmáticas, mais ou menos autônomas de sentido, a que podemos chamar *seqüências* (S). À reunião de várias seqüências designa-se *Macrosseqüência* (MS). Cada seqüência pode ainda ser “pulverizada” em *microseqüências* (mS). Tais unidades se compõem de episódios, situações, incidentes, que, trabalhados pelo discurso do narrador, constituem o enredo. Se se examinar o enredo no plano paradigmático, depreender-se-á o seu *tema*, tecido pelo conjunto dos *motivos*, que são as unidades menores nesse plano (amor à primeira vista, viagem, rivalidade entre irmãos são exemplos de motivos).

Os conceitos e o procedimento de análise do *enredo* apresentados acima foram elaborados para o estudo da narrativa literária, mas cabem perfeitamente ao estudo da fílmica também. Toda narrativa se segmenta em seqüências autônomas e a análise feita nesse nível é o melhor caminho para o desmembramento da estrutura arquitetônica da obra nas menores unidades que contenham todos os níveis de composição. No transcorrer do exemplo, desenvolvido no próximo segmento do texto, serão apresentados e analisados alguns níveis de estruturação da narrativa (história, personagens, espaço, narração e enredo) segundo um recorte determinado pelo objetivo proposto. No entanto, para iniciar o trabalho é necessário desfazer-se um equívoco do livro de Cândida Gancho.

Ao apresentar os elementos da narrativa, a autora considera como equivalentes os termos enredo, fábula, intriga, ação, trama e história, o que não é correto. Enredo pode ser entendido como sinônimo de trama; história, por sua vez, pode ser entendida como sinônimo de fábula. Entretanto, não devemos confundir os pares entre si (quanto aos outros dois, deixemo-los de lado por enquanto). Com relação à distinção entre enredo/trama e fábula/história, Tomachevski (1971, p. 174) considera que “a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito; a trama aparece como o conjunto destes mesmos motivos, mas na sua sucessão em que surge (sic) dentro da obra”.

A diferença entre enredo/trama e história/fábula feita por Tomachevski





## Marciano Lopes e Silva

pode ainda ser traduzida na seguinte alegoria: a história é formada pelos fios que o tecelão vai desenrolando à medida em que trabalha; a trama, ou enredo, é a forma como esse tecelão trança os fios entre si para formar o desenho da tapeçaria – que é análoga ao texto. Os motivos (ou unidades temáticas) são os diversos pontos utilizados na trama da tapeçaria. Com tal exemplo, pode-se concluir que o nível do enredo é o mais complexo, pois não pode ser considerado sem o conhecimento dos demais, motivo pelo qual se deve deixá-lo por último. Em contrapartida, nada melhor do que iniciar a análise pelo nível da(s) história(s), uma vez que ele é o mais simples e o mais básico, sendo anterior a todos os outros. Além disso, divergências nesse nível já podem indicar diferenças profundas e significantes nas duas obras sob consideração.

## 2 DA LITERATURA AO CINEMA: TEORIA E PRÁTICA

Para exemplificar o desenvolvimento do método de análise comparada proposto, serão tomados como objetos de estudo o romance *O cortiço* de Aluísio Azevedo e sua tradução homônima para o cinema. Não é demais lembrar que não esgotaremos a análise, o que seria inexequível devido ao caráter desse ensaio e suas pretensões, antes didáticas do que crítico-analíticas. Por tal motivo, farei um recorte que privilegiará a relação personagem-espaco com o objetivo de discutir a presença do determinismo nas duas obras, pois esse ponto teórico é fundamental para a compreensão do Realismo e, em especial, do Naturalismo. Para tanto, focaremos a análise no personagem Jerônimo, posto que é principalmente através dele e da sua relação com Rita Baiana que Aluísio Azevedo desenvolve, durante a narrativa, a tese do “abrasileiramento”, devido ao meio tropical e ao contato com raças híbridas, propício ao desenvolvimento da preguiça e da luxúria.

### 2.1 HISTÓRIA: UM FINAL FELIZ E OUTRO MENOS TRÁGICO

A história, nomeada como fábula por Tomachevski (1971, p. 173), é composta pela seqüência das ações dos personagens segundo “a ordem cronológica e causal dos acontecimentos, independente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra” e, na sua forma clássica, apresenta os seguintes momentos estruturais: *exposição (introdução ou apresentação)*, *nó*,





## ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

*desenvolvimento da intriga* (ou do conflito), *clímax* e *desfecho* (*desenlace* ou *conclusão*). Para a sua determinação, o melhor método consiste em rastrear nas obras as ações dos personagens, colocando-as na ordem cronológica linear e causal.

Embora muitos críticos afirmem que, no romance *O cortiço*, o protagonista seja a própria estalagem, o procedimento mais fácil é o de acompanhar o desenvolvimento da ação dos principais pares de personagens: João Romão e Bertoleza, Rita Baiana e Firmo, Jerônimo e Piedade, Miranda e Estela, Pombinha e Leonie. Ao fazê-lo, o professor poderá observar uma diferença fundamental: na narrativa fílmica há modificações sensíveis e significativas no final da trajetória de alguns deles, pois são alterados os destinos de Jerônimo, Piedade e Rita Baiana e a maneira como Bertoleza morre, acarretando mudanças que terão conseqüências no nível ideológico.

O *desenvolvimento do conflito* que envolve os personagens Jerônimo, Piedade, Rita Baiana e Firmo, assim como o *nó* que o desencadeia, permanece o mesmo nas duas obras. Em ambas, o *nó* se encontra na chegada do casal português ao cortiço, instalando-se em um barraco vizinho ao de Rita. A vizinhança desencadeia o *conflito*, que gira em torno das traições amorosas que Jerônimo e Rita cometem. No romance, Jerônimo abandona a sua esposa Piedade, após matar seu rival Firmo (momento do *clímax* dessa história), para amigar-se com Rita Baiana, ficando ambos juntos ao término da obra, mas vivendo noutro cortiço. Piedade, que permanece na *Estalagem João Romão*, torna-se alcoólatra, degradando-se moral e sexualmente, conforme se pode observar na leitura do capítulo XX. No filme, o *desenlace* é diferente. Jerônimo, após matar o capoeira, amiga-se com Rita Baiana, mas, ao final, retorna para a esposa e ambos abandonam o cortiço de João Romão. Rita Baiana permanece nele, levando a mesma vida alegre de mulher solteira e livre que tinha no início da narrativa.

### **2.2 PERSONAGENS: O ABRASILEIRAMENTO DE JERÔNIMO**

Tradicionalmente, classificam-se os personagens quanto ao papel desempenhado na narrativa e quanto à sua caracterização. Com relação ao primeiro aspecto, eles podem ser divididos em *protagonistas*, *antagonistas* e *secundários*. Quanto ao segundo, em *planos* (que se subdividem em *tipos* e



## Marciano Lopes e Silva

*caricaturas*) e *redondos*. No entanto, mais interessante e útil do que simplesmente classificá-los quanto à caracterização, é analisar a maneira como eles são caracterizados e os procedimentos utilizados para isso.

No estudo da caracterização, cinco aspectos são importantes: *físico*, *psicológico* (personalidade, temperamento), *social* (nível sócio-econômico/classe social, profissão), *moral* (qualidades morais) e *ideológico* (valores, visão de mundo). Quanto aos procedimentos de caracterização, Tomachevski divide-os em dois amplos modos: *direto* e *indireto*.

Ambas as maneiras de caracterização também ocorrem no cinema, mas com algumas peculiaridades. Uma delas reside na caracterização física dos personagens, que é opcional no texto literário, mas inevitável no texto fílmico. No primeiro, o narrador pode abrir mão de caracterizar os personagens fisicamente e, mesmo quando isso é feito, a caracterização assume um caráter relativo, pois cabe ao leitor a tarefa de construir a imagem física deles – o que é feito no imaginário de cada um, sendo variável de acordo com a experiência e a criatividade de cada leitor. Por outro lado, a caracterização direta dos traços psicológicos e de caráter feitas pelo narrador no texto literário quase sempre se tornam inviáveis no texto fílmico, pois o uso de uma voz em *off*, que faça esse papel, é geralmente primário e desinteressante, não somente devido ao autoritarismo do procedimento como ao caráter enfadonho que assume. Daí que a caracterização psicológica e moral dos personagens, no cinema, seja preferencialmente feita de modo indireto através da escolha física dos atores, do figurino, da música tema de cada um e da relação que eles mantêm com o espaço e entre si.

A análise das relações que os personagens mantêm com o espaço e com aqueles que o habitam sempre é reveladora das suas características sociais, psicológicas, morais e ideológicas, principalmente tratando-se de uma narrativa naturalista, em que o determinismo do meio geralmente é regra a ser respeitada. Para ilustrar isso nas narrativas em estudo, nada melhor do que o desenvolvimento da análise do processo de “abrasileiramento” e conseqüente degradação do personagem Jerônimo ocorrido durante o desenvolvimento da intriga.

No capítulo V, o narrador apresenta o personagem Jerônimo, informa o leitor sobre a sua experiência anterior em uma fazenda, onde “mourejou durante dois anos, sem nunca levantar a cabeça” (motivo ausente na narrativa fílmica), e o caracteriza em detalhes, valendo-se predominantemente do modo direto:





## ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

Mas não foram só o zelo e a sua habilidade o que o pôs assim para a frente; duas outras coisas contribuíram muito para isso: a força de touro que o tornava respeitado e temido por todo o pessoal dos trabalhadores, como ainda, e, talvez, principalmente, a grande seriedade do seu caráter e a pureza austera dos seus costumes. Era homem de uma honestidade a toda prova e de uma primitiva simplicidade no seu modo de viver. Saía de casa para o serviço e do serviço para a casa, onde nunca ninguém o vira com a mulher senão em boa paz; [...] Aos domingos iam às vezes à missa ou, à tarde, ao Passeio Público; nessas ocasiões, ele punha uma camisa engomada, calçava sapatos e enfiava um paletó; ela o seu vestido de ver a Deus, os seus ouros trazidos da terra, [...], malgrado as dificuldades com que os dois lutaram a princípio no Brasil (AZEVEDO, p. 50).

Fisicamente, Jerônimo é forte como Hércules; moralmente, é um homem honesto, dedicado à família, trabalhador sério, responsável, metódico e incansável. Psicologicamente, pode ser considerado como um homem pacato, humilde, sensível e melancólico, afeito aos costumes e hábitos da sua terra natal. Ideologicamente, observamos que é cristão e praticante da sua religião. Em suma, era “tão metódico e tão bom como trabalhador quanto o era como homem” (AZEVEDO, [198?] p. 49). Mas, à medida que passa o tempo e Jerônimo vai se enamorando de Rita Baiana, desenvolve-se o seu processo de “abrasileiramento” decorrente da influência do meio através do calor e, principalmente, da sua convivência com a mulata.

No final do capítulo VII, quando o “cavaquinho do Porfiro, acompanhado pelo violão do Firmo, romperam vibrantemente com um chorado baiano” (AZEVEDO, [198?] p. 70), Jerônimo largou da sua guitarra e dos seus fados. A música enfeitiça-o e desperta-lhe os instintos sexuais. Na sequência, a entrada de Rita Baiana na roda para dançar completa o serviço de “envenenamento”, que o faz “adoecer” devido ao ardor da natureza tropical “que lhe entontecera a alma” (AZEVEDO, [198?] p. 72). A partir daí, sua “doença do abrasileiramento” se desenvolve durante o capítulo VIII e se completa no IX, cujo início transcrevo:

Passaram-se semanas. Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e tragava dois dedos de parati “pra cortar a friagem”.  
Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia,



## Marciano Lopes e Silva

hora a hora, reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A sua energia afrouxava lentamente: fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição, para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, imprevidente e franco, mais amigo de gastar que de guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido, às imposições do sol e do calor, muralha de fogo com que o espírito eternamente revoltado do último tambor entrincheirou a pátria contra os conquistadores aventureiros.

E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abasileirou-se. A sua casa perdeu aquele ar sombrio e concentrado que a entristecia; já apareciam por lá companheiros de estalagem, para dar dois dedos de palestra nas horas de descanso, e aos domingos reunia-se gente para o jantar. A revolução afinal foi completa: a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto foram repelidos pelos ruivos e gostosos quitutes baianos, pela muqueca, pelo vatapá e pelo caruru; a couve à mineira destronou a couve à portuguesa; o pirão de fubá ao pão de rala, e, desde que o café encheu a casa com o seu aroma quente, Jerônimo principiou a achar graça no cheiro do fumo e não tardou a fumar também com os amigos (AZEVEDO, [198?] p. 86-87).

Na passagem acima, o narrador utiliza o modo de caracterização *direta* ao explicitar e explicar ao leitor a relação entre as mudanças de hábitos e gostos, que são exteriores, e as mudanças de caráter, que são interiores ao ser e, portanto, invisíveis. Se o narrador não esclarecesse o leitor, deixando-lhe a incumbência de deduzir as mudanças internas através das externas, essa caracterização interior (psicológica, moral e ideológica) seria *indireta* – mas não é o que acontece. Extremamente didático e autoritário, o narrador analisa toda a situação, descrevendo as mudanças e apresentando ao leitor as causas e a consequência de todo o processo. As causas são “a vida americana e a natureza do Brasil”, “as imposições do sol e do calor”; a conclusão: “Jerônimo abasileirou-se”.

No filme, o processo de “abasileiramento” é pouco visível, pois não há cenas que sirvam para caracterizar Jerônimo nos moldes apresentados no







## ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

capítulo V e que permitam o contraste entre dois momentos bem diferenciados. De todas as mudanças apontadas pelo narrador do romance, somente aquelas pertinentes a uma “antropologia da cozinha” são mais diretamente acessíveis aos espectadores, posto que não há uma explicação verbal dada pela câmera sobre os significados dessas mudanças ocorridas no espírito do personagem. Da mesma forma, as causas e as conseqüências do processo não são enunciadas verbalmente na narrativa fílmica, sendo-lhes acessíveis somente através de um olhar extremamente atento e analítico que saiba relacionar os diversos níveis de composição da obra. Um exemplo encontra-se no tratamento dado ao motivo do calor tropical como causa do abasileiramento de Jerônimo. No livro, conforme já apontamos, essa interpretação da realidade é dada ao leitor pelo discurso do narrador; no filme, ela só é dedutível através da análise alegórica do código cromático.

No filme, a caracterização inicial de Jerônimo possibilita ao espectador concluir que o português é um trabalhador competente, sério e forte, que sabe impor aos subordinados a disciplina do trabalho. Isso é perceptível em duas seqüências. Na primeira (aprox. aos 16 min.)<sup>1</sup>, temos um diálogo entre João Romão e Jerônimo sobre as condições do contrato de serviço do segundo. Durante o diálogo, ficamos sabendo que Jerônimo, além de ser português, já tem experiência no trabalho e ótimas referências, motivos que levam João Romão a concordar com o pedido de 70 mil réis de salário. Na segunda (20 min.), temos a imagem de Jerônimo trabalhando e repreendendo alguns dos trabalhadores pela morosidade no serviço. O contraste do seu corpo com o dos demais destaca o seu porte físico, que também é realçado em outras seqüências através da admiração de Rita Baiana e Leocádia.

Quanto às mudanças de hábitos e gostos, o filme destaca apenas a mudança na alimentação através de duas seqüências muito próximas. A primeira (início aos 33' 36'', término aos 35' 40'') começa com uma tomada externa, à noite, de uma pequena fogueira, sem personagens visíveis, mas preenchido pelo som da voz de Jerônimo cantando um fado cuja letra é mencionada ao fim do capítulo VII do romance: “Minha vida tem desgostos, / Que só eu sei compreender... / Quando me lembro da terra / Parece que vou morrer... // Terra minha, que te adoro, / Quando é que eu te torno a ver? / Leva-me deste desterro; / Basta já de padecer.” (AZEVEDO, [198?] p. 69- 70).

<sup>1</sup> Os tempos apresentados para cada passagem fílmica não são exatos, mas aproximados.





## Marciano Lopes e Silva

Diversamente da sequência no romance, Jerônimo não abandona a guitarra para ver Firmo e Porfiro tocarem violão e cavaquinho e, em seguida, ver Rita Baiana dançar. Aos poucos o olhar do “narrador-câmera” desloca-se numa diagonal ascendente para a direita e enquadra Jerônimo sentado, tocando sua guitarra e cantando o fado transcrito acima. No canto superior e ao fundo do plano, surge Rita Baiana, que pára e fica encostada na parede de seu casebre a olhá-lo. Ao terminar a canção, ela lhe pergunta o porquê de tanta tristeza e lhe oferece café e parati, retirando-se para pegá-los. Segue:

**Plano 1**, em Piedade, dentro da casa, costurando: “Com quem tá falando, Jeromo?”

**Plano 2**, em Jerônimo, externo, sentado com sua guitarra: “Com a vizinha”.

**Plano 3**, em Piedade, interno, com um olhar intrigado.

**Plano 4**, externo, sobre Jerônimo, sentado com a guitarra na mão. Rita entra em cena, dirigindo-se do fundo para o primeiro plano central. Ela traz uma garrafa de parati e uma xícara de café. Segue o diálogo:

RB: “Pode tomar, esquenta bastante.” Jerônimo (pegando a xícara e tomando um gole): “Muito obrigado. Bom, muito bom. Bom, é bom mesmo.”

RB (dirigindo-se para Piedade que entra no plano, vindo do interior da casa): “Aceita um cafezinho, vizinha?”

Piedade (que se coloca no centro do plano, entre os dois): “Não, eu não gosto. Estou acostumada com o chá.”

RB: “Eu já vou, o Firmo está chegando” (e sai pela direita).

Piedade: “Você não vem deitar, Jeromo?”

Jerônimo: “Eu vou já, vou já”. (Ouve-se o som de um galo a cantar, Piedade sai e ele fica a olhar para a xícara).

É interessante observarmos o contraste entre a caracterização de Rita e Piedade. Rita Baiana veste uma saia e um xale azuis e uma blusa quase transparente, que deixa seu colo e seus braços morenos à mostra. Em oposição, Piedade veste um camisolão de dormir que lhe cobre o colo e os braços. A cor dele é branca como a pele do seu rosto, conferindo-lhe a impressão de palidez e, se ousarmos uma leitura simbólica, uma conotação de alma penada. Na outra sequência (início: 37' 25''), estamos na manhã de outro dia, durante o almoço:





**Plano 1:** apresenta Jerônimo sentado à mesa, com sua esposa, cabisbaixo e sem vontade de comer. Podemos observar que Piedade está tomando uma sopa e que há sobre a mesa uma garrafa e uma taça de vinho tinto. Ao fundo, vemos sua guitarra encostada na parede.

**Plano 2:** acompanha a entrada de Rita Baiana (da direita para a esquerda) trazendo uma garrafa de parati e uma tigela com camarão.

**Plano 3:** apresenta em conjunto Jerônimo e Piedade sentados (ele à esquerda, ela no centro) e Rita (de pé, à direita), que lhes oferece o camarão para que experimentem “como se faz aqui na terra”. Imediatamente Jerônimo muda de atitude, apresentando-se entusiasmado e contente. Piedade resolve lavar os pratos para experimentar a comida brasileira e, apesar de Rita dizer que não é necessário, Jerônimo diz que sim, para que Piedade saia e os deixe a sós. Ela sai para lavá-los na tina.

**Plano 4:** a câmera em primeiro plano focaliza Jerônimo no momento em que coloca um camarão na boca e o degusta, destacando o extremo prazer com que ele o come.

**Plano 5** (os dois sentados, em primeiro plano): Rita lhe oferece um copo com parati e Jerônimo o pega, segurando também a mão dela. Ela, rindo maliciosamente e forçando o sotaque nordestino, diz, sem tirar a mão: “Olhe que peste! Em mim não, eu digo pra tua mulher!”

Na sequência seguinte, o motivo do abasileiramento de Jerônimo é retomado por contraste com as atitudes de sua esposa. Nela, o plano enquadra Piedade consultando com Tia Paula (a “Bruxa” segundo o narrador do romance), no espaço de um cômodo à luz de velas, com o intuito de conseguir “um remédio que lhe restituísse o seu homem” ([198?] p. 90) – conforme lemos no início da sequência equivalente no capítulo IX do livro. Aliás, é interessante observarmos a alteração do diálogo feita pelo diretor com o possível objetivo de realçar o motivo do abasileiramento de Jerônimo em oposição à manutenção dos hábitos portugueses por parte de Piedade.



## Marciano Lopes e Silva

Sequencia no Cap. IX, p. 90	Início da sequência: 38' 43" Término: 39' 48"
<p>Piedade agarrou-se com a Bruxa para lhe arranjar um remédio que lhe restituísse o seu homem. A cabocla velha fechou-se com ela no quarto, acendeu velas de cera, queimou ervas aromáticas e tirou sorte nas cartas. E, depois de um jogo complicado de reis, valetes e damas, que ela dispunha sobre a mesa, caprichosamente, a resmungar a cada figura que saía do baralho uma frase cabalística, declarou convicta, muito calma, sem tirar os olhos das suas cartas:</p> <p>– Ele tem a cabeça virada por uma mulher trigueira.</p> <p>– É o diacho da Rita Baiana! Exclamou a outra. Bem cá me palpitava por dentro! Ai, o meu rico homem! E a chorar, limpando, aflita, as lágrimas no avental de cânhamo, suplicou à bruxa, pelas alminhas do purgatório, que lhe remediasse tamanha desgraça.</p> <p>– Ai, se perco aquela criatura, S'ora Paula, lamuriou a infeliz entre soluços; nem sei o que será de mim neste mundo de Cristo!... Ensine-me alguma coisa que me puxe o Jeromo! A cabocla disse que se banhasse todos os dias e desse a beber ao seu homem, no café pela manhã, algumas gotas das águas de lavagem; e, se no fim de algum tempo, este regime não produzisse o desejado efeito, então cortasse um pouco dos cabelos do corpo, torrasses até os reduzir à pó e lhos ministrasse depois da comida.</p>	<p><b>Plano 1:</b> primeiríssimo plano (extreme close up) no altar com muitas velas acesas e com a imagem de um orixá no centro.</p> <p><b>Plano 2:</b> primeiríssimo plano nas mãos da “Tia Paula” esfregando os búzios e jogando-os sobre a mesa coberta por um pano negro.</p> <p><b>Plano 3:</b> plano superior sobre “Tia Paula” que diz: “Ele tem a cabeça virada por uma mulher trigueira.”</p> <p><b>Plano 4:</b> primeiro plano (close up) em Piedade, aflita com as mãos unidas sobre a mesa: “É o diacho da Rita Baiana! Bem que eu senti aqui dentro! (pausa) Ah! Meu pobre homem! (pausa) Ensina alguma coisa que me puxe o Jeromo. [primeiro plano rápido no rosto da Tia Paula] Ai, meu deus! (pausa) Já não é mais o mesmo pra mim. Ele já acha até que eu cheiro mal. Tia Paula, se eu perco aquela criatura eu nem sei o que vai ser de mim nesse mundo.”</p> <p><b>Plano 5:</b> primeiro plano na “Tia Paula” segurando um copo erguido na altura dos olhos de Piedade: “Põe um pouco dessa água de lavagem no café da manhã todos os dias.” Piedade (voz em off): “Café não! Eu faço chá pra ele.”</p> <p><b>Planos alternados</b> focalizando o rosto de ambas enquanto fala a “Tia Paula”: “Pois então põe no chá. E toma banho todos os dias! Põe também umas gotas da água do teu banho e se ainda assim não der certo, corta um pouco do teu cabelo, torra até virar pó e põe na comida dele!”</p>





### ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

A receita da “Bruxa/Tia Paula” implica em duas mudanças de hábitos assimiladas por Jerônimo, mas não por Piedade: o banho diário e o consumo de café. No livro, ela concorda com a “receita” num “silêncio respeitoso e atento” (p. 90); no filme, não acontece o mesmo. Ao ouvir a indicação, retruca que não consome café, mas chá; ao que a “Bruxa” lhe responde, com um tom de voz revelador de impaciência, que poderá seguir a recomendação substituindo um pelo outro sem problemas. No entanto, mesmo contrapondo o abrasileiramento de Jerônimo à resistência cultural de Piedade, a seqüência é reveladora de que o meio também age sobre ela. A busca de auxílio com a “Bruxa” demonstra que a sua resistência ao abrasileiramento não é total, resultando do contato um sincretismo religioso que, no romance, é ressaltado. Apesar de recorrer a práticas religiosas pagãs, ela não deixa de conclamar Cristo e as “alminhas do purgatório”.

Conforme já havia observado, o procedimento de caracterização do espaço e dos personagens muda quando passamos da narrativa literária à fílmica. Tal observação é importante, pois contribui para a formação de uma consciência da linguagem, permitindo ao aluno descobrir que cada uma das artes possui uma linguagem própria. O que no romance é descrição, no filme transforma-se em fotografia e ação, ganhando, conforme observamos anteriormente com relação aos personagens e à sua caracterização, uma dimensão muito mais concreta, pois icônica e sonora. No filme, a escuridão do cômodo é muito maior do que a sugerida no livro, posto que nele o narrador não afirma que a iluminação das velas pouco clareava. Quanto à “Bruxa”, parece ganhar um ar mais misterioso devido ao capuz que veste e à pouca visibilidade das suas feições. Outro aspecto interessante a ser destacado é a mudança do motivo das cartas pelo motivo dos búzios; alteração cuja justificativa provavelmente reside no fato de que essa prática é característica das religiões afro-brasileiras (pois oriunda das religiões africanas), consistindo, portanto, numa estratégia do diretor para realçar a influência dos hábitos e crenças brasileiros sobre o imigrante português.

Por fim, é importante observar que, fisicamente, o personagem Jerônimo não se altera no transcorrer do filme, o que não corresponde à sua trajetória no transcorrer do romance. Neste, à medida que se “abrasileira”, Jerônimo se torna mais magro e mais fraco, deixando de ser um trabalhador exemplar – o que não é marcado no filme.





**Marciano Lopes e Silva**

### 2.3 ESPAÇO E AMBIENTAÇÃO: O CORTIÇO COMO ALEGORIA DO BRASIL

O espaço é a representação do lugar onde se passa a ação da narrativa, daí resulta que a sua função mais antiga e tradicional seja a de criar a ilusão de realidade, produzindo o efeito necessário à produção da verossimilhança externa ao texto. No entanto, ele pode apresentar outras funções além dessa, contribuindo decisivamente para a estruturação de diversos níveis composicionais da narrativa. Nesses casos, o espaço encontra-se carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas que também servem para caracterizar os personagens e/ou para instaurar um clima (ou atmosfera) que acentue e traduza os aspectos psicológicos da intriga. Quando isso acontece, o espaço adquire a dimensão de *ambiente* e os processos utilizados para a sua caracterização constituem uma *ambientação*, que, segundo Osman Lins (1976, p. 77 a 94), pode ser de três ordens: *franca*, *reflexa* e *dissimulada*.<sup>2</sup>

A escolha de um ou outro tipo de ambientação na narrativa é importante não apenas devido aos efeitos estilísticos como também por sua implicação no ponto de vista da narração – o que torna a sua observação essencial para a compreensão dos diferentes discursos e ideologias presentes na obra. Disso decorre a importância de analisarmos as diferentes funções que a ambientação exerce na economia da narrativa, uma vez que ela pode servir, conforme vimos, para caracterizar os personagens e compor uma atmosfera.

Toda caracterização espacial e toda ambientação apresenta uma *motivação*, ou seja, um conjunto de procedimentos que justifica e introduz os *motivos* (unidades temáticas) que contribuem para a estruturação da narrativa e do(s) seu(s) tema(s) central(ais). Por tal motivo, toda motivação é, por princípio, *estética* e *composicional*, não parecendo adequado diferenciar os dois aspectos em um mesmo nível hierárquico juntamente com a motivação *realista*, conforme faz Tomachevski. O melhor seria, portanto, considerarmos que toda motivação apresenta diversas funções composicionais, sendo a mais comum a *realista*, cuja função é criar o efeito de realidade necessário à ilusão do real e ao estabelecimento da verossimilhança externa. Com relação aos personagens, pode servir, conforme vimos, para caracterizá-los de modo indireto quanto aos seus diversos traços (psicológicos, morais, sociais e ideológicos) e, por fim, com relação à intriga, pode servir para a instauração do clima (ou atmosfera)

<sup>2</sup> Ver também DIMAS, Antônio. Rumo aos conceitos. In: \_\_\_\_\_. *Espaço e romance*. 2. ed., São Paulo: Ática, 1987, p. 19-32.





## O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula..., p. 99 - 119

necessário à manutenção e fortalecimento da tensão narrativa. Ainda poderíamos acrescentar outras motivações composicionais, como a *simbólica* e a *alegórica*, as quais estão impregnadas de ideologia, consistindo em ótimas portas de entrada para a compreensão da visão de mundo dominante na obra e sua significação mais profunda. Em suma, podemos considerar as seguintes *motivações estético-composicionais*: *realista*, *fantástica*, *alegórica*, *simbólica* e *caracterizadora dos personagens e/ou do clima*.

No cinema, a ambientação mais utilizada é a dissimulada (ou oblíqua), posto a inevitabilidade de filmar a ação dos personagens sem que eles estejam integrados em um espaço físico. Diversamente ocorre na narrativa literária, cujo narrador pode abrir mão da caracterização desse espaço, reduzindo-o ao mínimo ou mesmo excluindo-o da composição através de uma narrativa psicológica que privilegie o “espaço interior” do ser. No caso das obras naturalistas, as principais motivações utilizadas são a realista e a caracterizadora dos personagens, uma vez que a proposta estético-ideológica do Naturalismo é a de representar objetivamente a realidade, registrando-a fotograficamente através de um olhar crítico e científico.

Muitas são as sequências dignas de análise, mas voltemos a nossa atenção para a caracterização do cortiço como alegoria do Brasil – o que está intimamente relacionado ao tema do abasileiramento. Para isso, a análise do código cromático, no filme, é decisiva.

Observando atentamente o cenário do cortiço e o figurino dos seus moradores, poderemos constatar a pobreza do colorido, cujas cores variam de um amarelo sujo ao marrom escuro, passando por diversos tons intermediários, tais como o bege, o ocre e o marrom claro, todos foscos. Esse excessivo uso do marrom e do ocre (presentes na terra, nas madeiras e nas roupas que compõem o cenário) caracteriza o motivo da pobreza e da miséria e cria o efeito de um espaço banhado em luz e calor, compondo um clima sufocante e miserável.<sup>3</sup> Por tal motivo, esse colorido também constitui uma metonímia do sol abrasador e uma metáfora da natureza tropical do Brasil e da América. Por outro lado, a predominância do monocromatismo é contrabalançada pelo branco de algumas roupas e, especialmente, pelo azul celeste, sempre presente nos planos,

<sup>3</sup> Nesse ponto da análise, seria interessante a comparação com duas obras em que os pintores utilizam a mesma estratégia cromática para representar a miséria: Os comedores de batata de Van Gogh e Vagão de terceira classe de Daumier. Uma reprodução da segunda obra pode ser encontrada em FARACO & MOURA. Realismo/Naturalismo (Unidade IX). In: \_\_\_\_\_. **Língua e literatura**. São Paulo: Ática, 2000, p. 194. v. 2.





## Marciano Lopes e Silva

mesmo que em algum pequeno detalhe, como na coloração de xícaras, de vestidos, calças, pequenos objetos etc., estando evidente na coloração do céu e refletindo-se na paisagem da pedreira e nas paredes do sobrado. Essa recorrência do azul celeste no espaço do cortiço (pois no espaço do sobrado ele quase está ausente) não é gratuita e pode ser compreendida segundo duas perspectivas: uma estética e outra alegórica. No primeiro caso, o azul celeste, que é uma cor fria, contribui para atenuar o monocromatismo apontado; no segundo, associado aos tons do amarelo e ao branco, ele compõe um conjunto formado pelas cores presentes na bandeira nacional, contribuindo para a elaboração de um código cromático que caracteriza o cortiço como alegoria do Brasil e os seus habitantes como tipicamente brasileiros.

### 2.4 FOCO NARRATIVO E VISÃO DE MUNDO: O MOMENTO DA COSTURA

Conforme já vimos, o enredo diz respeito à maneira como os fatos da história são trançados para a obtenção de um arranjo. Retomando Tomachevski, podemos dizer que o enredo é o conjunto dos *motivos* na sucessão em que surgem na obra. Eles se encontram presentes em todos os níveis e em cada um a sua escolha e o seu uso (sua função) depende do ponto de vista do narrador, no caso da narrativa literária, e do diretor, no caso da narrativa fílmica. Isso acontece porque a elaboração do enredo é fruto do discurso, daí que seja impossível analisá-lo sem levar em conta o ponto de vista e a posição ideológica do narrador e da movimentação de câmera – assim como da montagem, extremamente importante no que diz respeito à elaboração da trama fílmica.

Conforme vimos no transcorrer do texto, a transposição do discurso do narrador literário para o cinema leva necessariamente a mudanças, o que inevitavelmente atinge a composição do enredo. A impossibilidade do sumário no cinema obriga o diretor a transformá-lo em cena,<sup>4</sup> o que resulta numa menor economia narrativa com relação ao discurso do narrador literário. Se o diretor resolvesse levar para a tela todas as informações constantes nos sumários de uma obra literária, ele faria um filme que ultrapassaria em muitas e muitas horas a duração limite de um longa-metragem. Disso resulta a necessidade do roteirista e do diretor selecionarem os motivos e as sequências do livro (sejam cenas ou

<sup>4</sup> Sobre a distinção entre cena e sumário, o leitor pode consultar: **O Foco narrativo**, São Paulo: Ática (Princípios), de Lígia C. M. Leite.







## ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

sumários) a serem recriados e depois determinarem o arranjo entre os mesmos no contexto do novo sistema discursivo. Mas é claro que nem toda seleção, recriação (ou tradução) e ordenamento de motivos literários se explica pela necessidade de economia no tempo de duração da narrativa. Muitas vezes (senão a maioria), tais mudanças se devem à maneira como o texto literário é lido pelo diretor, que tem todo o direito de recriar a obra de acordo com os interesses, gostos e valores seus ou do público. Além do mais, não devemos esquecer que a interferência do mercado cinematográfico na produção da obra fílmica é muito maior do que a interferência do mercado livreiro na produção do livro. Um exemplo de alteração do enredo devido às imposições do público e do mercado cinematográfico, no caso em questão, encontra-se muito provavelmente no destaque dado à intriga amorosa e à personagem da Rita Baiana – diversamente do que ocorre no livro, que destaca a figura de João Romão. Tal destaque, provavelmente visa realçar o erotismo da obra, assim tornando-a mais atraente para um público cada vez mais acostumado com filmes que privilegiam, além da violência, muito sexo/erotismo e belas mulheres.

Outra mudança que talvez se justifique pela atenção às expectativas do público é o final dado ao triângulo entre Jerônimo, Piedade e Rita Baiana. No livro, Jerônimo permanece com Rita e Piedade se degrada no alcoolismo; no filme, diversamente, Jerônimo retorna para a sua esposa. Talvez a alteração se justifique por dar ao público um final feliz e condizente com a moral dominante na sociedade, mas isto é apenas uma suposição. O fato mais importante é que a alteração apontada contribui para a diluição do motivo do abasileiramento de Jerônimo e, por conseguinte, do determinismo do meio sobre ele.

Mas de todas as mudanças decorrentes da tradução, a mais significativa diz respeito à total diluição dos enunciados científicos de caráter racista presentes no discurso do narrador romanesco. Nada no filme justifica a interpretação de que o comportamento dos moradores do cortiço seja resultante da herança genética negra. O discurso científico que considera a miscigenação como causadora da degeneração racial, sempre recorrente nas intrusões do narrador literário, desaparece na narrativa fílmica. Tal fato pode ser explicado pelo momento histórico, pois na década de 70 as teorias racistas do século XIX encontram-se desacreditadas e a reprodução do discurso racista do narrador naturalista seria muito mal recebida pelo público, que, em geral, não entenderia que tais preconceitos constituíam verdades científicas na época da escritura de **O**





**Marciano Lopes e Silva**

### **cortiço.**

Com base na análise desenvolvida, o professor poderá discutir com os alunos o grau de fidelidade ideológica da tradução fílmica com relação aos seguintes pontos:

**a) Determinismo do meio:** está presente nas duas obras, embora diluído com relação ao personagem de Jerônimo devido à ausência da caracterização direta do narrador, à ausência de dois momentos distintos de comportamento em sua trajetória e à mudança do seu destino, no desfecho do filme, com relação a Piedade e Rita Baiana. No entanto, é importante observar que o diretor tenta recuperar o discurso do narrador sobre a influência do sol e do calor no comportamento e no caráter dos personagens através do código cromático utilizado na caracterização do espaço fílmico. Por tal motivo, podemos dizer que, no filme, assim como no romance, a natureza brasileira “desempenha papel essencial, como explicação dos comportamentos transgressivos, como combustível das paixões e até da simples rotina fisiológica” (CANDIDO, 1998, p. 138).

**b) Determinismo racial:** é recorrente no discurso do narrador literário, que caracteriza diretamente os moradores do cortiço como animalizados e os mestiços como degradados devido à herança racial negra (o que é visível especialmente na caracterização de Rita Baiana, que deixamos de lado por questões de espaço). Esse discurso desaparece no filme – restando apenas a caracterização dos personagens como movidos pelos instintos e pela natureza, conforme indicado acima.

**c) Presença da alegoria:** embora contrariando a estética naturalista (CANDIDO, 1998, p. 138), a alegoria está presente nas duas obras tanto na seqüência da menarca de Pombinha como na caracterização da “Estalagem João Romão”. Na seqüência, temos uma alegoria do determinismo da natureza tropical brasileira e, na caracterização do cortiço e seus moradores, há uma relação alegórica que pode ser sintetizada da seguinte forma: “natureza tropical: cortiço: Brasil”.

## **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Privilegiei nesta proposta o estudo comparado entre literatura e cinema com o enfoque na tradução de obras literárias pertencentes ao cânone e ao programa escolar do ensino médio. Também cabe lembrar que o exemplo desenvolvido é bastante limitado, posto que muitos outros elementos pertinentes aos diversos níveis da narrativa não foram abordados. Um exemplo disso reside na ausência





### ***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

da análise dos personagens de João Romão, Estela, Miranda e principalmente Rita Baiana. O estudo deles e do espaço do sobrado traria muitas contribuições não somente para aprofundar e consolidar determinadas leituras feitas como também para relativizá-las. Se considerássemos, por exemplo, o personagem João Romão, veríamos que, tanto no romance como no filme, ele resiste às imposições do meio e da raça, pois rompe as contingências e, a partir do cortiço, domina a raça e supera o meio” (CANDIDO, 1998, p. 140) – o que contradiz a tese do determinismo. Além desse aspecto, muitos outros temas importantes poderiam ser alvo do estudo comparado: a acumulação do capital (pela primeira vez tratado na literatura brasileira), a ideologia do jacobinismo na tessitura do romance (que desaparece no filme) e a representação da mulher e do amor são alguns exemplos.





**Marciano Lopes e Silva**

## **“O CORTIÇO” DE LA LITTÉRATURE AU CINÉMA: UN ABORDAGE DIDACTIQUE POUR LA CLASSE DE LITTÉRATURE.**

### **RESUMÉ**

L'article présente une proposition d'étude comparée entre littérature et cinéma tourné spécialement pour la classe de littérature dans l'enseignement moyen et dans les cours de Lettres. Après la présentation de la proposition méthodologique d'un abordage comparatif entre les deux arts - basée sur l'étude de la structure narrative - on réalise une étude comparée de la représentation du personnage Jerônimo et sa relation avec l'espace pour discuter la suppression partielle du déterminisme de moyen dans la traduction cinématographique.

**Mots-clés:** O Cortiço. Enseignement de littérature. Espace. Personnage. Aluísio Azevedo. Francisco Ramalho Jr.

### **REFERÊNCIAS**

O CORTIÇO – Direção de Francisco Ramalho Jr., Brasil, 1977. CIC vídeo.

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. São Paulo: Círculo do Livro, [198-]. 236 p.

CANDIDO, Antonio. Literatura como sistema. In: \_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p 23-25. v. 1.

\_\_\_\_\_. Crítica e sociologia. In: \_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. 7 ed. São Paulo: Editora Nacional, 1985, p. 3-39.

\_\_\_\_\_. De cortiço a cortiço. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1998, p. 123-152.

GANCHÓ, Cândida Vilarés. **Como analisar narrativas**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993. 70 p. (Princípios)

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**. Macunaíma: do Modernismo na literatura ao Cinema Novo (trad. de Aparecida Johnson). São Paulo: T. A. Queiróz, 1982. 193 p.





***O cortiço da literatura ao cinema: uma abordagem didática para a aula...*, p. 99 - 119**

LINS, Osman. Espaço romanesco e ambientação. In: \_\_\_\_\_. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1987, p. 77-94.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. 77 p. (Princípios)

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 39-40.

ORTIZ, R. Memória coletiva e sincretismo: as teorias raciais do século XIX. In: \_\_\_\_\_. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 13-35.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, T. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971, p.

