

**Das palavras às imagens. A adaptação cinematográfica de obras
literárias de Gabriel García Márquez**

Versão corrigida e melhorada após defesa pública

João Carlos Correia Pegado das Neves

**Dissertação de Mestrado em Literaturas e Culturas Modernas:
Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos**

Janeiro, 2019

Dissertação apresentada por João Carlos Correia Pegado das Neves à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, para obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas: Estudos Ibéricos e Ibero-americanos, realizada sob a orientação da Professora Doutora Isabel Araújo Branco.

Para a minha avó Rosa

AGRADECIMENTOS

Ao Luís Neves, meu irmão e amigo, pelo encorajamento, por estar sempre presente e por acreditar nas minhas capacidades.

À minha família, em especial aos meus pais e à minha tia Cândida.

À Leonor Mendes, por todo o carinho e apoio demonstrado, especialmente nos períodos mais difíceis.

À Professora Doutora Isabel Araújo Branco por todo o apoio, pelo incentivo e pela confiança.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus amigos que desde sempre me apoiaram incondicionalmente: André Alves, Daniel Lopes, Daniel Vicente, Filipa Laureano, Guilherme Silva, Henrique Duarte, João Mendonça, João Morais, João Viegas e Rodrigo Estêvão.

DAS PALAVRAS ÀS IMAGENS. A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE OBRAS LITERÁRIAS DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

JOÃO CORREIA NEVES

RESUMO

Na presente dissertação, analisamos a adaptação ao cinema de quatro obras literárias do colombiano Gabriel García Márquez, fundamentando a nossa opinião através das teorias sobre esta temática. Sendo a adaptação cinematográfica um tema que divide as opiniões entre os críticos literários, expomos as dificuldades e os problemas recorrentes nas adaptações cinematográficas, tendo como base o trabalho de García Márquez, cujas obras, em geral, são aclamadas pelos críticos literários e pelos leitores. A possibilidade de uma adaptação fiel ao original é um tema debatido no seio dos especialistas, gerando controvérsia e discórdia. Apaixonado pelo cinema e profissionalmente também ligado a esta arte, as adaptações de obras de García Márquez, contudo, não alcançaram muito sucesso.

Palavras-chave: Literatura, Cinema, Gabriel García Márquez, Adaptação cinematográfica

ABSTRACT

In the present dissertation, we propose to analyze the adaptation of four literary works by the Colombian Gabriel García Márquez to the cinema, basing our opinion through the theories on this theme. Since film adaptation is a theme that divides opinions among literary critics, we intend to expose the difficulties and recurrent

problems in cinematographic adaptations, based on the work of García Márquez, whose works are generally acclaimed by literary critics and readers. The possibility of a faithful adaptation to the original is a topic debated within the experts, generating controversy and discord. Passionate about cinema and professionally also linked to this art, the adaptations of works of García Márquez did not reach much success.

Keywords: Literature, Cinema, Gabriel García Márquez, Cinematographic Adaptation

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 1 |
| Capítulo I: Fundamentação teórica..... | 4 |
| I.1. A relação entre o cinema e a literatura | 4 |
| I.1.1. Os escritores e o cinema..... | 9 |
| I.2. O fenómeno da adaptação cinematográfica | 13 |
| I.2.1. A valorização da adaptação | 24 |
| I.2.2. A discussão em torno da fidelidade | 29 |
| I.2.3. As mais recentes abordagens ao fenómeno da adaptação | 35 |
| I.2.4. A proposta de Sánchez Noriega..... | 37 |
| I.3. Narrativa literária e narrativa fílmica | 41 |
| Capítulo II: Gabriel García Márquez e o cinema..... | 51 |
| II.1. <i>O cineasta frustrado</i> | 51 |
| II.2. Gabo e o realismo mágico no cinema..... | 57 |
| Capítulo III: Objectos de estudo..... | 60 |
| III.1. <i>Crónica de una muerte anunciada</i> no cinema..... | 60 |
| III.2. <i>El coronel no tiene quien le escriba</i> no cinema..... | 72 |
| III.3. <i>El amor en los tiempos del cólera</i> no cinema..... | 81 |
| III.4. <i>Memoria de mis putas tristes</i> no cinema..... | 94 |
| Conclusão | 106 |
| Referências bibliográficas..... | 111 |

INTRODUÇÃO

Desde que os *pais do cinema* – os franceses Auguste e Louis Lumière – inventaram o cinematógrafo, o cinema e a literatura têm sido constantemente vistas como artes que interagem de uma forma directa. Como é sabido, uma grande parte dos guiões dos filmes produzidos ao longo da história do cinema provém de um material literário, especialmente das novelas e dos romances. Assim, a literatura tem estado presente no cinema desde que este surgiu, sendo, portanto, natural que os realizadores escolham obras literárias de maior ou menor relevância e as transpunham para o grande ecrã. É a partir deste momento que a adaptação cinematográfica *nasce*. Contudo, têm sido várias as divergências entre estas artes. Os problemas e as dificuldades que envolvem a adaptação cinematográfica são evidentes, particularmente na transformação da linguagem narrativa e, claro, na qualidade do resultado obtido.

Antes da adaptação cinematográfica, já existia o conceito de adaptação artística. Linda Hutcheon (2006) argumenta que a adaptação está constantemente presente no nosso dia-a-dia, mais comumente entre o texto literário e o cinema. No entanto, defende a autora que na era vitoriana, a adaptação estava já presente: transpunham-se histórias de poemas, romances, peças, músicas, danças e pinturas, entre outras. Contrariamente a outros especialistas em cinema e literatura, Hutcheon defende que nem todas as adaptações cinematográficas são inferiores ao livro, argumentando que uma grande percentagem dos filmes premiados com o *Oscar* são adaptações, de acordo com estatísticas de 1992.

Um dos tópicos mais debatidos sobre este tema está relacionado com a fidelidade da adaptação ao texto original. Contudo, Brian McFarlane (2007) afirma que poucos foram os estudiosos que questionaram a possibilidade da fidelidade. Imelda Whelehan (1999) sustenta que, desde meados dos anos 1970, as adaptações literárias para o cinema e para a televisão têm vindo a aumentar e a ganhar popularidade, muito devido à maior e mais famosa indústria de cinema norte-americano (Hollywood). Na óptica de Brian McFarlane (2007), há dois tipos de fidelidade, e convém diferenciá-los: a fidelidade *à letra* e a fidelidade ao *espírito* ou *essência* da obra. Relativamente à

primeira, os autores mais sofisticados poderão sugerir que é impossível criar uma adaptação com êxito a partir desta abordagem; a segunda é consideravelmente mais complexa de avaliar, pelo facto de não ser um mero paralelismo entre o romance e o filme. Na perspectiva deste autor, os vários modos narrativos presentes no texto literário são muito difíceis de transportar para a narrativa fílmica, sendo este um factor determinante para o sucesso da adaptação.

Integrado no âmbito dos Estudos Culturais, este trabalho pretende discutir a relação entre o cinema e a literatura, focando-se, essencialmente, na adaptação cinematográfica, uma das vertentes desta relação que continua a gerar alguma discordância entre os seus estudiosos. Desta forma, pretendemos aprofundar esta relação, tendo como objecto de estudo quatro obras do escritor colombiano Gabriel García Márquez que foram adaptadas ao cinema: *Crónica de una muerte anunciada*, *El Coronel no tiene quien le escriba*, *El amor en los tiempos del cólera* e *Memoria de mis putas tristes*. A opinião geral dos admiradores do autor colombiano, bem como dos críticos de cinema, é que nenhuma destas quatro adaptações captou realmente a essência das obras de García Márquez, gerando uma onda de decepção entre os que apreciaram os textos literários. Na presente dissertação, constataremos a integração ou não do escritor na criação do filme, isto é, a participação do autor literário no guião e argumento do filme. As histórias de García Márquez são, sem dúvida alguma, de um valor e força inestimáveis, tendo uma repercussão mundial, e originando o interesse de vários cineastas de diferentes pontos do globo. No entanto, muito se tem discutido quanto à qualidade das adaptações cinematográficas destas e outras obras do autor colombiano. Muitas das adaptações de obras literárias de grandes escritores não conseguiram alcançar o sucesso desejado. As adaptações das obras de García Márquez são um exemplo disso. A questão que fica no ar é porquê. Neste trabalho, procuraremos responder a esta pergunta, abordando as referidas obras literárias do colombiano transformadas em filme.

Os livros seleccionados para análise na nossa dissertação foram alvo de adaptações bem distintas entre si, sendo que um dos factores mais relevantes para esta variedade se baseia na própria escolha de realizador, já que as quatro obras foram transpostas ao cinema por quatro realizadores de diferentes nacionalidades, e nenhum

deles é colombiano. Como mais adiante veremos, *Crónica de una muerte anunciada* foi adaptada em 1987 pelo italiano Francesco Rosi. O romance *El amor en los tiempos del cólera*, considerado um dos melhores textos do Nobel colombiano, foi adaptado, em 2007, pelo britânico Mike Newell. Em 1999, o realizador mexicano Arturo Ripstein transpôs a obra *El Coronel no tiene quien le escriba*, e, finalmente, em 2011, a última obra de ficção de García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*, foi adaptada ao cinema pelo dinamarquês Henning Carlsen.

Em suma, analisaremos a qualidade da adaptação de cada uma das obras propostas ao cinema, tendo como base uma fundamentação teórica focada na adaptação cinematográfica, nas suas dificuldades, possibilidades e potencialidades. A forte ligação e o interesse mostrado por García Márquez pelo cinema escrevendo imensos guiões e dando *workshops* sobre o tema na Universidade de Havana impele-nos a que exploremos a relação íntima entre García Márquez e a sétima arte, apontando características narrativas dos textos do autor colombiano, cujas marcas tornam mais difícil a sua transposição para o cinema.

Para além da abordagem da relação de Gabriel García Márquez com o cinema, as suas propostas e perspectivas, vamos, nos capítulos que se seguem, abordar a relação entre o cinema e a literatura, bem como técnicas de adaptação e questões importantes relacionadas com a adaptação fílmica, como a problemática da fidelidade e a adaptação como tradução. Dedicaremos um capítulo à narrativa literária e à fílmica, contrapondo as duas, tentando perceber de que forma é que se diferenciam. Esta componente teórica servirá de base para discutir os casos de estudo que propusemos analisar.

CAPÍTULO I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, vamos reflectir sobre a adaptação cinematográfica: a sua definição, as suas dificuldades e problemas, como esta se enquadra na relação entre o cinema e a literatura e possíveis técnicas e abordagens.

I.1. A relação entre o cinema e a literatura: breves notas

Entre o final do século XIX e o início do século XX, houve grandes alterações no plano da expressão artística e intelectual. O espectáculo cinematográfico surgiu no espaço social dos espectáculos de feira, o que significa que se dirigia mais às classes populares (não se enquadrava, inicialmente, nos âmbitos artístico, cultural ou académico). Nesta fase embrionária, o cinema era, portanto, visto mais como uma diversão e “curiosidade tecnológica” (Arévalo Flórez, Patiño Candela, 2015: 45) do que uma arte de cariz intelectual. O período entre 1908 e 1914 foi de extrema importância para a história do cinema. Em 1908, é criado em França uma sociedade de produção cinematográfica – *Film d’art* – que tentou elevar o cinema ao estatuto de arte, tendo surgido, em 1914, o conceito de filme de arte (Pérez Villarreal, 2001). Apoiado financeiramente por burgueses, “el filme de arte intentó arrebatarse de las manos de los feriantes para darle la dignidad artística que según ellos les faltaba” (Pérez Villarreal: 2001: 28-29). Charles Pathé, um dos mais importantes pioneiros da indústria francesa de cinema, funda a *Film d’Art* com o intuito de passar no grande ecrã os clássicos do teatro e da literatura, contando com a participação de autores, actores e músicos consagrados, tentando, assim, “poner en pie películas con los elementos suficientes como para conjurar cualquier menosprecio, de darle un barniz intelectual al cine que lo ubique en el mundo de la cultura y equipare los filmes a novelas, dramas o poemas” (Sánchez Noriega, 2001: 67).

Se é certo que a literatura gozou de um imenso respeito e popularidade no século XIX, como o modo narrativo mais popular, o cinema, no século seguinte, foi a arte que mais desfrutou desse estatuto. Os romances do século XIX eram, inicialmente, tidos como mais simples de transpor para o cinema, visto que, pela sua facilidade em representar acção, se podia traduzir em imagens de forma mais natural (Tejerina López, López Tamés, 1990). De facto, os cineastas do século XX consideraram as obras literárias do século XIX como uma oportunidade de sucesso, visto que se tratavam de uma “source of ready-made material, in the crude sense of pre-tested stories and characters” (McFarlane, 1996: 8). Nos últimos anos, estamos a assistir a uma fase em que cada vez mais se debate a relação entre o cinema e a literatura, tanto ao nível académico como na divulgação cultural. José Luis Sánchez Noriega sustenta que “la literatura y el cine están condenados a coexistir, fecundarse mutuamente, dialogar entre sí y entretejerse” (2001: 66).

A relação entre o cinema e a literatura é geralmente considerada como uma relação complexa e problemática, havendo quem a considere um *casamento difícil* (Tejerina López, López Tamés, 1990). Robert Stam e Alessandra Raengo defendem que há uma ideia semeada entre os especialistas que o cinema presta um mau serviço à literatura. Esta forma de pensar deve-se, principalmente, ao facto de estar, ainda, enraizada a ideia de que o cinema é uma arte inferior, e que um filme nunca poderá ser, em termos estéticos e qualitativos, tão bom como um livro. Esta postura será, porventura, um dos maiores factores de divergência entre cinema e literatura, a qual pode ser entendida pelo simples facto de estarmos a lidar com duas formas de expressão artística caracterizadas pela subjectividade e não de duas ciências exactas (Cabello Pino, 2005). Há, no entanto, factores que unem estes dois meios. De acordo com Brian McFarlane, “what novels and films most strikingly have in common is the potential and propensity for narrative” (1996: 12). Houve, ao longo da história do cinema, um diálogo permanente entre o cinema e a literatura, tanto que ambos os meios expressivos se fecundam mutuamente para gerar novos modos narrativos.

O cinema é o resultado da tripla combinação entre tradição literária, fotografia e artes plásticas (Sánchez Noriega, 2000). Destas relações, a mais complexa parece ser o caso da literatura, cuja filiação com o cinema tem sido problemática desde o começo.

Resultante desta relação, Sánchez Noriega considera que há dois equívocos que se difundiram:

[O equívoco] más importante considera que la diferencia radical entre el cine y la literatura radica en que la materia prima del primero son las imágenes, mientras que la de la segunda son las palabras, practicando un reduccionismo que asimila materia prima a forma específica [...]. El segundo equívoco –menos extendido– refuerza la idea de la inferioridad estética del cine a partir de la diferencia en el proceso de recepción: se entiende que el lector de novelas es un sujeto activo y participativo que pone en marcha su imaginación para construir mentalmente el mundo evocado por las palabras y, por el contrario, se considera que el espectador es un receptor pasivo [...]. (2000: 66)

O cinema é, em comparação com a literatura, uma arte relativamente jovem. Quem o afirma é André Bazin, que, num capítulo intitulado “Por um cinema impuro: defesa da adaptação”, do livro *O cinema: ensaios*, defende que

O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história [...]. Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. [...] o cinema impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, não toca senão uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro. [...]. Talvez os últimos 20 anos do cinematógrafo contêm em sua história como cinco séculos em literatura: é pouco para uma arte, muito para nosso senso crítico. (1991: 84)

O célebre e influente crítico e teórico de cinema sai, assim, em defesa desta arte, numa época em que era alvo de ataques e considerada uma arte menor. Já no início do século XX, o cineasta russo Sergei Eisenstein afirmava que a literatura, comparativamente com o cinema, tem uma vida mais descontraída, pois a sua herança e os seus feitos falam por si, evidenciando que, na altura, havia um enorme investimento e estudo da literatura, em contraste com a situação do cinema. Para além disso,

Eisenstein constata que, dentro e fora do seio cinematográfico, muitas pessoas ainda viam o cinema como uma *meia arte*.

Uma das questões capitais na relação entre o cinema e a literatura é se existe uma influência da primeira sobre a segunda, o que, por outras palavras, é colocar em dúvida a capacidade narrativa do cinema e se esta foi sujeita a algum tipo de transformação nos modos narrativos das obras literárias. Relativamente à questão da influência da literatura sobre o cinema, não parece haver muitas dúvidas, visto que “las películas que narran historias se van construyendo en los primeros años del siglo XX a partir de procedimientos que son tomados de la novela o se inspiran en ella: la vertebración de filme en episodios, la organización del discurso, las descripciones, el punto de vista y la voz narrativa y el dominio del espacio y del tiempo” (Sánchez Noriega, 2001: 34). De acordo com Sánchez Noriega (2001), o cinema também exerceu – e continua a exercer – influência sobre a literatura. A partir dos anos 50 do século XX, denota-se uma crescente influência temática do mundo do cinema nos escritores. Bazin também não tem dúvidas de que o cinema teve impacto sobre o romance contemporâneo, particularmente no romance norte-americano. O crítico de cinema francês argumenta que a influência de uma arte sobre uma outra é “provavelmente uma lei imutável” (1991: 89). A influência é mais perceptível no processo criativo, em que se nota, cada vez mais, que as experiências, temas, personagens, ambientes, argumentos, entre outros, proporcionados pelo cinema são susceptíveis de serem transportados inconscientemente ou deliberadamente para a criação literária, denotando-se, através de paráfrases e citações de diálogos cinematográficos, que os escritores se inspiraram em filmes para escrever as suas narrativas (Sánchez Noriega, 2001).

A procura de histórias nos textos literários remonta ao início do cinema. As primeiras tentativas de colaboração entre o cinema e a literatura dão-se em 1925, surgindo o termo *cinario*, que significa cine-guião, argumento de cinema. A partir deste momento, não se tratava apenas de uma “influência mais ou menos implicitamente reconhecida, mas de uma atenção particular da parte dos romancistas que se viram para o cinema, com o objectivo confesso de retirar de tal colaboração com o filme um novo género literário, que, por sua vez, talvez viesse a beneficiar o romance” (Clerc, 2007: 503-504). Esta necessidade de contar histórias é um factor determinante nas relações

entre os dois meios, pois existe um intercâmbio de histórias entre eles que, ao longo dos tempos, são revisitadas e, por vezes, totalmente transformadas. É neste contexto de partilha que surge o processo de adaptação.

A adaptação de obras literárias para o cinema foi crucial para o aumento da tensão de relações entre o cinema e a literatura. No contexto do cinema pré-sonoro, as adaptações cinematográficas de romances não passavam de um aspecto secundário das relações fecundas entre ambas as artes. Para muitos cineastas, a adaptação não funcionava como garantia de uma mais-valia, daí que eles apostassem na diferença. Se até 1930 as artes tinham coexistido numa espécie de “convivialidade feita de trocas recíprocas” (Clerc, 2007: 509), é a partir deste ano que começa a surgir uma nova forma de antagonismo entre elas. O cinema passou para segundo plano, em detrimento da cultura. Marcel Pagnol, dramaturgo e cineasta francês, comentou, em 1930, que “primeiro, faremos entrar a literatura no cinema e depois o cinema na literatura”, recolocando o cinema no seu “verdadeiro lugar, quer dizer o de arte menor” (*Idem, ibidem*).

As adaptações cinematográficas são o principal objecto de disputa das relações entre o cinema e a literatura. Há uma rejeição global da adaptação por parte dos críticos, não só dos literários, mas também dos cinematográficos, dos escritores e do público, em geral. Parece-nos difícil nomear muitos filmes que sejam considerados como tendo mais qualidade estética do que as obras literárias em que se baseiam. Na óptica de Sánchez Noriega, o comportamento habitual é “rechazar las adaptaciones bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito –y hasta lo contradice–, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, etc.” (2000: 68).

I.1.1. Os escritores e o cinema

Na primeira metade do século XX, entre o seio literário, o cinema e as consequentes adaptações a partir de textos literários não geraram consenso. Dentro deste meio, havia um clima de desconfiança para com a nova arte, pelos motivos previamente mencionados, dos quais destacamos dois: em primeiro lugar, a aparente apropriação de terrenos geralmente reservadas à literatura; em segundo lugar, por se temer que, no pior dos casos, este meio *oportunista* podia exercer sobre a literatura uma influência corruptora, uma espécie de “invasión arrolladora” (Peña-Ardid, 2009). Alguns críticos acreditavam nisto como uma consequência inevitável, considerando esta intromissão do cinema na literatura como um factor negativo, de inequívoco empobrecimento literário e sinal de facilidade criadora (*idem*).

A rejeição da nova arte por parte dos literatos mais clássicos deve-se, em grande parte, à escassa consideração artística que se concedia à narração em imagens e pela insuficiência das primeiras adaptações de obras teatrais (Sánchez Noriega, 2001). No entanto, havia escritores que estavam fascinados e apoiavam o cinema: “[...] mientras novelistas y poetas de las vanguardias –formalistas rusos, futuristas, expresionistas, dadaístas y surrealistas– y teóricos del arte vieron en el cine un nuevo modo de expresión que abría posibilidades para la creatividad o reflexionaron sobre su lugar dentro de las artes [...]” (*Idem*: 28). No âmbito europeu foram sobretudo os poetas e os escritores da vanguarda que celebraram o surgimento do cinema com maior demonstração de entusiasmo.

Outras das razões pela qual a interacção entre os escritores e o cinema foi problemática poderá ter a ver com o facto de os romancistas estarem habituados a ser donos absolutos do processo criativo, o que estaria comprometido pelos guionistas contratados e produtores:

El novelista está acostumbrado a un proceso de creación en el que opera como dueño absoluto de la materia y de las operaciones que toma, es un demiurgo que trabaja con textos que va puliendo hasta la forma definitiva que llega a la imprenta, se siente artista solitario y único que controla todo el proceso de creación, desde la

idea germinal hasta la forma definitiva. Una persona habituada a esas condiciones no acepta fácilmente que los productores impongan cambios en sus historias o que los guionistas a sueldo de aquéllos reescriban capítulos, eliminen acciones y fusionen personajes; y le hagan reescribir varias veces un mismo trabajo para que finalmente sea desechado en beneficio de otra versión. (Sánchez Noriega, 2000: 29-30)

No início e meados do século XX, muitos dos escritores que defendem e trabalham directamente com o cinema são vistos, por muitos, como “tarefeiros indignos da República das Letras, expondo-se todos os romances que, de perto ou de longe, se aparentem a romances de «modelo cinematográfico», ao desprezo do que, até então, se tinham arvorado em amigos da 7.^a Arte” (Clerc, 2007: 515). Não obstante, nem todos os *amigos da 7.^a arte* colaboravam com o cinema por motivos artísticos, mas sim por razões financeiras. O cinema era visto como um aliciante económico para os escritores com dificuldade em viver da escrita. Muitos escritores vendiam os seus direitos de autor para o cinema, sendo que uma grande maioria rejeitava os filmes que adaptavam a suas obras, originando uma proliferação de *casamentos de conveniência* entre cineastas e romancistas de segundo nível que aceitam fazer parte em adaptações que procuram mais o lucro do que prestar homenagem ao autor e à obra (Clerc, 2007).

A relação do escritor com o cinema foi mais intensa do que se possa pensar. A aproximação do escritor ao cinema esteve submetida a flutuações contínuas e que foi muito mais importante, qualitativa e quantitativamente, em alguns países, como França, Itália e EUA (Peña-Ardid, 2009). Alguns romancistas norte-americanos como Faulkner, Hemingway, Steinbeck e Scott Fitzgerald são a maior prova de uma mescla de fascínio com recusa da nova arte por parte dos escritores. Muitos dos autores que combinavam a sua profissão de guionista com a publicação de romances sentiram-se defraudados pelo mundo do cinema, inclusive quando tinham uma grande admiração pela cinematografia, como é o caso dos famosos referidos. A escritora britânica Virginia Woolf negava a possibilidade das colaborações directas entre a literatura e o cinema (adaptações literárias) e previa que o futuro do cinema estava cingido unicamente à emoção plástica, em metáforas visuais que aprofundem na pintura ou na poesia (Sánchez Noriega, 2000). Num artigo intitulado “The cinema”, publicado em 1926 no

semanário *The Nation and Athenaeum*, Woolf remete para a incerteza do futuro da nova arte que

in the midst of its immense dexterity and enormous technical proficiency, the curtain parts and we behold, far off, some unknown and unexpected beauty. But it is for a moment only. For a strange thing has happened – while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully clothed. It can say everything before it has anything to say. It is as if the savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found scattering the seashore, fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos by Erard and Bechstein, and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time.¹

Os referidos Fitzgerald, Steinbeck e Faulkner tiveram experiências díspares com Hollywood. Estes e outros escritores eram contratados “como si fueran oficinistas con horario laboral estricto en los despachos de la empresa” (Sánchez Noriega, 2010: 7). Faulkner foi um dos literatos que viu a indústria cinematográfica como um meio de subsistência. A sua relação foi feita de altos e baixos, tendo admitido, durante a adaptação de *The big sleep* (1946) que planeava parar de colaborar com o cinema e dedicar-se, por inteiro, aos seus romances, pois sentia que, se continuasse a escrever guiões, perderia todo o potencial que tinha como escritor (Sánchez Noriega, 2010). Scott Fitzgerald também teve uma relação acidentada com a indústria. Nas décadas de 1920 e 1930 colaborou em quinze guiões, sendo que a sua autoria nem sempre foi reconhecida. A sua obra mais famosa, *The great Gatsby* (1925) inspirou quatro versões para o cinema. Em sentido oposto, a relação do Nobel norte-americano John Steinbeck com o cinema, “cuyos cuentos, guiones o novelas han conocido películas notables” (Sánchez Noriega, 2010: 8)”, foi frutífera e mais estável. Indubitavelmente, os filmes *The Grapes of Wrath* (1940), realizado por John Ford, e *Viva Zapata!* (1952), dirigido por Elia Kazan, foram ambas adaptações bem-sucedidas.

¹ Link do artigo disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-cinema-by-virginia-woolf-from-the-nation-and-athenaeum> [consultado em 26/01/2018]

Nesta primeira metade do século, a descrença nos benefícios do cinema para a literatura aumentava quando muitos escritores se queixavam, frequentemente, do tratamento que os realizadores davam às suas obras no grande ecrã:

There is no doubt [...] that Hollywood has given us cause to be suspicious: instances in which movies have added love interest, tacked on happy endings, or “improved” things to make them more “cinematic” have caused many living authors to squirm in agony or scream in fury, and many dead ones to turn over in their graves. (Morris Beja citado por Peña-Ardid, 2009: 25)

Cristina Manzano Espinosa acusa alguns autores de ingenuidade, afirmando que “todo el mundo sabe lo que ocurre cuando un libro se convierte en una película. Rara vez la película es mejor que el libro” (2008: 181), desafiando estes autores que, não sendo capazes de lidar com esta realidade, a não vender os seus direitos de autor. Na perspectiva de Sánchez Noriega (2000), uma possível razão para que a relação entre os escritores e as adaptações das suas obras gerasse discordância residia na colaboração dos escritores na produção dos filmes, tanto quando se tratava de adaptar obras literárias próprias, como quando lhes era pedido para colaborar em guiões originais ou na adaptação de textos alheios. Na segunda metade do século XX, o panorama inverte-se. Surgem escritores cinéfilos para quem o cinema, nesta fase mais bem localizado no espaço da cultura e da expressão artística, integra a memória pessoal e do imaginário colectivo (Sánchez Noriega, 2010). Neste trabalho focar-nos-emos, em particular, na relação de um escritor com o cinema: o colombiano Gabriel García Márquez, cuja paixão pelo cinema é conhecida do público geral, tendo, daí, resultado várias colaborações com este meio artístico.

I.2. O fenómeno da adaptação cinematográfica

Enquanto substantivo, o termo adaptação designa o processo de integração progressiva de algo ou alguém; enquanto verbo transitivo e pronominal é o acto de fazer com que uma coisa se combine convenientemente com outra². No campo dos estudos fílmicos e literários, um conceito claro de adaptação é difícil de encontrar. Os teóricos da adaptação cinematográfica – como, por exemplo, Robert Stam e Christine Geraghty – mostram-se relutantes quando lhes é pedido para definir a sua área de estudos. Thomas Leicht acredita que este se afirma como uma das primeiras dificuldades da adaptação cinematográfica, afirmando que “even though it would seem to be the first order of business for anyone writing on adaptation either to cite the consensually accepted definition of the term or, if there is no such definition, to provide a definition that explained how adaptations differed from the other modes of intertextual relations that were most like them, academic commentators do neither of these things” (2012: 88). Linda Hutcheon (2006) defende que o conceito de adaptação é difícil de definir pelo facto de termos apenas uma palavra para o *processo* e para o *produto*. De acordo com a autora, a adaptação tem um cariz de *dupla visão*, podendo ser vista como sendo um produto e um processo. Como produto, a adaptação é muitas vezes comparada com a tradução.

Tal como não é possível existir algo como uma tradução literal, também não é possível que haja uma adaptação literal. Quando se faz uma transposição de um meio artístico para outro, ou mesmo dentro do mesmo meio, há sempre uma mudança, uma reformatação. A paráfrase e a tradução são analogias que podem ser úteis naquilo a que Hutcheon considera ser a mudança ontológica que ocorre nas adaptações de um evento histórico ou da vida de uma pessoa de um ponto de vista reconfigurado e ficcionado. Como processo, a adaptação é um trabalho que consiste, obrigatoriamente, em subtracção ou contracção. Muitas vezes, o adaptador terá de eliminar personagens importantes e acelerar a acção para que seja possível um livro de mil páginas ser comprimido num filme de duas horas, daí alguns autores – como, por exemplo, Bazin –

² Definição retirada do dicionário online PRIBERAM. Link disponível em: <https://dicionario.priberam.org/adapta%C3%A7%C3%A3o> [consultado em 12/01/2018]

considerarem algumas adaptações como “versões comentadas, sumários, «resumos» fílmicos” (Corrigan, 2015). No entanto, nem todas as adaptações envolvem eliminar vários aspectos da obra. Os contos ou as novelas, em particular, inspiraram muitos filmes. Estes tipos de obra necessitam geralmente de expandir consideravelmente o material do texto original. Além disto, – acrescentamos nós – o trabalho do adaptador consiste, também, em seleccionar os momentos mais importantes dependendo do seu objectivo, ou seja, caso se pretenda um filme mais comercial, apostado no retorno financeiro, ou prestar homenagem ao autor da obra literária.

O crítico cinematográfico espanhol Sánchez Noriega define a adaptação como sendo um

proceso por el que un relato, la narración de una historia, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta en imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico (2000: 47).

No seguimento desta linha de pensamento, Mónica Martínez Sariego argui que qualquer adaptação de uma obra literária ao cinema implica, de facto, um processo de transcodificação “en el que no sólo se realiza una traslación más o menos fiel de los contenidos de un sistema a otro, sino que se elabora también una nueva estrategia comunicativa y se modifican las circunstancias pragmáticas” (2012: 141-142). As três definições destes autores coincidem em, pelo menos, um aspecto: a adaptação implica uma *transformação*, uma *reformatação* de um produto que era feito à base de palavras e que, aliada a essas palavras, se acrescenta não só a imagem como o som. Todas as tentativas de definição do processo de adaptação parecem não ser suficientemente boas para gerar consenso no seio literário e fílmico. De maneira a tentar contornar esta dificuldade em definir o conceito, Leitch sugere que se tente desenhar uma linha que una as adaptações e outros modos intertextuais, visto que a adaptação é um

subconjunto de intertextualidade, pois “all adaptations are obviously intertexts, but it is much less obvious that all intertexts are adaptations” (2012: 89).

Muito se tem discutido relativamente à autoria de uma adaptação e a posição do autor perante a adaptação. De acordo com Simone Murray, a actual perspectiva relativamente à autoria de uma adaptação mudou a partir dos anos 1980, época em que houve um aumento do interesse pelos estudos da adaptação cinematográfica:

In the early decades after adaptation studies’ emergence in the late 1950s, the answer to this question (where it was even posed) would have been reflex: the author (Bluestone [1957], 2003). Yet from the 1980s onwards, as adaptation studies came to terms with an increasingly two-way flow between print and screen media, the answer may have been revised to include the director (nominated, through heavy borrowing from auteur theory, as film’s dominant creative consciousness (Cartmell and Whelehan, 1999). But the most recent and exciting wave of adaptation studies, evident since around the turn of the twenty-first century, embraces the contemporary reality that adaptations may originate in any media format and migrate to any other (or even the same media format, albeit in a different incarnation) (2012: 123-124).

Afinal, quem é o verdadeiro autor de uma adaptação? Pode haver mais do que um? Hutcheon (2006) questiona-se acerca do verdadeiro adaptador, considerando como hipóteses, entre outras, o guionista, o designer, o compositor e o editor. De acordo com esta autora, uma das razões pela qual não devemos considerar o guionista como o factor mais importante numa adaptação cinematográfica é a complexidade da autoria do guião. Para além dos possíveis adaptadores enumerados anteriormente, “costume and set designers are other possibilities for the role of adapter, and many admit that they turn to the adapted text, especially if it is a novel, for inspiration” (2006: 81). E os actores? Podem ser considerados como adaptadores? A resposta, afirma Hutcheon, não é simples. Apesar de terem de seguir o guião, muitos actores admitem que procuram ter *background* e inspiração do texto adaptado, especialmente se as personagens que eles encaram são conhecidas no meio literário. Stam (2005) argumenta que os actores que dão vida às personagens tornam-se, também, a par dos

realizadores, adaptadores e intérpretes do romance: eles moldam as personagens através de gestos, maneiras de andar e falar, etc. Sánchez Noriega também coloca estas questões em cima da mesa, afirmando que muitos cineastas famosos, como Fritz Lang, Alfred Hitchcock ou John Ford, reconhecidos como autores ao longo de filmografias que revelam inequivocamente um mundo pessoal, que não são referidos em alguns guiões. Mais concretamente, “Hitchcock, en su etapa americana, sólo figura en dos ocasiones como coguionista y en outro como adaptador de una obra literaria, frente a 21 adaptaciones ajenas y a seis guiones originales escritos por otros” (2000: 49).

Para além do autor literário e do guionista, o realizador é, frequentemente, considerado como o *verdadero* autor de uma adaptação, visto que ele é a figura máxima dentro das gravações de um filme e a última palavra pertence-lhe. O realizador acaba por ser o rosto da adaptação, quer esta seja bem-sucedida ou não. No entanto, e considerando que um filme não é feito por uma só pessoa, todos os envolvidos num filme contribuem, de certa forma, para a adaptação. É uma operação que é repartida por vários agentes: “someone else usually writes the screenplay that begins the process; someone else first interprets the adapted text and paraphrases it for a new medium before the director takes on the task of giving this new text embodied life” (Hutcheon, 2006: 85). Para além disso, observa Hutcheon, o texto adaptado não é algo que deva ser reproduzido, mas sim interpretado e recriado, geralmente num novo meio artístico. A autora opina que antes de ser um criador, um adaptador é um intérprete. Se considerarmos o filme uma obra de arte autónoma do livro em que foi inspirado, devemos excluir o autor literário como sendo o *verdadero* autor da adaptação. Segundo Manzano Espinosa, o autor literário é a pessoa menos indicada para intervir na adaptação da sua obra. A autora afirma que “a pesar de las similitudes que pueden tener sus gramáticas [...] la implicación del autor literario significará siempre un acercamiento a las necesidades de la novela, y no de la película como obra audiovisual” (2008: 163). A partir do momento em que o guionista “se apodera” do texto literário e o transforma em guião cinematográfico, devemos considerá-lo, juntamente com o realizador, como os principais agentes de uma adaptação, pois, na opinião de Hutcheon, são estes que são inspirados pelo texto adaptado e não os demais participantes do filme (actores,

editores, designers, etc.) que, comumente, têm como fonte de inspiração o guião e não o texto literário.

Geralmente, os cineastas decidem adaptar uma obra remota no sentido em que não se partilha com ela o mesmo contexto histórico ou sociocultural. De acordo com Stam (2005), as obras que são adaptadas décadas ou mesmo séculos depois do original resultam normalmente numa maior liberdade do adaptador para poder reinterpretar o texto narrativo de uma forma mais tranquila, aliviando a pressão da “fidelidade”. As adaptações podem alterar radicalmente a forma como são reinterpretadas: “an adaptation, like the work it adapts, is always framed in a context – a time and a place, a society and a culture; it does not exist in a vacuum” (Hutcheon, 2006: 142). Muitos dos adaptadores lidam com esta realidade da recepção ao actualizar o tempo da história numa tentativa de encontrar ressonância contemporânea para o seu público. Por exemplo, a obra *O crime do Padre Amaro* (1875), do célebre autor português Eça de Queiroz, foi transposto para o cinema por duas ocasiões (a primeira em 2002, numa produção méxico-hispano-franco-argentina, e em 2005, produzido pela portuguesa SIC). Em ambas as ocasiões, o tempo da acção decorre no presente, no século XXI, e não no século XIX, época em que a acção do texto-fonte se estabelece.

Em Hollywood, é recorrente a adaptação de obras entre culturas distintas, procedimento ao qual Hutcheon (2006) denominou de adaptação transcultural. Uma adaptação transcultural envolve, como o próprio nome indica, uma adaptação de uma cultura para a outra. No entanto, “even within a single culture, the changes can be so great that they can in fact be considered transcultural” (2006: 147). Normalmente, estas adaptações costumam significar uma *americanização* da obra. Na indústria de cinema norte-americano, cada vez mais, observa Hutcheon (2006), os filmes são feitos para o público internacional. A adaptação talvez acabe não só por mudar as nacionalidades das personagens, como, pelo contrário, reduzir algumas especificidades nacionais, regionais ou históricas. A transposição entre culturas não é uma simples tradução de palavras. Quando se adapta entre culturas distintas, o poder dessa adaptação é levado muito a sério. Segundo Stam, em Hollywood, muitas das mudanças entre a obra original e a adaptação fílmica de outro contexto sociocultural têm a ver com ideologia e discursos sociais: “film adaptations often «correct» or «improve on» their source texts, and from

many different and even contradictory directions. Contemporary Hollywood films tend to be phobic toward any ideology regarded as «extreme», whether coming from left or right” (2005: 43).

A transposição fílmica depara-se com várias controvérsias ainda por resolver, devido, essencialmente, às complexidades da linguagem literária e da linguagem fílmica. A literatura e o cinema têm duas linguagens diferentes que articulam dois discursos heterogêneos, logo a análise das suas relações exige do investigador não só competência e conhecimento em ambas as artes, como também flexibilidade e abertura (Cid, 2011).

[...] toda transposición fílmica habrá de ser comprendida como resultante de un complejo proceso creador, de transformación transmedial, que no se limita a meras operaciones mecánicas de trasvase, sino que lleva impreso el sello inconfundible de su autor. En cierto momento de la génesis y realización del film o previo a él, se produce —casi mágicamente, estoy tentada de afirmar— una intersección de horizontes entre ambos artistas, el escritor y el cineasta, y de ese encuentro, brota una (re)lectura singular del texto literario. Lejos de renunciar a sus preocupaciones y a su estilo, el director cinematográfico despliega en este proyecto, sobre el folio literario que lo ha subyugado, su propio cosmos personal (Cid, 2011: 28)

As teorias em torno do que se deve (e como é que se deve) transpor numa adaptação cinematográfica incidem especialmente sobre a necessidade de o cineasta fazer uma leitura interpretativa do texto-fonte e de captar o *espírito* da obra. Segundo Gimferrer (1999), é patente que há uma grande dificuldade em adaptar romances contemporâneos que, afastados dos modelos relativos ao século XIX, foram adaptados ao cinema com resultados decepcionantes, como é o caso de obras de James Joyce e Franz Kafka. O escritor catalão afere que nenhum dos grandes clássicos do romance chegou a ser um grande clássico do cinema, coincidência ou não. O maior problema da adaptação, infere Hernández Les (2005), reside no facto de os realizadores adaptaram obras, em vez de autores. Na opinião deste autor, “muchas veces la mejor manera de defender a un autor es la de ponerse a su servicio. A Shakespeare no hay que adaptarlo, lo que manda es Shakespeare” (2005: 68). Para além disto, os romances que narram

processos psicológicos, estados de consciência são difíceis de adaptar, visto que o cinema mostra acções exteriores, a menos que recorra à *voice off* ou *over* que, precisamente pela sua condição de texto verbal, é considerado como um procedimento *escassamente cinematográfico* (Sánchez Noriega, 2000). No entanto, mesmo sabendo, desde logo, que o texto fílmico não poderá oferecer a riqueza de matizes e dimensões do literário, não é totalmente impossível plasmar os mundos interiores das personagens (os tais estados de consciência) graças à câmara subjectiva, o uso do primeiro plano, a angulação, os elementos do espaço que reflectem estados de consciência (objectos, paisagens), o uso da cor e da iluminação, a música com valor subjectivo, metáforas visuais, analepses que expressam lembranças e sonhos, monólogos evocados e pronunciados, etc. (*Idem, ibidem*). A procura de uma linguagem equivalente é o problema central da adaptação:

[...] es una de las graves dificultades a las que se enfrenta el adaptador, que ha de proceder con transformaciones inevitables y/o equivalencias en el punto de vista narrativo y en la vertebración del tiempo del relato y del tiempo de la historia. Se podría decir que cuanto más relevante es la materia lingüística del texto literario, mayores dificultades hay para una adaptación exitosa desde la legitimidad estética, para una adaptación que no muestre un desequilibrio notable entre el original literario y el resultado fílmico (Sánchez Noriega, 2000: 58).

Tanto Sánchez Noriega como Gimferrer parecem estar de acordo relativamente aos problemas da adaptação serem, fundamentalmente, de duas ordens: problemas de equivalência de linguagem e problemas de equivalência do resultado estético obtido mediante a linguagem. No entanto, Gimferrer (1999) acrescenta que os problemas de equivalência de linguagem só se colocam nos casos de narração que não coincida com o esquema do conto novecentista adoptado por Griffith e seguido pela maior parte da cinematografia posterior. Portanto, o problema só se apresentará quando exista, desde o início, uma linguagem literária que careça de correlação cinematográfica estabelecida e esta deva, por conseguinte, inventar-se do zero. Por sua vez, Stam afirma que “there can be no real equivalence between source novel and adaptation” (2005: 18). O autor cita Andre Gardies, que sugere que devemos ver a obra literária como uma espécie de base de dados, em que os dados são variavelmente diegéticos (espaços, personagens),

temáticos (romance), genéricos (comédia ou ficção científica) e formais (ponto-de-vista, estrutura, ritmo).

Existem níveis de dificuldades dependendo do tipo de texto que está a ser adaptado e do tipo de autor que o escreveu. É de senso comum compreender e aceitar que um conto ou uma novela, quer pela sua extensão, quer pela sua menor complexidade narrativa, são mais aptos a originarem uma adaptação cinematográfica do que um romance com quatrocentas ou mais páginas. A narrativa curta permite que o guionista cinematográfico não seja necessariamente *escravo*, como geralmente acontece em narrativas mais longas, como os romances, devido à sua extensão, a qual obriga os adaptadores-guionistas a cair numa literalidade e mimetismo ao texto-fonte (Caldevilla Domínguez, 2012). Geralmente, os processos variam consoante o tipo de texto. Quando se adapta um romance, tem de se ter em conta a sua extensão e de como um cineasta vai condensar centenas de páginas em duas horas de filme, assim “the essential process is excision of one kind or other: either a paring down or the surgery that removes whole sections, subplots and set of characters” (McFarlane, 2007: 24). As dificuldades dos contos, em certos aspectos, contrastam com as do romance, pois “to make a full-length film, they will require expansion of existing incidents and characters or the imagining of new ones” (*idem*, 25). Por sua vez, a novela situa-se algures entre o romance e o conto. É o tipo de texto que reúne as melhores condições e, portanto, favorito do cineasta para adaptar ao cinema: “not long enough to need laborious pruning, not so short as to require much new invention” (*idem*, 26).

No tocante à complexidade da história contada, a literatura popular, que se caracteriza pela sua linearidade, parece ser mais fácil de transpor para o meio cinematográfico do que a literatura clássica, pois, devido ao estado canónico e longevidade histórica de uma peça de Shakespeare ou de um romance de Dickens, “cinematic adaptations usually have little chance of usurping their authority and so the cinematic adaptation will normally appear «unfaithful» to some extent” (Corrigan, 2015: 33). Hutcheon (2006) refere que os romances realistas lineares, tendo dado como exemplo os de autores como Agatha Christie ou Dickens, são mais frequentemente alvos de adaptação do que os romances experimentais (James Joyce, Samuel Beckett, entre outros). Esta autora defende que quanto mais forte forem as descrições pictográficas e

potenciais cenas de espectáculo visual nas obras literárias, maior será a facilidade de transposição para o grande ecrã. Para Sánchez Noriega (2000), não parece haver dúvidas de que um romance será mais fácil de adaptar se se preocupar menos com os processos psicológicos do interior das personagens e os procedimentos estilísticos próprios da linguagem verbal/escrita, ou seja, quando se baseia num texto literário em que predomina a acção exterior, narrável visualmente, sobre os processos psicológicos ou as descrições verbais e também se se basear numa história pouco ou nada consagrada.

As obras-primas da literatura surgem, por várias razões, como o terreno mais pantanoso da adaptação cinematográfica. Uma dessas razões é a força que contém cada palavra escrita. O realizador István Szábo (cit. por Cabello Pino, 2005) afirma o seguinte:

Mi opinión es que las grandes obras maestras de la literatura no deben ser filmadas sino leídas. En ellas los mensajes están en las palabras, que se relacionan unas con otras y, por lo tanto, al convertirlas en imágenes lo que se hace es una duplicación. No quiero decir que se echen a perder; lo que sucede es que siempre se convierten en otra cosa, mientras que en esas obras maestras las palabras llevaban el peso. Por ejemplo, me parece imposible que *Cien años de soledad* se lleve al cine, pero quien se atreva a hacerlo deberá ser castigado fuertemente. Es posible hacer películas basadas en libros en los que haya algo, pero que eso algo todavía no sea lo verdadero. (Szabó, 2003 : 93)

Voltando ao tema da autoria, o cineasta Alfred Hitchcock, questionado por François Truffaut sobre a possibilidade de adaptar o clássico *Crime e Castigo*, de Dostoyevsky, responde que jamais o faria, pelo facto de reconhecer essa obra como um logro de outra pessoa (Cobb, 2012). Na opinião do cineasta britânico, a adaptação de uma obra-prima literária por um célebre autor roça a ilegalidade e certamente fica fora dos limites da propriedade artística.

Tendo como foco central a narrativa, em vez da fidelidade, McFarlane (1996) sugere uma nova abordagem teórica da adaptação cinematográfica. A narrativa é um aspecto essencial tanto na literatura como no cinema. Na óptica deste autor, “there is a distinction to be made between what may be *transferred* from one narrative medium to another and what necessarily requires *adaptation proper*” (1996: 13). McFarlane

distingue o termo adaptação de transferência, sendo que o último se cinge ao processo em que certos elementos narrativos dos romances são revelados como susceptíveis de serem apresentados no filme. Há elementos narrativos que são passíveis de serem adaptados, enquanto outros só poderão ser transferidos. A teoria de McFarlane gira em torno dos *códigos* que, contrariamente à linguagem verbal, no filme “[there is] no vocabulary (its images, unlike words are non-finite), it also lacks a structuring syntax, instead of which it has conventions in relation to the operation of its codes” (1996: 28). Na sua perspectiva, estes códigos permitem que consigamos *ler* as narrativas fílmicas, na medida em que aprendemos a atribuir-lhes significados. Ao analisar um filme, para além dos códigos próprios do filme (relativos à acção da câmara enquanto principal mecanismo narrativo de um filme), temos de, igualmente, compreender o códigos extra-cinemáticos (McFarlane, 2007). São eles os:

- a) sinais linguísticos, que se cingem aos sotaques e tons de voz empregues pelos actores, o que lhes permitirá chegar a conclusões relativas à [...] classe, etnia e maneira de ser.
- b) sinais não linguísticos, relativos aos efeitos musicais e outros efeitos sonoros.
- c) sinais visuais, pois nós não olhamos apenas, mas vemos e interpretamos o que estamos a ver.
- d) sinais culturais, relativos ao guarda-roupa e à decoração.

Este autor argumenta que “when we witness a film, we share with the film’s maker a basic assumption that we know the codes (1996: 29). Whelehan (1999) assume que esta abordagem narratológica tem vantagens para contornar o problema do reconhecimento que as diferentes condições dentro das quais a narrativa de ficção e filme estão situadas dependem da necessidade de *violar* o texto original. No entanto, Whelehan argumenta que esta abordagem de McFarlane depara-se com alguns problemas, pois “some of the ‘codes’ that McFarlane lists as part of the extra-cinematic fabric of the film are [...] problematic in their actual interpretation and application” (1999: 11).

Sabendo de antemão que cada indivíduo interpreta um texto de maneira distinta dos demais, devemos avaliar uma adaptação pela sua qualidade estética e não pela sua fidelidade (ou falta dela) para com a obra literária. O cinema pode e deve ser visto como

uma arte transformadora, ou seja, uma arte que modifica o meio do qual se apropria, utilizando uma linguagem própria, sendo que os seus objectivos não passam por desconstruir a literatura nem a analisar (Manzano Espinosa, 2008). Concordamos com os especialistas que defendem veemente que uma boa adaptação não tem de ser fiel até ao mais ínfimo pormenor.

Os motivos que levam os cineastas a adaptar uma obra são de várias ordens. Manzano Espinosa (2008) aponta a difusão cultural e a comercialização como os motivos mais recorrentes. Sánchez Noriega (2000) enumera seis razões para a existência das adaptações:

(1) A necessidade de histórias, ressaltando o facto de a literatura sempre ter servido de apoio para o cinema, especialmente em épocas de *maior esterilidade criativa*;

(2) A garantia de sucesso comercial. O sucesso de uma obra literária pressupõe uma demonstração de interesse do público por esse argumento e, portanto, incita ao investimento por parte da indústria cinematográfica. Este motivo, naturalmente, está à margem de qualquer pretensão artística já desde o ponto de partida dos textos narrativos;

(3) Acesso ao conhecimento histórico. Quando se trata de narrar acontecimentos históricos, parece que é mais eficaz procurar uma obra literária que condense o espírito da época e as vivências de personagens significativas através de uma trama argumental que escrever um guião original baseado em tratados históricos, que sempre tem o risco do didactismo ou dificuldades para a compreensão dessa época;

(4) A recriação de mitos e obras emblemáticas. Muitos cineastas vêem as adaptações como desafios artísticos perante obras literárias emblemáticas. Fazem-no com o intuito de plasmar cinematograficamente a sua própria interpretação de obras às quais têm uma particular admiração. Dos grandes textos literários que têm a condição de obra emblemáticas na história da cultura e que periodicamente estão a ser alvos de interpretações fílmicas destaca-se *Madame*

Bovary, *Les Misérables*, múltiplas versões de *El Quijote* e, em geral, as obras de Shakespeare;

(5) O prestígio artístico e cultural. A adaptação de obras consagradas de autores clássicos ou contemporâneos apresenta-se ao grande público como uma operação cultural, de maneira que a assistência ao cinema tem um aliciante puramente artístico unido ao espectacular e ocioso e, por último,

(6) A divulgação cultural. Muitos cineastas e produtores fizeram adaptações como propostas de divulgação cultural, conscientes que o filme pode potenciar o conhecimento e interesse pela obra literária de referência. Este motivo deve-se muito ao querer dar a conhecer ao grande público o património literário do país. A estes motivos, Hutcheon (2006) acrescenta os motivos pessoais e políticos. Na sua opinião, é óbvio que os adaptadores têm de ter motivos pessoais para decidir que obra é que vão adaptar e para que meio artístico, pois “they do not only interpret that work but in so doing they also take a position on it” (*idem*: 92).

I.2.1. A valorização da adaptação

Perhaps no aspect of filmmaking has been so thoroughly canvassed at every level, from cinema-foyer gossip to learned academic exegeses, as the matter of adaptation into film. It is not as though adaptation is the only kind of relationship that might exist between film and literature, but is the one that most persistently preoccupies the theorist, the critic, the reviewer, the buff, and the ordinary filmgoer alike. No one feels too awed by it to be willing to risk judgements about the latest adaptation, usually to the film's disadvantage; nor do theorists regard the subject as too simple to engage their attention. (McFarlane, 2007: 15)

Tal como constata McFarlane, a adaptação ocupa um lugar privilegiado nas relações entre o cinema e a literatura, sendo a matéria de maior enfoque entre os dois meios pelos críticos, pelos especialistas e pelo espectador comum. Desde que o filme se

estabeleceu como um meio narrativo, os realizadores sempre se sentiram atraídos pelas fontes literárias, especialmente por romances de alto prestígio cultural (McFarlane, 1996). Não obstante, e dado o longo diálogo sobre a natureza da relação entre o filme e a literatura, “it is surprising how low systematic, sustained attention has been given to the processes of adaptation” (*Ibidem*: 3). De acordo com Peña-Ardid (2009), a literatura comparada, bem como a crítica literária e a história literária, nunca mostraram verdadeiro interesse em incorporar nos seus estudos problemas que se enquadram nas suas competências, como o dos vínculos de alguns escritores com o cinema, o tratamento que as obras literárias receberam no ecrã e, claro, o controverso dilema da influência do cinema sobre a literatura. No entanto, esta observação da Peña-Ardid não é, de todo, acertada, visto que os estudos comparatistas demonstraram, já há algum tempo, interesse, fazendo a ligação entre as várias artes. Devido à sua dualidade – pelo facto de se enquadrar tanto nos estudos literários como nos estudos fílmicos –, Imelda Whelehan considera a temática da adaptação um estudo *híbrido*, que, inserido entre estes dois meios, ainda não alcançou “a happy compromise in its approach to the two media” (1999: 4).

Quando não é ignorada pela crítica literária, a adaptação é alvo de ataques, sendo, muitas vezes, considerada um “product of thwarted expectation on the part of a fan desiring fidelity to a beloved adapted text or on the part of someone teaching literature and therefore needing proximity to the text and perhaps some entertainment value to do so” (Hutcheon, 2006: 4). A adaptação é comumente associada a termos como “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “perversão”, “adulteração”, entre outros (Stam, 2005; Hutcheon, 2006). Vários teóricos que se debruçam sobre o processo de adaptação, como Stam, Hutcheon ou Sánchez Noriega, estão de acordo que a adaptação é vista como algo que deturpa a história original. De acordo com Hutcheon (2006), também no meio académico as adaptações contemporâneas mais famosas são comumente vistas como secundárias. Contudo, a escritora e professora de literatura e cinema Mary H. Snyder discorda da opinião de Hutcheon e de todos os autores que afirmam que a adaptação cinematográfica é tida como inferior no meio académico. Segundo a autora, e considerando que os estudos fílmicos estão ainda a tentar encontrar o seu espaço no meio académico, é um facto que

“all of the liberal arts and humanities are struggling in the academy right now” (2011: 239). A mesma autora refuta a ideia que muitos especialistas espalham relativamente à inferioridade do filme face ao livro, argumentando que “novels aren’t considered higher art than film by everyone, and intelligent, informed individuals do exist outside the walls of academia who appreciate film as a text as much as they do a novel” (*Idem, ibidem*).

A temática da adaptação não é um fenómeno recente. Como vimos anteriormente, as adaptações de textos literários ao cinema são tão antigas como a invenção dos irmãos Lumière, momento a partir do qual o cinema deixa de ser uma atracção de feira popular para se tornar num meio de contar histórias. Além disso, dramaturgos – observa Hutcheon (2006) – como Shakespeare, Goethe e Racine transferiam as histórias das suas culturas da página para o palco e tornaram-no disponível a um público novo. A adaptação faz parte da cultura ocidental. Christian Metz argumenta que “there is a reason for the possibility as well as for the necessity of adaptations” (1974: 44).

Os estudos literários sobre adaptação para o cinema e para a televisão têm vindo a tornar-se mais comuns e a serem mais aceites, apesar de ainda ser “surrounded by knee-jerk prejudice about the skills such study affords, its impact on the value and place of the literary ‘original’ and the kind of critical approach it demands” (Whelehan, 1999: 3). O estudo do processo de adaptação do texto para o ecrã teve um notável crescimento entre a década de 1970 e 1980. Este crescimento deveu-se muito à popularidade dos filmes baseados em obras de ficção e particularmente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica de Hollywood. A primeira análise a fundo da adaptação cinematográfica é da autoria de George Bluestone. Em *Novels into film* (2003), Bluestone designa a relação da literatura com o cinema como “overtly compatible, secretly hostile” (2003: 2). De acordo com o autor, a principal diferença entre estes dois meios reside no facto de o romance ser um meio linguístico e o cinema um meio essencialmente visual. Para além disso, é de salientar que os dois meios têm origens e públicos diferentes, bem como diversos modos de produção. Acerca das diferenças entre o romance e o filme delineadas por Bluestone, Whelehan defende considera que estas são extensas, desde considerações formais até às suas próprias

considerações de produção, sendo que “there is still the preconception that the novelist produces a work of quality, of ‘high’ art as it emerges from the solitary efforts of the individual to express their distinct vision” (1999: 6). Desde a década de 1970, predominou a rejeição por parte dos teóricos da ideia de fidelidade e da sua assunção inerente de que existe uma “essência” identificável e transferível ou “espírito” presente em cada texto. Da década de 1970 a 1990, prevaleceu a abordagem comparativa do estudo da adaptação, e como resultado as adaptações são constantemente criticadas em relação ao denominado texto-fonte, colocado no eixo da discussão e, assim, obteve uma posição privilegiada neste meio (Griggs, 2016).

Nos últimos anos, há três tendências nas práticas de adaptação que se destacaram (Corrigan, 2015): (1) um aumento assinalável da proliferação de adaptações de textos clássicos (Shakespeare, Austen, etc.), atravessando vários contextos e diferentes culturas; (2) uma exploração de adaptações que se tornaram sucessos de bilheteira, como, por exemplo, a saga *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*, que surgiram como a força mais económica e comercialmente viável da indústria, gerando várias sequelas, *spin-offs*, etc.; e (3) denota-se uma revelação das novelas gráficas, das bandas desenhadas e dos videojogos que, gradualmente, se tornaram eles próprios repositórios de adaptações, tornando-se fontes primárias e populares e dando resposta a uma sobreposição representacional única entre fonte e adaptação.

O sucesso das adaptações é inegável e está à vista de todos. Existe, inclusivamente, dois filmes que abordam este tema: *Adaptation* (2002), realizado por Spike Jonze, e *Lost in La Mancha* (2002, Terry Gilliam). A adaptação é um processo que está presente por toda a parte: na televisão e no cinema, no teatro, na internet, nos romances e na banda desenhada, num jogo de vídeo, etc. e, no entanto, continua a ser fortemente menosprezada e vista como *inferior*.

If adaptations are [...] such inferior and secondary creations, why then are they so omnipresent in our culture and, indeed, increasing steadily in numbers? Why, even according to 1992 statistics, are 85 percent of all Oscar-winning Best Pictures adaptations? Why do adaptations make up 95 percent of all the miniseries and 70 percent of all the TV movies of the week that win Emmy Awards? [...] there must be

something particularly appealing about adaptations *as adaptations* (Hutcheon, 2006: 4).

As estatísticas mostram que no período entre o fim do século XX e a primeira década do século XXI, só 42,61 por cento das produções norte-americanas tiveram um guião original, sendo que 35,40 por cento correspondem a adaptações e 20,31 por cento correspondem a *remakes* incluindo adaptações (Trapero Llobera, 2009).

Sánchez Noriega observa que há uma atitude desdenhosa perante a adaptação e que raramente se considera que um filme tem maior qualidade estética que a obra literária em que se baseia. Segundo o autor, o mais comum é rejeitar as adaptações “bien porque la película resume y simplifica las tramas de la historia presente en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito –y hasta lo contradice–, bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario, etc.” (2001: 68). Na mesma linha de pensamento, Stam afirma que as razões pela qual existem opiniões hostis e preconceituosas relativamente à adaptação derivam de factores como:

- (a) a aversão às artes visuais (*iconofobia*). Por exemplo, o filme *The passion of the Christ* (2004) e *City of God* (2002) contêm imagens que provocam indignação que o texto original não provoca;
- (b) um apreço desmedido pelas palavras (*logofilia*);
- (c) uma presunção de uma amarga rivalidade entre a literatura e o cinema (*pensamento dicotómico*), em que “the writer and the filmmaker, according to an old anecdote, are traveling in the same boat but they both harbor a secret desire to throw the other overboard” (2005: 4);
- (d) um *preconceito de classe*, visto que o passado do cinema é tido como algo de baixo nível, muito associado às massas populares e, portanto, pouco intelectual;
- (e) uma noção de facilidade – observa Stam – errónea e um tanto puritana que os filmes são fáceis de fazer e prazíveis de assistir (*mito da facilidade*): “Adaptions [...] are the inevitably «dumbed down» versions of their source

novels, designed to gratify an audience [...] which prefers the cotton candy of entertainment to the gourmet delights of literature” (2005: 7);

- (f) o *parasitismo*, pois, as adaptações são vistas como parasitas na literatura; inserem-se no corpo do texto-fonte e roubam a sua vitalidade. Um filme “fiel” é tido como pouco criativo, mas um que não é fiel é uma traição vergonhosa ao original: “if an adaptation renders the sexual passages of the source novel literally, it is accused of vulgarity; if it fails to do so, it is accused of cowardice. The adapter [...] can never win” (2005: 8).

Estas perspectivas pejorativas são regularmente associadas à adaptação cinematográfica, apesar de – como vimos – este ser um processo comum e que, gradualmente, está a tornar-se mais aceite. Quando avaliamos uma adaptação, há uma forte tendência para apreciar mais um filme que se baseia numa obra literária desconhecida, ou um texto com menos importância (inclusive de grandes autores) e se a interpretação do realizador coincidir com a que foi feita pela maioria dos leitores. Estamos de acordo com Sánchez Noriega (2001) quando este afirma que o cinema deve ter uma autonomia artística e um filme deve ser julgado por si próprio, com características típicas do cinema e não ser constantemente comparado com a obra de referência.

I.2.2. A discussão em torno da fidelidade

“There are many kinds of relation which may exist between film and literature, and fidelity is only one – and rarely the most exciting” (McFarlane, 1996: 11)

É digno de Saramago? É fiel à obra de Tolstói? Captou a essência de Kafka? Estas e outras perguntas pairam nas cabeças de todos os leitores que vêm no cinema a adaptação de obras literárias. Geralmente, o resultado de uma adaptação é avaliado

consoante a sua fidelidade ao original. Num período inicial, o estudo e as críticas sobre as adaptações cingiam-se, essencialmente, ao problema da fidelidade do filme face ao texto original e o axioma que o resultado fílmico é quase sempre inferior à literatura (Hatry, 2017). No seu famoso ensaio “Adaptation, or the Cinema as Digest” de 1948 – observa Laura Hatry (2017) –, André Bazin apela a que se mude o foco da crítica e do estudo das adaptações, admitindo que é impossível para o cinema manter-se fiel à forma e que, por esse motivo, o cineasta devia permanecer fiel ao espírito do texto. O mesmo autor (1991) sustenta que a solução para a problemática da adaptação era que todos os realizadores fossem geniais, pois uma adaptação para ser bem-sucedida necessita de um realizador talentoso e criativo, já que quanto maior qualidade tiver a obra literária, mais exigente é a sua adaptação para o cinema. Na sua perspectiva, é erróneo pensar que a fidelidade está sujeita negativamente a leis estéticas alheias, pois “o romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria e a linguagem, não a imagem, sua acção confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras” (1991: 94-95).

Apesar de, teoricamente, estar desacreditada, a temática da fidelidade é, ainda hoje em dia, muito debatida nos estudos da adaptação. McFarlane (1996) considera que a discussão em torno desta questão tem *atormentado* a discussão sobre a adaptação e obscurece outros temas potencialmente relevantes. O debate em redor da fidelidade coloca questões importantes acerca da recriação fílmica do cenário, do enredo, das personagens, dos temas e do estilo do romance. Quando se diz que uma adaptação foi *infidel* ao original, a própria violência do termo dá expressão ao intenso sentimento de traição que sentimos quando uma adaptação fílmica não consegue captar aquilo que consideramos narrativa fundamental, temática ou características estéticas da sua fonte literária. A noção de fidelidade ganha o seu poder persuasivo a partir do momento em que sentimos que a) algumas adaptações são melhores do que outras e b) algumas adaptações não conseguem transmitir o que mais apreciámos na obra literária (Stam, 2005). Manzano Espinosa vira as atenções do resultado fílmico para o espectador do filme e não para o leitor do romance, afirmando que “la adaptación ha de satisfacer al espectador cinematográfico, no al lector de la novela –que por otro lado, fuera del producto con el que ha firmado el contrato– es muy difícil de satisfacer” (2008: 126).

Ao longo da história das adaptações cinematográficas de romances célebres houve um “elocuente muestrario de fidelidades estériles y de infidelidades –y aun traiciones– fecundas” (Gimferrer, 1999: 10). Gimferrer defende que uma boa adaptação não tem de ser fiel até ao mais ínfimo pormenor, dando como exemplo o caso do filme *Días tranquilos en Clichy*, cuja adaptação é fiel, mas não cai no servilismo nem fica maniatada cinematograficamente pela sua fidelidade à letra e ao espírito do texto. O autor espanhol constata que numa grande parte da história do cinema, houve adaptações de obras de escasso valor literário ou adaptações de obras de qualidade que foram objecto, no guião, de um tratamento que as degradou ao nível daquelas de baixo valor. Actualmente, assistimos a adaptações de obras literárias com fraca qualidade a alcançar um grande sucesso nas bilheteiras, como é o caso do filme *50 Sombras de Grey* (2015)³, da escritora britânica E. L. James, e realizado no cinema por Sam Taylor-Johnson.

O tema relativo à fidelidade assenta em argumentos essencialistas em ambos os meios. Presume-se que o romance possui uma “essência” extraível, uma espécie de *coração de alcachofra* escondido debaixo dos detalhes superficiais do estilo (Stam, 2005). Como referimos previamente, o grau de fidelidade ao texto literário foi, durante muitos anos, uma escala quase inamovível para certificar a satisfação de uma certa adaptação cinematográfica. Alguns guionistas e realizadores recusaram justificar uma operação que deve ser vista de maneira separada da criação literária e confiam unicamente em que os seus filmes triunfem por serem um excelente produto cinematográfico, com a sua própria linguagem e a sua própria atracção dos sentidos. Por outro lado, os demais justificam e explicam que “la novela o el relato son instrumentos, puntos de partida que pueden incluso dar lugar a otro relato que los supere” (Manzano Espinosa, 2008: 123).

Hutcheon, nas primeiras páginas da sua obra *A Theory of Adaptation* (2006), considera a adaptação como repetição, mas afasta prontamente a ideia de que esta

³ O filme foi um grande sucesso de bilheteira, arrecadando mais de 570 milhões de dólares. Apesar do êxito, recebeu críticas em sua maioria negativas, vencendo cinco categorias no Framboesa de Ouro, um prémio cinematográfico que premeia os piores filmes. No entanto, também teve uma indicação ao *Oscar* 2016 na categoria de melhor canção original.

repetição consista numa replicação. Para a autora, o processo de adaptação não deve ser considerado um simples meio para reproduzir um texto. A adaptação tem uma *dupla natureza*, o que não significa, no entanto, que a proximidade ou a fidelidade ao texto adaptado deva ser o critério de opinião ou o foco de análise. Para categorizar as adaptações de modo a que a fidelidade ao original perca alguma das suas posições privilegiadas, Geoffrey Wagner sugere três categorias possíveis: (a) *transposição* – o romance é directamente transposto para o ecrã; (b) *comentário* – o original é alterado, quer propositada ou inadvertidamente, em alguns aspectos, e (c) *analogia* – mais do que mudar uma cena ou jogar com o fim da história, há a necessidade de transplantar todo o cenário, de modo a que quase nada do original é identificável (Whelehan, 1999).

Muitos admiradores e críticos discutem sobre a fidelidade que o filme deve ter para com o livro em que se baseia. O que nos faz questionar se, realmente, uma adaptação cinematográfica deve procurar manter-se leal ao texto original. Na perspectiva de Diane Lake (2012), guionista do filme biográfico de Frida Kahlo *Frida* (2002), baseado no livro de Heyden Herrera, apenas o facto de perguntar se o filme pode fazer justiça ao livro resulta, imediatamente, num fracasso em compreender a própria entidade do livro e, também, a do próprio filme. Acerca das adaptações literais, a autora afirma que:

[...] it's important to understand that the most literal screen interpretation of a book that one could imagine still wouldn't be the book itself. The book tells a story, the film based on that book tells a story. Yes, it's the job of the screenwriter to bring the book to life on the screen, but the very act of telling the story of the book on film will change the book. If an adaptor were to worry about being absolutely faithful to the book, scene for scene, the resulting film would – I assure you – be a bomb (2012: 409).

A leitura tem, obrigatoriamente, uma *natureza interna*. Quando um leitor decide ler um livro, a sua interpretação do mesmo vai ser diferente de todos os outros leitores, pelo facto de que um livro não é um “vase, a static object to be photographed, to be represented in such a manner that everyone sees the same thing. A book is fluid, it is open to interpretation and every reader interprets it just a bit differently” (Lake, 2012:

408-409). Stam observa que “the words of a novel have a virtual, symbolic meaning” (2005: 14), e que nós, enquanto leitores, tentamos compreender a ambiguidade paradigmática das palavras. Esta particularidade da literatura é o que a torna tão singular e difícil de transpor para outros meios.

Inserido nesta temática, há uma discussão relativamente à impossibilidade de uma adaptação literal. A maioria dos teóricos defende que uma adaptação fiel ao texto-fonte é impossível, argumentando que o facto de serem dois meios artísticos diferentes e de possuírem linguagens distintas impossibilita, desde logo, qualquer tipo de fidelidade. Um desses teóricos é Stam, que defende que a fidelidade numa adaptação é literalmente impossível, tendo em conta que “a filmic adaptation is automatically different and original due to the change of medium” (2005: 17). Realizar um filme, genericamente, e adaptar, especificamente, envolve milhares de escolhas, em termos de actores, orçamento, locais, formato e adereços, entre outros. McFarlane não tem dúvida que a questão da fidelidade “seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating” (1996: 9) e constata que “every reading of a literary text is a highly individual act of cognition and interpretation; that every such response involves a kind of personal adaptation on to the screen of one’s imaginative faculty as one reads” (2007: 15).

De acordo com Sánchez Noriega (2000), a fidelidade não é possível em obras-primas cuja densidade e complexidade narrativas tornam vã qualquer pretensão de uma adaptação literal, tal como não é possível naquelas cujo valor estético reside basicamente no estilo literário. De qualquer forma, observa o autor, a aposta em ser fiel ao texto literário nunca constitui uma garantia de sucesso, pois, as transformações necessárias para contar uma história com outra forma noutra meio de expressão põem em causa o próprio conceito de fidelidade. Afinal, todo o debate sobre a legitimidade da transformação de textos literários em fílmicos subjaz a experiência estética resultante, tendo em conta que “una adaptación se percibirá como legítima siempre que el espectador común, el crítico o el especialista aprecien que la película tiene una densidad dramática o provoca una experiencia estética parangonables al original literario [...]” (Sánchez Noriega, 2000: 55-56).

Em *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation* (2005), Stam coloca algumas questões pertinentes, como: fidelidade a quê ou a quem? O realizador tem de ser fiel ao enredo em todo o seu detalhe? Isso poderia significar uma versão de 30 horas de *Guerra e Paz*. Deveria ser ele fiel às características físicas das personagens? Talvez, mas e se o actor que preenchesse os requisitos fosse um péssimo actor? Stam cita uma frase de Alain Resnais, que afirma que adaptar um romance sem fazer qualquer alteração é como aquecer uma comida já aquecida.

É vital ter a noção que a estrutura dramática do filme e do romance são diferentes: enquanto o material do romance são as palavras, o do filme são as imagens. Gimferrer (1999) afirma que para fazer um filme basta ter imagens, no entanto, não é o suficiente para criar uma narrativa fílmica, tal como se escreve um texto apenas servindo-nos apenas de palavras, mas não um romance. A possibilidade de *filmar* um livro torna-se igualmente impossível, devido a duas condições essenciais:

[...] primero, porque existe un cambio de lenguaje y de código, la novela está hecha de palabras, pero la película –contrario a lo que se piensa– no está hecha solo de imágenes, sino también de sonidos, de música y de palabras (presentes aún en el cine mudo como viñetas); segundo, debido al problema dual extensión/duración, el libro por lo general no tiene límite en el número de páginas y tiene una duración diferente para cada lector, la película en cambio, debe ser limitada, en la cantidad del contenido y en la duración de la misma como espectáculo y de alguna manera como industria (Arévalo Flórez, Patiño Candela, 2015: 43)

Logo, conclui Manzano Espinosa, “una adaptación [...] no es más efectiva cuanto más fiel sea a la historia, sino cuando contiene y maneja una serie de elementos imprescindibles para el relato en imágenes” (2008: 125).

I.2.3. As mais recentes abordagens ao fenómeno da adaptação

Hoje em dia, a teoria da adaptação tem ao seu dispor imensos tropos e conceitos para definir a mutação de formas entre os meios artísticos. Estes conceitos vêm substituir as definições e caracterizações pejorativas de outrora, como vampirização, traição, deformação, violação e vulgarização, entre outros. Actualmente, palavras como interpretação, transcodificação, leitura, transmutação, ressuscitação, actualização, performance, recriação, metamorfose, encarnação, prática intertextual, tradução e reformatação são regularmente utilizados para caracterizar a adaptação. Cada um destes termos, observa Stam, “however problematic as a definitive account of adaptation, sheds light on a different facet of adaptation” (2005: 25). A literatura e o cinema, bem como as restantes artes, “estão sujeitas a modificações” (Câncio Martins, 2008: 343), pois “a literatura, enquanto sistema semiótico, instituição, processo de produção e de recepção de textos, não se poderá eximir às transformações de uma visão do mundo” (*Idem, ibidem*). As analogias mais recorrentes são a adaptação como tradução e adaptação como prática intertextual.

Muitos críticos e especialistas usam a tradução como analogia pelo facto de nesta área de estudo o conceito de fidelidade estar igualmente desacreditado. Bazin defende que, tal como uma tradução de qualidade, “a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial do texto e do espírito” (1991: 96), reforçando a ideia que uma tradução literal não tem nenhum valor e que a tradução livre nos parece condenável. Por sua vez, Hutcheon (2006) afirma que, tal como não é possível haver uma tradução literal com qualidade, o mesmo acontece com a adaptação, pois quando se faz uma transposição de um meio artístico para outro, ou mesmo dentro do mesmo meio, há sempre uma mudança, uma ‘reformaço’. A autora faz notar que também na tradução, o texto-fonte é visto como uma autoridade de primeiro grau e a retórica de comparação tem sido na maior parte das vezes relativa à equivalência e à fidelidade. Deste modo, a tradução é uma analogia que pode ser útil naquilo a que Hutcheon considera ser a mudança ontológica que ocorre nas adaptações de um evento histórico ou da vida de uma pessoa de um ponto de vista reimaginado e ficcionado. A metáfora da tradução sugere uma tentativa escrupulosa de transposição intersemiótica, com as naturais e

inevitáveis perdas e ganhos típicos de qualquer tradução (Stam, 2005). Bluestone (2003) tem uma opinião semelhante à dos especialistas anteriores. O autor argumenta que quando um realizador tenta adaptar um romance ao cinema, dada a inevitável transformação, acaba por não conseguir verter, de forma alguma, o romance para o cinema. O que ele adapta é uma espécie de paráfrase do romance – o texto narrativo visto como *material bruto*. O realizador dá atenção não ao romance orgânico, cuja linguagem é inseparável da sua temática, mas às personagens e incidentes que de certa forma se separaram da linguagem e alcançaram uma vida mítica por si mesmas. Contudo, para Linda Constanzo Cahir (cit. por Leitch, 2012), “traduzir”, em contraste com “adaptar”, é transferir um texto de uma língua para outra língua e, portanto, não é totalmente acertado afirmar que as adaptações são traduções. Para a autora, adaptar é um processo de linguagem, sendo que as diferenças entre adaptar e traduzir são tão cruciais que aquilo que erroneamente chamamos adaptações são mais meticulosamente descritas como traduções.

Segundo McFarlane (2007), a intertextualidade é apontada por muitos autores como a melhor forma de ver uma adaptação, já que a nossa reacção a qualquer filme será, em parte, resultado de outros textos e influências que temos presentes no nosso subconsciente. Para Leitch não há dúvida que a adaptação é um subconjunto de intertextualidade, pois “all adaptations are obviously intertexts, but it is much less obvious that all intertexts are adaptations” (2012: 89). Hutcheon sugere que, em vez de nos focarmos na adaptação como um *ser servil* ao texto-fonte, podemos compreender o seu processo como um prolongado compromisso intertextual com a obra adaptada, visto que a adaptação é uma forma de intertextualidade: “we experience adaptations [...] as palimpsests through our memory of other works that resonate through repetition with variation” (2006: 8). De acordo com McFarlane, a maneira como reagimos a qualquer filme será, em parte, resultado de outros textos e influências de que nos recordamos quando assistimos a esse filme. Este autor alerta que devemos ter em mente que os parâmetros da prática cinematográfica da altura da produção do filme, as proclividades do realizador e do escritor do filme e as *auras* que estão adjacentes aos protagonistas dos filmes:

When we return to a film adapted from literature, or in some other way connected to a literary text or texts, we need to realize and allow for the fact that the anterior novel or play or poem is only one element of the film's intertextuality, an element of varying importance to viewers depending on how well or little they know or care about the precursor text (2007: 26-27)

Desta forma, não devemos considerar, à partida, uma adaptação como sendo uma cópia ou até mesmo plágio de outras obras. No fundo, todas as adaptações “exprimem um «diálogo» com outros discursos, que é característico de todas as práticas discursivas, mesmas as ditas «originais»” (Freitas de Noronha e Sousa, 2010: 55).

I.2.4. O modelo teórico de Sánchez Noriega

Sánchez Noriega propõe um modelo que tenta responder às várias questões que a adaptação literária ao cinema implica, admitindo que este modelo é susceptível de ser matizado, enriquecido e rejeitado (2000: 63). De acordo com o autor, uma adaptação cinematográfica pode ser feita segundo, por um lado, a *dialéctica fidelidade/criatividade* e, por outro, a *extensão*.

A primeira costuma ser o critério básico que tem em conta o maior ou menor grau de similitude entre as personagens e os acontecimentos dos textos literário e fílmico. Neste ponto do modelo, Sánchez Noriega apresenta quatro modelos (A a D) que representam os extremos de um processo de adaptação que, na sua radicalidade máxima, seria muito fiel à obra literária, mas, salvo excepções, pouco cinematográfico (A) e (D) a anular a sua dependência do romance, sendo que a narração seria muito fílmica, mas pouco ou nada remeteria para a obra (2000: 64):

A. Adaptação como ilustração. Também conhecida como adaptação literal, fiel ou académica e de adaptação passiva. É mais comum com textos literários cujo interesse reside na história (o *quê*) muito mais do que no discurso (o *como*).

Neste tipo de abordagem, o adaptador costuma transcrever por completo os diálogos e utilizar os elementos figurativos e visuais. É uma adaptação que se justifica pela divulgação de uma obra e pela comercialidade, e muitas poucas vezes pelo seu valor estético ou a proposta cultural que pressupõe.

B. Adaptação como transposição. Entre a adaptação fiel e a interpretação, a transposição converge com a primeira na vontade de servir o autor literário reconhecendo o valor da sua obra e com a segunda ao pôr em pé um texto fílmico que tenha a sua própria identidade e, portanto, seja autónomo em relação ao literário. “La adaptación como transposición –traslación, traducción o adaptación activa– implica la búsqueda de medios específicamente cinematográficos en la construcción de un auténtico texto fílmico que quiere ser fiel al fondo y a la forma de la obra literaria. Se traslada al lenguaje fílmico y a la estética cinematográfica el mundo del autor expresado en esa obra literaria, con sus mismas –o similares– cualidades estéticas, culturales o ideológicas.” (Sánchez Noriega, 2000).

C. Adaptação como interpretação. Aqui há claramente um afastamento notável por parte do filme da narração literária (pode-se dever a um novo ponto de vista, transformações relevantes na história ou nas personagens, digressões, um estilo diferente, etc.) e, ao mesmo tempo, segue a obra original em aspectos essenciais (o mesmo espírito e tom narrativo, analogia na enunciação, temática, valores ideológicos, etc.); “[...] consideramos que hay una interpretación, apropiación, paráfrasis, traducción, lectura crítica [...] a este modo más personal y autoral de adaptación” (2000: 65). Este modelo interpretativo difere da transposição no sentido em que não toma a obra literária na sua totalidade, nem procura expressá-la tal e qual mediante outro meio, mas tem como objectivo criar um texto fílmico autónomo que vai mais além da narrativa literária, na medida em que projecta sobre ele o próprio mundo do cineasta. Diferencia-se também da adaptação livre, que não pode ser considerado uma traição em relação ao original.

D. Adaptação livre. Também conhecida como reelaboração analógica, variação, digressão, pretexto ou transformação. Este modelo é o que menor grau de fidelidade tem para com a obra literária. Geralmente, o autor fílmico fará patente a sua distância em relação à narrativa original e ao anunciar o guião ou o argumento escreverá “inspirado em...” ou “baseado livremente em...”. Em casos extremos, uma adaptação livre não deveria ter o mesmo título da obra literária, pois, “aunque haya legitimidad legal para hacerlo porque se posean los derechos de adaptación, no es tan evidente la legitimidad moral” (2000: 65). A adaptação livre é exigida quando o texto literário é uma narrativa curta que serve unicamente como esquema argumental a partir do qual se desenrola o guião cinematográfico.

De acordo com o autor espanhol, são seis as razões pelas quais as adaptações interpretativas e livres podem ser originadas:

(a) O génio autoral. Esta é, provavelmente, a razão que melhor justifica a interpretação da obra adaptada, dado que oferece um resultado estético que permite falar de uma obra cinematográfica singular. Os casos de Orson Welles e Luis Buñuel podem ser tomados como exemplos, visto que “Orson Welles o Luis Buñuel no se han comportado como cineastas de oficio que recurren a textos literarios por incapacidad de crear los suyos propios, sino que son creadores que emplean como medio de expresión el cine y que beben en las fuentes de la literatura por el lugar que ésta ocupa en la historia de la cultura” (2000: 66). Nos filmes com estas características, é legítimo falar-se em *autoria partilhada*. De facto, para que haja uma leitura interpretativa digna, é necessário uma afinidade ideológica, estética ou moral entre o autor literário e o fílmico.

(b) O contexto histórico-cultural diferente ou distância do tempo da escrita o da cultura da obra literária. Quando o cineasta decide adaptar uma obra distante no sentido em que não se partilha com ela o mesmo histórico ou o mesmo contexto sociocultural, parece que – sob pena de não conseguir captar o espírito da obra literária – está obrigado a uma leitura da obra. (2000: 66).

(c) A recriação de mitos literários. As obras e personagens que adquiriram a condição de mitos são mais susceptíveis de adaptações livres, pelo menos na medida em que passaram a fazer parte do imaginário colectivo e cada geração se volta para eles para fazer uma interpretação nova.

(d) A divergência de estilo. Quando há divergência estilística no processo de adaptação, que requer transformações patentes, o autor fílmico não tem alternativa senão oferecer a sua interpretação.

(e) A extensão e natureza da narrativa: a maioria dos textos breves exige um desenvolvimento que implica uma adaptação interpretativa.

(f) O comercialismo, visto que, por razões de mercado, realizam-se adaptações interpretativas que propõem a actualização de um texto literário de forma a torná-lo mais acessível ao público em geral.

O segundo ponto deste modelo – a adaptação segundo a extensão – traz consigo a dificuldade em definir a extensão de uma narrativa. No entanto, segundo Sánchez Noriega, no momento de adaptar, e em função da maior presença de mecanismos de redução ou de ampliação podemos considerar três tipos de adaptações, sendo que o primeiro consiste na redução, procedimento habitual na adaptação de romances ao cinema, “por el que del texto literario se seleccionan los episodios más notables, se suprimen acciones y personajes, se condensan capítulos enteros en pocas páginas de guión, se unifican acciones reiteradas, etc.” (2000: 69-70). O segundo consiste na procura da equivalência entre os dois textos (literário e fílmico). Segundo o autor, haverá *equivalência* quando os textos possuam uma extensão semelhante e, portanto, as duas narrativas contenham essencialmente a mesma história, isto é, haja fidelidade literal. Por último, o procedimento de ampliação, mais comum em textos mais curtos, como novelas e contos, os quais, segundo a opinião de vários autores, oferecem maiores possibilidades de adaptação, tanto que podem proporcionar uma ideia inicial (um argumento e/ou personagens, uma atmosfera) que logo se desenvolve de um modo

especificamente cinematográfico e não apresenta o inconveniente de ter de seleccionar e eliminar, como acontece nos romances. A ampliação realiza-se transformando fragmentos narrados em dialogados, desenrolando acções implícitas ou sugeridas e, sobretudo, acrescentando personagens e episódios completos.

I.3. A narrativa literária e a narrativa fílmica

Antes de avançarmos para a análise das adaptações cinematográficas, vamos, de maneira sucinta, abordar as narrativas literária e fílmica. De forma a fazer uma análise crítica de uma adaptação fílmica é importante ter, pelo menos, uma noção básica de como os componentes narrativos literários e fílmicos actuam. Neste ponto, abordaremos aspectos presentes em ambas as narrativas, como a voz narradora, o ponto-de-vista, o tempo e o espaço, entre outros.

Argumentando que os textos literários e os guiões são diferentes em vários aspectos, Jakob Lothe (2005) observa que no meio cinematográfico está disseminada a ideia que a adaptação é um processo que envolve uma tradução para a linguagem fílmica e não uma encenação ou ilustração da literatura. Uma das principais diferenças entre as narrativas literária e fílmica reside no facto de a primeira contar apenas com uma matéria de expressão, que é a língua, enquanto a narrativa cinematográfica tem várias matérias de expressão, permitindo-lhe jogar entre os níveis da narrativa mais complexa do que na literatura (Manzano Espinosa, 2008). Além disso, argui Manzano Espinosa, estas múltiplas matérias expressivas traduzem-se na possibilidade de narrar ao mesmo tempo situações diferentes. Gimferrer (1999) oferece uma definição semelhante de linguagem literária e fílmica. A primeira caracteriza-se por ser sucessiva e não poder abarcar, de uma só vez, todos os aspectos da realidade que designa. A segunda, contrariamente, é uma linguagem não sucessiva, mas simultânea, visto que pode mostrar de uma só vez no enquadramento os aspectos de uma realidade única que o relato literário deverá mostrar uns atrás dos outros. Esta é a principal qualidade e, ao mesmo tempo, a principal limitação destas duas linguagens (*idem*). Na narrativa

escrita, a acumulação de pontos de vista fruto da montagem ou da multiplicação do ecrã não é possível, pois o leitor só focará a sua atenção numa informação de cada vez. Apesar de a linguagem fílmica ser essencialmente diferente da linguagem literária, os componentes mais importantes, como o tempo, o espaço e a causalidade, conceitos primários na narrativa literária, são também conceitos fundamentais na teoria fílmica (Lothe, 2005).

No tocante ao modo narrativo e ao ponto de vista, o cinema aproximou-se de algumas das tipologias do texto ficcional “aunque abriéndose a una problemática más compleja, en primer lugar, por su condición audiovisual y, en segundo lugar, por su doble naturaleza narrativa y representativa” (Peña-Ardid, 2009: 143). Na óptica de Stam (2005), o cinema complica a narração literária ao praticar duas formas paralelas e entrecruzadas de narração: a narração verbal, quer seja através de *voice over* e/ou o discurso das personagens, e a capacidade do filme de mostrar o mundo e a sua aparência sem ser através de *voice over* e narração da personagem. Segundo Hutcheon (2006), há um truísmo na prática da adaptação que tem como princípio que contar uma história não é a mesma coisa do que mostrá-la através de imagens. O uso do *voice over* tem como função contar a história e não a mostrar, sendo que, segundo a argumentação de Hutcheon, alguns especialistas consideram esta técnica como algo “*disruptive for they make us focus on the words we are hearing and not on the action we are seeing*” (2006: 54).

Nos textos literários, podem haver dois tipos de narradores: pode ser *extradieético* ou *impessoal* (não participa na história e, portanto, é exterior aos acontecimentos que narra) ou *intradieético* (participa na história como personagem, contando os acontecimentos que decorrem à sua volta). Dentro do narrador intradieético, Genette (cit. por Stam, 2005) distingue três tipos de narradores: narrador *autodieético* (que cria e conta a sua história), *homodieético* (que é parte integrante da história, mas não é o protagonista) e *heterodieético* (o narrador não faz parte da história contada). Sánchez Noriega (2000) argumenta que estas categorias de narrador extradieético e intradieético, no caso do cinema, nunca são modos alternativos de relação do narrador com a história, não só porque a narrativa fílmica exija um narrador principal para além de que haja ou não um narrador personagem, mas sim,

especialmente, porque enquanto este só pode utilizar os procedimentos próprios de uma personagem, o narrador cinematográfico é um narrador impessoal que se vale do conjunto de códigos visuais, sonoros e sintáticos.

No seio cinematográfico e da teoria da adaptação há um debate sobre o uso da câmara para mostrar um certo ponto de vista. O uso da câmara para a narração na primeira pessoa – de forma a deixar o espectador ver apenas o que o protagonista vê – é incomum (Hutcheon, 2006). Geralmente, observa Stam, “most films use the camera as a kind of moving third-person narrator to represent the point of view of a variety of characters at different moments (cit. por Hutcheon, 2006: 54). Para além de ser o narrador da história, o narrador na primeira pessoa é também parte activa no enredo. O narrador na terceira pessoa está, por outro lado, fora ou ‘acima’ do enredo, apesar de também estar no texto. Visto que não participa na acção, a função do narrador na primeira pessoa é combinar as funções de narrador e personagem. No entanto, numa obra literária não tem de haver apenas um narrador na primeira pessoa ou na terceira, podendo existir uma intercalação de pontos-de-vista:

The choice between a third-person or first-person narrator is not necessarily a definitive choice the author must make before he or she sets about writing. We may well have both a third-person and a first-person narrator in the same text. One of the best examples of how thematically productive such a combinatory of narrators can be is William Faulkner’s *The Sound and the Fury* (1929). In this modernist novel, the first three parts are told by three very different narrators who are also main characters [...] (Lothe, 2005: 23).

No cinema, o narrador é responsável pelos três níveis em que podemos distinguir a totalidade da narrativa: o *mise-en-scène* ou conjunto de realidades situadas perante a câmara (decorações, actores, iluminações, etc.), a imagem (composição, movimentos da câmara, etc.) e a montagem (música e conjunto de significações que proporciona a articulação dos planos). De acordo com Sánchez Noriega, “en cine, el narrador se hace presente mediante la subjetividad de la imagen” (2000: 87). Lothe (2005) enfatiza que o narrador cinematográfico é muito diferente do narrador literário. Metz e outros teóricos tentaram aplicar princípios linguísticos ao estudo fílmico. No entanto, Metz

compreendeu, prontamente, que o filme não é uma linguagem, mas um outro tipo de sistema semiótico com articulações próprias.

A matéria linguística (tempos verbais e advérbios) permite que a narrativa literária marque sempre que necessária a relação temporal entre o tempo de enunciação e o tempo dos factos narrados (Sánchez Noriega, 2000). Contrariamente, na narrativa fílmica, isso já não acontece, visto que um tempo anterior sempre se torna presente na imagem e, salvo que uma voz em *off ou over* dê conta da sua condição de pretérita, a acção narrada funciona como actual e contemporânea ao tempo do enunciação (*idem*). No tocante à relação temporal entre a instância narrativa e o tempo da história, podemos observar quatro tipos diferentes de narração (*idem*): a narração é *posterior* aos factos narrados (é o caso mais frequente), em que o narrador conta uma história que já aconteceu; a narração é *anterior* aos factos narrados, como nas antecipações, premonições, entre outras; a narração é simultânea ou contemporânea aos factos narrados, como acontece nas narrativas no presente; e, por fim, a narração é *intercalada* entre os momentos da acção, como nos romances epistolares. Geralmente, pela proximidade, é difícil distinguir o tempo da acção e da narração.

A focalização e o ponto de vista são outros dois aspectos relativos à adaptação, sendo que a noção de ponto de vista pode ser problemática, visto que, dependendo da área, há várias maneiras de a definir (Stam, 2005). Enquanto na literatura, o conceito de ponto de vista pode ser literal ou figurativo, no cinema “is usually quite precise and literal” (Stam, 2005: 39). O ponto de vista do narrador torna-se, em alguns casos, o conjunto de princípios modelos que organizam a selecção e a sequência de elementos, no momento em que forma e orquestra os materiais pré-existentes.

O conceito metafórico de ponto de vista foi empregue nos estudos narratológicos e na investigação do texto fílmico com o intuito de mostrar os interesses do autor, o plano fílmico subjectivo, o conhecimento atribuído a um narrador, etc. Segundo Chatman, este oferece, substancialmente, três interpretações: pode ser de carácter *literal ou visual* quando se refere ao que o narrador ou personagem vê; *figurado* ou *cognitivo* se se referir ao que o narrador ou personagens sabem, e *metafórico* ou *epistémico*, quando se narra a partir da ideologia ou do interesse de alguém. Por sua vez, o termo *focalização* foi originalmente atribuído à literatura, por Gérard Genette,

para se referir à relação entre o conhecimento da personagem e do narrador. Para o teórico literário francês, aponta Stam, “terms like «vision» and «point of view» are too ambiguous and exclusively visual. He distinguishes between narration (who speaks or tells) and focalization (who sees)” (2005: 39). Existem três possibilidades de focalização: os narradores podem saber mais do que as personagens (focalização *zero* ou narrativa não focalizada), menos do que as personagens (focalização *externa* ou objectiva), ou tanto como as personagens (focalização *interna* ou subjectiva).

No texto literário pode ser mais fácil estabelecer uma focalização zero ou externa, mas o texto fílmico parece destinado a estabelecer a focalização interna em virtude do facto de que a personagem está presente constantemente na diegese, visto que o saber do espectador corresponde exactamente com o da personagem na ausência de todos os narradores intermediários. Na narrativa literária as marcas literárias da focalização interna na narrativa fílmica e literária prendem-se com o discurso modalizante, as descrições, os factos e acções subordinadas ao conhecimento do narrador, tendência para a isocronia, tempo psicológico, monólogo interior ou representação da corrente de consciência, restrição e selecção subjectiva das informações, existência de anacronias e começo de episódios *in media res* (Sánchez Noriega, 2000). No texto fílmico, os fragmentos de focalização interna podem utilizar o ponto-de-vista visual ou cognitivo, ou ambos simultaneamente. A focalização interna com ponto-de-vista visual estrito a partir da personagem narrador exige que a câmara ocupe o lugar dos seus olhos, o que é exequível com a câmara subjectiva, objectos em primeiro plano que dificultem a visão a partir do lugar que ocupa a personagem e procedimentos de montagem pelo que a um plano objectivo que enquadra a personagem se une outro que responda ao que vê (*idem*).

Um problema em particular da adaptação que parece espalhar-se pelos vários meios artísticos é a representação do desenrolar do tempo – algo que a ficção em prosa domina com mestria. Hutcheon (2006) comenta que, ao longo dos anos, o ponto de vista, a interioridade/exterioridade e o tempo tem sido os grandes problemas da adaptação, bem como uma grande fonte de truísmos teóricos. A ficção em prosa tem a flexibilidade em todos as linhas temporais e a capacidade de alterar em algumas palavras para o passado ou para o futuro. Estas capacidades são sempre consideradas

como não tendo verdadeiras equivalências em artes performativas ou media interactiva (Hutcheon, 2006). Num romance, a descrição da acção, lugares, personagem, pode ser longa ou curta, detalhada ou vaga, e que o leitor avalia a sua significância pelo tempo despendido neste aspecto pelo narrador. Nos filmes, as personagens surgem dentro de um cenário em acção de uma só vez, sem assistência mediadora para o espectador.

O tempo faz parte do acto de narração, sendo uma temática central. A manipulação temporal é uma das melhores possibilidades expressivas que possui o criador de uma narrativa e “las opciones que se tomen al respecto son determinantes para el propio carácter del relato, el estilo narrativo y, por supuesto, para el resultado estético” (Sánchez Noriega, 2000: 97). Na narrativa cinematográfica, o tempo é apresentado em vez de narrado. No filme, o tempo e o espaço são igualmente importantes.

Quando se trata da temática da temporalidade, é comum fazer referência aos estudos de Genette, sendo que estes já foram desenvolvidos e abordados em numerosas obras. A temporalidade, segundo Genette, consiste em três aspectos: *ordem*, *frequência* e *duração*. Embora se aplique ao filme, observa René Gardies (2008), este modelo de Genette não tem em conta certos dados da linguagem audiovisual.

A *ordem* (*quando?*) consiste na ordem temporal dos acontecimentos na história em relação à apresentação desses acontecimentos na narrativa do discurso. A narrativa pode ser linear ou não linear, sendo que a primeira é a forma mais elementar do discurso e, ao não existir a manipulação da ordem temporal, exige-se a si mesmo certa transparência. Na narrativa linear os acontecimentos sucedem-se cronologicamente, segundo um antes e um depois, ou seja, a ordem da história é respeitada. A narrativa não linear não tem uma ordem igual à da história, visto que possui anacronias ou fragmentos que rasgam a ordem cronológica da história. A narrativa não linear pressupõe um *agora* a partir do qual se estabelece a subversão da ordem ou anacronia, que pode ser a analepse (ou retrospectiva ou *flashback*), quando os factos narrados aconteceram com anterioridade ao agora a partir do qual se contam, e prolepse (ou antecipação ou *flashforward*), quando esses factos vão acontecer posteriormente. As anacronias do texto literário são inequívocas pelo emprego necessário dos tempos verbais e de fórmulas de localização temporal; no cinema utilizam-se distorções na

qualidade da imagem (a imagem passa de branco a preto, imagem borrosa, etc.), alteração de guarda-roupa e maquilhagem, troca de actor por outro mais jovem ou mais velho para a mesma personagem, etc.) (Sánchez Noriega, 2000).

A *duração (quanto tempo?)* define a velocidade da narração⁴. Não há uma medida objectiva para estabelecer a duração, pois seria relativa ao tempo de leitura – que varia de pessoa para pessoa – ou ao tempo estimado que têm na vida real as acções narradas na história. Ao contrário do texto literário, o fílmico, “en lo que tiene de representación temporal de acciones análogas a las reales, permite una medida más objectiva de la duración” (Sánchez Noriega, 2000: 102). Enquanto um romance pode ser lido entre duas a cinquenta horas, um filme geralmente dura cerca de uma a duas horas. Pelo que um romance que dure, estimativamente, cinquenta horas para ser lido tem a vantagem de ser capaz de conseguir uma certa densidade, pelo simples facto de o leitor ter vivido o romance por mais tempo.

De acordo com Sánchez Noriega, uma das matérias mais abordadas e essenciais na translação de textos literários ao cinema está relacionado com a diferença da acção narrada entre os meios, pois “esta diferencia hace que el estándar cinematográfico, de noventa a ciento veinte minutos, conlleve una reducción de personajes y acciones que impide la fidelidad esencial o la literalidad” (2000: 103). De acordo com vários especialistas, como Peña-Ardid (2009), o formato de série televisiva com uma duração entre seis a doze horas é o mais adequado para transpor os romances ao cinema, enquanto a duração *standard* cinematográfica seria mais apropriada para a adaptação de novelas ou contos. Segundo o tempo da narrativa seja igual, maior ou menos ao tempo da história, Genette propôs as seguintes operações (Sánchez Noriega, 2000):

- a) *Sumário* ou *resumo*: a narrativa condensa a história e, portanto, o tempo da narrativa é menor ao tempo da história. É um procedimento de economia narrativa. O passar do tempo é representado no cinema de diversas formas; por exemplo: folhas do calendário que caem, ponteiros do relógio que se

⁴ Um exemplo, dado por Stam (2005), é o caso dos dois anos que dura a história no romance de Alberto Moravia *El desprecio* que na adaptação de Jean-Luc Godard se tornam dois dias.

mexem a uma maior velocidade ou mudanças de estações sobre um plano fixo de uma paisagem; planos breves, fundidos, títulos de jornais, câmara rápida, etc. que costumam ir acompanhados de um tema musical ou de uma *voice off* que serve de apoio às imagens. Comparativamente ao cinema, o texto literário tem menos problemas para demonstrar a passagem do tempo, visto que dispõe de verbos durativos, perífrases ou advérbios temporais.

- b) *Dilatação, alargamento ou dilação*: é um procedimento estilístico encaminhado a sublinhar um momento, dotá-lo de intensidade dramática ou atrasar o seu desenlace. A dilatação é evidente no caso da expressão de pensamentos de uma personagem. No texto fílmico, graças à simultaneidade e à condição de representação, qualquer dilatação é apreciada como tal e, comumente, como uma ruptura de *tempo* narrativo. Há dilatação, por exemplo, quando a imagem se ralentiza (câmara lenta).
- c) *Cena*: na cena coincidem temporalmente a narrativa e a história. Constrói-se, tanto no cinema como na literatura, sobre o diálogo, a narração de ações de curta duração ou a narração pormenorizada de eventos.
- d) *Elipse*: é um procedimento retórico, em que, ao contrário da pausa, a narrativa omite um fragmento da história. Na realidade, não existem praticamente narrativas sem elipses. As elipses servem para eliminar tempos mortos dentro de uma sequência, suprimindo planos desnecessários (elipses de montagem) ou entre sequências (elipses de continuidade), “para hacer patente el paso del tiempo y la evolución presumible de personajes, circunstancias y relaciones entre ellos, contexto histórico y social, etc.” (2000: 106). A elipse tem um valor estético primordial.
- e) *Pausa*. Um segmento da narrativa tem uma duração indeterminada enquanto o tempo da história é zero. A pausa cinematográfica é a detenção da imagem num fotograma fixo, a anulação do tempo diegético pela qual o cinema se transforma em fotografia.

A *frequência* refere-se à relação entre quantas vezes um acontecimento ocorre na história e quantas vezes ele é narrado (ou mencionado) no texto. Desta forma, a frequência envolve *repetição*, a qual, em si mesma, é um conceito narrativo importante (Lothe, 2005). Há três variantes (Sánchez Noriega, 2000):

a) *narrativa singular*: é o procedimento comum nos textos literários ou fílmicos; conta os factos o mesmo número de vezes (um ou n) que ocorreram na história.

b) *narrativa repetitiva*: A repetição tem uma função dramática de sublinhar o facto pela sua envergadura e, geralmente, fá-lo a partir do ponto de vista de um narrador autodiegético. Conta n vezes no discurso um acontecimento que ocorreu uma única vez na história. No filme, a repetição de planos serve para a dilatação do texto.

c) *narrativa iterativa*: conta uma vez um facto que ocorreu n vezes na história. Nos filmes é particularmente usual que usa outros procedimentos para expressar o carácter iterativo de uma acção: mediante o diálogo, a cinésia da interpretação, a montagem, etc.

O romance e o filme são artes temporais, mas, enquanto o princípio pelo qual se rege o romance é o tempo, o do filme é o espaço (Bluestone, 2003). Tanto o filme como o romance criam a ilusão do tempo e espaço distorcido psicologicamente, mas nenhum dos dois destrói o tempo e o espaço. O romance proporciona a ilusão do espaço ao ir de um ponto para outro no tempo, já o filme proporciona o tempo ao ir de um ponto para outro no espaço.

Os espaços dramáticos são, juntamente com os estereótipos das personagens, uma das convenções fundadoras dos géneros cinematográficos (Sánchez Noriega, 2000: 111). O espaço do texto é apresentado no livro pela disposição em parte, capítulos, parágrafos e espaços em branco. No filme isso sucede através do fotograma e a sua projecção no ecrã. O espaço referencial, espaço físico ou real, é a realidade física ou

história – pertencente ao mundo do receptor – a que remetem os diferentes modos de criar um espaço no texto literário ou no fílmico.

No momento de construir o espaço, a narrativa literária detém um poder ilimitado, “aunque sea siempre abstracto e interpretable y, a partir del material lingüístico, esté construido por cada lector en su imaginación” (Sánchez Noriega, 2000: 112). Há quatro formas do narrador literário dar conhecimento do espaço: de modo explícito, com o uso de adjetivos qualificativos, nomes de objectos conhecidos que servem de referência; de modo implícito, com a associação que se estabelece entre imagens mentais; de modo directo, com descrições do narrador e de modo indirecto, com descrições de uma personagem. Por sua vez, o espaço narrativo fílmico está “longe de ser o mero cenário onde se desenrola a acção, é parceiro activo da narração, pois intervém como uma das forças activas da história” (René Gardies, 2008: 84). O narrador fílmico constrói o espaço não só com componentes físicos (localizações e adornos) pois, uma vez escolhidos esses elementos, “puede matizarse su presencia con el encuadre, el fuera de campo, los movimientos de la cámara y/o de los personajes, la perspectiva y la profundidad de campo, que no tienen un equivalente exacto en la literatura” (Sánchez Noriega, 2000: 114). O enquadramento, o fora de campo, a perspectiva e a profundidade do campo são os processos que, através da acção da câmara, representam o espaço num filme.

CAPÍTULO II. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ E O CINEMA

O facto de Gabriel García Márquez – vencedor do *Nobel* da Literatura em 1982 – ser um escritor célebre por obras como *Cien años de soledad* e *El amor en los tiempos del cólera* não representa novidade para o leitor comum, sendo que estamos a falar de um dos autores mais importantes do século XX, admirado e traduzido um pouco por todo o planeta. O que é desconhecido para muitas pessoas é a paixão que o autor colombiano tinha pelo cinema.

II.1. O cineasta frustrado

Gabo (como era tratado pelos amigos) era um fervoroso amante da sétima arte e, como já referimos, várias das suas obras foram transpostas para o grande ecrã. Apesar de não ter permitido que muitos dos seus textos fossem adaptados ao cinema (Fioruci, 2013) – como por exemplo a sua obra mais notável, *Cien años de soledad* –, García Márquez viu muitos dos seus romances e contos transformados em filme. Destacamos os trabalhos que nos propomos a analisar neste texto: *El amor en los tiempos del cólera* (2007), *Crónica de una muerte anunciada* (1987), *El Coronel no tiene quien le escriba* (1999) e *Memoria de mis putas tristes* (2011). Para além destas obras, podemos enunciar, como exemplos, também, a adaptação de *Del amor e otros demonios* (2009), *Eréndira* (1983) e *La mala hora* (2005). Em suma, foram mais de vinte as obras de García Márquez adaptadas. Em tom divertido, o autor autodenominava-se um *cineasta frustrado*, pelo facto de ter estudado apenas cinema e, inicialmente, sonhado ser realizador, apesar de nunca ter chegado a realizar um filme, pois considerava que era uma tarefa extremamente complicada (Rodríguez, 2016). Tendo em conta a popularidade do autor e as adaptações associadas às suas obras, os leitores de García Márquez ficaram desiludidos com o facto de a sua narrativa não ter produzido um filme

digno do seu nome. Um dos argumentos mais recorrentes é que o colombiano nunca teve um realizador à altura para adaptar convenientemente os seus textos.

A relação de García Márquez com o cinema não era estritamente pessoal, no sentido em que também no âmbito profissional o escritor colaborou, como guionista, com a designada *Sétima Arte*. O cinema era, para além do jornalismo e da literatura, a sua grande paixão. Gerald Martin (2009), biógrafo do escritor colombiano, recorda que García Márquez emigra, no início dos anos 1960, para o México triste com a literatura e cansado do jornalismo, pois era um escritor com poucos leitores. Antes, entre 1954 e 1955, García Márquez escrevia resenhas cinematográficas no jornal colombiano *El espectador*, dando a sua opinião sobre os filmes que estreavam em Bogotá (Fiddian, 2010). A partir dos anos 1960, o autor escreveu o guião de, pelo menos, sete filmes: *En este Pueblo no hay ladrones* (1965), *Juego Peligroso* (1966), *Patsy, Mi Amor* (1968), *Presagio* (1974), *La Viuda de Montiel* (1979), *María de Mi Corazón* (1979), *El Año de la Peste* (1979) e *Eréndira* (1983). Supostamente, Gabo também participou como guionista no filme *El Coronel no tiene quien le escriba* (Fioruci, 2013), apesar de oficialmente não constar como tal. Para além destes filmes, o autor assinou dois guiões, recentemente descobertos (Herrera Navaro, 2014): *Es tan fácil que hasta los hombres pueden*, escrito nos anos 1960, uma comédia romântica; e *Dios y yo*, uma fábula escrita igualmente na mesma década, com Luis Alcoriza. É uma fábula sobre um tirano cruel e despótico que sequestra algumas crianças e fá-las desaparecer no mar. Este guião, na perspectiva de Herrera Navaro, parece ter vários pontos em comum com o romance *El otoño del patriarca*, “por lo que plantea de modo palpable la cuestión de la relación entre escritura cinematográfica (guión) y escritura narrativa (cuento y novela) en el conjunto de su obra” (2014: 7).

Para além de guionista, García Márquez fez algumas incursões como actor, se assim se pode chamar ao aparecimento na adaptação do seu próprio conto “En este pueblo no hay ladrones”. Também teve papéis menores em *Juego peligroso*, de Luis Alcoriza e Arturo Ripstein, *Patsy mi amor*, de Manuel Michel e *El año de la peste*, de Felipe Cazals. García Márquez declarou que Orson Welles e Kurosawa eram os seus realizadores favoritos. No tocante aos filmes, tinha como obras predilectas o *Il Generale della Rovere*, de Rosellini e *Jules et Jim*, de Truffaut.

A relação entre o cinema e a literatura não era um assunto que tenha passado ao lado de García Márquez. Na perspectiva do autor colombiano, “la existencia de una base literaria es una prueba de servidumbre que el cine arrastra aún en relación con literatura” (Kennedy, 2003: 82 cit. por Cabello Pino, 2005: 5). García Márquez tinha uma postura inexorável e bem assente relativamente à relação entre o cinema e a literatura:

Pensando como escritor y no como cineasta, yo creo que el ideal es que los escritores nos dediquemos a escribir nuestros libros y los directores sean capaces de contar sus películas directamente, sin utilizar esa base literaria. El cine tiene urgencia de eso, porque, aunque no le faltan directores ni fotógrafos ni sonidistas ni técnicos de ninguna clase, no tiene grandes guionistas. Y los directores – que, al fin y al cabo, queramos o no los escritores son los autores de la película -, tienen que decidirse a hacer ellos mismos su historia sin base literaria. Ese es mi punto de vista. (Kennedy, 2003: 82 cit. por Cabello Pino, 2005: 5)

Face à eterna questão se o filme é melhor do que o romance ou o contrário, García Márquez argumenta que “hemos llegado a un punto en el que es absolutamente imposible meterle al espectador en la cabeza la idea de que se trata de géneros completamente distintos” (García Márquez cit. por Cabello Pino, 2005: 3) e que a própria estrutura e concepção para o romance é completamente diferente da do cinema. Para além desta questão, espalhou-se a ideia que quanto melhor for a qualidade da narrativa, menor será a qualidade da adaptação cinematográfica. García Márquez não concorda com esta opinião, argumentando que já viu “muchas películas buenas hechas sobre malas novelas, pero nunca he visto una buena película hecha sobre una buena novela (García Márquez, 1991: 251 cit. por Cabello Pino, 2005: 3).

Alguns textos do Nobel colombiano poderão ter sido influenciados pelo cinema. Em “Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine” (2010), Robin Fiddian sustenta que algumas obras do colombiano – neste caso, as obras *El coronel no tiene quien le escriba* e *Crónica de una muerte anunciada* – foram influenciadas por alguns filmes que García Márquez assistiu. Segundo Fiddian, alguns dos aspectos que o escritor colombiano terá retirado dos filmes foram, além de um repertório de personagens, um interesse partilhado nos sonhos e no inconsciente e alguns padrões narrativos. O mesmo

autor sugere que há aspectos idênticos na obra *Crónica de una muerte anunciada* e o filme espanhol *Bienvenido, Mr. Marshall!* García Márquez – que, nos anos 1950, estudou cinema no Centro Sperimentale Di Cinematografia di Roma – admirava o cinema italiano e rejeitava Hollywood por motivos de ordem política.

Devido à sua vasta experiência como guionista e escritor, Gabo deu vários *workshops* sobre guiões cinematográficos, em que revelava algumas estratégias de criação de um guião e os componentes necessários para a elaboração de uma história. Estes *workshops* foram dados, em Cuba, nos anos 1980 e 1990, tendo sido publicados em formato de papel alguns anos depois. Eram práticos e orientados para a produção, originando guiões de cinema e de televisão que, posteriormente, foram levados ao grande ecrã. Nas sessões que compuseram o *workshop*, García Márquez deu aos participantes uma perspectiva muito pessoal, exemplificando, muitas vezes, com as suas próprias obras e adaptações fílmicas a partir dos seus livros.

No *workshop* dado a alguns guionistas (publicado, em 1995, sob o título *Como se cuenta un cuento*), García Márquez sublinha a importância do processo de criação, afirmando, inclusive, que o processo de inovação é “lo que más me impuerta en este mundo” (1995: 12) e lança a seguinte questão:

¿Qué clase de misterio es ése que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella, morir de hambre, frío o lo que sea con tal de hacer una cosa que no se puede ver ni tocar, que, al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada? (*Idem, ibidem*)

De acordo com o autor colombiano, há duas formas de engendrar um guião. A primeira é começar pela síntese: “se cuenta la médula de una historia que, todavía, no se tiene, cuyo desarrollo se desconoce” (1996: 78). A segunda é contar passo-a-passo o que acontece: “una mujer se levanta, sale, se encuentra con una amiga en la esquina, sube al autobús...” (*Idem, ibidem*). Segundo o autor, o trabalho do guionista exige, além de perspicácia, uma grande humildade, afirmando que os guionistas estão constantemente numa posição subalterna relativamente ao realizador:

Uno es el amanuense del director, o por lo menos alguien que lo está ayudando a pensar. La historia es de uno, sí, pero uno sabe que, al fin y al cabo, cuando pase a la pantalla, será del director. Yo nunca he visto en pantalla un solo fotograma que pueda llamar mío. No sé cuántos guiones llevo hechos, unos buenos, otros malos, y al final lo que veo en pantalla nunca es lo que yo tenía en la cabeza. Siempre imaginaba los encuadres totalmente distintos (García Márquez, 1996: 22).

Por vezes, admite, gostava de partilhar a sua opinião com o realizador, “por medio de un dibujo” (1996: 22), a forma como via o enquadramento ou a *mise-en-scène*:

“Mira – le decía [ao realizador] – la cámara está aquí; este personaje está en primer plano y este otro de espaldas; si la cámara ese mueve hacía aquí, este otro personaje aparece al fondo...” Iba a ver la película y, en efecto, los encuadres eran totalmente distintos; el director había hecho la escena a su manera. Si uno quiere ser guionista y seguir siendo guionista, tiene que aceptar eso. Casi todos los guionistas sueñan con ser directores y a mí me parece bien, porque todo director debería ser capaz de escribir un guión. Lo ideal sería que la versión final de un guión la escribieron juntos el director y el guionista” (García Márquez, 1996: 22).

García Márquez defende que os guionistas não devem desanimar com os obstáculos que encontram. Devem, antes, “tratar de escribir guiones óptimos, aunque después los directores hagan barbaridades con ellos” (1996: 23). Para ele, a relação entre o guionista e o realizador deve ser o mais franca possível, sendo que deve existir um respeito mútuo, de forma a “evitar que llegue a la pantalla” (*Idem, ibidem*) o material que não lhes agrada.

O *workshop* publicado, pela primeira vez, em 1995, com o título *Me alquilo para soñar*, aborda o tema da adaptação de textos já existentes. As sessões revivem, na óptica de Edgar Soberón Torchia, autor do prólogo de *Me alquilo para soñar*, “la vieja polémica de las versiones fílmicas de obras literarias” (1994: 11). Relativamente a esta temática, Torchia argumenta que García Márquez tinha uma postura dupla: por um lado, guardava respeito e rigor à sua narrativa, dando a entender que o autor “debe tener la misma actitud frente a una idea original, un texto literario, un chisme callejero o una noticia:

todos tienen el mismo peso.” (*Idem, ibidem*). Contudo, o autor deve possuir a liberdade de alterar o original, assumindo as versões fílmicas como âmbitos completamente autónomos, com regras próprias e à parte do original.

Em *El olor de la guayaba* (1982), questionado por Plinio Apuleyo Mendoza, escritor e amigo de García Márquez, o autor revela algumas curiosidades acerca da sua escrita. Por exemplo, é conhecida a atenção que o escritor dá à primeira frase de cada uma das suas obras. O autor admite que dá muita importância à frase inicial “porque [...] puede ser el laboratorio para establecer muchos elementos del estilo, de la estructura y hasta de la longitud del libro” (1994: 36). Ao contrário de muitos escritores, o seu ponto de partida de um livro não nasce de uma ideia, de um conceito, mas de uma *imagem visual*. O escritor revela que o romance *El Coronel no tiene quien le escriba* “es la imagen de un hombre esperando una lancha en el mercado de Barranquilla” (1994: 35). Questionado acerca do seu interesse pelo cinema e de como este podia ser útil aos escritores, o escritor fala acerca da sua experiência pessoal:

Pues no sabría qué decirte. En mi caso, el cine ha sido una ventaja y una limitación. Me enseñó, sí, a ver en imágenes. Pero al mismo tiempo compruebo ahora que en todos mis libros anteriores a *Cien años de soledad* hay un inmoderado afán de visualización de los personajes y escenas, y hasta una obsesión por indicar puntos de vista y encuadres. (1994: 43)

O seu romance *El Coronel no tiene quien le escriba* é um exemplo da influência do cinema na sua escrita, pois, segundo o seu próprio criador, “es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. Hoy creo que las soluciones literarias son diferentes a las soluciones cinematográficas” (1994: 43).

II.2. Gabo e o realismo mágico no cinema

Um dos aspectos essenciais a ter em conta quando se decide adaptar uma obra de García Márquez é a sua narrativa. O escritor colombiano era um contador de histórias. Misturava, naturalmente, nas suas obras, o real com o maravilhoso. Esta arte de misturar estes dois conceitos é conhecida como realismo mágico, sendo que a obra-prima do autor colombiano – *Cien años de Soledad* – é tida por muitos como o expoente máximo desta corrente artística na literatura. Apesar de ser “essencialmente associado às letras hispano-americanas” (Branco, 2014: 223), o realismo mágico também está representado na pintura e no cinema, estando “presente em todos os pontos do globo” (*Idem, ibidem*).

O realismo mágico entrou em voga na segunda metade do século XX, entre os anos 1960 e 1970. É comumente associado ao *boom* da literatura latino-americana, que trouxe para a ribalta autores mundialmente célebres como o próprio García Márquez, Mario Vargas Llosa e Julio Cortázar, entre outros. Esta corrente artística caracteriza-se por contar uma história com elementos insólitos que provocam, inicialmente, estranheza no leitor (Camacho Delgado, 2006) e nas próprias personagens que dão vida à história. Contudo, a surpresa vai-se desvanecendo no decorrer da história, tornando esses elementos insólitos em algo banal, do dia-a-dia, ao mesmo tempo que o leitor aceita esta nova realidade. Camacho Delgado propõe, do nosso ponto-de-vista, uma interessante definição deste modo narrativo:

[...] el escritor mágico-realista busca ante todo provocar extrañeza en el lector. En su literatura siempre hay algo insólito, que sorprende y perturba nuestra sensibilidad, convirtiendo lo imposible en probable. El lector se siente arrastrado hacia una nueva dimensión de las cosas, donde la naturaleza no responde a leyes racionales y la máquina del tiempo parece haberse descompuesto. (2006: 18)

Os elementos mágicos presentes na obra de García Márquez causam, geralmente, surpresa em muitos leitores, que nem sempre conseguem perceber a magia

que Gabo descreve nos seus livros. O autor conta que “la vida cotidiana en América Latina nos demuestra que la realidad está llena de cosas extraordinarias” e que conhece “gente del pueblo raso que ha leído *Cien años de soledad* con mucho gusto y con mucho cuidado, pero sin sorpresa alguna, pues al fin y al cabo no les cuento nada que no se parezca a la vida que ellos viven (1999: 47). García Márquez afirma que gosta de *forçar a realidade* nas histórias que cria, atendendo, sempre, aos “limites del verosímil” (1996: 34). Apesar de a presença da componente mágica nas suas obras, o autor argumenta que “no hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad.” (Apuleyo Mendoza, García Márquez, 1994: 47). Sustenta, ainda, que o tratamento da realidade nos seus livros nunca descola do palpável e verdadeiro (Nóbrega Serra, 2013).

No cinema, o realismo mágico não é, usualmente, estudado, posto que nem é tido como uma categoria fílmica (Bowers, 2004). No entanto, é possível, de acordo com Maggie Ann Bowers (2004), detectar componentes do realismo mágico em alguns filmes, como, por exemplo, *Being John Malkovich* (1999), *Wings of Desire* (1987) e *City of Angels* (1998). Bowers, apoiando-se nos estudos de Fredric Jameson sobre esta corrente artística (‘On Magic Realism in Film’, 1986), sustenta que alguns filmes produzidos durante os anos 1980 usam “the same cold, detailed, close focus approach of magic realist [...] to portray the shocking reality of gratuitous violence” (2004: 104). Bowers sustenta, ainda, que não é possível deslindar a presença de elementos mágico-realistas num filme pela imagem; contudo, “it is possible to analyse films as magical realist narratives, as stories told through the medium of film, using similar skills as those used to analyse literature” (2004: 105). Numa entrevista⁵, Arturo Ripstein revela que, na sua opinião, o realismo mágico continua a ser uma espécie de estigma da literatura latino-americana. Para o cineasta mexicano, esta corrente literária gira, essencialmente, em torno de questões visuais, existindo cenas que “despiertan la imaginación del lector y que llevadas a imágenes no funcionan tan bien. Creo que el realismo mágico es infilmable, porque su elemento frontal es la hipérbole que le sugiere al lector una construcción cien por cien visual”. Desta forma, conclui Ripstein, o realismo mágico

⁵ Entrevista de Hari Camino a Arturo Ripstein. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/cine/realismo_magico.htm [consultado em 02/07/2018]

provoca, em cada leitor, uma ideia tão pessoal que não é viável transpor este género para a linguagem do cinema.

CAPÍTULO III. OBJECTOS DE ESTUDO

Neste capítulo, através de uma análise de aspectos relativos à narrativa literária e fílmica, procuramos estabelecer um diálogo entre a obra literária e a sua versão fílmica.

III.1. *Crónica de una muerte anunciada* no cinema

Passado 14 anos após a publicação da sua obra-prima, *Cien años de soledad* (1967), Gabriel García Márquez aproxima-se do género policial, publicando o livro *Crónica de una muerte anunciada* (1981), tendo sido a obra mais vendida em Espanha no seu ano de lançamento⁶. Na óptica de Gerald Martin (2009), *Crónica de una muerte anunciada* é, porventura, o livro mais influente de García Márquez, sendo este aludido em milhares de referências jornalísticas. Nesta obra, há uma maior reflexão do autor nas questões relativas ao limite das acções do ser humano, mostrando, muitas vezes, que a maioria das coisas escapam à nossa vontade. Segundo declarações ao *El País*, no México, o autor considerou este livro como o seu melhor:

he logrado hacer exactamente lo que quería. Las novelas en el camino quieren escaparse a los escritores de las manos, los personajes toman vida propia y terminan por hacer lo que les da la gana. En ninguna había tenido yo un control absoluto como en ésta. Probablemente por el tema y por la extensión. Es un tema muy riguroso, estructurado casi como una novela policiaca, y un libro muy corto.⁷

⁶ De acordo com Jesús Ceberio (1981), a primeira tiragem em Espanha alcançou um record de lançamento (35 mil exemplares num dia).

⁷ Link da entrevista dada por García Márquez ao *El país*:

http://elpais.com/diario/1981/05/01/cultura/357516008_850215.html [Consultado em 4/05/2018]

A primeira versão fílmica desta obra de García Márquez foi levada ao grande ecrã, em 1987, pelo realizador italiano Francesco Rosi, numa co-produção entre Itália, França e Colômbia (*Cronaca di una morte annunciata*). Com a duração de 109 minutos e falado em italiano, o filme não foi muito apreciado pelos críticos, que denunciaram a incapacidade de apresentar plenamente a intenção e a atmosfera da novela.

A novela é baseada em factos verídicos que ocorreram em 1951, na povoação de Sucre. Cayetano Gentile, amigo de García Márquez, foi violentamente assassinado, na praça principal da localidade, por ter, alegadamente, seduzido e abandonado uma jovem. Foi uma morte atroz: Gentile foi praticamente esquartejado (Martin, 2009). Na obra de ficção, Cayetano Gentile é Santiago Nasar, uma personagem que está destinada a perecer às mãos dos gémeos Vicario. Constatou-se que a maior parte das personagens não têm o seu nome real e a própria descrição do espaço é diferente da realidade. Segundo o autor, a sua intenção era fazer uma comparação entre a realidade e a obra literária. Uma grande percentagem dos detalhes do livro corresponde à realidade. O autor modificou algumas das relações, sobretudo na classe social, reescrevendo, naturalmente, o tão dramático acontecimento com o “mágico sexto sentido propio del novelista” (Martin, 2009: 457).

A partir das primeiras linhas, *Crónica de una muerte anunciada* revela-se uma novela policial atípica, em que o crime é relegado para segundo plano, em detrimento da forma como a história é relatada. A primeira frase marca o rumo do resto da narrativa e gera, simultaneamente, surpresa e incompreensão no leitor: “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo” (García Márquez, 2016: 9). Assim, sabemos, de antemão, que o protagonista – Santiago Nasar – vai perecer às mãos de alguém. Nesta novela, o enigma não se centra em quem assassinou Santiago Nasar, mas porque motivo é que ninguém fez nada para o impedir, tendo em conta que “nunca hubo una muerte más anunciada” (García Márquez, 2016: 61). O leitor virá a saber o motivo pelo qual esta personagem foi assassinada, bem como a identidade dos perpetradores, ainda na primeira parte da obra:

El único lugar abierto en la plaza era una tienda de leche a un costado de la iglesia, donde estaban los dos hombres que esperaban a Santiago Nasar para matarlo. [...] Eran gemelos: Pedro y Pablo Vicario. Tenían 24 años, y se parecían tanto que costaba trabajo distinguirlos (García Márquez, 2016:21-22).

Que intenção teria García Márquez em desvendar o mistério em volta do crime logo no início da história? Na perspectiva de Galvão Ferreira,

trata-se de uma obra que estabelece uma paródia com os romances detectivescos, pois logo no primeiro capítulo sabe-se quem são os assassinos de Santiago. O que a identifica com a produção pós-moderna é o fato de que, como romance detectivesco parodístico, recria a vida no povoado latino-americano e os conflitos entre os valores relacionados à honra e à vingança (2009: 8).

A relação que García Márquez tinha com o cinema parece transparecer em vários aspectos desta obra, tornando-a apelativa a quem decidisse adaptá-la ao cinema. A obra caracteriza-se pelos “cambios rápidos y la puesta en escena de los protagonistas, la descripción detallada de donde está quién y qué hace” (Hatry, 2017: 78). Além disso, “facilita en gran medida una adaptación muy *fiel*, no solo en su *esencia*, sino en todos los aspectos” (*Idem, ibidem*). Na perspectiva de Kathleen March, a obra tem características que a assemelham ao drama clássico, tendo em conta que tem uma “marcada espacialización, la naturaleza de «puesta en escena» que resalta la visualidad de la novela” (1982: 4). Para March,

Más que trama como fluir de hechos, la estructura de *Crónica de una muerte anunciada* es una colocación puntual de los actores en un escenario con los rápidos cambios subsecuentes: saber dónde están y en qué momento es vital para la lectura. Tal visibilidad de la obra literaria no es nueva para García Márquez, que con frecuencia recuerda sus contactos con el mundo cinematográfico (1982: 4).

A novela, composta por cinco capítulos, caracteriza-se pela sua estrutura circular, em que, tanto o primeiro como o último capítulo, retratam a morte de Santiago

Nasar. Estamos perante uma narrativa repetitiva, na medida em que a morte do protagonista é, constantemente, relatada pelo narrador. A história inicia-se *in ultima res*: o assassinato já foi consumado, cabendo ao leitor acompanhar o narrador que, através de entrevistas e de relatórios do processo judicial, tenta perceber a razão pela qual Santiago foi morto.

No filme, a estrutura da narrativa é, até ao fim do segundo capítulo, fiel à do texto literário. Em traços gerais, no primeiro capítulo é narrado tudo o que Santiago fez desde o momento em que acordou às 5h30 da manhã até à sua morte, uma hora depois. O narrador volta ao lugar em que o crime se sucedeu, e vai reconstruindo, através dos testemunhos de várias personagens, como, por exemplo, a mãe de Santiago. Esta parte centra-se, essencialmente, na descrição de Santiago Nasar e do seu ambiente familiar. Inicia-se com o sonho premonitório do protagonista e com a frase “el día en que lo iban a matar”, encerrando com a frase “ya lo mataron”. O segundo capítulo retrocede ao mês de Agosto, quando Bayardo San Román chega à cidade e termina com ele a devolver a sua esposa, Angela Vicario, à família. Ao retroceder seis meses antes do dia da tragédia, o narrador completa o primeiro capítulo ao introduzir os motivos que desencadearam o assassinato de Santiago. Esta sequência centra-se em Bayardo San Román e no noivado dele com Angela Vicario, que fora forçada a aceitar casar-se com Bayardo San Román, apesar de ter tentado demover a família do casamento, alegando não haver sentimento de amor. O capítulo culmina com a devolução da noiva, que, perante os seus irmãos, acusa Santiago de ser o culpado da sua desonra.

A partir do fim do segundo capítulo, o filme não segue a ordem de acontecimentos do texto literário, passando do segundo capítulo para o quinto (último). O quinto capítulo da novela começa com as reflexões do narrador sobre a morte absurda do seu amigo e mostra, de forma panorâmica, o estado de ânimo da população após o crime. Após anos de procura, o narrador encontra o sumário judicial do caso. Logo de seguida, a narração retrocede novamente para a perseguição, encontro e morte de Santiago Nasar. Contudo, Rosi não ignorou o terceiro e quarto capítulos da obra de García Márquez. O realizador italiano vai colocando, a espaços, momentos destes dois capítulos. Ainda assim, observamos que, nos capítulos visados, ao contrário do que aconteceu nos dois primeiros e no derradeiro, o realizador decidiu suprimir cenas. Por

exemplo, não foi representada – ou sequer mencionada – a autópsia ao corpo de Santiago, após o seu brutal assassinato.

O quarto capítulo narra o que acontece após a morte de Santiago Nasar, a sua autópsia, e como acaba, quase morto, Bayardo. Com o passar do tempo, Ángela apercebe-se que se tinha apaixonado por Bayardo após a noite de núpcias. No fim deste capítulo, decorridos 23 anos após o vil assassinato de Nasar, Bayardo regressa. No relato fílmico, o quarto capítulo da novela é narrado depois do quinto. Esta alteração na ordem do discurso narrativo rompe com a temporalidade ao narrar os acontecimentos e consequências posteriores ao crime. O realizador preferiu seguir a ordem dos acontecimentos, pois a quarta parte é cronologicamente posterior à quinta. O realizador conta a história de uma forma linear. Desta forma, o relato literário e o fílmico não partilham o mesmo final: enquanto na novela é narrada, ao pormenor, a morte de Santiago Nasar, o que, para García Márquez, foi “sempre evidente que el final del libro tenía que ser la descripción minuciosa del crimen” (*apud* Apuleyo Mendoza, 1994: 37), o filme termina com um *final feliz*, em que Bayardo e Ángela voltam a reunir-se, abraçando-se.

O assassinato de Santiago Nasar às mãos dos gémeos Vicario é o clímax da história. No livro, é descrito de uma forma brutal, para além de ser narrado minuciosamente. Juntamente com a sua forte intensidade, também se caracteriza por ser um momento prolongado. O narrador descreve ao pormenor todos os momentos cruciais, apoiando-se no que os gémeos tinham dito ao instrutor:

Santiago Nasar levantó la mano para parar el primer golpe de Pedro Vicario, que lo atacó por el flanco derecho con el cuchillo recto. [...] Pedro Vicario volvió a retirar el cuchillo con su pulso fiero de matarife, y le asestó un segundo golpe casi en el mismo lugar. [...] Entonces ambos siguieron acuchillándolo contra la puerta [...] Desesperado, Pablo Vicario le dio un tajo horizontal en el vientre, y los intestinos completos afloraron con una explosión. [...] Santiago Nasar permaneció todavía un instante apoyado contra la puerta, hasta que vio sus propias vísceras al sol, limpias y azules, y cayó de rodillas” (García Márquez, 2016: 133-135).

Por sua vez, no filme, a cena de agressão dá-se de uma forma mais rápida, muito provavelmente por uma questão técnica, e

tal vez también para darle mayor verosimilitud al relato, ya que la imagen de un hombre moribundo con las entrañas en las manos, andando cien metros para llegar a su casa no se podría representar de una manera realista – además de que implicaría una violencia visual sórdida – mientras que en el libro tiene otra vez una función mítica y metafórica, esto es, la casi inmortalidad de Nasar [...] (Hatry, 2017: 76).

A morte anunciada é tratada como se de um espetáculo se tratasse. Aquando do confronto entre os gémeos Vicario e Santiago Nasar, as pessoas que regressavam do porto começam a posicionar-se, como nos dias de desfile, na praça principal para presenciar o crime (fig. 1). Nesta cena fundamental para a narrativa, Rosi optou por mitigar a descrição da morte de Santiago, condensando três páginas de relato em breves segundos.

Ao longo da história, observa-se como a violência está presente em quase todos os momentos: toda a aldeia tem conhecimento que os gémeos Vicario estão à procura de Santiago Nasar para o matar e, ainda assim, pouco ou nada fazem para impedir o assassinato. Segundo Kline, *Crónica de una muerte anunciada* “es una realidad llevada a la ficción donde se expresa claramente la apatía y en cierta forma la manera como el pueblo se ha acostumbrado a la violencia, todo el Pueblo en una forma u otra participan del crimen [...]” (1999: 78). O próprio García Márquez afirmou que “la violencia en América Latina, y principalmente en Colombia, es un fenómeno de toda su historia, algo que nos viene de España. La violencia es la gran partera de nuestra historia” (Ceberio, 1981). A sociedade representada na obra é inculta e machista, colocando valores como o da honra num patamar mais elevado do que a vida.



Fig. 1. A população – que pouco ou nada fez para evitar o crime – observa Santiago Nasar estendido no chão, após ter sofrido vários desferimentos (01:36:40).

Ao trocar a ordem do desfecho da história, Rosi transmite uma mensagem diferente relativamente à novela de García Márquez. O realizador italiano parece ter privilegiado a história de amor de Bayardo San Román e Ángela Vicario. Atentemos como é narrado o reencontro destas duas personagens na obra literária e como o mesmo momento é representado no filme. No texto literário, Bayardo “«estaba gordo y se le empezaba a caer el pelo, y ya necesitaba espejuelos para ver de cerca [...]»” (García Márquez, 2016: 110). Além disso, “llevaba la maleta de la ropa para quedarse, y otra maleta igual con casi dos mil cartas que ella le había escrito” (*Idem, ibidem*). Do retrato realista da novela, passamos para um retrato mais romantizado do filme, em que os actores que protagonizam a cena – após serem sujeitos a uma técnica de envelhecimento comum no cinema – mantêm a sua beleza juvenil, apesar de “el reencuentro supone un cierto anticlímax porque los dos protagonistas han envejecido considerablemente” (Hatry, 2017: 78). Assistimos, também, a uma dilatação temporal deste reencontro, comparativamente ao texto literário, em que é bastante simples e rápido. No filme, Bayardo não se limita a dizer “Bueno, aquí estoy” (García Márquez, 2016: 110). Presenciamos a uma longa e muda cena em que as imagens, acompanhadas de uma melodia suave, falam por si: Bayardo espalha as cartas (que Ángela lhe escrevera) pelo chão, formando, assim, um trilho. Ela, mal as vê no chão, percebe imediatamente de quem são e segue o rasto que deixaram, guiando-o até Bayardo, que a esperava. Portanto, a última imagem do filme não é Santiago Nasar morto no chão, mas o reatamento do casal.

Apesar da notória fidelidade aos elementos da narrativa literária, o autor acrescentou cenas completas ao seu relato. Por exemplo, quando Ángela discute com a mãe sobre o seu noivado impingido, assistimos a uma cena que não existe no livro: uma cena longa e silenciosa, em que os noivos – separados entre a extremidade do barco –, estão a passear por um rio. A cena termina com Bayardo a perguntar à sua noiva qual era a sua casa favorita, expressando, assim, o seu poderio financeiro. Na nossa leitura, esta cena tem como objectivo enfatizar a falta de amor entre o casal, especialmente por parte de Ángela. Além disto, esta cena contrapõe o exigente código de honra da família Vicario⁸ presente no livro, pois o facto de estarem sozinhos no barco não parece ser um problema. Para além disto, houve alguns momentos em que os diálogos do livro foram alterados no texto fílmico. Por exemplo, no filme, quando Bayardo San Román mostra todo o seu poderio financeiro ao comprar as rifas que Ángela estava a vender, ela comenta com uma colega vendedora que “detesto a los hombres altaneros” (Rosi, 1987, 00:36:00). No livro, ela expressa este sentimento ao narrador, passados anos depois da morte de Santiago. Ao optar por esta transformação, os responsáveis pela adaptação pretendiam que o espectador focasse mais a sua atenção numa parte da história (a da analepse), em vez de estar a alternar várias vezes entre essa história e o presente, em que o narrador entrevista as personagens sobre o sucedido 27 anos antes.

Na novela, a reconstrução dos acontecimentos que se sucederam é feita mediante os recursos típicos da crónica ou da prosa jornalística. García Márquez utilizou nesta obra uma “técnica de reportaje, pero en la novela ya no queda del drama mismo o de los personajes sino el punto de partida, la estructura” (García Márquez apud Ceberio, 1981). Segundo o autor colombiano, *Crónica* era “algo como una falsa novela y un falso reportaje” (apud Martin, 2009: 455). A obra apresenta-se ao leitor como um texto híbrido “sin precedentes en la literatura en lengua española” (Aznar Pérez, 2016: 250). A informação obtida pelo narrador é feita através de testemunhos que presenciaram o crime e de relatórios do sumário, ainda que deste só sobraram “unos 322 pliegos salteados de los más de 500 que debió de tener” (García Márquez, 2016:

⁸ Mesmo estando noivos, os pais de Ángela não a deixavam estar a sós com Bayardo: “Aun cuando le faltaban menos de dos meses para casarse, Pura Vicario no permitió que fuera sola con Bayardo San Román a conocer la casa en que iban a vivir, sino que ella y el padre ciego la acompañaron para custodiarle la honra” (García Márquez, 2016: 46).

114). Na versão fílmica, estas páginas do relatório estão espalhadas no chão, encharcadas. Os testemunhos servem, por um lado, para reconstruir os acontecimentos e, por outro, mostrar que as coisas podem ser interpretadas de uma forma diferente, variando de personagem para personagem.

Tanto no livro como no filme, o tempo da narrativa não é o mesmo do tempo da história. Assim, em ambas as narrativas há uma constante alternância entre o passado e o presente, em que vemos o narrador no seu trabalho de investigação (a ler os relatórios judiciais e a entrevistar personagens). Para relatar o principal acontecimento da narrativa (a morte de Santiago), os textos recorrem à analepse. Enquanto os saltos temporais se reflectem, no livro, mediante lembranças narradas pelas personagens entrevistadas, na versão fílmica são representados ao gravar, num mesmo local, as personagens, numa primeira instância jovens, e depois, as mesmas personagens envelhecidas. A primeira anacronia no filme surge nos primeiros minutos do filme (Rosi, 1987, 00:09:50), e tem como função dar início à história trágica: após desembarcar na vila, Cristo Bedoya visita a campa de Santiago Nasar, e, depois de haver um *zoom* progressivo na fotografia do defunto, ocorre uma analepse. Aliado ao facto de Cristo Bedoya estar com a cara cerrada e num cemitério, a música que acompanha estas imagens tem um teor igualmente tristonho, dando, desta forma, ao espectador a noção que a história que será contada é dramática.

O presságio de morte surgiu em sonhos e Santiago Nasar não percebeu. No entanto, Rosi considerou que a representação do sonho relatado na primeira página do livro era importante ser representada no filme, tendo em conta a importância dos rituais e mitos na comunidade latino-americana. No livro, o narrador sabe pelas declarações da mãe de Santiago que ele, no dia da sua morte, havia sonhado “que atravessara un bosque de higuerones donde caía una llovizna tierna, y por un instante fue feliz en el sueño, pero al despertar se sintió por completo salpicado de cagada de pájaros” (García Márquez, 2016: 9). Tal como no texto literário, o sonho também é narrado nos primeiros momentos, e foi transposto literalmente, apesar de aqui causar no espectador uma sensação maior de angústia comparativamente ao livro. O espectador apercebe-se de que provavelmente se trata de um sonho ao ver uma personagem (Santiago) a correr no meio de um pântano em *slow motion*. A decisão de ter colocado esta cena em câmara

lenta é bem conseguida, pois consegue dotar este momento de uma carga dramática que no livro não deixa transparecer.



Fig. 2. O sonho premonitório. Santiago Nasar a proteger-se dos excrementos de pássaros.
(00:11:40)

Na obra *Crónica de una muerte anunciada*, o narrador assume-se como uma peça fundamental. Trata-se de um narrador homodiegético, no sentido em que narra na primeira pessoa e é parte integrante da história, contudo, não desempenha o papel principal. Desde o ponto de vista narrativo, assume-se como intradiegético. É através de um exercício de memória que ele e as pessoas que entrevista, bem como de um longo trabalho de investigação, que relata o dia em que Santiago foi morto. Desta forma, ele assemelha-se à personagem detectivesca típica dos textos policiais.

O narrador fílmico tem características semelhantes à do literário, tratando-se, igualmente, de um narrador homodiegético e intradiegético. Logo nos primeiros minutos do filme, conseguimos perceber que a história vai ser apresentada através de um ponto de vista de uma das personagens: um médico chamado Cristo Bedoya, amigo de Santiago. Esta é uma diferença do texto literário para o fílmico, visto que, no livro, não conhecemos a identidade do narrador, apenas sabemos que era amigo de Santiago Nasar. Por sua vez, no relato fílmico, trata-se de um amigo chegado (Cristo Bedoya), uma das poucas personagens que tentou avisar Santiago das intenções dos gémeos Vicario. No início do filme, esta personagem explica o motivo do seu regresso: “porque era mi mejor amigo y no logro olvidar” (Rosi 1987, 16:10). Assim, o relato fílmico aproxima-se mais da realidade, visto que no livro dá a impressão que o narrador tem uma relação

mais de convivência do que uma profunda amizade (Hatry, 2017). Na primeira cena do filme, o espectador vê um barco a navegar por um rio e uma personagem a observar uma cidade onde provavelmente o barco iria parar. Esta personagem, que minutos depois o espectador ficará a saber que é Cristo Bedoya, aparece novamente nas cenas seguintes, dando a entender que o espectador deve familiarizar-se com ela, pois poderá ser importante dentro do filme. No início do filme, a câmara faz um plano de detalhe na cara desta personagem e começamos a ouvir uma *voice over* que diz “He vuelto después de veintisiete años a este pueblo olvidado para tratar de recomponer con tantas astillas dispersas el espejo roto de la memoria” (Rosi, 1987, 00:05:45). Neste momento, reparamos que não houve intenção do realizador em alertar sobre o destino fatal de Santiago Nasar, pois só ficamos a sabê-lo ao minuto 14 do filme, ao contrário do livro, em que é logo a primeira coisa que ficamos a saber. Tanto o foco da câmara em Cristo Bedoya, como o uso da *voice over* são métodos que ajudam a estabelecer a categoria do narrador no filme. A *voice over* está presente ao longo da versão fílmica, fornecendo ao espectador informações que complementam a história. Uma vez mais, observamos que o realizador quis manter-se o mais fiel possível ao texto literário, visto que as palavras ditas em *voice over* foram transpostas literalmente do livro.

No livro, o narrador caracteriza-se por *comportamentos paradoxais* (Galvão Ferreira, 2009: 13), entrando, frequentemente, em conflito com as opiniões dos habitantes que entrevista. Uma das situações mais flagrantes é a questão do tempo meteorológico que fazia no dia em que Nasar foi assassinado. Em vários momentos ao longo da obra se debate se estava bom ou mau tempo. Se por um lado há quem garanta que estava uma manhã chuvosa, por outro há personagens que afirmam que estava um dia radiante de sol. Portanto, em termos de fiabilidade, estamos perante um narrador não fiável. O narrador tem um conhecimento limitado da história que está a narrar e tem um forte envolvimento pessoal, tornando a narrativa subjectiva. Contudo, aponta Galvão Ferreira, o narrador, “ao apresentar na história o que conhece e buscar nos depoimentos de outras personagens os elementos que desconhece, deixa claro que também não lhe foi permitido saber tudo, que há segredos não revelados e que o conhecimento destes pertence somente à personagem Ángela” (2009: 14). Na versão fílmica, o narrador também pode ser considerado um narrador não fiável, no sentido em que dá a entender que fez tudo o que podia para salvar o seu amigo, contudo, vemos

como se deixa persuadir por um grupo de pessoas que lhe pedem que observe um menino doente. Partilhamos a óptica de Barbora Hanousková quando argumenta que “si su intento fuera tan fuerte como intenta persuadirnos, primero buscaría a Santiago e iría a ver el niño después. Aunque parece, considerando el apremio de la gente, que la situación del niño es grave, es difícil pensar que no pudiera esperar un par de minutos” (2013: 42).

A adaptação fílmica de *Crónica de una muerte anunciada* revela-se muito teatral. Este é, sem dúvida, um dos aspectos que mais chamam a atenção do espectador que leu a obra de García Márquez. Esta decisão levada a cabo pelo realizador deve-se, essencialmente, à sua percepção que as cenas na novela se aproximam do género teatral, como, por exemplo, os diálogos e descrições, que retratam perfeitamente as personagens. Além disso, também é explicado detalhadamente os motivos pelos quais as acções se desencadeiam, vamos conhecendo a população e as suas histórias pessoais. Esta abordagem de García Márquez teria como objectivo submergir o leitor na sua história, de enganchar-nos mais nessa intriga que começa logo na primeira página. Este é um caso de que uma certa abordagem pode funcionar num meio (neste caso, o literário), sendo que, no outro, o mesmo pode não resultar.

A teatralidade do filme pode ser vista como um dos factores que fez com que não tivesse mais sucesso. Além disso – e mais importante – a fidelidade ao texto original constitui a característica que marca a adaptação desta obra ao cinema por parte de Francesco Rosi. O realizador italiano tentou transpor para o seu filme os aspectos que fazem desta obra de García Márquez um livro tão lido e apreciado por muitos leitores, ou seja, a sua narrativa, os temas, a sua história peculiar e o tom com que é narrada. Esta novela trata-se da relevância da memória de um povo, bem como a violência e o machismo. A versão fílmica deixa transparecer que se trata de mais um mero filme sobre uma história de uma morte por um conflito amoroso, dando-lhe um toque melodramático à custa do trágico. Enquanto no livro prevalece mais na provável inocência da vítima e como o assassinio deixou marcas na população, mesmo décadas após ter ocorrido, no filme parece evocar os aspectos melodramáticos. Apesar da narrativa da novela ter sido fielmente transposta para o filme (um exemplo são os diálogos retirados literalmente do livro), a narrativa do filme não consegue captar o tom, nem o facto da novela procurar retratar um povo e a sua memória.

III.2. *El coronel no tiene quien le escriba* no cinema

La patience est l'art d'espérer.

Luc de Clapiers, Marquês de Vauvenargues

Em 1961, García Márquez publicou a sua segunda obra: *El coronel no tiene quien le escriba*. Trata-se de um romance curto – com menos de cem páginas – terminado em 1957, quando o autor habitava em Paris. É um dos seus livros mais célebres, sendo considerada, pelo jornal *El Mundo*, como uma das melhores obras em espanhol do século XX. A transposição deste texto literário surgiu mais de trinta anos depois do lançamento do livro, o que causa surpresa, pois é a obra literária mais cinematográfica de García Márquez. De acordo com o autor, “es una novela cuyo estilo parece el de un guion cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara” (García Márquez, Apuleyo Mendoza, 1994: 43). Contudo, o romance poderia ter sido adaptado ainda nos anos 1960, visto que o realizador Arturo Ripstein mostrou interesse em levá-lo ao cinema e propôs a García Márquez isso mesmo. Esta proposta foi rejeitada pelo escritor colombiano, que, entre sorrisos, prometeu ao cineasta mexicano que “cuando aprendas te la paso”⁹. Em meados dos anos 1990, García Márquez encontrou Ripstein e concedeu-lhe a os direitos do seu romance, dizendo: “La novela es tuya. Ya aprendiste a hacer cine; ahora puedes hacer *El coronel...*” (*idem*). Como resultado, a adaptação cinematográfica de *El coronel no tiene quien le escriba* – gravado integralmente em Veracruz (México) – estreou-se em 1999, competindo no festival de Cannes desse ano.

O guião do filme ficou a cargo de Paz Alicia Garcíadiego, esposa e a guionista predilecta de Ripstein. O filme – que tem a duração de 110 minutos – contou com financiamento espanhol, francês e mexicano, e Fernando Luján e Marisa Paredes, actores sobejamente reconhecidos no mundo hispano, encarnaram as personagens

⁹ Entrevista de Hari Camino a Arturo Ripstein. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/cine/realismo_magico.htm [consultado em 02/07/2018]

principais do romance: o coronel que espera uma pensão que nunca mais chega e a esposa, asmática e emocionalmente destruída pela perda do filho. Numa entrevista, Arturo Ripstein conta que a produção do filme não contou com sugestões e recomendações de García Márquez. De facto, o autor colombiano não quis intervir em nenhuma das fases, tendo, inclusive, estipulado no contrato que não ia participar na leitura nem na escrita do guião, e que também não iria estar na rodagem, sendo que apenas iria ver o resultado, tal como o espectador comum. Na opinião de Ripstein, o facto de García Márquez não ter querido intervir no processo de transposição revela alguma reticência do autor quando se trata de filmar uma das suas obras, o que, de certa forma, pode dificultar o sucesso da adaptação.

Em *El coronel no tiene quien le escriba*, a história é narrada a partir da terceira pessoa, por um narrador onisciente e que não faz parte da história (extradiegético). É uma narração sóbria e sem praticamente nenhuma reflexão profunda acerca de uma personagem ou tema. O narrador cinge-se aos movimentos físicos das personagens e ao seu estado de espírito. Destaca-se a sua atenção aos detalhes, pois é um narrador muito descritivo. Talvez pelo facto de não existirem reflexões profundas e frases memoráveis (como há, por exemplo, em *El amor en los tiempos del cólera*), Ripstein não caiu na tentação de recorrer à *voice off*. A história do romance segue uma sequência temporal linear, portanto os seis capítulos que a compõem são uma continuação do anterior. Segundo as referências à nacionalização do Canal do Suez ou à época da ditadura na Colômbia, depreendemos que a acção decorre em Outubro de 1956 e estende-se até Dezembro do mesmo ano. O tempo é um factor importante nesta obra, pois há imensas referências aos meses de Janeiro e Outubro. Outubro é sinónimo de dor, pois, logo na primeira página do livro, percebemos o mal-estar que este mês provoca no militar: “[...] el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas. Era octubre.” (García Márquez, 2014: 7). Por sua vez, Janeiro era o mês em que estavam previstas as tão aguardadas lutas de galos.

A história de amor entre o militar e a sua mulher foi o que levou Ripstein a adaptar esta obra. Numa entrevista, o cineasta mexicano confessou que optou por adaptar este livro de García Márquez e não outro por

ser un relato más lineal, que no apela a la fantasía tanto como otros del realismo mágico. La historia del coronel es una historia conmovedora por lo escueta, por lo entrañables que resultan las angustias y dificultades del viejo militar. Las terribles miserias de lo cotidiano, del hombre pequeño y común y corriente. Del hombre que somos todos nosotros. La película fue considerada a partir de *mi lectura del coronel* y a mi me interesó la historia de amor entre el general y su mujer; pero si existe un aliento poético es a partir de las emociones que fueron provocadas.¹⁰

A procura de uma interpretação pessoal da obra levou os responsáveis da adaptação a não serem subservientes ao texto de García Márquez. Na óptica de Ripstein, “lo que hay que hacer es serle infiel a la obra; la lealtad hay que tenerla con la película” (*Idem, ibidem*). Paz Garcíadiego reforça a ideia do realizador, assumindo uma postura frontal relativamente à fidelidade da obra fílmica à literária, afirmando que o adaptador tem a necessidade e obrigação de “arrebatarse la novela al escritor; tienes de faltarle al respecto y quitárselo”¹¹, tendo em consideração que o livro deixa de ser o centro das atenções, pois, ainda na óptica da guionista, “el material que está acá es mío, y hago yo lo que se me pegue en la gana” (*idem*). Contudo, e apesar destas declarações, Ripstein e Garcíadiego não levaram a cabo uma adaptação livre do romance. Desta maneira, houve alterações substanciais à narrativa do texto, mas muitos aspectos mantiveram-se inalterados. Seguidamente, na nossa análise debruçamo-nos sobre o que se manteve, e o que os responsáveis pela adaptação transformaram.

À primeira vista, o filme de Ripstein dá a entender que o cineasta mexicano quis manter estreitas relações com a obra, pois, além de preservar o nome da obra literária, a estrutura principal da história é igual, bem como as personagens, com a ressalva que há duas que foram acrescentadas: Julia e Nogales, prostituta e amante de Agustín, e o trapezista que assassinou Agustín, respectivamente. Assim, depreendemos que estas duas personagens acrescentadas têm relações directas com o filho do coronel que fora

¹⁰ Entrevista de Hari Camino a Arturo Ripstein. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/cine/realismo_magico.htm [consultado em 02/07/2018].

¹¹ Entrevista a Paz Garcíadiego e Arturo Ripstein levada cabo por Felipe Bonacina. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ob8vkJPR1uw> [consultado em 04/07/2018]

morto. No filme, a história da morte de Agustín é aprofundada, explicando melhor do que no romance os motivos que levaram à sua morte. Além destes factores, o próprio guião reproduz com fidelidade alguns diálogos do livro, como, por exemplo, a cena final da narrativa, que foi fielmente adaptada para o filme.

Os principais temas da obra literária foram transpostos para a versão fílmica. O romance *El coronel no tiene quien le escriba* faz alusão à morte, à miséria e à espera. Para García Márquez, a imagem a reter desta obra é a de um homem à espera, ansiosamente, de uma lancha no mercado de Barranquilla. Ao que parece, os responsáveis pela adaptação também perceberam isso dessa forma, já que uma das capas do filme é a figura de um homem virado para o cais, enquanto um barco se aproxima de terra. A história gira em torno de um homem que ao longo de quinze anos (no filme, são 27 anos) repete a mesma acção: todas as sextas-feiras vai ao cais à espera da carta que autorize a sua reforma. No filme, esta cena repete-se quatro vezes (00:20:28; 00:39:41; 01:05:56; 01:35:40), de uma forma muito semelhante, confirmando, assim, que a espera é um dos temas centrais também no filme. Estas repetições são acompanhadas por uma lentidão no movimento da câmara e de uma música solene de David Mansfield, acrescentando morosidade narrativa à cena em questão. No romance, a miséria é um tema que surge logo nas primeiras páginas, descrevendo o narrador as condições em que o coronel e a esposa vivem. No filme, a pobreza não se restringe ao casal idoso, ampliando-se a toda a aldeia: vemos casas deterioradas, bem como terrenos abandonados. As únicas personagens que parecem ter posses é o Don Sabas e a mulher, que vivem numa casa espaçosa e munida de bens. A morte nos dois textos surge devido ao falecimento recente de Agustín. Tanto no texto literária como no cinematográfico, é através da mulher do coronel – que na adaptação se chama Lola – que percebemos a importância deste tema, pois está constantemente a lamentar-se pela morte do filho, enraivecida por ter sido assassinado devido aos seus ideais políticos. No livro, o leitor não conhece os verdadeiros motivos que levaram ao assassinio de Agustín, mas depreende que terá envolvido questões políticas. No filme, além de ideais políticos, surge a hipótese de Agustín ter sido morto por Nogales, por uma questão de ciúmes envolvendo Julia.

Para além destes temas mencionados, o galo e o tempo chuvoso também têm uma forte simbologia associada no romance e na adaptação fílmica. O galo, herdado pelo coronel e a esposa quando o filho morreu, é uma figura predominante na história do livro e ainda mais no filme; está presente da primeira à última cena. A relação que o realizador e Fernando Luján (coronel) conseguem com o galo de luta é

una de las mejores aportaciones a la película; el animalito se transforma en un símbolo de vida y amor, la auténtica sensación de espera no proviene de la imposible e inverosímil pensión sino de las expectativas sobre el gallo, la verdadera apuesta por la vida. Por momentos sospechamos que Marisa Paredes va a intentar torcerle el cuello para salir de apuros y vengar en parte la muerte de su hijo; pero vence la ternura y la actriz se muestra grandiosa en su defensa (Javier Betancourt, 1999)



Fig. 3 – A primeira vez que vemos o coronel à espera do barco que traz o correio (00:09:05). Todas as sextas-feiras, espera, ansiosamente, o correio. Esta é uma das imagens mais marcantes do romance, tal como do filme.

O galo é um animal que, para além de ser a derradeira esperança de uma vida melhor para o casal, faz companhia ao coronel. Há vários momentos em que esta personagem está a falar com o galo, sendo uma cena muito repetida, tal como as idas em vão ao cais. No filme, este animal torna-se uma espécie de confidente do coronel. Quando se vê pressionado a vendê-lo a Don Sabas, ele mostra toda a sua afeição ao animal, dizendo a Don Sabas que “le gusta dar sus vueltecitas” e “se llama Tadeo” (Ripstein, 1999, 01:00:20). Ao longo do filme, veem-se muitas vezes o coronel e a mulher com o galo nos braços, como se tratasse de uma criança e, de certa forma, como se fosse o substituto de Agustín. Relativamente à chuva, é curioso perceber que enquanto no romance é o estado de tempo predominante, no filme só começa a chover apenas a

meio. Contrariamente à narrativa, a chuva continuará até à derradeira cena, perdendo, desta forma, o impacto que a mudança atmosférica tem no desenvolvimento do texto escrito. É curioso notar que, no filme, há uma forte simbologia relacionada com os espelhos. Em vários momentos, o espectador vê as personagens através de um espelho. No texto literário, o coronel “carecía de espejo hacía mucho tiempo” (García Márquez, 2014: 9). O espelho é uma figura de linguagem simbólica usada muitas vezes no cinema. A sua contribuição para a compreensão da cena pode ser variada, mas, através dele, conseguimos penetrar na mente da personagem de forma íntima e pessoal.



Fig. 4 – A presença dos espelhos no filme é constante, acrescentado pelo cineasta. Nesta imagem, o espectador vê o casal, no momento em que decidem trazer o galo de volta a casa (01:37:50).

Como vimos anteriormente, a interpretação de um texto varia de leitor para leitor, e, assim, não há duas interpretações cem por centos iguais de uma obra. Na transposição deste romance ao cinema, Ripstein e Garcíadiego assumiram o interesse de fazer uma interpretação própria, partindo de uma óptica mexicana da história de García Márquez. Assim, uma das alterações substanciais do filme relativamente ao livro é a transformação histórico-geográfica. A acção do filme é transferida da Colômbia para o México, no final dos anos 1950. Contudo, as referências à cronologia histórica mudam substancialmente, visto que a “última guerra civil” colombiana dos inícios do século XX transformam-se na Guerra Cristera, como o próprio coronel faz alusão num monólogo cheio de impropérios à frente do galo. Na perspectiva da guionista, a mudança histórico-geográfica era óbvia, pois “no soy colombiana, no voy a fingir que soy colombiana, por lo tanto los pleitos entre liberales y conservadores de los años 40 me valen madre,

desaparecen. Tenía yo que encontrar un equivalente mexicano”¹². Esta alteração implicou algumas mudanças na história, como, por exemplo, o tempo de espera da pensão: de 15 anos no romance, passa para 27 no filme. Além disso – e mais importante – perdem-se alguns dados cruciais no atraso desta pensão, pois, o filme não faz referência às razões políticas que originaram este atraso. Esta alteração foi, porventura, a que implicou maiores diferenças entre o texto literário e o fílmico, já que levou à supressão de personagens, alteração de cenas e do próprio ambiente de crispação presente no romance. No tocante às personagens, destaca-se a eliminação dos mercadores árabes e a transformação de tom de pele que sofreu o advogado (no filme não é “un negro monumental sin nada más que los dos colmillos en la mandíbula superior” (García Márquez, 2014: 29). A alteração histórico-geográfica implicou também que o ambiente de guerra que está em plano de fundo no romance tenha desaparecido. Ao longo do texto literário, a violência está presente. O toque de recolher é o expoente máximo deste clima tenso que existe no romance e está enraizado no dia-a-dia desta população. Através dos diálogos e do narrador, o leitor dá conta que a terra é patrulhada permanentemente pelo exército. Ao longo de todo o filme, não há referências a nenhuma autoridade política ou militares, como, por exemplo, o *alcalde* e os polícias, que surgem na obra num plano que não é, de todo, secundário. Observamos que não há nenhum conflito social, mas sim conflitos pessoais: entre o coronel e a esposa; entre o casal e a aldeia ou entre o coronel e o padre. O ódio que o militar sente relativamente ao homem da Igreja é uma invenção do realizador, pois tal clima de animosidade entre estas duas personagens não existe no texto literário. No entanto, é justificada pelo coronel quando, em conversa com Don Sabas, antigo companheiro de armas, explica que lutaram juntos para pôr fim ao poder que o culto católico tinha no México.

A versão fílmica de *El Coronel no tiene quien le escriba* tem uma atmosfera mais melancólica e sombria do que o romance. A acção decorre maioritariamente durante a noite e em espaços interiores. Além disso, ao contrário do texto literário, o humor desvanece-se no filme, dando aos protagonistas uma personalidade mais entristecida e resignada. No romance, os ditados e provérbios populares são recorrentes e aligeiram,

¹² Entrevista de Paz Alicia Garcíadiego, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ob8vkJPR1uw> [consultado em 04/07/2018]

de certa forma, o ambiente pesado da história. No filme, foram suprimidos, retirando o humor que está presente no texto original. De acordo com Stefano Tedeschi, Ripstein, “no necesita el recurso del humor para ser aceptada de parte del espectador: el patetismo, y de alguna manera la desmesura, pertenecen totalmente a la poética del director (y de su guionista preferida), sin necesidad de un escudo irónico de protección” (2010: 199).

Na adaptação de *El coronel no tiene quien le escriba*, além do acréscimo de duas personagens, há uma que *crece*. Houve, por parte da guionista, uma atenção especial à mulher do coronel: no filme, sabemos que se chama Lola e é espanhola. Paz Garcíadiego explica que *descobriu* algo mais nesta personagem ao tentar evitar a repetição da acção mais célebre do livro: o vai e vem do coronel ao cais, à espera da carta que tarda a chegar. Considerando que o cinema não suporta tantas repetições, a guionista virou a sua atenção para a mulher do protagonista:

[...] descubrí que muy de lado –y muy dejado de lado, en el texto de García Márquez– estaba la mujer de coronel, que, en el texto es una mujer regañona, que no existe, pero [...] si ponemos andar la novela, mientras el coronel andaba en el muelle esperando la famosa carta, ella hacía cosas para comer, entonces ella me empezó a crecer necesariamente –no fue ni siquiera voluntario- [...] ¹³

No filme, esta personagem ganha protagonismo, e possui uma personalidade mais forte, que, através da excelente actuação de Marisa Paredes, ganha imediatamente o afecto do espectador. Ao contrário do que acontece no romance, em que quase não sai de casa, ela gosta de ir ao cinema, e vemo-la em dois momentos a assistir a um filme com o seu amigo mais próximo, o padre da aldeia, apesar de o seu marido detestar o que ele representa.

A última cena do filme transmite uma mensagem diferente da do romance. Apesar desta cena ter sido transposta fielmente do texto (os diálogos são praticamente os mesmos), a forma como a câmara se movimenta lentamente, acompanhados de um

¹³ Entrevista de Paz Alicia Garcíadiego, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ob8vkJPR1uw> [consultado em 04/07/2018]

tema musical, enquanto Fernando Luján sussurra algumas palavras, não parece ter o mesmo sentido de libertação que têm as palavras no romance: “El coronel necesitó sententa y cinco años –los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto –para llegar a ese instante [...]” (García Márquez, 2014: 71). No filme, o coronel parece estar resignado, convencido que “todo sigue igual” e que o futuro não será diferente. Neste sentido, o final do filme coincide com o início: o tema musical repete-se e a câmara aponta para a janela, só que, agora, está a chover. Se no romance, o final dá a ideia que melhores tempos virão para o casal, no filme acontece o contrário.



Fig. 5 (00:02:00) e fig. 6 (01:50:08) – A imagem da janela representa a circularidade do tempo no filme, em que a chuva na figura pode ser vista como o fim das esperanças do coronel e da sua mulher.

Ao contrário do que é comum em muitas transposições fílmicas, os responsáveis pela adaptação foram fiéis aos temas e motivos que compõem a história. As diferenças dos textos residem, essencialmente, nas técnicas narrativas que ambos os meios têm ao seu dispor. Stefano Tedeschi faz uma observação pertinente acerca disto mesmo:

si García Márquez había construido con *El coronel no tiene quien le escriba* su novela más “cinematográfica”, Ripstein en cambio ha montado, gracias al empleo de toda clase de artificios (música, actuación, movimientos de la cámara, uso del paisaje), con su *Coronel*, su película más “novelesca” (2010: 200)

Estamos perante uma adaptação interpretativa que, apesar de seguir o texto literário em aspectos essenciais, como, por exemplo, o espírito e tom narrativo, temas, entre outros, consegue demarcar-se do livro, ao tentar expressar a história de uma perspectiva própria do cineasta, sendo que procura criar um texto fílmico autónomo. Ainda assim, podemos falar de autoria partilhada, no sentido em que há uma afinidade ideológica entre o autor fílmico e o literário.

III.3. *El amor en los tiempos del cólera* no cinema

A cidade está deserta,
E alguém escreveu o teu nome em toda a parte:
Nas casas, nos carros, nas pontes, nas ruas.
Em todo o lado essa palavra
Repetida ao expoente da loucura,
Ora amarga, ora doce,
Para nos lembrar que o amor é uma doença,
Quando nele julgamos ver a nossa cura.

Ornatos Violeta

Em 1985, Gabriel García Márquez publicou um dos romances mais consagrados do mundo hispânico: *El amor en los tiempos del cólera*. Tal como o seu título sugere, a obra versa sobre o amor e as suas diferentes facetas. É-nos trazida, ao longo de centenas de páginas, uma história sobre o amor, a morte e a solidão. A acção decorre algures no litoral caribenho, entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX. O autor conta-nos a história de Florentino Ariza, que, com uma persistência inabalável, esperou mais de meio-século para consumir o seu amor de adolescência com Fermina Daza. Após um longo e sigiloso namoro, em que ele lhe escreve diariamente com grande fervor, vê Fermina casar com Juvenal Urbino, um prestigiado médico educado na Europa e que, ao longo da vida, alcançou grandes façanhas na cidade.

Em 2007, estreava no Festival do Rio, a versão fílmica de *El amor en los tiempos del cólera*. Realizado pelo britânico Mike Newell, o filme *Love in the time of cholera* tem a duração de 139 minutos, tendo sido gravado em Cartagena das Índias, na Colômbia. É de assinalar que foi a primeira vez que uma das obras do consagrado autor colombiano foi adaptada por um estúdio de Hollywood. Até então, as obras do autor foram levadas ao cinema por realizadores latino-americanos ou italianos, como, por exemplo, os já referidos Ruy Guerra, Arturo Ripstein ou Francesco Rosi. Apesar de retratar a realidade sul-americana e contar com actores que dominam o castelhana – como, por exemplo, Javier Bardem –, o filme é falado em inglês.

A crítica cinematográfica foi consensual relativamente ao resultado final da adaptação de *El amor en los tiempos del cólera* e não poupou nas críticas. Mesmo antes da estreia nos cinemas norte-americanos, John Anderson anteviu que o filme iria ter *uma caminhada pedregosa* no que toca ao sucesso de venda de bilhetes¹⁴. O crítico de cinema defende que “the film not only falls short of the novel’s magic, but fails to generate much of its own” (2007) e que os fãs do autor poderiam apreciar, mas os cinéfilos não teriam prazer, nem seriam seduzidos por esta adaptação, que, na sua opinião, foi demasiado literal e meticulosa. As suas previsões mostraram-se acertadas, visto que, durante o primeiro fim-de-semana depois da estreia, o filme arrecadou apenas 1,88 milhões de dólares, o que significou um autêntico fracasso de bilheteira. Contudo, este fracasso prolongou-se além dos primeiros dias, sendo que o filme nunca alcançou o número de espectadores desejado. Este insucesso não se deveu à falta de orçamento – estima-se que tenha sido investido cerca de 50 milhões de dólares –, nem à qualidade do elenco, que contava nas suas fileiras com a actriz brasileira Fernanda Montenegro e o já mencionado Javier Bardem.

Na versão fílmica de *El amor en los tiempos del cólera*, a acção decorre à volta de duas personagens, mas há claramente uma que a que se atribui mais importância. Na adaptação, Florentino Ariza é o protagonista, relegando Fermina Daza e Juvenal Urbino para segundo plano. Defendemos que tal se deve ao facto de lhe outorgarem única e exclusivamente a ele – e em certas ocasiões – uma voz em *off*, de maneira que este

¹⁴ John Anderson, 2007. Crítica disponível em <http://variety.com/2007/film/awards/love-in-the-time-of-cholera-1200554586/> [consultado em 5/5/2018]

recurso só se utiliza no filme para expressar sentimentos e pensamentos desta personagem. Assim, há uma tendência para que o espectador estabeleça uma relação mais próxima com esta personagem. No texto literário, o narrador reparte as atenções por três personagens: Florentino Ariza, Fermina Daza e Juvenal Urbino. Por exemplo, o primeiro capítulo é praticamente todo dedicado a traçar o perfil e contar a história de vida desta personagem. No filme, o que observamos é que o primeiro capítulo foi bastante condensado e algumas acções, bem como personagens (por exemplo, Jeremiah de Saint-Amour) foram suprimidas. Desta forma, a importância de Juvenal na história parece ter sido descurada pelos responsáveis da adaptação. Uma das possíveis razões para o realizador não se ter preocupado em representar ou fazer menção aos acontecimentos do primeiro capítulo deve-se, essencialmente, ao interesse em focar-se na relação amorosa entre Florentino e Fermina, relegando Juvenal Urbino para uma posição mais secundária.

No filme, em certos momentos, o espectador vê o que Florentino tem diante de si, assumindo, por alguns instantes, a câmara o papel de narrador na primeira pessoa. Quando Florentino vê Fermina na feira, acompanhada por Gala Placidia, e anda atrás dela, sem Fermina se dar conta, a câmara assume um carácter subjectivo, havendo momentos em que o espectador *se apropria* da visão de Florentino. Na nossa opinião, esta cena é uma das mais interessantes e importantes do filme, pois é neste momento que Fermina se apercebe que o amor, por vezes, não passa de uma mera ilusão e que o tempo pode fazer com que se desvaneça. No livro, o narrador conta-nos, na terceira pessoa, e num breve parágrafo, como esta personagem se sentiu quando viu Florentino:

Ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo, tal como los había visto en el tumulto de la misa del gallo la primera vez que él estuvo tan cerca de ella, pero a diferencia de entonces no sintió la conmoción del amor sino el abismo del desencanto. En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó cómo había podido incubar durante tanto tiempo y con tanta servicia semejante quimera en el corazón. Apenas alcanzó a pensar: «¡Dios mío, pobre hombre!». Florentino Ariza sonrió, trató de decir algo, trató de seguirla, pero ella lo borró de su vida con un gesto de la mano. (García Márquez, 2015: 153)

Na versão fílmica, a câmara assume um papel preponderante para representar, visualmente, esta cena. Consoante o interlocutor, há uma alternância do ponto de vista entre as duas personagens, sendo que, aqui, há uma predominância da narração na primeira pessoa, de modo a mostrar os sentimentos diferentes das duas personagens. Esta cena, no filme, revela-se mais intensa do que no romance, pois, no primeiro, Florentino não fica imóvel e pergunta-lhe o que aconteceu para ela ter mudado de ideias. Para além disso, enquanto na obra literária o encontro se resume em poucas palavras, às quais se acrescenta uma carta de Fermina a Florentino com apenas duas linhas, na versão fílmica o conteúdo da carta é dito, pessoalmente, por ela. Conseguimos, através de um primeiro plano nas caras dos protagonistas e de uma melodia triste, perceber os seus sentimentos: por um lado, Florentino está petrificado com a rejeição dela e não compreende, de todo, o que está a acontecer. Por outro, Fermina parece sentir-se, inicialmente, assustada e com alguma pena pela figura do seu noivo.

Quando, no velório de Juvenal Urbino, Florentino Ariza reitera o juramento de amor eterno a Fermina Daza, o espectador apercebe-se que as cenas que se seguem são anacrónicas. Assim, a estrutura do romance, em termos de conteúdo, apresenta uma construção horizontal, visto que cada capítulo complementa o anterior. Contudo, na sua forma, é espiralado, e não circular: o primeiro capítulo tem a sua continuação apenas no último (sexto), já que, do segundo ao quinto, a história contada é uma retrospectiva do passado dos protagonistas. Há seis sequências narrativas, em que a concepção do tempo, bem como a focalização sobre as personagens servem de critério estrutural:

- A primeira sequência narrativa conta como foi o último dia de vida de Juvenal Urbino e, até às últimas páginas do capítulo, parece-nos ser uma narrativa linear. No entanto, com o surgimento de Florentino Ariza, percebemos que a história começa *in media res*.
- A segunda dá início à história: assistimos à primeira troca de cartas entre Florentino e Fermina, bem como as conquistas secretas de Florentino.
- A terceira relata como Juvenal e Fermina se conheceram, contraindo matrimónio.

- A sexta e última sequência narrativa retoma a história onde a havíamos deixado no primeiro capítulo, logo após a morte de Juvenal Urbino.

Observamos, assim, que a narrativa não é linear, isto é, a história não tem a ordenação mais comum nos textos literários: princípio, meio e fim. A estrutura da adaptação fílmica foi fiel à do livro, sendo que o filme começa com a queda fatal de Juvenal Urbino, quando este tenta, sem sucesso, agarrar o seu papagaio. Tal como o romance, após a morte de Juvenal, no filme há uma anacronia, em forma de analepse, para contar a história que há para trás. Para assinalar este processo, optou-se por uma troca de actores para interpretar a mesma personagem, o que sucedeu apenas com Florentino Ariza¹⁵, visto que os adaptadores decidiram não recrutar uma actriz mais jovem para desempenhar o papel de Fermina Daza, sendo Giovanna Mezzogiorno, que na altura tinha 31 anos. A actriz interpreta não só a versão adulta e idosa da personagem, como também a versão jovem adolescente, o que, indubitavelmente, não acrescentou realismo algum, bem pelo contrário, pois apresentava uma idade desajustada para representar uma personagem de 13 anos. Apesar de seguirem praticamente na íntegra a estrutura, os responsáveis pela adaptação decidiram inverter a ordem de alguns acontecimentos. Por exemplo, no livro é relatado que Florentino perde a virgindade antes de Fermina, mas, no filme, acontece ao contrário, ainda que as cenas sejam retratadas praticamente uma a seguir à outra. Não encontramos nenhum motivo óbvio para que o guionista decidisse inverter esta ordem, pois, não afecta, de forma alguma, a trama da história.

Em *El amor en los tiempos del cólera*, estamos perante um texto narrado maioritariamente na terceira pessoa, em discurso indirecto, no qual o narrador, apesar de não participar nos acontecimentos que narra (heterodiegético), assume, algumas vezes, uma posição subjectiva, usando a primeira pessoa do plural “nós”, tornando-se, desta forma, mais uma personagem deste romance. Observamos isto em certas ocasiões, por exemplo: “Gracias a él [Juvenal Urbino], Jeremiah de Saint-Amour pudo ser lo que fue entre nosotros” (García Márquez, 2015: 22); “Cesó [el cólera] de pronto como había empezado, y nunca se conoció el número de sus estragos, no porque fuera

¹⁵ O actor Unax Ugalde interpreta o jovem Florentino Ariza.

imposible establecerlo, sino porque una de nuestras virtudes más usuales era el pudor de las desgracias propias (p. 165)”; “El Diario del Comercio, nuestro periódico tradicional, trató de remendar la honra civil con un ensayo erudito y más bien indigesto sobre la antigüedad y la influencia cultural de los chinos en el Caribe [...] (García Márquez, 2015: 279)”.

Na versão fílmica do romance, o narrador marca presença através das personagens. De modo a serem o mais fiel possível ao romance, Newell e Harwood – realizador e guionista do filme, respectivamente –, optaram por incluir no guião as reflexões mais célebres sobre o amor, a morte e a solidão que García Márquez, através do narrador, dá neste romance. O maior motivo pelo qual eles decidiram adaptar esta obra ao cinema foi porque gostaram não só da história, como também da forma como García Márquez a conta (Cabello Pino, 2010). Na opinião de Cabello Pino (2010), transformar uma obra do autor colombiano para o cinema em que tudo isto se perdesse ou fosse alterado por outras palavras não teria qualquer sentido. O mesmo autor defende que “la decisión de tratar de mantenerse lo más fiel posible a lo escrito por García Márquez es absolutamente coherente precisamente por tratarse de una novela que en poco más de veinte años ha alcanzado ya la categoría de canónica” (2010: 4). A *voice off* foi o recurso que foi utilizado pelo realizador para expressar estas considerações do autor. Observamos, por exemplo, no final do livro quando o narrador reflecte sobre os limites da vida: “Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites” (García Márquez, 2015: 495). No filme, estas palavras foram transpostas literalmente por Florentino Ariza em *voice off*: “After fifty-three years, seven months and eleven days and nights my heart was at last fulfilled. And I discovered, to my joy, that is life, not death that has no limits” (Newell, 2007, 2:02:45).

No romance, o narrador é onisciente, tendo o total domínio do espaço e do tempo da narrativa. Conhece as personagens na íntegra: as suas vivências, receios, complexos, o seu futuro, etc. A ubiquidade do narrador é comprovada através do domínio absoluto do estilo indirecto, ainda que, algumas vezes, a sua voz se misture com a das personagens em estilo directo. O diálogo é escasso, pelo que a obra está recheada de monólogos interiores, em que as personagens reflectem sobre o que está

a acontecer, como, por exemplo, quando Florentino se questiona sobre o amor que sente por todas as mulheres com quem se envolveu e se é possível amar várias pessoas ao mesmo tempo. O facto de existir pouco diálogo é recorrente nas obras de García Márquez. É comum que os diálogos das obras do autor sejam breves, sendo que, por vezes, são apenas uma intervenção ou uma réplica. Segundo García Márquez,

el diálogo en lengua castellana resulta falso. Siempre he dicho que en este idioma ha habido una gran distancia entre el diálogo hablado y el diálogo escrito. Un diálogo en castellano que es bueno en la vida real no es necesariamente bueno en las novelas. Por eso lo trabajo tan poco (*apud* Apuleyo Mendoza, 1994: 44)

É possível constatar que praticamente todo o diálogo presente no texto literário tenha sido transposto, de forma literal, para o guião do filme. Contudo, o diálogo presente na obra não era suficiente para fazer um guião de um filme de duas horas. A solução passou por transformar as palavras do narrador, neste caso não numa *voice off*, mas em diálogo. Recordemos, por exemplo, a cena no velório de Juvenal Urbino, em que Florentino Ariza reitera o seu juramento de fidelidade eterna a Fermina Daza, ao qual ela responde “Lárgate. Y no te dejes ver nunca más en los años que te queden de vida” (García Márquez, 2015: 79-80).

O domínio absoluto da história por parte do narrador, as mudanças de perspectiva, e a própria dilatação no tempo dos acontecimentos narrados requerem um controlo especial dos tempos narrativos, em que abundam recordações, resumos e antecipações. O tempo – elemento narrativo fundamental da obra – está assente em muitas repetições. Por exemplo, ao longo da obra, Florentino reitera mais do que uma vez o juramento de amor a Fermina.

O tempo e o espaço são dois aspectos fulcrais na narrativa da obra *El amor en los tiempos del cólera*. Podemos distinguir dois tipos de tempo: o tempo interno e o tempo externo. Na obra literária, o tempo interno é determinado pela ruptura da linearidade dos acontecimentos narrados. O facto de que a acção que está a ser narrada seja interrompida como uma visão retrospectiva, juntamente com um narrador héterodiegético permite que, em alguns momentos, sejam realizadas antecipações. Ao

longo do romance, o narrador conta-nos coisas que ainda estão por acontecer, como, por exemplo, logo no primeiro capítulo, adianta-nos que o papagaio será a causa de morte de Juvenal Urbino, apesar de, nesse momento, não termos suficiente informação para decifrar o que nos está a ser dito. Por sua vez, o tempo externo retrata o período em que ocorrem os acontecimentos narrados. No romance, há numerosas alusões à época em que a acção decorre. Por exemplo, acontecimentos históricos como a cerimónia festiva do novo século (García Márquez, 2015: 323), a chegada do cinema à Colômbia (p. 364), a invenção da máquina de escrever (García Márquez, 2015: 416), e a primeira viagem num balão de ar quente (García Márquez, 2015: 323). Para além disso, há uma constante menção à cólera e às guerras entre os conservadores e os liberais. Estes eventos têm como principal função unir a ficção à realidade. Para além do amor, da morte e da solidão, o tempo também se insere na temática da obra, transformando-se num recurso metafórico da liberdade. Ao invés de se configurar como um mecanismo de opressão, é um factor que traz esperança, transformando-se em eterno ao apresentar-se como uma reivindicação da liberdade, vivida através do amor.

Na versão fílmica, observamos que os adaptadores decidiram representar a mesma época que é retratada no livro. Podemos determinar que a história decorre, aproximadamente, entre 1870 e 1930, pelo guarda-roupa das personagens e, claro, pela menção a objectos e eventos históricos, que estão presentes no romance e também no filme. Após a ausência de Fermina durante dois anos, Florentino reencontra-a no cinema, a assistir a um filme mudo e a preto-e-branco (Newell, 2007, 1:41:28), e, pouco tempo depois do velório de Juvenal, Florentino a redigir uma carta numa máquina de escrever (Newell, 2007, 1:47:44). Ao contrário do livro, aqui o espectador não é informado que são invenções recentes, mas consegue perceber pelo enquadramento histórico do filme. Tendo em conta que a o tempo da narrativa abarca cerca de 60 anos de história, a maquilhagem foi uma das ferramentas para demonstrar a passagem do tempo. Note-se que a caracterização das personagens foi alvo de crítica, devido à sua falta de qualidade em *gerar* um aspecto realístico de idosos, especialmente em Giovanna Mezzogiorno (Fermina Daza).

Tal como o tempo, o espaço também está determinado, pois, apesar de a cidade não ser denominada, sabemos que a acção decorre algures na costa caribenha. Além

disso, as viagens que os protagonistas fazem são igualmente para destinos que não foram inventados: as idas à Europa de Juvenal e Fermina (Paris, Roma, Londres) e regiões colombianas, como Riohacha e Valledupar. As viagens de barco adquirem uma dimensão simbólica, especialmente para Fermina, pois pressupõe uma liberação da vida cotidiana em terra, servindo para estimular a relação com Juvenal. Quando estavam a visitar o continente europeu, existia uma felicidade entre o casal, tanto que, quando surgiu a primeira crise conjugal, eles solucionam-na embarcando numa nova aventura.

As viagens pelo rio Magdalena têm uma forte simbologia: primeiro, quando Florentino embarca, sozinho, percebe que não consegue estar longe de Fermina e, por isso, decide regressar prontamente à cidade. Florentino volta a viajar, mas, agora, acompanhado por Fermina. Nas duas ocasiões, a natureza envolvente passa despercebida a Florentino por dois motivos diferentes. Enquanto na primeira ocasião a paisagem natural é exuberante e está repleta de árvores colossais, a personagem alheia-se pelo facto de se sentir só; na segunda, Florentino dá conta que “el río padre de La Magdalena, uno de los grandes del mundo, era sólo una ilusión de la memoria”, pois “la deforestación irracional había acabado con el río en cincuenta años” (García Márquez, 2015: 471). Desta vez, a paisagem fica em segundo plano quando ele e Fermina a contemplam devido à destruição a que foi submetida pelo ser humano. Através de referências a espaços reais, García Márquez consegue dar mais verossimilhança às suas histórias. No filme, quando Florentino parte para tentar esquecer Fermina, vemo-lo com um ar tristonho, enquanto uma voz em *off* (a do próprio) tem um discurso derrotista; este momento é acompanhado de uma melodia, e é seguido por uma paisagem, nocturna, das margens do rio, momentos que servem para enfatizar o momento difícil pelo qual a personagem estava a passar. Observamos que Florentino está tão absorto na sua infelicidade que ignora por completo o que está à sua volta. Na segunda viagem por este rio, há um desfoque na paisagem – agora de dia –, enquanto Fermina e Florentino conversam e olham para a paisagem. Este desfoque da paisagem faz com que o espectador perceba que Florentino Ariza está tão concentrado em Fermina que nada mais lhe interessa. Este momento é acompanhado por uma música mais suave, mas que, ao contrário do que acontece na primeira viagem, não é melancólica.



Fig. 7 e fig. 8 – Florentino Ariza na primeira viagem, em que, através de um grande plano do seu rosto, se denota tristeza (0:46:45); e na segunda viagem, décadas depois, com Fermina (1:57:40)

A cidade colombiana de Cartagena das Índias foi o local escolhido para as gravações do filme. Ao contrário do texto literário, o espectador sabe que acção decorre nesta cidade, pois, na cena em que Tránsito Ariza pede a León XII um emprego para o filho, D. León coloca os dedos, de forma a calcular a distância, em cima de *Cartagena*. Na versão fílmica, o espaço é problematizado através de aspectos de índole histórica e social da América Latina, mais especificamente da Colômbia. O realizador tenta recriar o espaço da narrativa literária no seu filme a partir de recursos cinematográficos específicos, como o movimento de câmara, a banda sonora, diálogos (em *voice off*), entre outros. Logo nos primeiros minutos do filme, podemos observar a cidade, através de uma janela da casa de Florentino Ariza, quando este se encontra deitado com América Vicuña. De acordo com Larissa Pinheiro Xavier, quando Florentino vai à janela e, através dela, olha a cidade

tem o objetivo de introduzir a narrativa, pois insere o espectador no universo em que vai se desenrolar a acção. Percebemos que há uma tentativa por parte do diretor de situar o espaço em que a história acontece, mostrando indícios desse lugar. [...] A representação da cidade no filme de Newell enfatiza bastante a característica da narrativa de García Márquez sobre a consolidação do espaço. Percebemos, assim, uma relação entre elementos espaciais do texto literário e do fílmico ao mostrarmos a aproximação feita no início da narrativa fílmica com o início da narrativa do romance (2013: 70)

Em pouco mais de duas horas, a adaptação fílmica retrata a história contada em *El amor en los tiempos del cólera*. Geralmente, a extensão de um romance excede em larga escala as duas horas *standard* do cinema comercial. Newell confessa que conservar todas as cenas teria transformado o filme num telefilme de 16 horas¹⁶. De acordo com Cabello Pino (2010), os responsáveis por esta adaptação foram bem-sucedidos na transposição do essencial da obra, visto que quase todas as cenas e personagens importantes do romance não tiveram de ser *sacrificados*. Segundo este autor,

estos [os adaptadores] han sabido “aligerar” correctamente las cerca de quinientas páginas de la novela de García Márquez sin que se eche en falta nada importante de la misma en la película. De hecho, además de la trama principal que sigue la relación entre Florentino Ariza y Fermina Daza, han sido capaces de recoger prácticamente casi todos los episodios adyacentes a la misma que, a modo de pequeños cuentos, jalonan la trama de la novela. Lo mismo ocurre con los personajes. Prácticamente todos los que tienen mínima relevancia para el desarrollo de la trama de la novela aparecen en la película.

Contudo, há uma personagem importante que não foi representada na versão fílmica. Estamos a falar de Leona Cassiani, que “fue la verdadera mujer de su vida [de Florentino Ariza], aunque ni él ni ella lo supieran nunca, ni nunca hicieron el amor” (García Márquez, 2015: 261). Na óptica de Cabello Pino, a decisão de suprimir esta personagem do filme é facilmente explicável, pois, “es casi el único personaje relativamente importante de la novela cuya extirpación de la misma no afecta sensiblemente a la trama general” (2010: 3). Discordamos da opinião deste autor, pelo facto que Leona Cassiani é uma personagem que se distingue das mulheres com quem Florentino Ariza teve um caso. Essas mulheres são para Florentino como uma espécie de objectos que servem para consolar a sua dor de não possuir Fermina. Por sua vez, Leona Cassiani ajuda Florentino a perceber “por fin, que se puede ser amigo de una mujer sin acostarse con ella” (García Márquez, 2015: 270). De certa forma, esta personagem mostra um lado mais humano no que toca à maneira como Florentino vê

¹⁶ Artigo disponível em <http://www.fotogramas.es/Peliculas/El-amor-en-los-tiempos-del-colera/El-amor-en-los-tiempos-del-colera>. [Consultado em 27/06/2018]

as mulheres. No entanto, os casos amorosos representados tanto no livro como no filme são importantes para compreendê-lo, pois elas ensinam-lhe coisas diferentes acerca do amor.

Reforçando a ideia apresentada no início desta análise, defendemos que a personagem de Juvenal Urbino foi, não só alvo de alguma desvalorização, como também de transformações a nível psicológico. Tanto o guionista como o realizador parecem ter ignorado a importância e influência desta personagem na obra de García Márquez, tendo-a reduzido no guião a um homem rico e bem-parecido e que é o obstáculo que separa Fermina de Florentino. Além disso, é alvo de uma mudança no que toca à sua relação com a esposa, pois, enquanto no livro é retratado como um homem seguro de si próprio e sem ciúmes, no filme acontece totalmente o contrário. Atentemos a uma das cenas mais interessantes do ponto-de-vista da análise: o cara-a-cara entre ele e Florentino Ariza. Na curta conversa que têm, Florentino sente-se, em todos os aspectos, inferior ao seu interlocutor. No entanto, percebe que tanto ele como Juvenal Urbino, “su enemigo personal, eran víctimas de un mismo destino y compartían el azar de una pasión común: dos animales de yunta uncidos al mismo yugo” (García Márquez, 2015: 275). No filme, os adaptadores decidiram dar um teor diferente a este confronto em que conversa decorre com naturalidade, pois o médico não tinha conhecimento do passado amoroso entre Florentino e Fermina:

Lo que ignoraba Florentino Ariza era que el doctor Juvenal Urbino debía ser incluido em la cuenta. Hildebranda Sánchez le había revelado el secreto en alguna de sus tantas visitas de los primeros años. Pero lo hizo de un modo tan casual y em um momento tan inoportuno, que al doctor Urbino no le entró por un oído y le salió por el outro, como ella pensó, sino que no le entró por ninguno. Hildebranda, em efecto, había mencionado a Florentino Ariza como uno de los poetas escondidos que según ella tenían posibilidades de ganar los Juegos Florales. Al doctor Urbino le costó trabajo recordar quién era, y ella le dijo sin que fuera indispensable, pero sin un ápice de malicia que fue el único novio que Fermina Daza había tenido antes de casarse. Se lo dijo convencida de que había sido algo tan inocente y efímero, que más bien resultaba conmovedor. El doctor Urbino le replicó sin mirarla: “No sabía que ese tipo fuera poeta”. Y lo borró de la memoria al instante [...] (García Márquez, 2015:270-271)



Fig. 9 e 10. Troca de olhares num confronto pouco amigável entre o Dr. Urbino e Florentino Ariza. Nesta cena, predominou o uso da câmara na primeira pessoa, em que, através do campo e do contracampo vemos da perspectiva de uma personagem (01:14:40)

Na adaptação fílmica, este encontro teve proporções bem diferentes: não assistimos a uma conversa amigável entre duas personagens, mas a uma conversa hostil, em que se denota na postura do Dr. Urbino alguma insegurança do amor da sua esposa.

Tomando em consideração a nossa análise da adaptação, podemos concluir que esta se enquadra perfeitamente naquilo que Sánchez Noriega (2000) designou por *adaptação como ilustração*. Vale a pena recordar que este tipo de adaptação se caracteriza por uma abordagem mais literal e fiel ao texto literário. Houve uma clara tentativa de encontrar equivalência entre o texto literário e o fílmico, daí a transposição literal dos diálogos presentes na obra literária e algumas reflexões do narrador transformadas em diálogo ou ditos em *voice off*. O maior propósito desta adaptação terá sido o retorno financeiro, sendo que parece não ter havido uma verdadeira preocupação em conseguir fazer desta história literária uma grande obra de cinema. Para além das personagens falarem em inglês com um certo toque de espanhol, há uma interpretação exagerada dos actores que se revela injustificada e despropositada. Ainda assim, a recriação do espaço foi um factor positivo nesta adaptação, pois, os objectos, o guarda-roupa e o ambiente da cidade transportam, com sucesso, o espectador para a época representada.

Como discutimos previamente nesta dissertação, muitos dos romances contemporâneos que foram adaptados ao grande ecrã não alcançaram o sucesso desejado pelo facto de estarem muito apegados ao texto-fonte. Geralmente, as

adaptações literais de obras-primas, como é o caso de *El amor en los tiempos del cólera*, podem ter resultados desastrosos, devido à sua densidade e complexidade narrativa. Na nossa opinião, esta adaptação é muito forçada, no sentido em que Newell tentou ser o mais fiel possível a uma história que funciona muito bem na narrativa literária, mas que, no cinema, perde muito do seu encanto, devido às diferenças entre o meio literário e o cinematográfico. Os responsáveis pela adaptação ficaram demasiado apegados ao texto original, tentando reproduzir uma insólita história de amor que, nas mãos do realizador e guionista, se revelou pouco cinematográfica. Provavelmente, uma adaptação mais interpretativa e independente do texto literário teria tido melhores resultados e produzido uma grande obra de cinema.

III.4. *Memoria de mis putas tristes* no cinema

Após dez anos sem editar obras de ficção, García Márquez publicou em 2004 o seu derradeiro romance: *Memória de mis putas tristes*. Após o êxito de *Cien años de soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) e *El amor en los tiempos del cólera* (1985) entre outros, o escritor colombiano narra, agora, uma história, que em termos de extensão¹⁷ e de cenários se aproxima muito de *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). *Memória de mis putas tristes* retrata a vida de um idoso que deseja celebrar o seu nonagésimo aniversário com uma nova experiência amorosa: “El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen” (García Márquez, 2004: 9). No entanto, ao ver a rapariga adormecida, não tem coragem de a acordar, deitando-se com ela sem ter qualquer tipo de relação sexual ou um simples diálogo. Numa primeira leitura é possível estabelecer vários pontos de contacto com outras obras do autor, como é, por exemplo, o amor em idades mais avançadas, presente em *El amor en los tiempos del cólera*. De certa forma, o protagonista da novela faz lembrar Florentino Ariza, pois, tal como esta personagem, era, desde muito jovem,

¹⁷ Foi usada a edição em espanhol da Mondadori (2004), que tem 109 páginas.

um cliente assíduo de bordéis, e já havia tido relações com centenas de mulheres. Se é certo que ambos livros tratam do amor na velhice, *Memória de mis putas tristes* é um texto com uma visão mais céptica e armargurada da relação entre idosos e jovens adolescentes. Nesta novela, a nostalgia da perda da inocência por parte do narrador – e não da rapariga – sobrepõe-se aos traços moralistas do outro texto mencionado.

Em 2011, o realizador dinamarquês Henning Carlsen, que, ao longo da sua vasta carreira, competiu várias vezes pela *Palma D'ouro* do Festival de Cinema de Cannes, levou a cabo a adaptação para o grande ecrã, tendo, a par com o premiado guionista Jean-Claude Carrière, sido responsável também pelo guião do filme. Carrière fez várias colaborações com o reputado realizador espanhol Luis Buñuel, e ganhou um *Oscar* pela curta-metragem *Hereux anniversaire*. Curiosamente, estes dois grandes nomes do cinema europeu tinham uma idade aproximada à do protagonista do romance. Na nossa opinião, este facto podia ser fundamental para a representação desta personagem no cinema, pois a sua forma de ver a vida em retrospectiva poderia assemelhar-se à forma como um homem de noventa anos compreende o que possivelmente serão os últimos anos da sua vida, as últimas oportunidades de cumprir um sonho ou alcançar um objectivo.

Com uma produção entre vários países (Dinamarca, México, Espanha e Estados Unidos) e tendo sido rodado em Campeche (México), o filme estreou nas salas de cinema em 2012, sendo este falado em espanhol. Se é certo que este romance foi o último publicado por García Márquez, também a adaptação cinematográfica deste livro pode ter sido a última da vasta obra do escritor. De acordo com um dos co-produtores do filme (Vicente Aldape), o Prémio Nobel afirmou que esta seria a última adaptação dos seus textos ao cinema. Os requisitos eram que o filme fosse falado em espanhol e rodado em países hispano-americanos (Cuba, México ou Colômbia)¹⁸. A versão fílmica de *Memória de mis puta triste partiu* da mesma delicada premissa moral do livro: o narrador – cujo nome nunca é revelado, sendo que o tratam, carinhosamente, por *el Sábio* – vai fazer noventa anos, e, para celebrar, liga a Rosa Cabarcas (Gerald Chaplin),

¹⁸ Fonte: <http://www.emol.com/noticias/magazine/2012/04/23/537001/estrenan-en-san-sebastian-la-ultima-adaptacion-al-cine-de-un-libro-de-garcia-marquez.html> [consultado em 24/07/2018]

uma alcoviteira e velha conhecida do protagonista, pedindo-lhe que lhe procurasse uma rapariga virgem.

Mesmo antes de estreia, a transposição cinematográfica de *Memória de mis putas tristes* gerou muita polémica – o livro já tinha gerado o mesmo efeito –, e esteve em risco de não chegar aos grandes ecrãs. De modo a poder continuar a realizar o filme, Henning Carlsen teve de fazer certas alterações. Por exemplo, a cidade de Campeche não foi a primeira opção para gravar o filme, mas sim Puebla, também situada no México. No entanto, após uma denúncia da ONG *Coalición contra el Tráfico de Mujeres y Niñas en América Latina y Caribe* (CATWLAC) contra esta iniciativa por apelar à prostituição infantil, a produção teve de mudar de locais de gravações. Além disso, o realizador viu-se obrigado a escolher uma actriz com uma aparência bem mais velha do que os cartoze anos da personagem na obra de García Márquez. A escolha para interpretar o papel de Delgadina era a actriz cubana Ana de Armas (nessa época, com 21 anos de idade). No entanto, a escolha acabou por ser Paola Medina Espinoza, uma mulher com um ar bem mais adulto do que aquele que imaginamos quando lemos o romance. Desta forma, na perspectiva do realizador, “simplemente han asesinado nuestra adaptación, nos han dado un golpe mortal porque no podemos aventurarnos a filmar sin todos los recursos. Será difícil que esto salga adelante, porque ya se politizó.”¹⁹ Adaptar uma obra literária que trata de temas tão melindrosos como a prostituição infantil e a pedofilia acarreta dificuldades que estão fora do âmbito artístico.

Partindo para a análise literária e fílmica, reparamos que, ao contrário dos outros objectos de estudo deste ensaio, o texto literário é totalmente narrado na primeira pessoa por um narrador-personagem, que desempenha o papel principal da narrativa. Trata-se das suas *memórias*, pelo que conta a sua história, da sua perspectiva e recorrendo às suas lembranças. Devido à subjectividade da narrativa, o leitor é induzido a partilhar dos sentimentos vividos pela personagem, dificultando uma visão geral da história. O narrador, que se autodenomina “feo, tímido y anacrónico” (García Márquez, 2004: 10), relata, ao longo do texto, a sua vida, dando especial atenção a uma fase mais recente desta: a véspera do seu nonagésimo aniversário e os dias que se seguiram. Ao

¹⁹Artigo disponível online em <https://www.20minutos.es/noticia/535717/0/putas/tristes/fondos/>. [Consultado em 23/07/2018]

contrário do livro, no filme, o protagonista não é o narrador, sendo que a câmara objectiva narra a história através dos movimentos e do enquadramento, entre outros aspectos. O romance gira em torno de *el Sábio* (Emilio Echevarría), da sua vida e de como ele a conta, pelo que está repleto de reflexões, algo que, como vimos anteriormente, é muito difícil de *traduzir* em imagens. Uma das soluções para tentar reproduzir os monólogos interiores seria o uso da voz em *off*. No entanto, o realizador optou por não utilizar este recurso técnico comumente usado quando se quer dar a conhecer uma história de um ponto-de-vista mais pessoal de uma certa personagem. Assim, estamos perante um texto literário com focalização subjectiva (interna). Já na versão fílmica predomina a focalização objectiva (externa).

Por ser de carácter objectivo, a câmara revela mais ao espectador do que o narrador literário ao leitor. No texto literário, aquando do desaparecimento de Delgadina após o assassinato de um poderoso banqueiro no bordel de Rosa Cabarcas, ficam muitas dúvidas relativamente ao paradeiro da menina e os verdadeiros motivos que a levaram a fugir. Durante semanas *el Sábio* fica sem saber dela, chegando a desesperar e a pensar que Delgadina possa ter falecido. Tendo conhecimento que a sua amada cosia botões numa fábrica, decide ir ao local procurá-la, acabando por encontrar:

Trescientas jóvenes de blusas blancas con la ceniza del miércoles en la frente cosían botones en la vasta nave iluminada. Cuando nos vieron entrar se irguieron como colegialas y nos observaron de reojo mientras el gerente explicaba sus aportes al arte inmemorial de pegar botones. Yo escrutaba las caras de cada una, con el pavor de descubrir a Delgadina vestida y despierta. [...] Nunca me hubiera imaginado que una niña dormida pudiera causar en uno semejantes estragos. Escapé de la fábrica sin despedirme ni pensar siquiera si alguna de aquellas vírgenes de purgatorio era por fin la que buscaba. Cuando salí de ahí, el único sentimiento que me quedaba en la vida eran las ganas de llorar. (García Márquez, 2004: 86-87)

No filme, a cena retrata fielmente este momento, com o velho jornalista a observar as caras das trabalhadoras, não conseguindo encontrar quem procurava. No entanto, quando este está a retirar-se, a câmara foca na cara de Delgadina, que estava no seu posto de trabalho a poucos metros do protagonista. Apesar de não se manifestar

verbalmente, a sua linguagem corporal nesta cena mostra que ela está triste e que parece querer dizer “eu estou aqui”.



Figura 11. *El Sábio* procura Delgadina, que se encontra nesta sala, mas o jornalista não a reconhece (01:11:35).

A questão que se coloca é: por que é que o velho jornalista não reconheceu Delgadina, após observar atentamente as empregadas da fábrica? A resposta pode ser encontrada nos sucessivos encontros que os amantes têm: desde a primeira noite, Delgadina surge sempre com a cara pintada, conseguindo, desta forma, esconder a sua identidade. Além disso, o protagonista não sabe o nome verdadeiro da jovem.

A relação entre Delgadina e o protagonista assume contornos diferentes na versão fílmica, pois, no livro, o leitor assume – pelo que o narrador relata – que ela “nunca me [el Sábio] había visto” (García Márquez, 2004: 84). Ao longo da obra literária, não há nenhum tipo de diálogo entre estas duas personagens, nem sequer contacto físico, à excepção de uma noite em que ele lhe beija o corpo todo. É, de certa forma, um amor platónico o que o protagonista sente por aquela menina virgem. A única vez que há perspectiva de um possível diálogo é quando Delgadina, meio adormecida, lhe faz uma pergunta. O que o atrai nela é a sua inocência, pelo que, quando a ouve falar pela primeira vez, acha que ela possui uma “voz plebeia”, admitindo que não tinha dúvida que gostava mais dela quando estava a dormir. No filme, apesar de não haver troca de palavras entre os dois, a jovem conhece as feições do homem que todas as noites, durante meses, dorme ao seu lado. Além dos encontros nocturnos, Delgadina, montada numa bicicleta, segue o jornalista sem este se dar conta (Henning Carlsen, 2011:

00:37:15; 00:47:20). De uma Delgadina que, além de trabalhar numa fábrica de botões, passa a noite toda a dormir, assistimos, no filme, a uma jovem mulher que persegue o homem que respeita a sua condição de virgem, e que, gradualmente, ela começa a ter sentimentos pelo protagonista. Com esta transformação na personagem, o realizador parece querer dizer ao espectador que a jovem prostituta não está a ser, pura e simplesmente, coagida a deitar-se com aquele homem, mas que, apesar das circunstâncias em que o conheceu e da diferença de idades, é possível que ela o ame.

Uma das principais diferenças entre o romance e a adaptação consiste na alteração do tempo de enunciação e do tempo do enunciado. Enquanto a narração na obra literária é posterior aos factos narrados – toda a história é uma retrospectiva, em que o narrador-personagem se concentra mais no dia que antecedeu o seu nonagésimo aniversário e nos dias que se seguiram –, no filme o que está a ser narrado está a decorrer no tempo de acção presente.

Através de algumas referências a acontecimentos históricos, como, por exemplo, a Guerra dos Mil Dias, podemos determinar que a acção do romance decorre em meados do século XX. Por outro lado, apesar de não ter sido referida alguma vez, o leitor sabe que a história decorre em Barranquilla, na Colômbia. A paisagem é essencialmente caribenha: tempo quente, com portos e rios. Barranquilla é uma cidade que faz parte do imaginário de García Márquez, pois, na adolescência, viveu lá. O leitor tem autoridade para definir esta cidade como local onde decorre a acção pelas várias menções aos locais emblemáticos deste local: o parque de San Nicolás, a estátua de Simón Bolívar, o Bairro Chinês, o Paseo Colón, entre outros. Relativamente à estrutura temporal do romance, predomina a linearidade temporal. Contudo, em alguns momentos o narrador divaga na sua mente sobre a sua amada e a mãe. Há marcas de tempo psicológico irreal, tratando-se de suposições do protagonista: “Me recordaba subido en el escabel de la biblioteca y la recordava a ella despierta con su trajecito de flores recibiendo los libros para ponerlos a salvo” (García Márquez, 2004: 61). Na versão fílmica, a acção decorre em 1960, e o espaço onde tudo acontece é “en algún lugar del Caribe” (Henning Carlsen, 2011, 00:01:53). Não há muitas imagens da paisagem citadina, pelo que a maior parte da acção foi gravada em espaços interiores, dos quais se destacam a casa do protagonista e o quarto do bordel em que ele e Delgadina se encontravam.

Ao longo do romance, o narrador relembra vários momentos da sua vida, entre os quais a morte dos pais, o casamento falhado, as primeiras vezes que frequentou bordéis, entre outros eventos que marcaram o seu percurso de vida. No entanto, são acontecimentos que conta a partir do presente e não como eventos intercalados entre o passado e o presente. A estrutura narrativa do filme pode gerar alguma confusão no espectador, pois, muitas vezes, o presente e o passado parecem misturar-se, passando de um tempo para o outro de uma forma súbita, e, aparentemente, sem um elo óbvio de ligação. Ao contrário do que sucede no texto literário, no filme, a história abarca, através de *flashbacks*, especificamente as três etapas mais significativas da vivência do protagonista: a descoberta da sexualidade num bordel quando tinha apenas doze anos; a vida adulta (com 44 anos), em que tinha como costume passar o tempo rodeado de prostitutas, e, por último, a velhice, em que o protagonista está numa fase declinante da sua vida, procurando, pela primeira vez, um amor verdadeiro. Enquanto os saltos temporais se reflectem no texto literário mediante as lembranças narradas pelo narrador-personagem, na versão fílmica são representadas de forma visual ao gravar num mesmo espaço, primeiro, através de *flashbacks* os acontecimentos que ocorreram décadas antes com o protagonista jovem, e depois com esta personagem envelhecida, no presente. Desta maneira, não há necessidade de explicar o passar do tempo, visto que este se reflecte no seu rosto. O recurso aos *flashbacks* serve para dar a conhecer o passado deste nonagenário, que descobriu o amor já numa fase muito avançada da vida, mostrando a maneira como lida com sentimentos amorosos, que, ao longo da sua existência, preteriu em detrimento das relações sexuais com as várias prostitutas com quem esteve envolvido.

Nas últimas páginas de *Memória de mis putas tristes*, o narrador relata a sua primeira experiência sexual, que iniciou “por la fuerza en las artes del amor poco antes de mis doce años” (García Márquez, 2004: 104). A perda da virgindade do protagonista deu-se por uma mescla de curiosidade e da ousadia de uma das prostitutas:

A mis doce años, todavía con mis pantalones cortos y mis botitas de la escuela primaria, no pude resistir la tentación de conocer los pisos superiores mientras mi padre se debatía en una de sus reuniones interminables, y me encontré con un

espectáculo celestial. Las mujeres que malvendían sus cuerpos hasta el amanecer se movían por la casa desde las once de la mañana [...] y tenían que hacer su vida doméstica caminando en pelotas por toda la casa mientras comentaban a gritos sus aventuras de la noche. Me quedé aterrorizado. Lo único que se me ocurrió fue escapar por donde había llegado, cuando una de las desnudas de carnes macizas olorosas a jabón de monte me abrazó por la espalda y me llevó en vilo hasta su cubículo de cartón sin que yo pudiera verla en medio de la gritería y los aplausos de las inquilinas en cueros. Me tiró bocarriba en su cama para cuatro, me quitó los pantalones con una maniobra maestra y se acaballó sobre mí, pero el terror helado que me empapaba el cuerpo me impidió recibirla como un hombre. (García Márquez, 2004: 104-105)

Este momento foi fielmente retratado na versão fílmica. Contudo, os responsáveis pela adaptação decidiram que esta cena era mais relevante no início do filme, e não no fim. Para além disto, no filme, vemos, mais do que uma vez, *el Sábio* de doze anos de idade a apreciar, através de uma janela, a beleza da sua mãe, dando a entender que este possa ter sentimentos amorosos por ela. Se é verdade que no texto literário o velho jornalista se lembre carinhosamente da sua mãe, não revela que alguma vez se tenha apaixonado por ela. Assim, na nossa opinião, o espectador pode conceber esta personagem (no *agora*) como alguém que teve perturbações relativamente ao amor na sua infância, transformando-se em alguém que era incapaz de se deitar com uma mulher sem lhe pagar, e que se aproveite da sua fiel empregada, Damiana.

Um dos momentos fulcrais que serve para definir o protagonista é o dia do seu casamento, ao qual faltou, justificando-se que “las putas no me dejaron tiempo para ser casado” (García Márquez, 2004: 42). No dia em que se ia casar com Ximena Ortiz, o jornalista decide mostrar a sua lealdade às prostitutas do bordel que frequentava, *casando-se* com vinte e duas delas, que “prometieron amor y obediencia y les correspondí con fidelidad y sustento hasta el más allá de la tumba” (García Márquez, 2004: 40). Na adaptação ao cinema, esta cena foi retratada, mostrando a felicidade que *el Sábio* tinha entre aquelas mulheres, desrespeitando, por completo, a sua noiva. No entanto, as consequências dos seus actos ganham contornos distintos, pois, no romance, o narrador-personagem revela que lhe custou manter o seu lugar e a sua coluna no jornal em que era habitual escrever. No filme, esta personagem parece temer

pela vida, visto que é perseguido por dois homens, provavelmente familiares da noiva, que procuravam ajustar contas.



Figura 12. As *noivas* do protagonista. Esta cena (cômica) pode ser reveladora no que toca aos sentimentos do jornalista relativamente aos valores do casamento (00:20:35).

As prostitutas sempre fizeram parte da vida do jornalista. O narrador revela que, tal como Florentino Ariza, em *El amor em los tiempos del cólera*, “por mis veinte años empecé a llevar un registro con el nombre, la edad, el lugar, y un breve recordatorio de las circunstancias y el estilo. Hasta los cincuenta años eran quinientas catorce mujeres con las cuales había estado por lo menos una vez” (García Márquez, 2004: 16). Este facto foi suprimido do filme, pelo que os responsáveis da adaptação não terão considerado fundamental dar esta informação sobre a personagem principal. De todas as mulheres com quem *el Sábio* dormiu, há uma que se destaca, assumindo um papel de destaque: Casilda Armenia. No texto literário, o nome desta personagem surge no último capítulo, quando ela e o protagonista se reencontram. O narrador define-a como “un viejo amor de a tres por cinco que me había soportado como cliente asiduo desde que era una adolescente altiva” (García Márquez, 2004: 94). Na versão fílmica, esta personagem²⁰ surge numa fase inicial da história, contemporânea ao noivado de *el Sábio* e de Ximena Ortiz, mostrando que tinha sentimentos amorosos pelo jornalista, apesar de não estes não serem recíprocos. Apesar de uma intervenção fugaz, Casilda Armenia tem um papel

²⁰ Casilda Armenia é interpretada por Olivia Molina (jovem) e por Ángela Molina (idosa).

determinante no reatamento entre o protagonista e Delgadina, afirmando que não há nada pior do que morrer sozinho.

A história atinge o seu clímax quando um cliente é assassinado no bordel de Rosa Cabarcas, obrigando esta e Delgadina a fugir. O protagonista encontrou as portas do bordel fechadas, e a proprietária não atendia as suas chamadas telefônicas. No livro, os vários telefonemas entre *el Sábio* e Rosa Cabarcas ditam o ritmo da história. Enquanto espera pelas chamadas de Rosa Cabarcas, o narrador conta os detalhes mais íntimos da sua vida, falando das suas experiências e da sua rotina diária. No filme, os telefonemas vão-se repetindo ao longo da história, sendo, tal como no texto literário, a primeira cena, em que vemos o protagonista, de costas, a segurar o telefone, tentando garantir, para aquela noite especial, uma rapariga virgem. No entanto, em certos momentos, estas duas personagens parecem ter conversas telefónico-telepáticas. Estas chamadas, sem dúvida ridículas e sem sentido, são difíceis de compreender, mas, certamente, o realizador não foi retirar esta ideia à obra literária em que se baseou. O desaparecimento de Delgadina suscita no protagonista um sentimento de perda, apercebendo-se que “no sólo era posible morirse, sino que yo mismo, viejo y sin nadie, estaba muriéndome de amor” (García Márquez, 2004: 83). Antes do seu desaparecimento, o protagonista temia que ela estivesse a crescer demasiado rápido, duvidando, inclusive, que ela “fuera tan real como para cumplir años” (*idem*: 29). Na noite do reencontro, após várias semanas sem saber dela, *el Sábio* reage mal ao ver as transformações físicas que a sua amada sofrera: “sus senos habían crecido hasta el punto de que no me cabían en la mano, sus caderas habían acabado de formarse y sus huesos se habían vuelto más firmes y armónicos” (*idem*: 37). No entanto, o que mais o aturdiu foi a maneira como ela se apresentava:

[...] las pestañas postizas, las uñas de las manos y los pies esmaltadas de nácar, y un perfume de a dos cuartillos que no tenía nada que ver con el amor. Sin embargo, lo que me sacó de quicio fue la fortuna que llevaba encima: pendientes de oro con gajos de esmeraldas, un collar de perlas naturales, una pulsera de oro con resplandores de diamantes, y anillos con piedras legítimas en todos los dedos. En la silla estaba su traje de nochera con lentejuelas y bordados, y las zapatillas de raso. Un vapor raro me subió de las entrañas (*idem*: 38)

A tensão desta cena, na versão fílmica, aumenta substancialmente, pois Delgadina está exageradamente ostentosa e maquilhada detrás de um mosquiteiro, mostrando um sorriso perverso que causa estupefacção no espectador, pois, nem parece a pessoa que habitualmente tinha uma aparência simples e angelical. A reacção do velho jornalista é fiel ao que está descrito na obra literária, já que conseguimos ver nos olhos de Emilio Echevarría o horror e a raiva que sente pelo que está a assistir.



Figura 13. Enquanto o protagonista destrói tudo o que vê à sua frente, Delgadina, em primeiro plano, está assustada pela reacção do velho jornalista (01:15:20).

Assim, podemos afirmar que a versão fílmica da derradeira obra literária de García Márquez se pauta pela sua fidelidade ao texto em que se baseia. O realizador e o guionista optaram por seguir à letra a história, não produzindo alterações substanciais a nível da estrutura temporal e espacial. Não há dúvida que a maior alteração foi a transformação de uma narrativa contada na primeira pessoa para uma em que a câmara assume esse papel, traduzindo-se numa história contada de uma perspectiva impessoal. Esta opção fez com que fosse difícil – ou sequer viável –, introduzir no filme o perfil misógino que caracterizada o protagonista no texto original, bem como uma perspectiva lúgubre que imperava no romance sobre o mundo da prostituição.

A sensação com que um espectador fica após ver *Memória de mis putas tristes* é que a essência de García Márquez não é captada apenas exportando, literalmente, os diálogos do texto literário. Neste filme, os diálogos tornam-se escassos para reproduzir

a maneira como García Márquez redige cada frase. Todavia, as conversas (supostamente telefónicas) entre Rosa Cabarcas e *El Sábio* foram inteligentemente aproveitadas, pois, falando em direcção à câmara, sem utilizar o telefone, e a constante mudança de cena, passam a ideia que o espectador participa na conversa, servindo de veículo de comunicação entre as personagens. Tal como muitas outras, esta adaptação não teve particular sucesso, quer a nível comercial, quer de prémios e distinções. Apesar das primorosas actuações de Gerald Chaplin e de Emilio Echevarría e do excelente trabalho de fotografia, a adaptação não convence espectadores e críticos por cair na literalidade, e por não conseguir autonomizar-se do texto literário. Assim, o filme não é bem-sucedido no tocante a contar, grande ecrã, a curiosa e inusitada história de amor entre um nonagenário e uma adolescente virgem que tanta polémica suscitou aquando da publicação do romance.

CONCLUSÃO

No hay una forma definida para llegar al éxito, pero ciertamente el principio del fracaso consiste en querer darle gusto a todo el mundo.

Arturo Ripstein

O cinema e a literatura são artes que podem estabelecer pontes entre si? Que técnicas de adaptação são mais frequentes? De que forma a narrativa literária é adaptada à narrativa fílmica? Qual é a importância da adaptação no panorama artístico actual? De que forma as quatro obras de Gabriel García Márquez aqui estudadas foram adaptadas ao cinema?

Estas foram as principais questões que nos levaram a redigir esta dissertação. Através de leituras, reflexões e análises, procurámos dar resposta a estas perguntas.

Em primeira instância, concluímos que, desde cedo – recordemos que as primeiras tentativas de colaboração entre o cinema e a literatura dão-se em 1925 –, a literatura tem exercido influência sobre o cinema, sendo que muitos textos literários foram adaptados ao cinema. Apesar de algumas críticas às transposições fílmicas, acusadas de não se manterem fiéis ao espírito do texto original, muitas adaptações cinematográficas são reconhecidas como obras-primas do cinema. Sempre houve um diálogo permanente entre estas duas artes, em que ambos os meios se fecundam mutuamente, gerando novos modos narrativos. Este diálogo é tido como problemático e complexo, pois há uma ideia enraizada que o cinema não faz jus à literatura, em termos estéticos e qualitativos.

Em geral, no século XX, os escritores viam com reservas a adaptação de obras literárias ao cinema. Um dos motivos era a forma como os realizadores não tinham a capacidade de interpretar da maneira que os escritores esperavam, desvirtuando os seus textos literários. No entanto, havia quem visse o cinema como uma nova oportunidade, não só a nível artístico, mas também como fonte de rendimento. Muitos escritores, como Gabriel García Márquez, mostraram-se relutantes em vender os direitos de autor das suas obras literárias, receando que o resultado não fosse positivo.

Como vimos, o escritor colombiano optou por não vender os direitos de autor da sua obra-prima *Cien años de soledad*, defendendo que este título em particular dificilmente teria condições para ser adaptado com sucesso.

O processo de transposição de um texto literário para um texto fílmico é complexo, e, por isso, acarreta dificuldades. Chegámos à conclusão que o nível de dificuldade de uma adaptação depende não só do tipo de texto, mas também do próprio autor. As maiores dificuldades consistem nos processos psicológicos internos das personagens, bem como dos próprios procedimentos estilísticos usados pelo escritor. Em geral, quanto maior for a predominância da linearidade da história e quanto mais *palpável* for, isto é, de cariz mais concreto e visual, menos difícil será a sua transposição para o grande ecrã. Relativamente à adaptação dos clássicos, a dificuldade poderá ser maior, pois, sendo obras sobejamente conhecidas, o espectador-leitor assiste ao filme já com uma ideia pré-concebida da história, fazendo, automaticamente, comparações com o texto literário.

A fidelidade do texto adaptado ao texto original foi um dos temas inevitáveis desta dissertação. Entre os especialistas em cinema e literatura, a opinião generalizada relativamente à fidelidade é que uma adaptação literal é impossível, pelo simples motivo de que sem de lidar com dois meios artísticos diferentes, que possuem duas linguagens distintas. No entanto, os textos literários de menor complexidade são mais propensos a uma adaptação menos interpretativa e mais literal. Muitos realizadores optam por ser mais fiéis ao texto literário, acreditando que terão uma maior garantia de sucesso do que se não o forem. Na nossa opinião, a fidelidade ao texto original é algo que deve ser colocado em segundo plano. Uma adaptação será sempre uma transformação, pela simples razão que a estrutura do filme e de uma obra literária são diferentes: o material do romance são as palavras, enquanto o do filme são as imagens e os sons.

Hoje em dia, o conceito de adaptação literal é visto como algo ultrapassado, sendo que as analogias mais recorrentes são a adaptação como tradução e adaptação como prática intertextual. Acreditamos que a segunda é uma forma mais interessante de adaptar um texto literário ao cinema, no sentido em que podemos assumir a adaptação como resultado de vários textos e influências que temos presentes no nosso

subconsciente. Tendo em conta a interpretação única de cada indivíduo de uma obra, a adaptação deve ser avaliada pela sua qualidade estética, e nunca pela sua fidelidade ao texto original. O cinema é uma arte diferente e independente da literatura, com uma linguagem própria, e, nesse sentido, como referimos previamente, acreditamos que uma adaptação poderá ter mais qualidade e sucesso não pela sua literalidade, mas por outros factores, como a fotografia, a banda sonora, a performance dos actores, entre outros.

O afecto especial que García Márquez nutria pelo cinema teve repercussão no número de adaptações das suas obras literárias, mas não na sua qualidade. Para o prémio Nobel, o cinema e a literatura deviam ser vistas como artes distintas, defendendo que o responsável pela adaptação seja o autor do filme, desvinculando-se da base literária. Desta forma, o colombiano não quis estar envolvido na produção das quatro adaptações aqui analisadas. García Márquez adorava o cinema, no entanto mostrou-se pouco interessado em ver os seus livros adaptados ao grande ecrã.

Tendo em conta o previamente referido modelo teórico de Sánchez Noriega (2000), chegámos à conclusão que nenhuma das adaptações aqui estudadas se enquadra na *adaptação como interpretação* ou na *adaptação livre*, categorias que se destacam por se desprenderem do texto literário. Assim, a transposição de *El coronel no tiene quien le escriba* (Arturo Ripstein, 1999) enquadra-se na *adaptação como transposição*, que, lembremos, se insere entre a adaptação literal e a interpretativa. Este tipo de adaptação tem como primeiro objectivo *servir* o autor literário, mas procurando, simultaneamente, autonomizar-se do texto original, obtendo a sua própria identidade como texto fílmico. As restantes adaptações – *El amor en los tiempos del cólera* (Mike Newell, 2007), *Crónica de una muerte anunciada* (Francesco Rosi, 1987) e *Memoria de mis putas tristes* (Henning Carlsen, 2011) – podem ser consideradas adaptações literais ou, como Sánchez Noriega definiu, *adaptação como transposição*. Em traços gerais, este género caracteriza-se por uma maior *servidão* ao texto literário, em que é prática comum a transcrição na íntegra dos diálogos e dos elementos figurativos e visuais. A opção por este tipo de adaptação pode dever-se, em grande parte, à questão comercial. Sendo García Márquez uma referência a nível mundial, lido por milhões de pessoas, o sucesso comercial é quase garantido, pois os admiradores da

obra do autor terão, naturalmente, curiosidade em ver as suas histórias e personagens favoritas ganhar vida no cinema. Outra das razões poderá ter sido o respeito para com o autor, ou seja, prestar homenagem à sua obra tal como ele a escreveu.

As histórias das obras de García Márquez estudadas têm alguns pontos em comum: à excepção de *El amor en los tiempos del cólera*, todas são curtas. Como vimos, as narrativas com menor extensão e complexidade (como os contos e as novelas), geralmente, não têm quantidade suficiente de acontecimentos para preencher um filme de noventa minutos. O caso mais flagrante é o de *El coronel no tiene quien le escriba*, uma novela com setenta páginas. Este tipo de narrativas permite ao realizador ser mais criativo e liberto, tendo em conta que terá de desenvolver e, possivelmente, criar novas personagens, aprofundar o enredo, entre outros aspectos. Apesar da semelhança em termos de extensão, as obras *Crónica de una muerte anunciada* e *Memoria de mis putas tristes* não foram alvo de transformações de fundo a nível da estrutura da narrativa, sendo que as personagens principais e o que sucede em seu redor foram plasmadas nas suas versões fílmicas, sem que o realizador tenha modificado significativamente estes aspectos em relação ao texto original. A adaptação de Mike Newell (*Love in the time of cholera*) consegue englobar praticamente todos os momentos cruciais do romance, condensando mais de quatrocentas páginas em apenas duas horas de filme. No entanto, esta fórmula de enquadrar tantos acontecimentos num par de horas parece não ter sido o mais correcto, pois o espectador facilmente se dispersa na história, perdendo, eventualmente, o interesse na narrativa. As restantes obras seriam, teoricamente, mais fáceis de adaptar pela sua dimensão e menor complexidade ao nível das personagens, espaços e da própria história.

Na nossa opinião, e após reflexão sobre os objectos de estudo analisados individualmente nesta dissertação, o insucesso das quatro adaptações cinematográficas de García Márquez deveu-se, em grande parte, à tentativa de procurarem retratar literalmente as páginas escritas pelo autor colombiano. Houve, por partes dos responsáveis das adaptações, um excesso de zelo em relação à criação do escritor, não conseguindo, desta forma, criar uma obra sua, independente do texto original. Como vimos, adaptar um autor e/ou um clássico acarreta grandes responsabilidades e dificuldades, pois a literatura, para além de ter recursos mais cimentados

comparativamente ao cinema, tem a vertente da imaginação fértil dos leitores. Sendo García Márquez um autor que se centra muito no aspecto visual, e que deixa, em cada leitor, uma imagem diferente da história narrada, acreditamos que adaptar o seu texto literário sem ter em conta o contexto da narrativa fílmica não é a chave para o sucesso, bem pelo contrário, vai fazer com que a adaptação tenha contornos pouco cinematográficos. Aliado a estas particularidades da escrita de García Márquez, há outros factores que contribuem para que estas adaptações não tenham sido bem-sucedidas: a reticência do autor no que toca à adaptação dos seus textos e o facto do próprio não desejar ser parte integrante da adaptação, como sucedeu, por exemplo, na transposição cinematográfica de *El coronel no tiene quien le escriba*. Curiosamente, a versão fílmica desta obra de García Márquez é a única, das quatro estudadas, que tem qualidade enquanto texto fílmico, pois o realizador mexicano compreendeu que a única maneira de adaptar um texto literário de García Márquez consistia em não ser totalmente fiel ao texto, ou seja, não houve uma tentativa de captar a essência de uma forma literal, palavra-a-palavra. As restantes parecem ser muito fracas – pelos motivos em cima nomeados –, e de forma alguma condizentes com a qualidade da narrativa do Nobel colombiano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras cinematográficas analisadas

CARLSEN, Henning, *Memoria de mis putas tristes*, Espanha-Dinamarca-México, G. Pekas Lozano (produção), guião de Jean-Claude Carrière, 90 minutos, 2011.

NEWELL, Mike (realização), *Love in the time of Cholera*, EUA, Scott Steindorff (produção), guião de Ronald Harwood, 139 minutos, 2007.

RIPSTEIN, Arturo (realização), *El coronel no tiene quien le escriba*, México, Gabriel Ripstein (produção), guião de Paz Alicia Garciadiego, 118 minutos, 1999.

ROSI, Francesco (realização), *Crónica de una muerte anunciada*, Itália-França-Colômbia, Yves Gasser (produção), guião de Francesco Rosi e Tonino Guerra, 110 minutos, 1987.

2. Textos analisados

2.1. Narrativa de ficção

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016 [1981].

---, *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015 [1985].

---, *El coronel no tiene quien le escriba*. Bogotá: Norma, 2014 [1961].

---, *Memoria de mis putas tristes*. Barcelona: Mondadori, 2004.

2.2. Artigos, biografias e entrevistas – García Márquez

CEBERIO, Jesús, “García Márquez: «Crónica de una muerte anunciada» es mi mejor novela”, *El país*, 1 MAY 1981 [consultado em 4/5/2018], disponível em: https://elpais.com/diario/1981/05/01/cultura/357516008_850215.html

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cómo se cuenta un cuento / taller de guion de Gabriel García Márquez*, 3ª reimp. Madrid: Ollero y Ramos, 2001.

---, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, 5.ª ed. Barcelona: Mondadori, 1994.

---, *Me alquilo para soñar / taller de guion de Gabriel García Márquez*, Madrid: Ollero y Ramos, 1997.

MARTIN, Gerald, *Gabriel García Márquez: una vida*, traducción de Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona: Debate, 2009.

2.3. Ensaios de teoria e crítica literárias e outros textos

ANDERSON, John, "Love in the time of cholera", *Variety*, 12 NOV 2007, disponível em <http://variety.com/2007/film/awards/love-in-the-time-of-cholera-1200554586/> [consultado em 5/5/2018]

ARÉVALO FLÓREZ, Franklin, PATIÑO CANDELA, Fernando, "La Adaptación Cinematográfica Y Sus Posibilidades Pedagógicas". Dissertação apresentada na Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colômbia) para a obtenção do grau de Mestre, 2015.

AZNAR PÉREZ, Mario, "El anuncio de una muerte crónica: Gabriel García Márquez y la deconstrucción de una novela" in *La letteratura ispanoamericana e il Nobel*, pp. 244-256, 2016.

BAZIN, André, "Por um cinema impuro: defesa da adaptação" in *O cinema: ensaios*, 1991.

BETANCOURT, Javier, "El coronel no tiene quien le escriba", *Proceso* (México), 2 OUT 1999, disponível em: <https://www.proceso.com.mx/181619/el-coronel-no-tiene-quien-le-escriba> [consultado em 4/7/2018]

BLUESTONE, George, *Novels into film*, Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003 [1957].

BONACINA, Felipe, "Arturo Ripstein y Alicia Paz Garciadiego – La adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba*", YOUTUBE, 18 AGO 2017, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ob8vkJPR1uw> [consultado em 4/7/2018]

BOWERS, Maggie Ann, *Magic(al) Realism*, Londres: Routledge, 2004.

BRANCO, Isabel Araújo, "A recepção das literaturas hispano-americanas na literatura portuguesa contemporânea: edição, tradução e criação literária", dissertação apresentada na Universidade Nova de Lisboa para obtenção do grau de Doutor, 2014.

CABELLO PINO, Manuel, "La transposición cinematográfica de *El amor en los tiempos del cólera* o la fidelidad a la letra escrita como objetivo", *Espéculo, revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

---, "¿Se deben llevar las grandes novelas al cine? Algunas consideraciones sobre una cuestión polémica", *Espéculo, revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Disponível em: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero31/adaptac.html> [consultada em 20/2/2018].

CALDEVILLA DOMÍNGUEZ, David, "El relato corto en el cine. Literatura en 3-D: 'Memento' de Christopher Nolan (2000)", *Revista ICONO 14*, Vol.10, No.2, pp. 168-195, Madrid, 2012.

CAMACHO DELGADO, J., *Comentarios Filológicos sobre el Realismo Mágico*, Madrid: Arcos Libros, 2006.

CAMINO, Hari, "«El realismo mágico de García Márquez es infilmable»: Arturo Ripstein", disponível em: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/cine/realismo_magico.htm [consultado em 02/07/2018]

CÂNCIO MARTINS, Lourdes, "Do literário ao fílmico: figurações do heterogéneo" in *Não vi o livro, mas li o filme*, organização de Mário Jorge Torres, Ribeirão: Humús, 2008.

CARTMELL, Deborah, WHELEHAN, Imelda, *Adaptations: from text to screen, screen to text*, London: Routledge, 1999.

CID, Adriana, "Pasajes de la literatura al cine; algunas reflexiones sobre la problemática de la transposición fílmica", 2011. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/pasajes-literatura-cine-algunas-reflexiones.pdf> [consultada em 25/03/2018].

CLERC, Jeanne-Marie, “História de relações complexas” in *Concerto das artes / organização: Kelly Basílio et al.*, Porto: Campo das Letras, 2007.

COBB, Shelley, “Film authorship and adaptation” in *A companion to literature, film, and adaptation*, edited by Deborah Cartmell, Malden: Willey-Blackwell, 2012.

CORRIGAN, Timothy, “Adaptações, refrações e obstruções: as profecias de André Bazin” in *A escrita do cinema: ensaios*, organização de Clara Rowland e José Bértolo, Lisboa: Documenta, 2015.

FIDDIAN, Robin, “Entre la pantalla y el libro: Gabriel García Márquez y el cine”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* nº 741 pp. 69-77, 2010.

FIORUCI, Wellington, “García Márquez no trânsito semiótico: diálogos entre cinema e literatura”, *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.145-163, jan./jun. 2013.

FREITAS DE NORONHA E SOUSA, Marta Sofia, “A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema”, relatório de projecto de investigação apresentado na Universidade do Minho, 2010.

GALVÃO FERREIRA, Eliane, “O papel do leitor na obra híbrida *Crônica de uma morte anunciada*, de Gabriel García Márquez”, *PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 05 N. 01 – jan/jun 2009*.

GIMFERRER, Père, *Cine y literatura*, Barcelona: Seix Barral, 1999.

GRIGGS, Yvonne, *The Bloomsbury introduction to adaptation studies: adapting the canon in film, TV, novels and popular culture*, London: Bloomsbury, 2016.

HANOUSKOVÁ, Barbora, “*Crónica de una muerte anunciada* narrada y mostrada: comparación del narrador novelesco y cinematográfico”, 2013.

HATRY, Laura, “Poder, violencia y política en el cine y la literatura hispanoamericana”, dissertação apresentada na Universidad Autónoma de Madrid para obtenção do grau de Doutor, 2017.

HÉRNANDEZ LES, Juan, *Cine y literatura: la metáfora visual*, Madrid: Ed. JC, 2005.

HERRERA NAVARRO, Javier, "Dos argumentos cinematográficos inéditos de Gabriel García Márquez: una comedia romántica y una prefiguración de El otoño del patriarca", *Hispanic Research Journal*, Vol. 5 No. 4 pp. 332-344, 2014.

HUTCHEON, Linda, *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge, 2006.

KLINE, Carmenza, "La violencia en la obra de Gabriel García Márquez" in *Anthropos* No 187, nov-dic 1999.

LAKE, Diane, "Adapting the Unadaptable – The Screenwriter's Perspective" in *A companion to literature, film, and adaptation*, edited by Deborah Cartmell, Malden: Willey-Blackwell, 2012.

LEITCH, Thomas, "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?" in *A companion to literature, film, and adaptation*, edited by Deborah Cartmell, Malden: Willey-Blackwell, 2012.

LOTHE, Jakob, *Narrative in fiction and film: an introduction*, Oxford: Oxford University Press, cop. 2000 (imp. 2005).

MANZANO ESPINOSA, Cristina, *La adaptación como metamorfosis: transferencias entre el cine y la literatura*, Madrid: Fragua, 2008.

MARCH, Kathleen, "Crónica de una muerte anunciada: García Márquez y el género policiaco", *Inti: Revista de literatura hispánica*, Number 16, Article 8, Otoño-Primavera 1982.

MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica María, "Literatura y cine: de la adaptación a la decantación a través del ejemplo del monstruo y la doncella" in *Literatura y Cine*, editado por Germán Santana Henríquez, Madrid: Ediciones Clásicas.

MCFARLANE, Brian, *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, Oxford: Clarendon Press, cop. 1996 (imp. 2004).

---, "Reading Film and Literature" in *The Cambridge companion to literature on screen*, edited by Deborah Cartmell and Imelda Whelehan, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

METZ, Christian, *Film Language: a Semiotics of the Cinema*, Chicago: University of Chicago Press. Disponible em formato PDF: <https://kupdf.net/download/metz-film->

language-a-semiotics-of-the-cinema-pdf_58e1edfddc0d6062688970d8_pdf

[Consultado em 29/01/2018].

MURRAY, Simone, "The business of adaptation. Reading the market" in *A companion to literature, film, and adaptation*, edited by Deborah Cartmell, Malden: Willey-Blackwell, 2012.

NÓBREGA SERRA, Paulo Roberto, "O Realismo Mágico na obra de Lídia Jorge, João de Mello e Hélia Correia", dissertação apresentada na Universidade do Algarve para obtenção do grau de Doutor, 2013.

PEÑA-ARDID, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Catedra, 2009.

PÉREZ VILLARREAL, Lourdes, *Cine y literatura: entre la realidad y la imaginación*, Quito: Abya-Yala, 2001.

PINHEIRO XAVIER, Larissa, "O amor nos tempos de cólera e a tradução do espaço para o contexto do cinema", dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras no Curso de Mestrado em Letras, 2013.

RODRÍGUEZ, Andrés, "Cincuenta años del primer guion de Gabo", *El país*, 19 MAR 2016 [Consultado em 16/04/2018]. Disponível em:

https://elpais.com/cultura/2016/03/18/actualidad/1458314912_659018.html

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luís, *De la literatura al cine. Teoría y análisis de las adaptaciones*, Barcelona: Paidós, 2000.

---, "De los literatos descontentos a los escritores-cineastas y los relatos fílmico-literarios", *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* nº 741 pp. 5-23, 2010.

---, "Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente", Madrid: Comunicar, 17, *Revista científica de Comunicación y Educación*, pp. 65-69, 2001.

SNYDER, MARY H., *Analyzing literature-to-film adaptations: a novelist's exploration and guide*, New York: Continuum, 2011.

STAM, Robert, RAENGO, Alessandra, *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

TEDESCHI, Stefano, “*El coronel no tiene quien le escriba: de la página escrita a la pantalla grande*”, *Sapienza - Università di Roma*, pp. 191-201, 2010.

TEJERINA LÓPEZ, LÓPEZ TAMÉS, “Literatura y cine, El difícil maridaje”, Universidad de Cantabria, 1990.

TRAPERO LLOBERA, Patricia, “Cine y televisión: adaptaciones y metodologías analíticas”, *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: número 23, pp. 687-699.

WOOLF, Virginia, “The cinema”, *The nation and athenaeum*, 1926, disponible em: <https://www.bl.uk/collection-items/the-cinema-by-virginia-woolf-from-the-nation-and-athenaeum> [consultado em 15/11/2017]