

**CONTO QUE VIRA CURTA:
A PROPÓSITO DA ADAPTAÇÃO DE “RUÍDOS DE PASSOS”,
DE CLARICE LISPECTOR, PARA O CINEMA**

*Fabiano Tadeu Grazioli*¹

Resumo: Este artigo aborda as relações entre literatura e cinema a partir de análise comparativa entre o conto “Ruído de Passos”, de Clarice Lispector, e o curta-metragem de mesmo nome, da diretora Denise Gonçalves, para o qual o conto serviu de base. A análise se pauta na observação da transposição de aspectos próprios do texto literário em questão para a linguagem cinematográfica, com o objetivo de perceber como se comportam, nesse processo, os dois sistemas artísticos envolvidos.

Palavras-chave: Cinema. Transposição. Linguagens artísticas. Sistemas intersemióticos.

Abstract: The article focuses on the relations between literature and cinema starting from a comparative analysis between Clarice Lispector’s short story, named Ruído de passos (Footsteps Noise) and the director Denise Gonçalves, same-name short movie for which the short story was used as base. The analysis is based on the transposition of the proper aspects observation of the referred literary text to the cinematographic language, with the objective to perceive how the two involved artistic systems behave in this process.

Key-words: Cinema. Transposition. Artistic languages. Inter-semiotic systems.

¹Mestre em Letras - UPF. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor. Professor da FAE – Faculdade Anglicana de Erechim. E-mail: tadeugraz@yahoo.com.br

1 - Considerações iniciais

Pensar a literatura nos tempos de hoje é pensar também as diversas formas que ela assume na cultura contemporânea. Uma dessas formas é, sem dúvida, o cinema, que aparece relacionado à literatura por meio dos processos de transposição. Num desdobramento dessas relações focalizamos a correspondência entre a estrutura narrativa do conto literário e a do curta-metragem, na medida em que ambos geralmente trabalham com um único conflito, uma única história, que se cristaliza num espaço e tempo restritos, com um grupo de personagens não menos reduzido. Constituem, desse modo, conto e curta, formas artísticas de estruturas semelhantes, concebidas a partir de linguagens distintas.

Procurando valer-se da correspondência entre conto e curta, o presente ensaio visa a analisar o filme “Ruído de Passos” (1996), da diretora Gonçalves², a partir de sua relação com o conto de mesmo nome, que lhe serviu de base, e que se encontra publicado no livro “A Via Crucis do Corpo” (1974), de Clarice Lispector. Nosso objetivo neste processo é verificar como se comportam os dois sistemas envolvidos na situação, percebendo de que modo aspectos característicos do conto em questão são transpostos para o cinema e quais são os recursos que o segundo sistema usa para melhor “receber” uma narrativa gestada primeiramente na linguagem literária.

2 - Semelhanças, diferenças e a questão da fidelidade

O ato de relacionar o filme ao texto literário que o inspirou ou serviu-lhe de base coloca em evidência as particularidades das linguagens literária e cinematográfica, mas, do mesmo modo, podemos perceber as relações de proximidade entre ambas.

Pela narratividade, os textos literários e os filmes vinculam-se às inúmeras narrativas do mundo. Segundo Saraiva (2003), o ato de narrar apresenta-se na pintura, na escultura, na tapeçaria, na mímica, na dança e na representação cênica. Ele se instala por meio da linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita, inscrevendo-se nos mais diferentes suportes e, dentre eles, na folha de papel e na película de celulóide. Portanto, durante este trabalho, denominaremos o primeiro de narrativa literária e o segundo de narrativa fílmica, para termos presente a narratividade que aproxima o texto literário do filme.

Também usaremos as expressões “primeiro sistema” e “segundo sistema”, referindo-nos, respectivamente, à literatura e ao cinema. Uma vez que a narrativa em questão foi concebida, primeiramente, na linguagem literária, acreditamos ser essa uma forma de

² Cineasta paulista, produziu alguns longa-metragens e atualmente prepara um documentário sobre a vida e obra de Clarice Lispector.

deixar implicitamente presente, durante a elaboração deste trabalho, a situação de “obra transposta ou traduzida”, na qual ela se encontra. O termo “sistema”, usado para designar “linguagens”, é empregado por Kothe na obra “Literatura e Sistemas Intersemióticos”.

Sobre a constituição das linguagens dessas formas artísticas Saraiva afirma:

Enquanto a substância de expressão da linguagem literária se radica no código verbal, valendo-se ocasionalmente da ilustração pictórica, a da linguagem cinematográfica centra-se na imagem movente agregando outros códigos ao aparato visual. Assim, sendo plural e heterogênea, a linguagem fílmica compõe-se das imagens, das menções escritas, dos diálogos, dos ruídos, conjugando três classes distintas de signos: os icônicos, os lingüísticos e os musicais. Imagem e ruídos possuem caráter icônico e indicial e essa dupla característica assegura à narrativa fílmica a função predominante de mostrar visual e auditivamente, compondo a narração através dos efeitos da demonstração (SARAIVA, 2003, p. 23).

A diferenciação que a autora apresenta neutraliza a questão da fidelidade da obra fílmica ao texto que lhe serviu de base, pois se trata da transposição de uma linguagem calcada no código verbal escrito para outra que se constitui a partir da interação de outras três: som, texto e imagem. Ismael Xavier, discorrendo sobre esse tema, assevera que

[...] a fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, o livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (XAVIER, 2003, p. 62).

Podemos, portanto, afirmar que a fidelidade da narrativa gestada no segundo sistema à narrativa original não deve operar como item decisivo na teorização a respeito das transposições literárias, uma vez que são duas linguagens diferentes no que se refere a sua matéria-prima, sua produção e recepção. O que buscamos é uma análise que reflita a respeito da transposição de características e aspectos tidos como propriamente literários para o universo cinematográfico. Além disso, no nível da produção e da recepção da literatura

e do cinema³ também vamos encontrar diferenças que colaboram para intensificar o argumento de que a fidelidade não constitui elemento importante, quando se relaciona livro e filme, para excluirmos, definitivamente, tal elemento de nossos critérios de análise.

Kothe observa que a Teoria da Literatura pode ser a base para a Teoria dos Sistemas Intersemióticos:

A Teoria da Literatura pode servir de ponta-de-lança para o esboço de uma teoria dos sistemas intersemióticos, pois a antiguidade de seu objeto deu-lhe uma tradição e um lastro de formulações (mesmo que os problemas não tivessem encontrado uma solução satisfatória) que, pela similitude dos elementos, podem ser levados às teorias que abordem irmãos caçulas como o cinema e a televisão (KOTHE, 1981, p. 9).

Ao mencionar a “similitude dos elementos”, Kothe está se referindo ao fato de a literatura manter muitas semelhanças com outros sistemas, tais como a televisão e o cinema. Essas semelhanças se evidenciam sobretudo pelo fato de ambos os sistemas se integrarem à unidade básica do modo narrativo, preservando a natureza específica da linguagem que os constitui em obra artística. É o que também observa Xavier:

[nessas formas de expressão] o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais. A narrativa é uma forma do discurso que pode ser examinada num grau de generalidade que permite descrever o mundo narrado (esse espaço-tempo imaginário em que vivem as personagens) ou falar sobre muitas coisas que ocorrem no próprio ofício da narração, sem que seja necessário considerar as particularidades de cada meio material (a comunicação oral, o texto escrito, o filme, a peça de teatro, os quadrinhos, a novela de TV) (XAVIER, 2003, p. 65).

³ Ao tratarmos sobre essa temática em outra ocasião, assim nos referimos: A literatura possui produção e recepção individuais, ou seja, um único indivíduo, num exercício intelectual solitário, cria seu texto, e por mais que o texto migre do seu computador para outro, no caso, o da editora, e depois passe pelas mãos do revisor e do editor, esses fazem um trabalho de acabamento, a criação é individual, assim como na recepção, pois a leitura de uma obra literária requer concentração e isolamento. Esses dois aspectos – produção e recepção – acerca do cinema se modificam, pois a produção de um audiovisual é intensamente coletiva, na qual se complementam os trabalhos do roteirista, do diretor, do figurinista, do cenógrafo, do iluminador, do ator, do músico, entre outros. A recepção também supõe coletividade. No caso do cinema, ocorre uma espécie de “ritual” que vai desde a leitura do anúncio do filme, quem sabe a leitura de uma ou outra crítica sobre o mesmo, a locomoção até o espaço da exibição, a compra do ingresso, a entrada na sala numa penumbra, a escolha do lugar, a acomodação nesse lugar, até o início do filme. Essa recepção também conta com aspectos como a sala escura e a projeção numa grande tela, onde nuances de som e luz e imagens sobrepõem-se a qualquer outro ruído ou desfocalização. GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. Literatura de se ver – Televisão de se ler. In: **SEMINÁRIO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA. Teoria e Ensino – O Texto e as Múltiplas Vozes**, 1, 2005, Passo Fundo: Ediupf, 2005.

Desse modo, partimos de alguns pressupostos teóricos que a Teoria da Literatura prevê para o conto e para o texto narrativo,⁴ redimensionando esta análise para a configuração da estética, da estrutura e dos elementos desta forma literária, em direção ao seu processamento, na forma cinematográfica em questão. Aproveitamos a análise que Marjorie Andréa Kunz desenvolve, verificando a aproximação dos dois sistemas em questão e fazendo migrar os elementos da narrativa da teoria literária para a linguagem cinematográfica.

3 - O narrador

A respeito da instituição do narrador no filme, Kunz escreve:

Entre as escolhas técnico-narrativas feitas pelo diretor, a concepção do processo de narração é um dos aspectos mais importantes, exigindo a opção por um enunciador fílmico que se aproxime ou não de um narrador de natureza verbal, já que a entidade fictícia na narrativa fílmica é concebida como uma mirada que guia o espectador. Assim, esta pode assumir o lugar de uma personagem narradora ou simplesmente de uma voz *in off*, as quais relatam a própria história ou a de outrem. De qualquer forma, haverá sempre um enunciador que conduz o olhar do espectador e organiza o relato, cuja concepção vai depender das escolhas do criador do filme que pode eleger uma focalização diferente daquela instituída na narrativa literária (KUNZ, 2003, p. 44).

De acordo com a proposta de análise da autora, empregamos neste ensaio o termo “narrador” para designar a instância narradora no texto literário. Quando, no entanto, se tratar da instância enunciativa na narrativa fílmica, é empregado o termo “enunciador fílmico”.

O conto de Clarice Lispector apresenta narrador em terceira pessoa, o qual detém informações importantes a respeito da personagem Cândida Raposo: “Tinha oitenta e oito anos de idade. [...] Essa senhora tinha a vertigem de viver. A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava” (LISPECTOR, 1974, p. 28.)

É importante lembrar que o narrador se vale de extenso diálogo em discurso direto, no qual deixa a personagem revelar seu problema a um médico ginecologista:

⁴ Nossas considerações referentes ao conto estão de acordo com: Manual de teoria e Técnica literária. Rio de Janeiro: Presença, 1989; ÉS, . **A Criação Literária**. São Paulo: , 1968; GOTLIB, Ádia Battella. **Teoria do conto**. Ática: 1991; MAIA, João Domingues. **Literatura: textos e técnicas**. São Paulo: Ática, 1995.

- Quando é que passa?
- Passa o quê, minha senhora?
- A coisa.
- Que coisa?
- A coisa, repetiu. O desejo de prazer, disse enfim (LISPECTOR, 1974, p. 28).

No filme, a narrativa apresenta um enunciador que assume o papel de guia e conduz o espectador a todas as cenas e espaços e orienta o seu olhar, ora aproximando-o, ora distanciando-o do que lhe permite ver e saber. Desse modo, o enunciador seleciona o que o espectador deve ouvir. Há, em muitos momentos, uma tentativa (bem sucedida) de estabelecer entre o enunciador e o espectador uma identificação, percebida quando o primeiro aproxima sua mirada ao olhar do segundo. Também verificamos que o enunciador fílmico não se expõe como agente do relato e opera como uma entidade invisível que, segundo Machado (1997, p. 146), “organiza a matéria fílmica e lhe dá uma forma de apresentação ao espectador”.

Verificadas as diferenças operadas pelas particularidades de cada sistema/linguagem, no que se refere ao narrador/enunciador, cabe salientar que ambos, narrador literário e enunciador fílmico, comportam-se de modo semelhante, pois à medida que o narrador do conto faz seu relato de modo discreto, o enunciador do filme revela a história de Cândida Raposo sem aparecer ou mesmo se manifestar diretamente, somente por meio do olhar da câmera, a “mirada”, à qual se refere Kunz (2003).

4 - As personagens

Em relação às personagens, tanto o primeiro como o segundo sistema centralizam a narrativa na personagem Cândida Raposo. Na voz do narrador do conto, ela é assim caracterizada:

Tinha oitenta e um anos de idade. Chamava-se dona Cândida Raposo. Essa senhora tinha a vertigem de viver. [...] Quando ouvia Liszt se arrepiava toda. Fora linda na juventude. [...] Pois foi com dona Cândida Raposo que o desejo de prazer não passava (LISPECTOR, 1974, p. 28).

Dos quatro segmentos, o primeiro e o último são os que têm mais importância na caracterização de Dona Cândida: a idade – oitenta e um anos – e o desejo sexual ainda vigoroso. É por meio desses pontos que a autora vai tecer a narrativa, pois é a preocupação da personagem com seu intenso desejo sexual que faz com que a história se desenvolva. No conto aparecem também o ginecologista, única personagem com quem Cândida

dialoga, e a filha, que busca a mãe, de carro, no interior. Ambos não são nomeados, índice que também remete a sua atuação periférica.

No filme, a importância e a centralidade de Cândida são conservadas. No entanto o número de personagens secundários é aumentado, somando-se à filha e ao médico ginecologista. O segundo sistema conta com a figuração do esposo da filha, portanto genro de Dona Cândida; a empregada da casa de campo; e um casal que namora em dias chuvosos. É importante salientar que essas personagens estão, de certo modo, previstas no conto, e o segundo sistema dá conta de articulá-los e promover sua configuração no curta-metragem. Em meio a essas personagens, a narrativa fílmica deixa evidente a importância da protagonista, por meio do comportamento da câmera: a única personagem que aparece em todos os ângulos e, principalmente, de frente, é a protagonista, pois as coadjuvantes são, a todo o momento, retiradas do foco principal dos planos, como bem se percebe na cena em que a personagem visita o médico ginecologista: a câmera capta a cena num movimento que perfaz um semicírculo e que centraliza a protagonista e a conserva de frente para a mesma. Nesse esquema, o médico só é visto de costas, enquanto a câmera desenha o movimento do semicírculo e o diálogo entre ele e sua paciente se desenrola.

Curiosamente, na narrativa fílmica temos a presença de um cavalo que não figura, necessariamente, como personagem, muito menos podemos afirmar que se trata da personificação do desejo de Cândida, pois a personagem em questão é animal. A presença do cavalo cumpre a função de metaforizar o desejo da personagem, pois se apresenta valente e forte, mas, num primeiro segmento, está preso a uma corda e numa segunda cena, fechado num curral. Tal qual a protagonista, o cavalo salienta desejo incontrolável de correr e, do mesmo modo que ela, se vê preso – ambos impossibilitados de saciar o desejo que emana de seus corpos.

5 - Os espaços

Seguindo as características do conto, a narrativa literária apresenta espaços reduzidos e menção direta, por parte do narrador, de um único espaço no qual as ações ocorrem. O diálogo que se estabelece entre Cândida e o ginecologista ocorre no consultório médico: “Teve enfim a grande coragem de ir a um ginecologista [...] Então saiu do consultório. A filha a esperava embaixo, de carro” (LISPECTOR, 1974, p. 28). É importante salientar que o conto se constitui, basicamente, do diálogo referido acima e de breves informações anteriores e posteriores a ele. A parte final do conto parece situar a personagem em seu quarto: “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se” (LISPECTOR, 1974, p. 28).

Na narrativa fílmica, somados a esses dois espaços há outros lugares que são utilizados. O curta-metragem explora espaços, como cenários que, no conto, são somente citados, como a casa no campo e o carro da filha: “A vertigem se acentuava quando ia

passar dias numa fazenda: a altitude, o verde das árvores, a chuva, tudo isso a piorava [...] A filha esperava-a embaixo, de carro” (LISPECTOR, 1974, p. 28). No início do filme *Dona Cândida* está no sítio, à espera da filha e do genro que chegam em seguida e, de carro, a levam para a cidade. É desse modo que esses dois cenários são explorados: o interior do carro é o espaço onde a personagem ouve a filha reclamar do trabalho e do incômodo que é para a família ter que manter o tal sítio; é também o lugar onde ela cheira um ramalhete de rosas e sente vertigens (tal qual sugere o conto), transportando-se para lugares oníricos, numa mistura de sonho e alucinação. O sítio é o espaço onde o desejo de Dona Cândida se manifesta intensamente; a presença do verde, da natureza e da chuva parecem fazer a personagem sofrer por acumular em seu corpo, já idoso, a libido de uma mulher em plena atividade sexual. Embora já no início do filme ela volta para a cidade, o efeito do tempo que passou no sítio é nitidamente identificado.

Outro lugar de grande importância na versão fílmica da história de Clarice Lispector é a casa de Dona Cândida na cidade, a que figura como templo de recordações e lembranças, pois nela a personagem guarda objetos que lembram o casamento e, conseqüentemente, a relação furtiva em que os cônjuges estiveram envolvidos. A partir da observação desses objetos, a idosa, nos seus pensamentos, divaga por momentos de prazer sexual, recordando os momentos de entrega ao esposo. Na seqüência, acaricia-se durante o banho, num jogo de carícias solitárias, com as quais parece querer sanar o desejo tão inflamado.

Do mesmo modo que algumas personagens que no conto são somente mencionadas ou previstas, os espaços que no conto são somente sugeridos, no segundo sistema são traduzidos para o nível da narrativa visual, configurando-se como cenários importantes para o desenvolvimento do drama de *Dona Cândida Raposo*.

6 - O tempo

No que se refere ao tempo, o segundo sistema parece ampliar o tempo proposto pelo conto que denota ter, por duração, não mais do que um dia e uma noite: dia este no qual a protagonista resolve consultar o ginecologista e a noite deste dia, em que ela, solitária, satisfaz-se. O curta-metragem não formata a história no tempo proposto pelo conto e os segmentos narrativos podem ser compreendidos no alastramento desse espaço para vários dias, dando-se o término dessas ações no espaço de tempo proposto pelo conto. O dia da consulta, a noite do prazer solitário e o tempo da narrativa fílmica, que, tal como o do conto, é predominantemente cronológico, é permeado por recordações e delírios/sonhos da protagonista (descritos anteriormente), inserindo no curta-metragem nuances de tempo psicológico.

7 - O enredo: a estrutura narrativa

Vistos os elementos da narrativa e a transposição desses para o segundo sistema, o cinema, nos cabe ainda analisar a estrutura narrativa, elemento no qual o segundo sistema operou as transformações mais significativas do processo de transposição.

Quanto à estrutura narrativa do conto, podemos caracterizá-la como simples e abolindo a intermediação do narrador, desse modo resumida: Dona Cândida nos é apresentada como uma mulher de oitenta e um anos de idade e com desejo sexual ainda intenso. Em seguida somos informados de que seu desejo aumentava sempre que ia à fazenda e ficava em meio ao verde e à natureza; quando tinha contato com a chuva ou, então, quando cheirava uma rosa; do seu gosto pelas músicas de Liszt e da beleza que a protagonista ostentava quando jovem. Na seqüência, a protagonista consulta um ginecologista, expõe seu problema e, após ouvir que o desejo pode lhe perseguir até a morte, questiona seu interlocutor da possibilidade de “arranjar-se sozinha”. A resposta dele é positiva: “Pode ser um remédio”. Dona Cândida sai do consultório e pega carona da filha, que a espera. A respeito do outro filho, o narrador nos informa que a mãe o perdeu na guerra. Na mesma noite Dona Cândida se satisfaz sozinha e prevê que usaria, daí em diante, o mesmo processo até a bênção da morte. E parece ouvir ruídos de passos. “Os passos de seu marido Antenor Raposo” (LISPECTOR, 1974, p. 28).

A estrutura narrativa do curta-metragem é mais complexa. Para recompô-la consideramos tudo o que pode ser visto na tela, desde a primeira imagem até o escurecimento da tela que indica o fim da história. Vamos dividir a estrutura em três partes, para melhor detalharmos ações e informações.

Na primeira parte temos a apresentação dos créditos do curta-metragem que intercala dois tipos de imagens: palavras escritas em branco, sob um fundo preto e curtas cenas que envolvem a personagem principal e animais que a ela se relacionam. A seguir enumeramos estas cenas, fazendo alguns comentários a respeito dos comportamentos mais significativos da câmera no processo de filmagem e a respeito dos recursos sonoros e outros elementos que julgamos importantes para o desenvolvimento deste trabalho.

Parte	Cenas	Comentários
	1. Na primeira cena temos uma senhora na varanda de entrada de uma casa e parece que espera por alguém. Veste-se discretamente e tem nas mãos um ramallete de flores. Ouve-se o barulho da chuva, o que corresponde ao comportamento do tempo na cena. A senhora, que é chamada de Dona Cândida, observa a paisagem verde e parece se dirigir para o interior	1. Posteriormente essa senhora será conhecida em suas aflições e desejos e terá o destaque de protagonista da história;

<p>I N T R O D U Ç Ã O</p>	<p>da casa, que depois saberemos que se trata da casa de campo da família de Dona Cândida;</p> <p>2. A cena acima descrita é entrecortada bruscamente pela seguinte informação: “Moema filmes apresenta” e, como já nos referimos, lemos os créditos iniciais em branco sobre fundo preto;</p> <p>3. Na seqüência, temos, filmada em <i>cut up</i>, uma lagarta passeando lentamente pela beirada de uma folha seca;</p> <p>4. Só então é que aparece o título do filme: RUÍDO DE PASSOS, antecedido da seguinte informação: “baseado no conto de Clarice Lispector”. O título do filme difere dos demais letreiros apresentados até então, pois está em cor vermelha;</p> <p>5. A próxima cena apresenta uma lagarta passeando no solo coberto por vegetais verdes;</p> <p>6. No próximo letreiro o espectador é informado a respeito da direção e roteirização do curta metragem, no qual se pode ler: DIREÇÃO E ROTEIRO, DENISE GONÇALVES;</p> <p>7. A próxima cena apresenta dois insetos da mesma espécie, um macho e uma fêmea, em atividade de acasalamento. Ambos estão em cima de uma folha verde.</p>	<p>3. Segundo Rodrigues (2002), na obra “O cinema e a Produção”, o <i>cut up</i> é o plano que mostra um objeto detalhadamente. Também usado para mostrar partes do corpo nessa mesma perspectiva e também conhecido simplesmente como “detalhe”.</p>
--	---	---

Essa seqüência de sete imagens compõe o que chamamos de introdução do filme. A diretora cria uma atmosfera curiosa, na qual são mostradas imagens que o espectador ainda não sabe se possuem relação com a protagonista ou com a narrativa em questão. Ele pode supor essas relações, mas é só no final da história que poderá confirmá-las: Dona Cândida é solitária como as duas lagartas que passeiam sozinhas e o coito, verificado na seqüência sete, corresponde ao desejo que ela ainda sente.

Importante destacar que a introdução do filme tem aproximadamente um minuto, tempo em que é ouvida, independente da cena, uma música instrumental que parece traduzir a angústia e a aflição da personagem, a qual, por enquanto, só espera. Essa música soma-se ao barulho de chuva, o que vem intensificar o caráter subjetivo que envolve e domina a protagonista. Esse dado, assim como a relação das imagens com a personagem, só se confirma no desenvolvimento da história, fazendo com que a narrativa sustente um jogo de lançar e confirmar hipóteses.

Na segunda parte, que inicia quando não há mais a intermediação dos letreiros anunciando os créditos principais do filme, as seqüências das cenas são entrecortadas por hiatos narrativos, ou seja, por segundos em que o espectador não assiste à cena alguma e a escuridão predomina na tela. Este recurso funciona como divisor da história em três partes e, ao mesmo tempo, como agregador de cenas em blocos seqüenciais que podem assim ser esquematizados:

Partes	Cenas	Comentário
P A R T E I	1. Verificamos que chegam à fazenda a filha e o genro de Dona Cândida e a acomodam, juntamente com sua mala, em um carro. Essas ações correspondem à possibilidade levantada na primeira cena da introdução: a personagem espera por alguém.	1. Com relação às imagens da introdução, há quebra no que se refere à música, a qual cessa repentinamente, e ao comportamento do tempo: já não chove mais e temos a presença do sol.
	2. Já na estrada, a filha reclama do incômodo que é manter o sítio em dia e buscá-la ali: “Eu não agüento mais esse sítio, é só trabalho, é só despesa. A gente precisa vendê-lo.” Dona Cândida se limita a responder: “É sim.”	
	3. A filha continua reclamando, Dona Cândida observa detalhadamente a paisagem, e a câmera registra isso a partir do seu olhar.	3. Esse recurso de filmagem no cinema é chamado de câmera subjetiva, em que “o ator tem o ponto de vista do operador da câmera e se move no lugar dele” (RODRIGUES, 2002, p. 30).
	4. A senhora, agora, cheira a rosas, tipo de flor que predomina no ramalhete que traz às mãos e, numa mistura de sonho e vertigem, ela se vê num espaço repleto de flores e rosas de muitas cores, no qual as cheira, furtivamente, e parece padecer de um desejo por elas despertado.	
	5. Há, neste momento, um hiato narrativo, tal qual aqueles que separam as seqüências da história, mas sua função aqui não é dividir em segmentos a narrativa e, sim, demonstrar ao espectador o quanto a personagem delira de desejos em contato com tantas flores.	
	6. Na seqüência, ainda no sonho, Dona Cândida é socorrida de seus delírios vertiginosos por três homens, um menino, um senhor idoso e um homem de meia idade, que lhe alcança água e lhe pergunta se está bem. A protagonista, ao pegar a água, segura as mãos do homem sob o copo e lembra de seu casamento, mais especificamente de	6. É importante destacar que as lembranças da personagem são lançadas na tela em sépia, remetendo o espectador ao passado.

<p>um beijo trocado com seu marido. À pergunta do homem ela responde: “Sim”, e a cena se encerra com a câmera focalizando a boca da personagem, num plano de filmagem que o cinema chama de <i>cut up</i>.</p> <p>7. Dona Cândida é acordada pela filha, pois já estão na casa da mãe. A filha reclama que a idosa dormiu a viagem toda e ela responde sorrindo: “Que dormir, imagine!”.</p> <p>8. Na seqüência posterior temos a protagonista acenando para a filha e o genro, que já partiram com o carro, e a empregada, que carrega sua mala.</p> <p>9. Dona Cândida entra em casa, fecha a porta, e um relógio, filmado em <i>cup up</i>, marca 17 horas e dez minutos, portanto indica o fim da tarde.</p> <p>10. A idosa vai em direção à mesa da sala, abre a janela, retira as flores secas do vaso que se encontra no centro, ação na qual espeta o dedo nos espinhos.</p> <p>11. Antecedida de um “ai” murmurado pela mulher, a imagem que se vê é de um cavalo preto, forte e potente, que se encontra preso a uma corda, a qual é segurada por um homem. Esta cena, assim como a seguinte, parece ser uma recordação de Dona Cândida, que, admirada, da porta do carro da filha, observa o cavalo.</p> <p>12. Depois, percebemos que o cavalo está preso em um curral, o que é filmado da perspectiva dele e que faz resultar nas portas do curral na tela. Mais uma vez, usando o plano <i>cut up</i>, temos os olhos de Dona Cândida vidrados no cavalo.</p> <p>13. Na última cena desta parte vemos as flores trocadas e o vaso sobre a mesa, porém deslocado para o lado e as flores secas sobre o guardanapo branco.</p>	<p>11. Toda a cena é acompanhada de música com ritmo empolgante;</p> <p>12. A cena é incrementada com o som do relincho do cavalo, que parece sofrer, preso no curral, somado à música descrita na cena anterior.</p>
<p>1. Dona Cândida está em seu quarto guardando as roupas que trouxe da viagem, e vê o paletó do marido. Acaricia-o e expressa em seu rosto uma saudade intensa.</p>	<p>1. É importante destacar o trabalho da produção de arte do filme, especialmente no que se refere à mobília da casa da personagem, em que o</p>

<p>P A R T E</p> <p>I I</p>	<p>2. Recorda-se do acasalamento, em que se vê uma imagem do ato sexual: o marido por cima dela em movimentos contínuos.</p> <p>3. Dona Cândida, sentada na cama, observa um móvel que se encontra a sua frente.</p> <p>4. Fazendo uso mais uma vez do plano <i>cut up</i>, temos o detalhamento da imagem de um porta-retratos que se encontra sob um móvel do quarto. Este recurso, neste momento, é empregado para aproximar do espectador a imagem que a protagonista vê: sob o móvel, num porta-retrato, a fotografia de um homem, possivelmente o marido da protagonista, com aparência ainda jovem.</p>	<p>quarto reconstitui, por meio de móveis antigos e opacos, um ambiente de morbidez e melancolia que se relaciona com a subjetividade de Dona Cândida.</p> <p>2. Assim como a cena seis da primeira parte do filme, esta cena é em sépia, referindo-se ao passado da personagem.</p>
<p>P A R T E</p> <p>I I I</p>	<p>1. Dona Cândida, da janela, observa um casal namorando numa tarde chuvosa.</p> <p>2. A protagonista, sentada em uma poltrona, na sala de estar, coloca na vitrola um disco de Liszt. Dona Cândida fica ouvindo-o e olha, contemplativamente, para cima, enquanto a câmera vai enquadrando, em planos <i>cut up</i>, objetos que estão à volta da personagem, como uma pequena escultura de dois anjos se beijando e o porta-retrato contendo a fotografia da família, na qual vemos a protagonista, seu esposo e um casal de filhos.</p> <p>3. Na seqüência, vemos Dona Cândida no banheiro, em pé, acariciando-se. Está só com uma toalha e passa as mãos em diferentes partes do corpo, como as nádegas, as pernas, a cintura e as costas.</p> <p>4. Depois dessas carícias solitárias, ainda no</p>	<p>1. Nesta cena temos a exploração de espaços, como a chuva correndo pelas beiradas do asfalto, e a chuva caindo sobre as flores.</p> <p>2. O próprio disco dá à cena a ambientação musical necessária, o que terá continuidade na cena três.</p> <p>3. Juntamente com a música de fundo, ouve-se o barulho de gotas d'água. Juntos, o disco de Liszt e o som d'água formam uma atmosfera sonora de</p>

	<p>banheiro, a personagem passa a mão no espelho embaçado, limpando a parte que reflete o seu rosto.</p> <p>5. Na cena seguinte Dona Cândida está conversando com um médico ginecologista, quando se desenrola o seguinte diálogo:</p> <p>- “Quando é que passa?”</p> <p>- Passa o quê?</p> <p>- A coisa... O senhor sabe?</p> <p>- Sei, sei, isso às vezes não passa nunca.</p> <p>- Mas eu tenho oitenta e um anos!</p> <p>- Mas a idade não importa, a senhora pode sentir isso até morrer.</p> <p>- Mas isso é o inferno!</p> <p>- É a vida, Dona Cândida, é a vida!”</p>	<p>extrema melancolia e tristeza, que continua na cena quatro.</p> <p>5. Como já nos referimos no item <i>Personagens</i>, a câmera, nesta cena, capta a conversa das personagens num movimento que perfaz um semicírculo que centraliza a protagonista e a conserva de frente para a mesma. Nesse esquema, o médico só é visto de costas, enquanto a câmera desenha o movimento do semicírculo e o diálogo entre ele e sua paciente se desenrola.</p>
<p>P</p> <p>A</p> <p>R</p> <p>T</p> <p>E</p> <p>I</p> <p>V</p>	<p>1. Na semi-escurecido, a protagonista se masturba, deitada em sua cama, embaixo dos lençóis.</p> <p>2. Após atingir o orgasmo, olha para o lado direito, de onde vem o som de ruídos de passos.</p>	<p>1. A câmera não focaliza diretamente a personagem na cama e, sim, faz um movimento da esquerda para a direita, revelando detalhes do quarto. Ouve-se, enquanto isso, seus gemidos. Somente alguns segundos antes de atingir o orgasmo é que a câmera alcança a personagem e pára então de se movimentar, captando o momento íntimo e solitário da idosa.</p>

Após descrita a estrutura de cada obra envolvida nesta reflexão, podemos fazer um levantamento das mudanças operadas no enredo da narrativa, por meio do caminho percorrido da literatura ao cinema. Vamos considerar, para esta análise, os aspectos e elementos que o conto apresenta e que o segundo sistema aproveita, reconfigurando-os de acordo com a sua linguagem.

Nesse sentido, inúmeras mudanças foram operacionalizadas. Já na introdução do filme, o segundo sistema se utiliza de aspectos significativos na construção da narrativa: Dona Cândida está no sítio, entre as árvores e o verde, é um dia chuvoso e traz às mãos um ramalhete de flores, no qual configuram algumas rosas. Esses aspectos, no conto, são citados como agravantes da sua vertigem, portanto estão **mencionados** no primeiro sistema. Entremeio à exibição dos créditos, as imagens das lagartas solitárias e dos insetos acasalando-se relacionam-se com a personagem, e, mesmo que não existam no conto, podemos afirmar que ali estão **previstas** e existem, virtualmente, numa relação de possibilidades que o conto, na sua forma e principalmente no seu conteúdo, expõe. A autora do conto, ao criar a personagem em questão e caracterizá-la como tal, deixa em suspenso essa possibilidade que a roteirista e diretora do filme aproveita tão bem.

Na primeira parte, todo o segmento narrativo detalhado anteriormente é criado pela roteirista que, mais uma vez, reaproveita aspectos **mencionados** ou **previstos** na história. No primeiro caso é bem significativo citar a ampliação que se dá à idéia de que a personagem “tinha vertigem quando cheirava profundamente uma rosa” (LISPECTOR, 1974, p. 28). Na atmosfera de sonho e delírio que a roteirista cria a partir do perfume das rosas nos é colocado pela primeira vez o desejo sexual da personagem. Os gemidos misturados à respiração ofegante e a presença dos homens no seu sonho, bem como o fato de a protagonista segurar a mão do homem que lhe alcança água, apontam para o principal drama da idosa: sua libido está em atividade pulsante. Desse modo, o segundo sistema aproveita um dado do curta e o transforma em seqüência narrativa. O segundo caso – aspectos **previstos** no curta – pode ser assinalado com a configuração da casa da personagem e com a presença do cavalo na narrativa, aspectos já discutidos nos itens espaços e personagens, respectivamente.

A seqüência narrativa que corresponde à segunda parte do curta também é criada pela roteirista. O segmento narrativo desencadeia-se a partir do fato de Dona Cândida guardar as roupas que trouxe da estada no sítio no armário de seu quarto, pois fazendo isso a personagem encontra o paletó do marido, acaricia-o, recorda-se do ato sexual e olha para seu retrato. A ação geradora do segmento não é mencionada no conto, mas é um **desdobramento** da informação de que a senhora em questão freqüentava a fazenda. Essa informação dá abertura para a roteirista projetar em seu texto, e em seu filme, a visita à fazenda e outras ações que se ligam a essa. Desse modo, percebemos que uma idéia **mencionada** no conto – “A vertigem se acentuava quando ia passar dias numa fazenda” – é redimensionada pelo segundo sistema, e este promove o seu alastramento para outras ações que, concatenadas numa relação de sucessão e dependência, ampliam a narrativa gestada primeiramente no sistema literário.

Outros exemplos desse processo são as cenas que compõem o início da terceira parte do filme. O conto salienta que o verde das árvores e a chuva acentuavam seu desejo. A roteirista aproveita essas informações, ligando-as ao desejo provocado por observar um casal

de namorados. Essa jornada de solidão e desejo torna-se mais tensa, quando a protagonista ouve Liszt, na sala, e seu olhar, reproduzido pela câmera, revela, em plano *cut up*, objetos e fotografias que ali estão. O narrador do conto também nos informa de seu gosto musical e de sua reação perante ele: “Quando ouvia Liszt, se arrepiava toda”. Este é mais um dado que o texto **menciona** e que a diretora aproveita. Esses agravantes parecem responsáveis pelo que acontece na cena seguinte, quando a protagonista se acaricia no banheiro, fato que parece favorecer a decisão da personagem de consultar um ginecologista. Na cena do consultório temos o único diálogo do filme, que se estabelece entre Dona Cândida e o ginecologista. A base da conversa é a dialogação presente no conto.

A quarta parte do curta apresenta grande correspondência com o fim do conto, pois a roteirista recria as ações propostas no sistema literário: “Nessa mesma noite deu um jeito e solitária satisfez-se [...] Pareceu-lhe ouvir ruído de passos” (LISPECTOR, 1974, p. 29). Citadas, anteriormente, as peculiaridades com que a câmera registra a cena, podemos afirmar que a quarta parte do curta é o momento em que mais se aproximam os dois sistemas envolvidos neste processo de adaptação, pois a roteirista adequou a linguagem cinematográfica ao final que a autora, sutilmente, propôs para o conto.

Ainda, sobre o fim das duas narrativas, importante salientar que ambas apresentam finais em aberto, ou seja, segmentos que não oferecem à história uma conclusão clara. O conto parece nos apresentar a morte da protagonista: “Daí em diante usaria o mesmo processo. Sempre triste. É a vida senhora Raposo, é a vida. Até a benção da morte. A morte. Pareceu-lhe ouvir ruído de passos. Os passos de seu marido Antenor Raposo” (LISPECTOR, 1974, p. 29). O curta, por sua vez, faz menção aos passos sem informar quem pratica a ação. Uma vez que o objetivo deste trabalho não é o desvelamento dos significados que as narrativas podem apresentar, e sim a verificação das relações entre ambas no processo de adaptação, não discutimos esses finais pelo caminho das interpretações que podem suscitar.

8 - Considerações finais

As narrativas ora relacionadas nos fazem pensar na possibilidade de os estudos que visam a perceber, descrever e analisar os processos de adaptação da literatura para o cinema não se pautarem pela simples verificação do nível de fidelidade com que estas foram operacionalizadas. Há, nesse processo, elementos e fatores mais favoráveis a uma análise e que relacionam linguagens diferentes em outras perspectivas, como a evidenciada neste trabalho.

Desse modo, o caminho percorrido no processo de transposição da narrativa literária “Ruído de passos” para o cinema aponta para um processo criativo, no qual se verifica sua ampliação, quando veiculada em outro sistema artístico. Assim, elementos e idéias que são

somente citados ou que estavam “guardados” no texto literário são explorados no filme com potencialidade.

Considerando a narrativa literária, é importante salientar que o conto é eficaz naquilo que se propõe quanto a sua estrutura e organização: narrar um pequeno momento da vida de uma senhora de oitenta e um anos, a quem o desejo sexual ainda visita. Para isso, constitui-se numa narrativa bastante curta, na qual predomina o diálogo que a protagonista mantém com o médico ginecologista que visita. Esta mesma estrutura não é, aos olhos da linguagem cinematográfica, favorável, pois, para o cinema, o conto se apresenta lacunoso e sem um enredo que concatene informações num tempo determinado e num espaço definido. Desse modo, o segundo sistema trata de transformar as informações que o conto apresenta acerca da personagem em situações narrativas, reorganizando a história e construindo um enredo mais amplo e sólido.

Concluimos, então, que, quando o texto literário serve de base para a constituição de uma narrativa em outro sistema, no caso o cinematográfico, algumas idéias que estão guardadas podem ser aproveitadas, caminhos que estão semi-abertos podem ser percorridos, enfim, o cinema, contando com sua linguagem híbrida, pode transformar, organizar, reenquadrar, adequar e reconstruir uma narrativa que, no contexto da criação literária, apresenta-se como pronta, satisfatoriamente acabada.

9 - Bibliografia

GONÇALVES, Denise (Dir.). **Ruído de passos**. São , 1996.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1991.

GRAZIOLI, Fabiano Tadeu. **Literatura de se ver: televisão de se ler**. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE LÍNGUA E LITERATURA: teoria e ensino, o texto e as múltiplas vozes, 1., 2005. Passo Fundo: Ediupf, 2005.

KOTHE, Flávio R. **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

KUNZ, Marines Andréa. A hora da estrela. In: SARAIVA, Juracy. **Narrativas verbais e visuais**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós cinemas**. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

MAIA, João Domingues. **Literatura: textos e técnicas**. São Paulo: Ática, 1995.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária**. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

PIRES, Orlando. **Manual de teoria e técnica literária**. Rio de Janeiro: Presença, 1989.

RODRIGUES, Cris. **Cinema e a produção**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

SARAIVA, Juracy A. Literatura e cinema: encontro de linguagens. In: _____. **Narrativas verbais e visuais**. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

XAVIER, Ismael. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac-SP; Instituto Itaú Cultural; 2003.