



DO ROMANTISMO LITERÁRIO AO NATURALISMO IMAGÉTICO, UM PASSEIO SOBRE “INOCÊNCIA”: DO TEXTO DE TAUNAY AO FILME DE WALTER LIMA JÚNIOR

Sarah Carneiro Araújo¹
Francisco Régis Frota Araújo²

RESUMO

Este artigo pretende fazer uma incursão comparativa entre as linguagens literária e filmográfica de um relato oitocentista da ficção sertanista brasileira, em concreto, o romance *Inocência*, de Visconde de Taunay, de 1872, e sua adaptação cinematográfica homônima, que teve direção artística do cinemanovista Walter Lima Jr., mais de um século depois, em 1983, procurando fazer reflexões sobre o texto literário mencionado e caracterizar as especificidades de cada discurso, o literário e o cinematográfico, a partir dos caracteres típicos de cada discurso, ou seja, da narração, da ficção e da criação do texto de cada um desses meios artísticos, consoante a análise diegética de Ives Reuter visando compreender as conseqüências teóricas, práticas e estéticas de cada mudança fundamental da abordagem.

Palavras chave

Adaptação cinematográfica. Narratologia. Diegese. Narração, ficção e texto. Visconde de Taunay. Walter Lima Junior.

RESUMÉ

Cet article se donne dans l'intention de faire un voyage comparative entre les langues littéraire et cinématographique d'un Roman de la fiction sertaniste brésilienne, en concret, le texte *Inocência*, de Visconde de Taunay, publié l'année 1872, et sa adaptation filmique homonyme, qu'a eu comme metteur en scene (direction artistique) Walter Lima Junior, plus d'un siècle après, l'année 1987, en cherchant étudier et réfléchir a propos des transformations produit de chanchement de language ou moyen de la voix narrative d'un texte littéraire occasion de sa transposition au cinema, en caracterisant les especificités de chaque discours et, en particulier, les caracteristiques tipiques de la narration, de la ficcion et de la création du texte de chaqu'un de ces moyens artistiques, pour comprendre ainsi les consequences théoriques, pratiques et esthétiques de cet chanchement fondamental dans l'abordage, selon l'analyse diegetique proposé par Yves Reuter.

¹ Mestranda em Direito da UFC. Professora substituta de Direito Ambiental da UFC.

² Professor da disciplina Direitos fundamentais, cinema e Literatura na pós-graduação da UFC.

Mots-clés

Adaptacion cinemathographique. Narratologie. Diegesis. Narrative, fiction et texte. Visconde de Taunay. Walter Lima Junior.

1. INTRODUÇÃO: A NARRAÇÃO E O CINEMA BRASILEIRO

Muitos são os textos literários adaptados para o cinema, e tão antigos os filmes como a própria sétima arte; De fato, tanto no Brasil como no Exterior, se fizeram adaptações ou se praticaram transposições literárias para o cinema desde que esta expressão artística se firmou no panorama das artes dignas de apreciação pública como espetáculo e/ou diversão.

O cinema brasileiro, desde seus primórdios, valorizou também o recurso do texto literário como forma de adaptação ou transposição fílmica, umas adequando-se-lhes o conteúdo para os dias hodiernos, outras mantendo-se-lhes o sentido histórico e o espírito do tempo.

Este artigo se circunscreve no âmbito dos estudos comparados entre literatura e cinema e se propõe estudar e refletir sobre as transformações produto da mudança de linguagem ou meio da voz narrativa de um texto literário ao ser transposto ou adaptado para o cinema.

Estas reflexões serão levadas a termo analisando um texto literário em particular, *Inocência*, de Visconde de Taunay, confrontando-o com sua versão cinematográfica, o filme homônimo de Walter Lima Jr., caracterizando neles as especificidades de cada discurso e, em especial, as características próprias da narração, da ficção e de criação do texto de cada um destes meios artísticos, para compreender assim as conseqüências teóricas, práticas e estéticas deste cambio fundamental na abordagem diegética.

2. DO ROMANTISMO LITERÁRIO DE VISCONDE DE TAUNAY

O romance *Inocência* de Alfredo D'Escragolle Taunay, o Visconde de Taunay, publicado em 1872, se constitui num clássico do fim do romantismo, ainda que muitos o considerem como um marco da transição para o naturalismo e o realismo. Uma das principais obras deste profícuo escritor romântico, juntamente com *A retirada da Laguna* (1871), o romance que nos propomos analisar obteve extraordinária popularidade, o qual além de traduzido para inúmeras línguas, mereceu transposição para o cinema brasileiro sob a direção artística de Walter Lima Jr., o que nos inspira a realizar este artigo e circunscrevê-lo no âmbito dos estudos comparados entre literatura e cinema, ao tempo de propor-nos estudar e refletir sobre as transformações produto da mudança de linguagem ou meio da voz narrativa de um texto literário ao ser transposto ou adaptado para o cinema.

De fato, tenha sido buscando inspiração na literatura francesa oficial quanto na brasileira incipiente, o cinematógrafo criado e desenvolvido sua

linguagem nos princípios do século XX, logo passou a ter mais da metade de suas películas efetivamente realizadas com base em texto precedente.

Por outro lado, diremos que a experiência de rever a película de Walter Lima Jr., passados vinte e sete anos de sua estréia, e adaptada de um romance de Visconde de Taunay, escrito e publicado em 1872, possibilita-nos apreender e refletir sobre o significado daquilo a que chamamos de sentido ou senso histórico.

Por outro lado, convém lembrar que Taunay é referido como integrante da literatura romântica brasileira, pioneiro na Ficção, por Alfredo Bosi³, do tipo sertaneja (a exemplo de *O sertanejo*, *O gaúcho*, de Alencar, *O Garimpeiro de Bernardo*, além de *O Cabeleira*, *O Maturo*, de Franklin Távora) em contraponto com a ficção do tipo indianista (*Iracema e Ubirajara*, de Alencar, *O Índio Afonso*, de Bernardo) e/ou mesmo a literatura ficcional romântica passadista ou colonial (como são exemplos ilustrativos os romances *As Minas de Prata*, *O Guarani*, de Alencar, *As mulheres de Mantilha*, *O Rio do Quarto*, de Macedo; *Maurício*, *O Bandido do Rio das Mortes*, de Bernardo Guimarães, etc).

Bosi reconhece o valor de Taunay neste balanço sucinto:

Até aqui aludiu-se à correspondência entre as expectativas dos leitores e as respostas que lhes deram os ficcionistas: fato que explica quase sempre a polaridade realismo-idealismo que acompanha o romance da época. Mas, se reordenarmos em linha vertical o mesmo conjunto, veremos que não é tanto a distribuição de temas quanto o nervo do seu tratamento literário que deve oferecer o critério preferencial para ajuizar das obras enquanto obras. Teremos, no plano mais baixo, os romances que nada acrescentam aos desejos do leitor médio, antes excitam-nos para que se reiterem *ad infinitum*; é a produção de Macedo, de Bernardo, Távora e Alencarina menor (*A Viuvinha*, *Diva*, *A pata da Gazela*, *Encarnação*). Já Inocência de Taunay, e alguns romances de segunda plana de Alencar (*O Sertanejo*, *O gaúcho*, *O Guarani*) redimem-se das concessões às peripécias e ao inverossível pelo fôlego descritivo e pelo êxito na construção de personagens-símbolo: *Inocência*, Arnaldo, Canho, Peri fazem aflorar arquétipos de pureza e coragem que justificam a sua resistência às mudanças de gosto literário (...) ⁴

Adiante, o mesmo historiador da literatura brasileira reconhece o valor de Visconde Taunay (1843-1899), dentre os sertanistas ficcionistas como Bernardo Guimarães e Franklin Távora, que por temperamento e cultura, tinha condições de dar ao regionalismo romântico a sua versão mais sóbria:

[...] Homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com a inteligência as suas relações com a paisagem e o meio (era engenheiro, militar e pintor), Taunay foi capaz de enquadrar a história de Inocência (1872) em um cenário

³ BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. 46 ed. São Paulo: Cultrix Editora, 2006.

⁴ BOSI, Alfredo. Op. Cit. Pg. 129.

e em um conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura da obra (...) ⁵

3. VISCONDE DE TAUNAY E INOCÊNCIA: A ROMÂNTICA CRIAÇÃO DE UM TEXTO TRANSITÓRIO PARA O REALISMO E A DESCRIÇÃO DE UM RELATO NATURALISTA PELO NARRADOR/AUTOR

A literatura de Visconde de Taunay e em especial, a de sua obra *Inocência* (1872), consoante afirma o professor Carlos Alberto Iannone, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, ⁶ ocupa uma posição de relevo na literatura brasileira devidos a variados fatores: “a história romântica do amor contrariado, ligado à morte; a naturalidade dos tipos; a descrição “realista” de hábitos, costumes e cenas da vida sertaneja, a linguagem regionalista, os diálogos vivos e o estilo harmonioso”

Eis uma das características literárias de sua linguagem, à qual ressaltou, adiante, com a transcrição de rápido texto do livro, para iniciar a comparação dos dois universos lingüísticos, o literário e o cinético, a partir da incursão adaptativa de Walter Lima Júnior, cujas imagens cinematográficas naturalistas e objetivamente mostram (e não dizem), igualmente, do universo taunaysiano, na medida em que captam a relevância do relato naturalista elaborado pelo autor.

O trecho que transcrevo, abaixo, descreve o desespero de Pereira ao saber do romance entre Cirino e Inocência e deixa entrever os padrões morais que regiam a vida do sertanejo:

Aí o anão fez um gesto de negação e, apontando para o quarto de inocência, indicou que nada tinha ela com o alemão. Ficaram pasmos os dois. – Então, balbuciou Pereira, quem será?...Cirino, meu Deus?! – Sim...sim! gritou o anão com violento esforço abaixando muitas vezes a cabeça. – Qual! protestou Pereira, o doutor?....

Com muita habilidade e segurança Tico desenvolveu as provas que tinha.⁷

Como vimos, no texto aparece o anão Tico que circula desembaraçadamente pela casa, mas isso por não representar nenhuma sorte de perigo à ordem doméstica, já que quase se confunde com um bicho de estimação. Na aparência teratológica de Tico, como ressalta Coutinho⁸ percebe-se mais uma vez o culto à fealdade, recurso tão vastamente explorado pela estética romântica.

Convém, antes, sublinhar as razões pelas quais a relação cinema-

⁵ BOSI, Alfredo. Op. Cit. Pg. 145.

⁶ TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. Coleção obra prima de cada autor. São Paulo: Martin Claret Editora, 2004. Pg. 15.

⁷ TAUNAY, Visconde. *Inocência*. Op. Cit. Pg. 158.

⁸ COUTINHO, Fernanda. *Inocência de V. de Taunay*. Fortaleza: ABC editora. 1999. Pg. 5 do comentário crítico inicial.

literatura tem sido um dos campos de estudo privilegiados das diversas teorias cinematográficas e, a partir dos anos sessenta, dos estudos semióticos e estruturalistas, muito particularmente no campo da narratologia. Ora, como anunciado no resumo que faríamos um estudo sob a ótica analítica da diegética, entende-se aqui por Diegese como sendo um conceito da narratologia, dos estudos literários, dramatúrgicos, e de cinema que diz respeito à dimensão ficcional de uma narrativa. Os estudiosos e analistas⁹, a exemplo de estruturalistas como Ginette, Per Aage Brandt, David Lodge, Manuel Alcides Jofre e Etienne Souriau e Yves Reuter reconhecem que a diegese é a realidade própria da narrativa (“o mundo Ficcional”), a vida fictícia, à parte da realidade externa de quem lê(o chamado ou dito “mundo real” ou vida real.

Quem consultar a Wikipaedia no verbete diegese, verá que este conceito da narratologia conhece um tempo e um espaço dito diegéticos os quais, são, destarte,o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor”¹⁰.

Este artigo se inscreve dentro do marco teórico da análise da narrativa proposta por Yves Reuter¹¹, ao propor uma análise prática de um romance e o filme homônimo *INOCÊNCIA* (de Visconde Taunay e Walter Lima Jr., respectivamente). Esse exercício prático consistirá na análise de um aspecto fundamental para ambos os textos literários e cinéticos, os meios e linguagens: a situação específica da narração como elemento de definição de veículos sígnicos ou significantes essencialmente diegéticos, é dizer, comunicadores de histórias e/ou tramas. Sobre a base das características particulares de cada tipo de discurso, procuraremos verificar como se vinculam ambas as disciplinas em tanto transmissoras ou comunicadoras de uma diegese ficcional, contudo ao mesmo tempo confrontando-as como formas discursivas divergentes, com formas de narrar de cada uma, e que, obviamente, não são equivalentes.

Para cumprimento deste objetivo específico, utilizarei a metodologia essencial dos estudos narratológicos, aquela proposta por Yves Reuter na obra “A Análise da narrativa”, como anteriormente anunciado, com vistas a adaptar ou produtivizar dito método no estudo comparado do cinema. Nesta análise me deterei essencialmente na mudança da prospecção semiótica ou narratológica que afeta à voz narrativa que sustenta o relato, estudando, então, as diferenças que

⁹ Conferir BRANDT, Per Age: “La diegesis, in Prada Oropeza Renato. *Linguística y Literatura* (xalapa, Mexico: Univ. Veracruzana, 1978; GENETTE, G. : “Figures III (1972), id.: *Nouveau discours du récit* (1983); JOFRE, Manuel Alcides: *Analysis textual de la diegesis*”, *Alpha: Revista das artes, letras y Filosofia*, 3(1987); DAVID, Lodge: *Mimesis and Diegesis in modern Fiction*” in *Essentials of the Theory of Fiction*, org. por Michael J. Hoffman e Patrick D. Murphy (2 edição, 1996); SOURIAU, Étienne: (org): *L’Univers filmique* (1953) ; REUTER, Yves: *A análise da narrative – o texto, a ficção e a narração*, Difel, Rio de Janeiro, 2007.

¹⁰ Wikipédia, no verbete “Diegese”, consulta ao site www.wikipaedia feita dia 05.7.2010 Conf., a propósito, sobre o autor Alfredo D’Escragno Taunay.

¹¹ REUTER, Yves. *A Análise da narrativa – o texto, a ficção e a narração*. DIFEL, Coleção enfoques –Letras. 2 edição. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: 2007. Pg. 13-14.

se produzem ao ser transposta ao cinema uma diegese originariamente literária, ou seja, ao adaptar-se ao fenômeno fílmico ou à linguagem cinematográfica um texto literário como conseqüência desta mudança de narração.

Ora, num breve comentário dos princípios essenciais da análise interna da narrativa de *Inocência*, tomando como base de referencia as lições de Yves Reuter¹², já percebemos que o narrador/autor se esmera em localizar a trama do romance, sob o título do primeiro capítulo, “o sertão e o sertanejo.”

Sendo, assim, um romance explicitamente regionalista, releva observar como inicia o primeiro parágrafo do livro, com referência a este projeto de situar a narrativa no mundo do sertão, a um imaginário realista obsedante do narrador/autor, que descreve com precisão meticulosa e reconstrói este universo que Taunay tão bem conheceu em sua vida militar, deixando ao leitor este legado: “Corta extensa e quase despovoada zona da parte sul-oriental da vastíssima província do Mato-Grosso a estrada que da vila de Sant’Ana do Paranaíba vai ter ao sítio abandonado de Camapoan”.

Nota-se pela largueza da ambiência, cuja abundância de extensão e de terras continua na frase seguinte, a enormidade da área coberta pelo relato naturalista de Taunay, a saber:

Desde aquela povoação, assente próximo ao vértice do ângulo em que confinam os territórios de São Paulo, Minas Gerais, Goiás e Mato-Grosso até ao rio Sucuruí, afluente do majestoso Paraná, isto é, no desenvolvimento de muitas dezenas de léguas, anda-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras, rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, e caminha-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira, guarda avançada daqueles solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados paramos, oferece-lhe momentâneo agasalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos do Miranda e Pequirí, ou da Vacaria e Nioac, no baixo Paraguay. Ali começa o sertão chamado bruto.

Veja-se que por retiro, antes referido, o autor chama àquela área que no Mato-Grosso se denomina ao local em que os criadores de gado reúnem as reses para as contar, marcar e dar-lhes sal, mediante nota aclarativa de Taunay, enquanto sertão bruto significa aquele “sem moradores”.

Fernanda Coutinho, mestre em literatura brasileira pela UFC, analisa muito bem o romance sob comentário, quando afirma que *Inocência* “organizado em trinta capítulos e um epílogo, faz o leitor deparar a principio não com os eventos iniciais da fabulação, como é mais corrente em obras ficcionais e sim com um texto descritivo, verdadeira radiografia do “sertão bruto”, com sua natureza áspera em que se deslocam habitantes cujo comportamento parece

¹² REUTER, Yves. Op. Cit. Pg. 20.

moldado pelas leis inflexíveis do meio em que vivem. Curioso observar é que “o sertão e o sertanejo”, capítulo de abertura de *Inocência* reapareceria em *Céus e Terras do Brasil*, obra não ficcional do Vinconde de Taunay, de 1882”.¹³

Comenta Bosi que, salvo a abertura de *Inocência*, onde o “descritor” resvala amiúde para o convencional ou para a aridez didática, o romance flui em diálogos naturalíssimos pelo tom e pelo vocabulário, cimentados por faixas de prosa narrativa admiravelmente funcionais. E diz mais:

É só rastrear as falas do generalista Pereira, pai de Inocência, para perceber o quanto de espontâneo elas comunicam à dinâmica do livro. Taunay sabia explorar na medida justa o cômico dos tipos como o naturalista alemão à cata de borboletas, o grotesco sombrio do anão Tico, a quem cabe apressar o desenlace, ou o patético de algumas cenas perfeitas como a fuga do leproso para a mata e a morte solitária de Cirino. No âmbito de nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere Inocência em simplicidade e bom gosto, méritos que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições, sem falar nas que já no século passado, se fizeram em quase todas línguas cultas.¹⁴

Convém, contudo, voltar a descrever o espaço e tempo da ficção. De fato, os modos de análise do espaço e do tempo na narrativa podem se dar de diversos modos, ou seja, no caso específico do romance *Inocência* que nos interessa analisar, o espaço construído pelo autor – do qual o excerto transcrito anteriormente já dá uma idéia de sua imensidão geográfica, e não diegética-, por ser analisado por meio de alguns eixos fundamentais reuterianos, os quais tratamos de seguir:

- “as *categorias de lugares convocados*: correspondentes ao nosso mundo ou não; exóticas ou não; mais ou menos ricas; urbanas ou rurais, etc;

- o *número de lugares convocados*: um único lugar, vários lugares, uma multiplicidade de lugares etc;

- o *modo de construção dos lugares*: explícito ou não; detalhado ou não; facilmente identificável ou não (o leitor tem apenas que identificar os lugares; ele jamais sabe se trata dos mesmos); e,

- a *importância funcional dos lugares*: simples moldura, elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história, até mesmo para as personagens constantes, etc.

¹³ COUTINHO, Fernanda: *Inocência*, apresentação do romance de Taunay, pela Editora ABC Fortaleza, Os clássicos, 1999, p. 3-6, em concreto, p. 3 Observe-se que Antonio Cândido, em “*Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*” 6 edição, Itatiaia Edit., BH, 1981, “além de vários outros críticos (Maussad Moisés, José Mauricio Gomes de Almeida, etc) vêm no processo utilizado em *Inocência* um esboço do que viria a ser ampliado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, em que “*A terra*” e “*O Homem*” valem como antecipação à narrativa propriamente dita configurada em “*A Luta*”.

¹⁴ BOSI, Alfredo. Op. Cit. Pg. 145.

Ora, o próprio Yves Reuter¹⁵ reconhece que esses eixos da análise permitirão com precisão a maneira como o espaço participa do funcionamento das histórias, como veremos no caso concreto do romance *Inocência*, sob análise, em que estudaremos as diversas funções desenvolvidas pelo espaço, é dizer, “o mundo sertanejo e seu universo simples e rude, em que a vergonha e honra valem a vida de um homem. Um universo em que o amor não deve ultrapassar os limites da conveniência e acordos entre compadres, um mundo em que o sentimento é luxúria.” Visconde de Taunay cria seu relato em um espaço rural, rico em natureza exótica e tropical, variado em léguas tiranas, detalhado, jamais uma simples moldura na narrativa, porquanto todo ao contrário, elemento determinante em diferentes momentos do desenrolar da história de Cirino e Inocência.

Logo se percebe o dilema da direção artística encarregada da transposição para uma outra linguagem, no caso, a do filme ou cinematógrafo, tanto assim, que no roteiro cinematográfico e na adaptação fílmica de Walter Lima Jr. não há qualquer referência a esta dificuldade diegética dos diálogos, posto se tratar, na essência dificultosa da adaptação fílmica, da utilização de outro linguajar: o da imagem, o das luzes e sombras a substituir a construção da escrita.

Vittorio Storaro, Diretor de Produção internacionalmente conhecido, afirmava que “num filme estamos contando uma história com luz e sombra, cores e movimento. É aqui que encontramos o verdadeiro significado do que estamos fazendo”, eis que estamos no império dos sentidos, esta a experiência cinematográfica da construção de imagens, principalmente se adaptadas de um texto literário anterior, cuja fidelidade reprodutiva em geral, não se pretende afastar demasiado do espírito do autor da literatura, exceção nos casos de atualização necessária ao tempo presente.

Já se pode compreender quão felizada foi a transposição de *Inocência* ao cinema, vez que Walter Lima Jr. entendeu absolutamente que “a língua escrita não consegue dar conta do ímpeto de contador do narrador/autor” (*sic*) no texto literário ou no livro, quando ainda no cap. 1, observa que “pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira.” (pg. 18)

No filme de Walter Lima Junior não se vê uma montagem desmontada; Nada de *flashbacks* excessivos, tão comuns nos filmes contemporâneos, a trama se situa do principio ao fim no presente narrativo como uma forma de exteriorizar o sentimento do narrador, como uma inteligente opção pela fidelidade ao velho naturalismo ou romantismo visconde taunaysiano.

Genette já dizia que não há história contada sem que alguém a conte.

¹⁵ REUTER, Yves. Op. Cit. Pg. 51-52

Reuter centra seus estudos na análise da ficção, da narração e da montagem do texto. E em que pese se poder pensar em uma narração cinematográfica, convém se contrapor ou por em tensão a idéia de uma *voz* ou um *narrador* para o cinema equivalente ao literário, porquanto o cinema tem uma linguagem direta, a percepção do espectador se faz de modo direto, através do que o filme *mostra* na tela e não através de uma instancia mediadora que sustenta o discurso fílmico, que entregue os dados relevantes deste mundo, que guie ou dirija a interpretação mediante juízos valorativos o mundo representado. Como observa Jean Luc Godard¹⁶ a história do cinema – por seu caráter de linguagem direta -, procurou não abordar certas realidades desagradáveis, como a do holocausto, por exemplo. Há pouca imagem divulgada do holocausto, para tanta realidade ocorrida de amargura e atrocidade humanas no período. Teria sido proposital que a arte cinematográfica olvidou de registrar/mostrar/interpretar mencionado período histórico do século passado? Porque enfim?

David Oubiña, da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, coordenou interessante estudo intitulado “JLG: El pensamiento del cine”- cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma¹⁷, no qual ressalta as idéias do cineasta e teórico do cinema no sentido de que “para que haja relato cinematográfico, deve haver ao menos uma instancia de enunciação.” Com efeito, os teóricos e estudiosos atuais¹⁸ da teoria cinematográfica coincidem em afirmar (aliás, contrariamente ao consenso do cinema mudo, quando nos inícios da teorização cinematográfica todos buscavam crer) que as imagens cinematográficas não se contam a si mesmas, como na vida real, senão que representam uma pseudo-realidade, esteticamente estruturada.

O estudioso Christian Metz, em seus “Ensaio sobre a significação no cinema”, discute este tema de modo exaustivo, quase dando o estado da situação no território da teoria no capítulo 8, “o cinema moderno e a narratividade”, quando faz um resumo das polêmicas em torno das idéias que quatro vozes (Pierre Billard, René Gilson, Michel Mardore e Marcel Martin) lançam acerca do cinema moderno e seus esquemas interpretativos. Após reflexões várias, Metz reconhece a “renovação da sintaxe cinematográfica moderna”:

(...) con el nuevo cine, más que a un *estallar* cataclísmico de La sintaxis del film asistimos a un amplio y complejo movimiento de renovación y enriquecimiento que se manifiesta em tres evoluciones paralelas: 1) algunas figuras son por el momento abandonadas en mayor o menor grado (ejemplo: La cámara lenta y la acelerada; 2)

¹⁶ Conferir “Histoire(s) du cinema”, conjunto de documentários dirigido pelo cineasta francês J.L.Godard, ou se quiserem, conjunto de vídeos realizado ao largo de 10 anos (entre 1988 e 1998) cujo “relato sobre o cinema e a história que põe a gravitar o campo dos estudos audiovisuais debaixo de uma luz completamente nova”.

¹⁷ SARLO, Beatriz/ Jorge La Ferla/ Rafael Filippeli/ Eduardo Gruner e David Oubiña : Jean Luc Godard: El pensamiento del cine- cuatro miradas sobre Histoire(s) du cinéma. Buenos Aires: Paidós, 2005.

¹⁸ Conferir, a propósito, Christian Metz: “Ensayos sobre la significación en el cine”, Editorial Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1972; Mityr, J. : “Estética y psicología del cine”, vol. 1 e 2; Bordwell.

otras se mantienen, pero bajo variantes agilizadas que no deben impedir reconocer la permanencia de un mecanismo semiótico más profundo(ejemplos: El campo/contracampo, la escena, la secuencia, El montaje alternado,etc); 3) por último, aparecen nuevas figuras que vienen a engrosar las posibilidades expresivas del cine.¹⁹

Se há narração cinematográfica, esta é essencial e fundamentalmente, pelo menos em seu nível básico, uma narração muda ou silenciosa, posto que ninguém diz cinema (no sentido antes alertado de que Graciliano Ramos, por exemplo, diz texto ou literatura) e sim, mostra cinema (no sentido de que Walter Lima mostrará em *Inocência*, como demonstraremos a seguir). O mundo da diegese ou da “vida ficcional” da película que comentaremos, se mostra diretamente ao receptor, com uma aparência de imediatez, contudo, esteticamente organizado.

E, sem dúvidas, o maior mérito de Walter Lima Jr. será surpreender com imagens, sombras e luzes, palavras secas e diretas, diálogos sertanejos entre Manecão e Pereira, entre este e o hóspede alemão, a ascensão e queda do amor de Cirino (Edson Celulari) e *Inocência* (Fernanda Torres).

O ponteio da música folclórica de Catulo da Paixão Cearense (luar do sertão) e outras eruditas canções a enaltecer/pontuar o clima de suspense noturno dos encontros fortuitos do jovem médico com sua adolescente paixão, através de artimanhas medicamentosas aplicadas no pai ciumento, capaz de fazer Pereira cair em profundo sono, de escaladas na janela de *Inocência*, de esperas noturnas intermináveis pela amada no meio da mata virgem, somente realçará a força da imagem(e que imagem a valer mais que mil palavras, diríamos) da postura/imagem cinematográfica, diegética e infra-diegéticamente construída.

4. O TEMA DO FILME INOCÊNCIA, DE WALTER LIMA JR. (1983)

Poderíamos nos perguntar: qual o verdadeiro tema do filme *INOCÊNCIA*, dirigido pelo cinemanovista Walter Lima Jr?

O tema da película dirigida por Walter Lima Jr. É o autoritarismo patriarcal brasileiro versus a luta desesperada dos amantes *apaixonados* para seguir os ditames de seus corações. O filme de Walter Lima mostra uma realidade cruel, como pano de fundo, a da destinação pelos pais sertanejos de antigamente (séculos XVIII e XIX) dos casamentos de suas filhas, impedindo-lhes a manifestação eventual de desejo de acasalamento com outros pretendentes.²⁰

¹⁹ METZ, Christian. Ensayos sobre la significación en el cine. p. 321-322.

²⁰ Veja-se quão frequentes são na narrativa de Taunay as alusões ao demonismo feminino, materializado nas artes do engano e da dissimulação, consoante observado por Fernanda Coutinho, op. Cit, pag. 4. Tome-se como exemplo a seguinte fala de Pereira, no capítulo V, encimado dentre outras, por uma epígrafe de Menandro, comediógrafo grego: “Com gente de saia, não há que falar... Cruz! Botam famílias inteiras a perder, enquanto o demo esfrega um olho” in *Inocência*, op. Cit. 3 edição, Ática Edit., S. Paulo, 1973

Releva apreciar o naturalismo da fotografia do filme que tão bem captou o verde da paisagem dos gerais do mineiro triângulo (Uberaba e redondezas), as grossas árvores que compõem a paisagem em que vive *Inocência* (Fernanda Torres), no agreste e isolado mundo em que habita seu pai, Sr. Martinho *Pereira* (Sebastião Vasconcelos), inteiramente afastado da civilização e das cidades. A música folclórica utilizada, como dito antes (“luar do sertão”, de Catulo da Paixão Cearense, e outras canções folclóricas do sertão) pontua os aspectos *naturalistas* que a literatura de Taunay deixa entrever e que a câmara de Walter Lima tenta realçar, seja através do privilegiamento de uma natureza exuberante em que borboletas raras e belas voam e esvoaçam sobre as cabeças das pessoas, para intensa pesquisa e procura por parte do alemão *Meyer* (Rainer Rudolph), já seja pela clara divisão imagética de duas partes a pontuar o filme, a primeira parte (até a partida do alemão Meyer, deixando a suspeita de uma paixão proibida por *Inocência* (Fernanda Torres) em que a natureza exuberante e naturalista superdimensiona os aspectos florestais e desvendados de uma ambiência colonial, patriarcal, pacífica e aparentemente perene; já numa segunda parte, com as ameaças de Manecão (Ricardo Zambelli) de lavar a honra do pai de *Inocência*, de matar o intruso apaixonado de e por *Inocência* (F.Torres) o filme torna-se seco e direto, com paisagens semi-urbanas e descampados rios caudalosos a sugerir a ameaça que pesa sobre a sorte do médico Cirino (Edson Celulari), o qual ignorando seu destino fatal, vagueia pelas paisagens à espera da resposta do padrinho de sua paixão (Fernando Torres).

Ora, inicialmente, convém não confundir o tema de um filme com sua trama. O tema, enquanto aquele responde à indagação “sobre que é este filme”?, esta, a trama tenta responder à pergunta “como este tema é narrado”? Em outras palavras, o tema de *Inocência* (1983) é precisamente, como dito anteriormente, o amor impossível, a idéia romântica do amor ligado à morte.

Por outro lado, não está incorreto lembrar que será o Anão Tico (personagem hugoano d’*Inocência* com todas as características do realce da fealdade romântica) quem identificará dr. Cirino, levando-o à morte pelo tiro certo de Manecão. Recorde-se que Victor Hugo, em 1827, no prefácio de *Cromwell*, estabeleceria os postulados que abonariam na obra artística o à-vontade da mescla de elementos díspares como a beleza e a fealdade. A propósito, Massoud Moisés²¹ observa que no Anão Tico, de Visconde de Taunay traços hugoanos, reportando-se expressamente ao Quasímodo de *Nossa Senhora de Paris*. E Fernanda Coutinho fortalece a idéia elastecendo a comparação e incluindo, ainda que de forma tão contundente, o também hugoano Gwyplaine, protagonista do *O homem que ri*.

5. A PREMISA DO FILME

A premissa de um filme é o modo como seu tema se manifesta. A premissa de

²¹ MOISÉS, Maussad. História da Literatura Brasileira. Vol. 1. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1984.

Inocência é constituído dos diversos elementos visuais e sonoros (muito especialmente a música folclórica sertaneja ressalta o clima de contraste entre a suavidade amorosa do casal Inocência/Cirino e de brutalidade autoritária de Manecão e Pereira, pai de Inocência, bem como o desapontamento crescente dos amantes quando *Inocência* (Fernanda Torres) faz ver a *Cirino* (Edson Celulari) que estava já prometida a Manecão, restando unicamente a opção da ajuda do padrinho, que ainda poderia se aproximar do pai Pereira, para informar-lhe da paixão de ambos.

Em um estudo preliminar mínimo sobre o processo de realização da película sob comentário, em suas fases de desenvolvimento, cujas principais etapas costumam ser – e o foram concretamente, devemos evidenciar, no caso de *Inocência*:

a) a aquisição de direitos (pitch, roteiro ou argumento ou obra já existente) autorais de adaptação à cena fílmica pela produtora.

b) análise de viabilidade com *breakdown* de custos (não foram muito elevados posto que poucos personagens e locações na floresta da Tijuca, em substituição ao deslocamento da equipe para os ambientes naturais e distantes de Minas ou Mato Grosso), análise da história (elenco, diretor sendo o próprio roteirista e produtor Walter Lima, gênero, público, etc); cronograma/data de entrega (devidamente cumprida);

c) agregação de talento (o diretor sempre foi conhecido, por seu caráter autoral/determinante, na qualidade de diretor estabelecido, já inteiramente profissional, à época da pré-produção, em condições de influenciar inclusive na escolha do elenco principal e que resultou em premiações nos festivais de Brasília e Cuba;

d) Polimento do roteiro, concretamente se baseou Walter Lima Jr. No livro de Taunay, com a liberdade de adaptação que sua experiência profissional indicou, tendo-o ajudado a definir o tom narrativo descritivo e naturalista da película;

e) preparação de um roteiro de trabalho (*shooting script*) e escolha preliminar de locações – desde o principio adotada a floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, para substituir as locações tropicais do texto de Taunay, onde permaneceu mais de mês toda a equipe essencial de técnicos (fotógrafo, iluminador, técnico de som e elenco).

O desenvolvimento da realização afetou o filme em virtude dos seguintes aspectos: pequeno orçamento, o qual se tivesse sido maior, logicamente teria dado ao filme mencionado, mais visibilidade de mercado, tendo contribuído para aumentar o sucesso de público, o qual, de fato, não foi muito grande, apesar do sucesso de crítica.

Se fossemos analisar os esquemas de pré-produção e pós-produção de *Inocência* consideraríamos: foi feito um *breakdown* do roteiro através de um plano de filmagem, segundo o próprio diretor Walter Lima Jr. este roteiro consistiu basicamente na adaptação do texto de Taunay para o cinema via argumento e roteiro fílmico de responsabilidade dele e do roteirista; outros aspectos que

concorreram para a realização do filme foram o planejamento de logística; o cronograma de produção; o estabelecimento do conceito visual e sonoro do filme através de *storyboards*, visualizações, padrão palheta de cores, lentes, película, ângulos, equipamento da produtora, figurinos e caracterizações.

Ora, por outro lado, convém verificar os dados e elementos da pós-produção de *Inocência*: Noutras palavras, os aspectos relacionados com a montagem, a adição de efeitos sonoros e visuais, a sonorização e a trilha sonora propriamente dita, com a composição musical de eruditos e folclóricas canções, antes descrita, os créditos ou letreiros (iniciais e finais, aliás, profundamente sugestivos visualmente, posto que fixados numa borboleta que recebeu a denominação de *Papilio Innocentia*, homenagem ao último capítulo do livro “*Reaparece Meyer*”, assim descrito:

No dia 18 de agosto de 1863, presenciava a cidade de Magdeburgo pomposo espetáculo há muito anunciado no mundo científico da sábia Germânia (...). Era uma sessão extraordinária e solene da Sociedade Geral Entomológica, a qual chamava a postos não só todos os seus membros efetivos, honorários, correspondentes, como muitos convidados de ocasião, a fim de acolher e levar ao capitólio da glória um dos seus mais distintos filhos, um dos mais infatigáveis investigadores dos segredos da natureza, intrépido viajante, ausente da pátria desde anos e de volta da América Meridional, em cujas regiões centrais por tal forma se embrenhara, que impossível havia sido seguir-lhe o roteiro, até nos mapas e cartas especiais do grande colecionador Simão Schropp. (pg. 166)

Ora, já se pode perceber que este último capítulo do romance, sob a forma de epílogo, dando conta da reunião solene da SGE- Sociedade Geral Entomológica germânica, não mereceu adaptação no filme de Walter Lima Jr., tendo em vista que ao roteirista interessava tão somente a realidade brasileira sertaneja retratada – lócus essencial da trama amorosa-, a não ser pela figuração da borboleta colorida que serve de pano de fundo para o aparecimento dos letreiros da película.

Os créditos revelam um a um todos os atores e atrizes, técnicos e diretores artísticos e visuais do filme, resumindo numa única imagem de uma linda borboleta aberta e colorida, fixa e imóvel, perenizando a descoberta científica do intruso alemão, hóspede de Pereira, e supostamente pelo pai da moça um *descarado* apaixonado por *Inocência*, mas que apenas pesquisava papilos e borboletas, e que, perante a sociedade entomológica germânica perpetuou o nome de *Inocência*.

Infelizmente, esta foi – e nalguns casos ainda continua sendo no presente-, a situação da produção e realização cinematográfica no Brasil dos anos 70/80. Não se pode afirmar tenha havido lugar para etapas tão importantes da pós-produção de uma película fílmica no país do cinema novo como o da retirada de cópias intermediárias para testes, da avaliação do resultado destes mesmos testes, de mudanças finais, da elaboração de campanha de lançamento –como *Inocência*.

A campanha de mídia também se mostra insuficientemente precária, vindo a prejudicar o lançamento do filme. Seguro que o lançamento de certos filmes brasileiros – dentre os quais, certamente *Inocência* foi um deles – juntamente com tantos outros do chamado ciclo do Cinema Novo brasileiro impediu que toda uma nova geração tenha tido conhecimento dessas clássicas experiências artísticas e literárias. Neste sentido, sua restauração como DVD ou lançado via internet da obra cinematográfica de Walter Lima Jr. se constitui um fator positivo, posto que possibilitará a toda uma geração conhecer o que até o presente, desconhecia, fatalmente.

6. A TRAMA DA PELÍCULA ADAPTADA

A trama de um filme se não confunde com seu tema. Como visto anteriormente, o tema de um filme é sobre o que ele é, enquanto a trama diz como esse tema é narrado.

Aqui nos encontramos com uma primeira interlocução conflitiva entre estas duas formas de linguagem, a literária e a cinematográfica. Embora tanto Vinconde de Taunay é normalmente visto como um mais importantes autores do século XIX, no Brasil, quanto Walter Lima Jr. seja igualmente considerado um dos mais importantes cineastas do cinema novo brasileiro, percebemos que o cineasta não tem interesse em discutir ou identificar a dificuldade que o personagem Meyer, o pesquisador alemão, de *Inocência*, no caso concreto, o papel encarnado pelo ator Rainer Rudolph – devidamente ressaltado por Visconde de Taunay em seu livro homônimo, sobretudo conforme relevado desde o capítulo epílogo da obra literária, no qual este personagem reaparece, após o desenlace amoroso de Dr. Cirino (Celulari) e Inocência (Fernanda Torres), com a morte de ambos jovens amantes.

A trama do romance e do filme homônimo é muito bem resumida por Zenir Campos Reis²², da USP, cujo estudo introdutório à edição da Editora Ática, de 1974, com o texto integral de *Inocência*, de Taunay, série bom livro, ao afirmar que: “o núcleo da é muito simples: o amor impossível de Cirino e Inocência, comprometida com Manecão Doca”.

Percebamos que o filme é composto de sons e músicas, ruídos, luzes e sombras, as quais compõem um painel de escuridão da alma humana nas brenhas do sertão, porquanto, a trama ou história de *Inocência-filme* se passa na década de meados de 1800, ou seja, em 1863 apresentou Meyer perante a Sociedade Geral Entomológica alemã os resultados de suas pesquisas naturalistas.

No romance, o autor/narrador dá voz ao médico dr. Cirino, encarnado por Edson Celulari (cuja imagem e voz compõem um apaixonado soberbo na história da interpretação cinematográfica brasileira extraídos dos romances naturalistas e românticos), enfim, o personagem central masculino de *Inocência*

²² REIS, Zenir Campos. *Tradição e traição*. p. 5.

tenta inutilmente perpetuar/viabilizar/revisitar sua paixão por Inocência, mas a “execução de Cirino (Edson Celulari) por Manecão Doca (Zambelli), o noivo traído, no final da história, com a plena anuência de Pereira (Sebastião Vasconcelos), o pai da jovem, vale como punição, principalmente pela violação das regras do pátrio poder. Como ressaltado por Fernanda Coutinho,²³ “na rusticidade do Brasil de antigamente esse poder se confunde com o absoluto aniquilamento da vontade pessoal da figura feminina, sem falar no extremo zelo pela palavra empenhada.”

Sem dúvidas, a tragicidade do desenlace é proporcional à tentativa de desestabilização das normas de conduta vigentes intentada pelo par amoroso do filme, daí também o enorme desconforto experimentado por Pereira (interpretado pelo ótimo ator secundário Sebastião Vasconcelos) quando das investidas, que tanto ao expectador quanto ao leitor soam cômicas, do desajeitado e desastrado Meyer (Rainer Rudolph), ao elogiar os encantos da moça, ao reclamar constantemente de seu enclausuramento, levando Pereira a tudo suportar em nome dos deveres da hospitalidade e mais ainda em deferência ao irmão que recomendara cuidados especiais ao sábio estrangeiro.

Até por ocasião da maior homenagem possível (o filme não faz, aliás, referência explícita, como afirmado, a este acontecimento) da parte do alemão, a denominação de “*Papilio Innocentia*” ao mais belo exemplar de borboleta encontrado pelos sertões do Brasil Central, perante a SGE germânica, o pai Pereira sofre desconfiças do forasteiro viajante. Com o desfecho trágico da trama do filme – assim como do livro em que se baseou-, fica restabelecido o poder vigorante naquelas ermas paragens, o qual, atrelado ao elemento masculino, tem por substrato os valores de uma ética familiar inarredável.

Submetida ao pai, Inocência está como que enclausurada. Vale observar a restrição espacial a que é limitada a mulher, já que transita com desenvoltura apenas nos compartimentos íntimos da casa, passando diretamente para o jugo do marido, escolhido e determinado pelo pai, naturalmente, o que recalca qualquer tipo de anseio que se desenquadre deste sólido perfil, como destaca Coutinho.²⁴

A gênese do êxito de Inocência estará talvez na fórmula, consoante observação do historiador de literatura brasileira Alfredo Bosi, de “arte cara ao romancista: o “realismo mitigado”. E acrescenta:

Há algo de diplomático, de mediador, na sua atitude em relação à matéria da própria obra. Taunay idealiza, mas parcialmente, porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e foi como *típico*. Viajante mais sensual do que apaixonado, incapaz do empenho emotivo de um Alencar, a sua realidade é por isso mesmo mais tangível e mediana. Há quem veja nele um escritor de transição para o real-

²³ COUTINHO, Fernanda. Op. Cit. p. 4

²⁴ Idem, *ibidem*.

ismo. Não é bem assim. Quando maduro, criticou o naturalismo. E a postura fundamentalmente erótica, reflexa nos romances mundanos que se seguiram a *Inocência*, nos diz que se algo mudou foi a sociedade, não o estofo individualista do escritor.²⁵

Inocência, na verdade, encarna no romance a situação da mulher – bem diferente da situação do homem como Pereira, por exemplo, que é a própria personificação dos valores e comportamentos do homem rústico, pequeno proprietário, em suas relações com o grupo familiar e com os outros grupos – mulher esta Inocência que cercada de suspeitas, é segregada, sendo-lhe negado o acesso à educação que não seja a das tarefas domésticas, acostumada à obediência passiva, primeiro, ao pai, depois, ao esposo que aquele lhe escolhe.

Zenir Reis²⁶ lembra que, uma vez contratado o casamento, o noivo começa a ser admitido na intimidade da casa e da família e vai assumindo os encargos do patriarca, do novo chefe de família: é o caso de Manecão Doca. Este núcleo está já constituído antes da intervenção dos elementos estranhos, que são Cirino Edson Celulari e Meyer (Rainer Rudolph). De fato, vai ser Dr. Cirino o primeiro a perturbar o núcleo, ele que é auto-intitulado médico, tendo tido alguma instrução no respeitado Colégio de Caraça de Ouro Preto, foi prático de farmácia, possui um Chernoviz, ou seja, o famoso Dicionário de Medicina Popular do Dr. Pedro Luis Napoleão Chernoviz, e tem o trato com a medicina popular sertaneja.

Meyer (Rainer Rudolph) é o segundo elemento de desequilíbrio, pela única razão de desconhecer o código rústico de valores: é o homem urbano inteiriço, o naturalista alemão, o qual recebido na casa de Pereira (Sebastião Vasconcelos), na condição de hóspede, segundo o código de hospitalidade em uso na comunidade, muda de status graças à carta de recomendação que, mais uma vez, o acaso fornece: era do irmão mais velho de Pereira, Chiquinho, dirigida a antigo endereço daquele e tida já como inútil.

Ora, trecho da mencionada carta recomenda: “Peço que o agasalhes (a Mayer), não como a um transeunte qualquer, mas como se fosse eu em pessoa, teu irmão mais velho e chefe da nossa família”.

Meyer (Rainer Rudolph) ingenuamente vai criar o desequilíbrio quando, apresentado a Inocência vai elogiar a beleza da moça, em termos desmedidos para os padrões rústicos. Campos Reis²⁷ comenta, com propriedade, que os “dois caracteres inteiriços – Pereira (Vasconcelos), o sertanejo e Meyer (Rainer Rudolph), o homem urbano- confrontados, vão fornecer o contraste mais marcado, vivido por Pereira como contradição.”

Ficará Pereira dividido em dilema insolúvel de dilaceração entre o dever de obediência ao irmão mais velho e o dever de preservar a honra da família, a seu ver ameaçada por Meyer, o “galanteador”. Afinal, é esta contradição que

²⁵ BOSI, Alfredo. Op. Cit. p 145.

²⁶ CAMPOS REIS, Zenir. Op. cit. p. 6.

²⁷ CAMPOS REIS, Zenir. Op. cit. p. 7.

vai desviar Pereira e permitir o mascaramento da situação de Cirino (Edson Celulari) e Inocência (Fernanda Torres).

Em função de tudo isso pode-se aquilatar a gravidade da transgressão levada a cabo por Cirino, ao desdenhar de portas e taramelas, imiscuindo-se, com o franco consentimento de Inocência, é verdade, nos aposentos secretos da casa. Por outro lado, não há que esquecer que a literatura de Visconde de Taunay, integrante do romantismo, recorre, por vezes, à exploração do mórbido como no caso do leproso Garcia que, em Inocência, aceita estoicamente a sentença proferida pelo pseudomédico Cirino.

Evidente que sua charlatanice aponta no rumo do modelo de personagem dos escritores do Realismo – no que Taunay prenuncia e sendo tais personagens bem mais afeitos a ensombrecer os retratos dos indivíduos presentes em suas criações, embora não se possa negar que o mencionado romance transpira romantismo – mui especialmente no tocante ao desfecho, com os protagonistas Cirino (Edson Celulari) e Inocência (Fernanda Torres) praticamente se imolando por conta da solução infeliz que tiveram seus amores, a Romeu e Julieta.

A tensão atinge seu máximo com o afastamento de Meyer, a iminência da chegada de Manecão, o amor crescente de Inocência (Fernanda Torres) e Cirino, o qual irá procurar a intervenção de Antônio Cesário, padrinho de Inocência, que diz dele: “Papai lhe deve favores de dinheiro e faz tudo quanto ele manda...”

A resistência de Cirino e Inocência se faz, portanto, dentro dos limites e respeitando os valores do mundo familiar rústico. Mas estão em xeque a autoridade paterna e os direitos do noivo: um elemento urbano, progressista, a forma nova de encarar o amor e o casamento, ameaça aquela ordem, que se pretendia imutável, na interpretação da narrativa feita por Zenir Campos.

7. O GÊNERO CINEMATográfico NO QUAL SE ENQUADRA O FILME

Falar-se de gênero cinematográfico se trata de buscar identificar que recursos pré-existentes me ajudam a acompanhar esta História e atingir este Tema. Em qual gênero do cinema poderíamos enquadrar *Inocência*? Consoante afirma Yves Reuter “a ficção designa o universo encenado pelo texto: a história, as personagens, o espaço-tempo. Ela se constrói progressivamente, seguindo o fio do texto e de sua leitura.”²⁸

Em consequência prática disto, e neste nosso exercício prático de análise comparativa das linguagens cinematográfica e literária do *Inocência*, faz-se necessário trabalhar com a integralidade do texto (na literatura) e das imagens e sons (no filme) para melhor analisar a ficção e seus componentes. Por evidente, como toda história se compõe de *estados e ações*, convém analisar se as ditas cujas são numerosas ou não em *Inocência*, se enfim, apresentam-se sob diferentes formas.

²⁸ REUTER, Yves. Op. Cit. p. 27

7.1. A História: ações, sequências, intriga.

Há muitas ações, e elas são “externas”(o que em parte está ligado ao funcionamento do romance como gênero dramático e ao seu processo de conscientização/rememorização “coisificadora” do narrador Paulo Honório);

As ações são facilmente assinaláveis e explícitas:

- Trata-se das “idas e vindas” de dr. Cirino para adquirir a confiança de *Inocência* (apaixonar mesmo) e do seu padrinho, através das juras e empenhos de palavra de não procurá-la, por três dias, até que ele falasse com o pai Pereira de sua honestidade, fugindo da desconfiança de Manecão (Zambelli), o qual perturbado e enciumado ao ponto de matá-lo, sumariamente o executa.

- Essas ações se efetuam (desenrolar e desfecho), e se decompõem em frases e capítulos finais.

- Sua cronologia é clara e respeitada. Consoante assinalado por Roland Barthes²⁹ existem as distinções entre as *funções cardeais* (ou *nodais*), fundamentais para o desenrolar da história e o devir das personagens, e as *catálises* que preenchem, com um papel secundário, o espaço entre as primeiras. De verdade, as funções catalíticas são mais raramente conservadas nos resumos do que as funções cardeais, donde poderemos chamar a atenção sobre as ações se organizam para formar a história de *Inocência*, e assim distinguir as três formas essenciais de relações entre elas:

1) *as relações lógicas* – aquelas atitudes de personagens centrais e secundários (quando dr. Cirino trata da doença de *Inocência*, retira momentaneamente a desconfiança de Pereira, ou quando Meyer elogia a beleza da filha de Pereira, aumentando-lhe a suspeita de incherimento), ou seja quando a ação A é a causa ou a consequência da ação B;

2) *as relações cronológicas* – aquelas atitudes anteriores ou posteriores a outras (exemplo, quando o anão Tico gesticula para Manecão não executar ao Meyer, porquanto o amante de *Inocência* é outro e não, o viajante explorador estrangeiro (ação A) e prova que quem o desonrou foi o médico dr. Cirino, motivando sua execução imediata (ação B), ou seja, quando uma determinada ação A precede ou sucede a uma outra ação B; e

3) *as relações hierárquicas* - a ação A é mais importante ou menos importante do que a ação B, é dizer, como no caso anterior o fato de Manecão ter descoberto, casualmente, que o apaixonado de *Inocência* era o dr. Cirino e não, o alemão Meyer, o faz imediatamente transferir sua raiva, e necessidade de vingança para o desconhecido médico (ação A) teve muito mais importância no relato para o autor, que a acusação de traição do alemão, feita por Pereira, à noiva infiel e prometida (ação B), mostrando, destarte, uma relação hierárquica entre as

²⁹ BARTHES, Roland. Introduction a l'analyse structurale des récits (1966) em R. Barthes e outros, "Poétique du récit", Paris: Le seuil, 1977.

ações mencionadas, sem olvidar que tais relações, no romance, são essenciais para a articulação das ações na *intriga global* que, segundo Reuter (2007), em compensação, integra e dá sentido às múltiplas ações que a compõem.

A questão da intriga convida a nos demandarmos sobre a estrutura global da história de *Inocência*, como, aliás, fazem todos os teóricos (Propp, Adam, Greimas, Larivaille, etc) e estudiosos da narratologia.³⁰

O repertório das 31 funções da narrativa, segundo Vladimir Propp se mostrou eficaz na análise dos contos, contudo, insuficiente no caso de outras narrativas como na hipótese do texto de romance de Graciliano, para o qual nos socorremos do modelo mais simples e abstrato de Larivaille denominado ou conhecido como “*esquema canônico ou quinário da narrativa*.”

Ora, as cinco etapas do esquema quinário ou canônico da narrativa consistem na seguinte superestrutura: a) estado inicial; 2- complicação ou força perturbadora; 3- dinâmica; 4- resolução ou força equilibradora; e, 5- estado final. Concretamente, para ilustrar esse esquema de uma forma muito direta e simples digo que, no romance *Inocência*, de Vinconde de Taunay, a transformação consiste na decisão de Pereira de desconfiar do alemão Meyer, cuja tranqüilidade e honestidade não acionam seu desconfiômetro (complicação), possibilitando que o médico, dr. Cirino visite Inocência, embebede o pai, levando-o ao sono profundo e retirando-o, de conseqüência, da vigília noturna, possibilitando aos amantes encontros fortuitos para apaixonar a moça, a ponto de estar negar-se a noivar com o prometido Manecão (dinâmica), o qual, com a anuência do Pai Pereira, assassinará/executará aquele que lhe roubou a honra sertaneja (resolução). Essa transformação permite a passagem do *estado inicial* (Inocência está prometida pelo pai Pereira a casamento com Manecão, impedindo o amor de Cirino) em um *estado final inverso* (somente com o desfecho trágico do enredo, com a execução do médico pelo noivo traído, se restabelecerá o poder vigorante naqueles sertões distantes).

Apesar de Reuter alertar que do ponto de vista metodológico, a análise permanece incerta entre uma parte das unidades múltiplas e em grande parte calcadas no real, *as ações* e, de outro lado, unidades muito abstratas e globalizantes, *as etapas* do esquema quinário, lembramos a presença das seqüências (tanto as fílmicas de Walter Lima Jr. quanto as literárias de Visconde de Taunay) a se constituírem enquanto respostas como unidade de análise da narrativa. Os dois modelos mais conhecidos – os quais aplicamos neste exercício prático comparativo de meios, em *Inocência*-, são a seguir citados:

³⁰ Vide PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Moscou: 1928. O autor soviético isolou 31 funções na formalização da intriga das narrativas, em seu caso concreto, dos maravilhosos contos soviéticos ou russos. Segundo este autor, a partir de duas hipóteses estariam constituídas a base comum a essas narrativas estudadas: 1- “Para além de suas diferenças superficiais, todos esses contos se reduziram a um conjunto, finito e organizado em uma ordem idêntica de ações; e, 2- as ações (diferentemente das personagens e dos objetos, veja-se) seriam as unidades de base da narrativa.”

O primeiro e mais rígido considera que há sequência desde que uma unidade textual manifeste o esquema quinário atrás referido. Deste modo, em *Inocência*, o estado inicial pode ser considerado como a conjunção de suas sequências: uma, que explicaria o fato de dr. Cirino estar na posse da paixão por Inocência, objeto do desejo não somente dele, mas igualmente, da mocinha enclausurada, paixão esta escondida de seu pai, o sertanejo Pereira (- “Da parte de fora, agarrou-lhe Cirino nas mãos: - oh! Disse ele com fogo, doente estou eu agora... sou eu que vou morrer... porque você me enfeitiçou, e não acho remédio para o meu mal. – Eu... não, protestou *Inocência*. – Sim... você que é uma mulher como nunca vi... seus olhos me queimaram... sinto fogo dentro de mim... Já não vivo... o que só quero é vê-la... é amá-la, não conheço mais o que seja sono e, nesta semana, fiquei mais velho do que em muitos anos havia de ficar... E tudo, porque Inocência?” pg. 109)

O segundo modelo, mais flexível e em parte inspirado nas divisões do teatro clássico, segundo Reuter (2007), considera que há sequência desde que se possa isolar uma unidade de tempo, lugar, ação ou personagens. Vimos pelos comentários anteriores que, seja no texto literário de Visconde de Taunay, seja em sua transposição ao cinema de Walter Lima Jr., há poucas ações, muitas sequências e uma estúpida intriga.

Antes de entrarmos no estudo das personagens, façamos mais uma aplicação do método analítico da narrativa de *Inocência*, utilizando as noções atrás formuladas com base na teoria reuteriana: o estado inicial (a vida pacata da filha do sertanejo Pereira, *Inocência*, reclusa num quarto da casa do pai e, prometida em casamento a Manecão, bem antes da chegada/hospedagem fosse do alemão Meyer, mediante carta de recomendação do irmão do sertanejo, fosse do médico Cirino, que cura a moça de uma maleita, de passagem pela “estrada que da vila de Sant’Ana do Paranaíba vai ter aos campos de Camapoan” – pg. 25) é rompido pela *complicação* representada pelas desconfianças de Pereira face aos elogios do pesquisador alemão, entomologista emérito, dirigidos à beleza de *Inocência*, enquanto o jovem médico se apaixonava pela moça e planejava encontros furtivos com a mesma, ignorando a ameaça da vigília do anão Tico, e inclusive utilizando-se do seus medicamentos para fazer o pai e desconfiado Pereira dormir, deixando o campo livre para suas promessas de amor a *Inocência*.

A dinâmica dura até a chegada ou o retorno à casa de Pereira do noivo Manecão, o qual, uma vez rejeitado pela obstinação apaixonada de *Inocência*, decide liquidar os desafeto(s) traidor(es) com a conivência do pai da noiva prometida, para restauro da dignidade sertaneja e masculina (cap. XXX-Desenlace). Ela termina com a *resolução*: o crime de Manecão – “ah! Queres? Continuou Cirino com voz rouquejante, não é? ... pois bem!... De noite e de dia...minha alma há de estar contigo... sempre, sempre!” (pg. 163), ademais de restaurar o equilíbrio sertanejo com sua moral masculina, revela que o “conflito vivido pelo casal, que permanecera mascarado para as outras personagens até o afloramento, a eclosão e o mencionado desenlace descrito nos capítulos

XXVII a XXX, resultaria na morte de ambos os personagens centrais dentro da trama de Inocência – idéia romântica, a do amor ligado à morte- a demonstrar a transição para o naturalismo e o realismo narrativo.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONCLUSIVAS

Antes de concluirmos este artigo, fazemos agora umas considerações finais e conclusivas sobre a transposição fílmica que a narrativa romântica de Taunay sofreu sob a direção cinematográfica e artística de Walter Lima Jr.

Partimos da premissa de que “tudo o que está na tela, a qualquer momento, tem uma razão de ser”, consoante Ana Maria Bahiana, em curso sobre introdução à apreciação cinematográfica, ministrado em Fortaleza, no início de 2010, ou por outras palavras, “nada do que está na tela é gratuito ou por acaso”. E em se tratando de uma película adaptada de um texto romântico, da qual Walter Lima Jr. se esmerou em dirigir, artisticamente, convém ressaltar a arte, o “design” e o papel da câmara que o filme Inocência deixa entrever.

De plano, a criação das metáforas visuais, a realização plena do roteiro se mostram como recursos do diretor, em busca da consecução de sua narrativa específica. Walter Lima Jr., cinemanovista experiente e diretor cinematográfico desde os idos de 1963, quando foi assistente de Glauber Rocha, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, e desde quando dirigiu seu primeiro longa-metragem, adaptado da literatura regionalista de José Linz do Rego, *Menino de Engenho* (1965), iniciou a caracterização de Inocência (1983) pela escolha do elenco, o qual seria dirigido, corretamente, auxiliado pelo enquadramento escolhido (utilizando lentes e ângulos sugestivos), pela textura da imagem, pela movimentação e ambientação, pela montagem e obtenção do ritmo do filme, pela trucagem e efeitos especiais que são, por acaso, muito poucos, e finalmente, pela sonorização e música.

Tendo em vista que a missão da direção de arte de Walter Lima Jr., era encontrar, de início, a expressão visual do filme Inocência, bem como criar-lhe suas metáforas visuais, criar as atmosferas do filme, estabelecer como os ambientes se relacionam com os personagens e a narrativa, enfim, estabelecer os pontos principais da caracterização dos personagens, o diretor carioca Walter Lima Jr. se preocupou em criar ambientes capazes de transmitir aos expectadores a atmosfera de romantismo e sertão profundo, antes mesmo dos personagens aparecerem. A experiência emocional do expectador comum – mesmo diante movimentos de câmara aparentes ou quando sejam mais imperceptíveis na película, se vê alterada pela firmeza de direção artística, porquanto muito se pode apreender apenas olhando a aparência (roupas, cabelo, chapéus, etc) dos personagens, sobretudo os centrais, Dr. Cirino (Edson Celulari) e Inocência (Fernanda Torres), cujo “design” os definiram como jovens amantes apaixonados, com olhares românticos e assustados ante a agressividade e adversidade do mundo e do tempo em que viveram seus romances, não surpreendendo que a solução

desse romance, ou seja, a *resolução* desta narrativa fílmica parece tender para eliminar o casal amoroso e o desequilíbrio por ele gerado.

A propósito, o epílogo literário (cuja expressão fílmica se reduz a mero fotograma da *papilio Innocentia* sobre o qual repousarão os créditos da película-uma imagem de fotografia falando mais que mil palavras..) representa a metáfora da transformação de Inocência: joga com a oposição morte/vida, pois Inocência, moça sertaneja, morre, mas é imortalizada, rediviva, como nome de borboleta – *papilio Innocentia*-, pelo naturalista Meyer, integrada, portanto, segundo Zenir Campos, ³¹ “no mundo da ciência, do progresso”.

Uma penúltima observação comparativa entre as duas linguagens, a literária de Taunay (1872) e a fílmica de Walter Lima Jr. (1983) se relaciona com o mundo concreto das realizações plausíveis: enquanto a trama textual do encontro de Pereira com Cirino se passa na “*estrada que da vila de Sant’Ana do Parnaíba vai ter aos campos de Camapoan*” (pag. 25), o processo de escolha das locações do filme determinou a floresta da Tijuca como cenário ou palco concreto – ao invés de deslocar toda uma equipe técnica de cinema para as brenhas de Mato Grosso ou Minas Gerais-, deste encontro casual de personagens, com palheta de cores definida (tons esverdeados como as árvores do local e amarelados por mudanças de estação), conceitualizações e visualizações eleitas com precisa determinação, a ponto de viabilizar as filmagens de reduzido orçamento, revelando, destarte, a situação do realizador cinematográfico e do próprio cinema brasileiro da época.

Por outro lado, há uma preocupação do autor/narrador de Inocência, o culto e enciclopédico Visconde de Taunay que, nem de longe atingiu ao diretor do filme homônimo: pontuar a narrativa (talvez porquanto a narrativa cinematográfica contemplou apenas a missão de mostrar e não ler) de um duplo sentido, o ético e o lingüístico, o qual, consoante Zenir Campos, ³² o célebre romancista solucionou pela utilização de notas de rodapé, ou seja, com notações aclarativas das condições distintas, a dele enquanto homem culto e urbano, e a de personagens sertanejos, como Pereira e Manecão, preconceituosos e possuidor/seguidor(es) do código do sertão, “entendido no duplo sentido de código lingüístico e código ético.” A comentarista indica, portanto, o papel das personagens, as grandes articulações do enredo e a situação do narrador, ao observar que Taunay utiliza a notação – da qual o livro está cheio-, “entendida como distanciamento em relação àqueles valores e comportamentos. O narrador marca, assim, sua condição de homem culto, que traduz para o leitor culto, a quem ele se dirige, o código do sertão...”

O filme de Walter Lima Jr. mostra-se, contudo, uma verdadeira peça de arte.

Não seria de todo estapafúrdia a relação comparativa entre o sertão retratado por Taunay em *Inocência* e aquele outro descrito por João Guimarães

³¹ REIS CAMPOS, Zenir. Op. cit. p. 7.

³² REIS CAMPOS, Zenir. Op. cit. p. 8.

Rosa em o “*Grande Sertão: veredas*”, cujo universo humano espelhado nesses lugares misteriosos ao homem comum e urbano, bem como suas tantas complexidades descritas por ambas literaturas que trazem e forjam, na alma do homem sertanejo, um ser tão próximo de Deus e, ao mesmo tempo, tão ligado ao Diabo. O texto rosiano é supremo, rico em descobertas e profundo em percepções, embora o mesmo já não se possa dizer do filme homônimo, dirigido pelos irmãos Santos Pereira, na década de 70, os quais transformaram a adaptação fílmica do “*Grande Sertão: Veredas*” numa verdadeira e mera película equívoca, apenas isto.

Entanto, o filme de Walter Lima Jr. que transpôs o texto de Taunay sob comentário se mostrou correto e fiel, onde enquadramentos inteligentes e sucintos, desde o *extreme long shot* ou plano geral das paisagens mineiras, sertanejas, extensas do Brasil interior revelam ao expectador onde estamos com os personagens se deslocando no interior da floresta, como descrito por Taunay, na “*estrada que da vila de Sant’Ana do Parnaíba vai ter aos campos de Camapoan*” (pag. 25); por outro lado, usa *long shots* ou planos abertos ao pretender passar a informação essencial, o clima, o ambiente, enfim, o distanciamento entre a moça enclausurada, a Inocência, e os passageiros hóspedes da casa do pai Pereira, o alemão Meyer e o médico Cirino, os quais serão apresentados através de *médium shots* ou planos médios, que dependendo do *blocking* e da movimentação descreve a relação entre eles. Como a película se permite pouca intimidade entre os personagens centrais, verifica-se pequena utilização de *close ups* ou primeiros planos nos enquadramentos, exceção a *Cirino (Edson Celulari)* e *Inocência (Fernanda Torres)*, cuja paixão será retratada em planos próximos, cenas idílicas de beijos um tanto furtivos, a ressaltar a empatia, o susto e a surpresa dos mesmos ante a espreita dos bichos e do anão Tico, associados todos estes elementos ao mistério da noite e da floresta que cerca seus encontros proibidos.

Para muito além dos bonitos enquadramentos de Inocência, os recursos da direção de arte de Walter Lima Jr., tais como uma boa escolha de locações, cenários autênticos, *vestimenta*, ou seja, o “*design*” das locações do filme e sua paleta de cores, bem como o “*design*” dos personagens, fizeram da transposição fílmica do romance de Taunay uma obra com visão própria, com linguagem própria, a merecer, de fato e de direito, os prêmios obtidos em festivais no exterior e aqui no Brasil.

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Francisco Regis Frota. Terra em transe. S. Paulo/Rio de Janeiro/Fortaleza: Editora ABC Fortaleza, 2007.

_____. Meios e Mensagens: história da Comunicação. Sobral: Edições UVA, 2006.

BOSI, Alfredo. História concisa da Literatura Brasileira. 46 edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRANDT, Per Aage. **La diegesis**, in Prada Oropeza Renato. *Linguística y Literatura*. Xalapa, Mexico: Univ. Veracruzana: 1978.

BARTHES, Roland. **Introduction a l'analyse structurale des récits**, (1966) em R. Barthes e outros, "Poétique du récit", Paris: Le seuil, 1977.

COUTINHO, Fernanda. **Inocência de V. de Taunay**, Fortaleza: ABC editora, 1999.

DAVID, Lodge. **Mimesis and Diegesis in modern Fiction in Essentials of the Theory of Fiction**, org. por Michael J. Hoffman e Patrick D. Murphy. 2 ed. 1996.

GENETTE, G. *Figures III* (1972), id.: *Nouveau discours du récit*: 1983.

JOFRE, Manuel Alcides. **Analysis textual de la diegesis**. Alpha: Revista das artes, letras y Filosofia. 1987.

LACERDA, Gabriel. **O Direito no Cinema**, Rio de Janeiro: FGV, 2007.

METZ, Christian. **Ensayos sobre la significación en el cine**. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporâneo, 1972.

MOISÉS, Maussad. **História da Literatura Brasileira**, vol. 1, São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1984.

MONTENEGRO, Braga. Graciliano Ramos, **considerações à margem de uma tese**, in GR: reflexos de sua personalidade na Obra, Fortaleza: editora UFC. 1998.

MORAES, Denis de. **O Velho Graça, uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1992.

RAMOS, Graciliano: **São Bernardo**. 88 edição. Rio de Janeiro: Record Editora, 2009.

REIS, Zenir Campos. **Tradição e traição apud Visconde de Taunay**, Inocência, S. Paulo: editora Ática, 1974.

SARLO, Beatriz/ Jorge La Ferla/ Rafael Filippeli/ Eduardo Gruner e David Oubiña. Jean Luc Godard: El pensamiento del cine- cuatro miradas sobre **Histoire(s) du cinema**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

SOURIAU, Étienne: (org): *L'Univers filmique*: 1953.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*, S. Paulo: Martin Claret Edit, 2004.

_____. *Inocência*. S. Paulo: Ática editora, 1974.

_____. *Inocência*. Fortaleza: ABC editora, 2007.