

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

MÁRCIO SOARES DOS SANTOS

**A TRANSPOSIÇÃO DE *OLHAI OS LÍRIOS DO CAMPO* PARA O
CINEMA ARGENTINO**

Porto Alegre

2022

MÁRCIO SOARES DOS SANTOS

**A TRANSPOSIÇÃO DE *OLHAI OS LÍRIOS DO CAMPO* PARA O
CINEMA ARGENTINO**

Tese de Doutorado em Letras/Literatura Brasileira apresentada ao Instituto de Letras como requisito final para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Orientadora: Professora Doutora Maria da Glória Bordini.

Porto Alegre

2022

Para Erico, Tetê, Nice, Pedro e Caetano.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a possibilidade de concluir meus estudos de doutorado em uma universidade pública, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, mantida pelos cidadãos brasileiros que acreditam ser a pesquisa o caminho para o desenvolvimento de nosso país. Neste âmbito, agradeço imensamente a atenção e dedicação incondicionais de minha orientadora, professora e mestre de vida, Profa. Dra. Maria da Glória Bordini, o exemplo de competência, de intelectualidade e de atuação na pesquisa acadêmica. Obrigado por acreditar em mim e por me ensinar tantas coisas em tão pouco tempo.

Dedico esse trabalho aos meus pais, que sempre me incentivam e acreditam na pesquisa: minha retaguarda de amor.

Dedico aos amigos que me apoiam: sem eles não seria possível a conclusão do trabalho.

Dedico à Maria Teresa Martins e ao José Maia, casal de amigos, grandes incentivadores, trabalhadores da área da Cultura, do Ensino, da Comunicação. Leitores de Erico Verissimo!

Dedico ao Alexandre Rocha da Silva (*in memoriam*), Professor Dr. de Comunicação da UFRGS. Lembrarei dele como um grande entusiasta e estudioso de Semiótica. Ele sabia da importância da Literatura, do Cinema, da adaptação.

E dedico aos Professores Marcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS), Antonio Hohlfeldt (PUCRS), Cláudia Luiza Caimi (UFRGS), Alex Ferreira Damasceno (UFPA) e Fabiano Grendene de Souza (PUCRS) pela disponibilidade, observações e incentivo no percurso do Doutorado.

RESUMO:

Esta investigación trata del estudio de la transposición – para el cine - del libro *Olhai os lírios do campo* – año de publicación, 1938 - , de Erico Verissimo. Buscamos aspectos de cultura, lengua e identidad que se correspondan con los presentes en la novela. La obra fue adaptada al cine argentino – año de estreno, 1947 – bajo la dirección de Ernesto Arancibia. El eje central que estructura la investigación es una proximidad semiótico-cultural al objeto de estudio, primer texto para el medio audiovisual de toda extensa obra del escritor brasileño. La traducción textual posibilita relacionar representaciones e identidades y señala la intención de debatir sobre el proceso adaptativo, que resulta en memoria cultural y convoca categorías de la historia del cine latino y de la literatura brasileña.

PLAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Semiótica; Adaptación; Erico Verissimo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: A SEMIÓTICA DA CULTURA	16
1.1 Semiosfera, a esfera dos sentidos	16
1.2 Dinâmica de produção de sentido	20
1.3 O texto artístico	21
1.4 Cinema: obra de arte e adaptação	22
1.5 A comunicação no cinema	24
1.6 A especificidade do cinema	26
CAPÍTULO 2: O ROMANCE <i>OLHAI OS LÍRIOS DO CAMPO</i>	30
2.1 A gênese da obra <i>Olhai os lírios do campo</i>	30
2.2 As sequências narrativas	31
2.3 A degradação de Eugênio Fontes	33
2.4 Construção das personagens	37
2.5 A regeneração de Eugênio Fontes	43
2.6 O exercício da medicina e sua crítica	46
2.7 O ponto de vista em <i>Olhai os lírios do campo</i>	47
CAPÍTULO 3: O FILME <i>MIRAD LOS LÍRIOS DEL CAMPO</i>	51
3.1 A primeira transposição fílmica de Erico Verissimo	51
3.2 Protocolos de abertura da obra cinematográfica	52
3.3 Romance filmado: montagem e <i>flashback</i>	55
3.4 Narrador: entidade estrutural	58
3.5 A montagem narrativa de <i>Mirad los lírios del campo</i>	60
3.6 O exercício da medicina e sua crítica no cinema	65
3.7 A regeneração de Eugênio Fuentes no filme argentino	67
CAPÍTULO 4: O ROMANCE E O FILME	71
4.1 Onde as obras se encontram	71
4.2 O espaço-tempo das narrativas e a adaptação	72
4.3 A transposição das personagens	76
4.4 Os movimentos sociais e o melodrama, do livro para o cinema	79
4.5 A medicina e sua representação do livro para o cinema	83
4.6 Sincretismo artístico e êxito	86
4.7 Desdobramento de sentidos	88

CONCLUSÃO: A LEITURA DO ROMANCE SOB A ÉGIDE DO CINEMA E DE SUA MODERNIDADE	89
REFERÊNCIAS	96

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: O protagonista Eugênio Fontes vivia em constante questionamento em relação ao rumo de sua vida. A amiga Olivia não pode ser declarada como sua grande paixão por ser de origem humilde, assim como o pai, que finge não reconhecer, junto aos amigos ricos.....	73
Figura 2: Detalhe do roteiro original do filme <i>Mirad los lírios del Campo</i> (1947). Direção Ernesto Arancibia. O documento encontra-se no Museu do Cinema, em Buenos Aires/Argentina.	75
Figura 3: Passagem bíblica do Novo Testamento, do Evangelho de São Lucas, exibido em formato de legenda ao final do filme.....	78
Figura 4: Eugenio casa-se com Irene (no livro a personagem é chamada por Eunice) por dinheiro e posição social. Existe a questão do gênero e classe social como conteúdos semânticos permanentes. Observa-se uma quebra de paradigma para a época, pois a mulher tem o poder, domina a situação; o homem fica submetido às suas determinações.	83
Figura 5: O personagem Eugênio Fontes na primeira cirurgia de sua carreira não consegue salvar o paciente da morte. A cena é longa e dramática, com uma trilha perturbadora. A direção se utiliza da performance técnica da medicina para alcançar a verossimilhança.	84
Figura 6: Anúncios do filme na Espanha, em 1953. Fonte: IMDb.	94
Figura 7: Anúncios do filme na Espanha, em 1953. Fonte: IMDb.	95
Figura 8: Anúncio da 5ª edição de <i>Olhai os lírios do campo</i> , de 20.000 exemplares Fonte: <i>Diário de Notícias</i> , 1939 – RJ.	95

INTRODUÇÃO

Essa pesquisa trata do estudo da transposição - para o cinema - do livro *Olhai os lírios do campo* - ano de publicação, 1938 -, de Erico Verissimo (1905 – 1975). Buscamos aspectos de cultura, linguagem e identidade que correspondem aos presentes no romance. A obra foi adaptada para o cinema argentino – ano de lançamento, 1947 – sob a direção de Ernesto Arancibia (1904 – 1963). O eixo central que estrutura a investigação é uma proximidade semiótico-cultural ao objeto a ser estudado, o primeiro texto para o meio audiovisual de toda a extensa obra do escritor brasileiro.

No contexto de produção cultural das décadas de 1930 e 1940 - filme argentino em preto e branco – *Mirad los lírios del campo* -, encontramos impasses da transposição que colaboram para a reflexão sobre as relações entre o filme e a obra literária, do ponto de vista de sua produção material e das representações nela contida. Traremos, assim, um recorte dos anos trinta e quarenta, a fim de, refletindo acerca de uma obra, abranger os acontecimentos históricos que a cercam, visando uma exploração para além do texto do autor.

Entendemos que pensar as ressignificações culturais de uma obra brasileira para outro idioma e cultura permite relacionar representações e identidades, sinaliza a intenção de debater sobre o processo adaptativo, que resulta em memória cultural e convoca categorias da história do cinema latino e da literatura brasileira.

A tese dá continuidade às discussões já iniciadas no mestrado, com a dissertação *A viúva Porcina como paradigma de protagonista na dramaturgia televisual brasileira*, especialmente no tocante à adaptação audiovisual popular. Na oportunidade, foi realizada uma análise textual de obra televisiva da Rede Globo, *Roque Santeiro* (1985), de Dias Gomes e Aguinaldo Silva, baseada na peça teatral *O berço do herói* (1965), de Dias Gomes. A telenovela também privilegiou questões culturais representativas, falou de mito e de herói e alcançou a maior audiência de um programa de TV no país.

A minha curiosidade pela obra *Mirad los lírios del campo* tem início em uma visita realizada ao Museu Erico Verissimo, em Cruz Alta, onde se encontram, entre os documentos, também fotos dos bastidores do filme de produção argentina. Fiquei interessado em assistir à obra cinematográfica e não a encontrei no Brasil. Minha busca começou na Capital gaúcha, em acervos e recorrendo aos detentores da obra de Erico Verissimo. Em resposta a minha consulta, Luis Fernando Verissimo, filho do escritor, me informou ter assistido a estreia do filme em Porto Alegre, com a presença de atores e da produção argentina, mas, infelizmente, ele não possuía nenhuma cópia. Então, em contato com o Instituto Moreira Salles, soube que havia a

possibilidade de existir uma cópia da obra audiovisual no Rio de Janeiro. Uma semana depois, obtenho a resposta: a cópia não fora encontrada. Nesse ínterim, revi partes da telenovela brasileira, baseada no mesmo livro.

A minha dúvida na ocasião era por que esse livro não fora adaptado para o nosso cinema, privilegiando-se outro meio audiovisual: a telenovela? Diante desses questionamentos, fui até Buenos Aires, onde adquiri uma cópia do filme (doada ao Acervo Literário de Erico Verissimo/Instituto Moreira Sales/RJ); tive acesso ao roteiro original e obtive outras informações sobre essa produção da Época de Ouro do cinema argentino, apropriada da nossa cultura. Assim, surgiu a vontade de pesquisar a obra fílmica adaptada de *Olhai os lírios do campo*.

A literatura representa um jogo de práticas históricas e materiais existente no mundo e interpretado pelo homem. O romance possui afinidades com as circunstâncias humanas, serve como campo de teste das representações que delas fazemos. Nesse sentido, a literatura se transforma num meio de registro e propagação de conhecimentos. Este é o direcionamento deste trabalho, que busca resgatar, por meio de sistemas de análise em literatura e cinema, representações identitárias.

A narrativa de *Olhai os lírios do campo* abarca um período temporal relevante. Os primeiros romances de Erico Verissimo foram inspirados em vivências e testemunhos próprios do cotidiano das camadas médias urbanas; havia, na década de 1930, uma reflexão social sobre a reestruturação do modelo capitalista. Nessa década, existiu uma conjuntura de intensa polarização política: as classes trabalhadoras se encontravam divididas entre o apoio ao fascismo e os movimentos operários inspirados na experiência soviética.

A riqueza de informações sobre a obra permite a busca de uma rede de relações, incluindo o papel social do autor, o conhecimento do meio de seu convívio, e o contexto histórico daquele período. Da pesquisa resgatamos a consagração do considerado primeiro best-seller do autor brasileiro Erico Verissimo - com primeira tiragem de 4.000 exemplares, esgotados em poucas semanas, número expressivo para uma época sem o furor consumista. Durante a década de 40, a Argentina já contava com uma grande infraestrutura de produção e seu próprio e maior *stars-system*, que competia pela hegemonia do público latino-americano, mexicano, incluindo as populações no sul dos Estados Unidos. *Mirad los lírios del campo* é considerado um marco por críticos especialistas em cinema daquele país, segundo informações obtidas em Buenos Aires. Os atores Silvana Roth, que interpretou Olivia, e Francisco de Paula,

que viveu Eugenio Fontes, eram consagrados na Argentina, assim como o escritor Erico Verissimo, por lá traduzido, obtendo expressivo reconhecimento.

O diretor de *Mirad los lírios del campo*, Arancibia, especializara-se em adaptações de obras dramáticas e novelas para o cinema. A maior parte de sua filmografia se insere nesses gêneros temáticos. Como exemplo, citamos: *Casa de muñecas* (1943), e *La Pícara Soñadora* (1956), baseadas respectivamente em *Casa de bonecas*, de Ibsen, e na novela argentina de Abel Cruz. Anteriormente à transposição do livro brasileiro, além de capitanear um romance musical de gênero comédia, dirigiu conjuntamente com outros cineastas, *Lauracha: vida no rancho*, novela dramática do articulista paraguaio radicado no Uruguai, Otto Miguel Cione. Isso assinala o modelo de produção audiovisual que pretendemos focar, apesar da obra audiovisual pertencer ao período de pós-segunda guerra mundial, quando ainda existiam naquele país tendências nazistas, com a tolerância do governo argentino para atividades de espionagem. Considerando as matérias jornalísticas da época de lançamento de *Mirad los lírios del campo*, a desmoralização da conjuntura se refletia nas produções, pois em poucos filmes havia algum esforço para reagir contra o processo político vigente. No cinema, a experimentação predominava juntamente à sonoridade.

Pretendemos reconstituir a época e os eventos da produção de ambos, pela via da materialidade. Publicações na imprensa estão disponíveis no Acervo Literário de Erico Verissimo, no Instituto Moreira Salles (IMS), no Rio de Janeiro/RJ, além da fortuna crítica da obra literária. O roteiro original do filme encontra-se no Museu do Cinema de Buenos Aires, na capital federal da Argentina. No mesmo local, há dezenas de reportagens sobre o lançamento do filme *Mirad los lírios del campo*. De acordo com reportagens de então, este obteve investimento norte-americano, que então influenciava a estética do cinema e a própria história da cinematografia latino-americana. A distribuição da produção cinematográfica foi efetuada através de United Artists.

Primeiramente examinamos um livro escrito nas dependências da Editora Globo, local de trabalho do autor, que, nas décadas de trinta e quarenta, atingiu um público literário recorde em momento de efervescência política, inclusive com a consolidação das leis trabalhistas, com o legado da carteira de trabalho. As mudanças ocorriam no nosso país e nos territórios vizinhos. Destacamos nesse movimento: crescimento urbanístico das capitais, epidemias e as políticas de guerras. Os costumes de até então, considerados conservadores, iam sendo substituídos por uma inquietação por consumo e ascensão social. Nessa caminhada ao passado, procuramos manter

o distanciamento necessário a uma investigação que muito nos envolvia e empregamos um instrumental teórico propício para a imersão na obra.

A transposição do livro para o cinema argentino, nove anos depois, determinou o estudo de outro contexto, pois o país vizinho fez sua leitura para outra linguagem, criando outra obra. A ordem política e social entre os dois países vizinhos, Brasil e Argentina, está representada nas entrelinhas das obras analisadas. A investigação garante um traslado textual entre obras (literária brasileira e fílmica argentina), que permite reconfigurar semelhanças, diferenças, ampliar o debate a partir da obra.

Podemos dizer que *Olhai os lírios do campo* trata, não de uma compra de um indivíduo, mas sim, de uma “venda”, do vender-se, não só a uma sociedade emergente -- quem sabe, por isso, não tão estabelecida --, como vender-se a um viver que lembra a morte. A informação a que temos acesso é de que a história de *Olhai os lírios do campo* nasceu em Erico após presenciar uma cena real em um hospital de Porto Alegre. Podemos, sem incorrer em erro, juntar as duas informações: a cena real vista por Erico e a realidade vivida naquela época, pelo Brasil e pela Editora Globo, que pretendia angariar mais leitores, o que ocorreu com o surgimento de *Olhai os lírios do campo*.

De acordo com sua autobiografia, *Solo de clarineta*, em conferência organizada pela Associação Riograndense de Imprensa (ARI), a origem do livro aconteceu quando Erico Verissimo ouviu uma “simples frase” ao redor de uma mesa de café. Discutiam sobre a fúria com que os homens se atiram ao trabalho ou correm rumo ao dinheiro e às posições sociais. Após reflexões pessimistas, a frase formada entre os amigos era exatamente esta: “Olhai os lírios do campo”.

A denúncia social e ética subjacente nessa expressão bíblica parte, portanto, de duas situações vividas pelo escritor, a do hospital e a da conversa na ARI. A primeira lhe fornece o tema, a segunda o modo de tratá-lo. Por essa razão, associando as duas, Verissimo escolhe um protagonista médico, o que o leva a questionar a medicina do período, e uma parceira, também médica, Olívia, uma espécie de consciência falante para o ambicioso dr. Eugênio.

A questão médica, presente na literatura de Erico Verissimo, promoveu inquietação durante a pesquisa, porque existe um movimento narrativo expressivo na obra, em defesa da profissão. Um exemplo disso, segundo a tese defendida por Luciana Boose (2013), é que, nos séculos XVIII e XIX, registra-se, nos currículos dos cursos de Medicina na Europa, a presença da disciplina da História da Medicina, que passou a ficar em segundo plano a partir da medicina de laboratório, da revolução pasteuriana e da expansão da ideologia cientificista. A matéria que,

no passado, embasava algumas práticas e condutas no tratamento das doenças, passou a constar como campo de erudição. Desse modo, a relação da Medicina e da Literatura, na obra verissimiana, pode levar o indivíduo atual a compreender e compreender-se na história política, social e cultural brasileira através da expressão dessa narrativa como arte. Este estudo pretende, pois, interpretar os modos de constituição da temática da medicina na literatura e no cinema para poder, quem sabe, entender nossa realidade atual de cidadãos.

Existe na intenção da pesquisa uma noção da coexistência de cada um destes campos em relação aos outros. Nesta investigação, resgatamos o valor cultural de obras de duas diferentes línguas, de culturas vizinhas, mas com um mesmo interesse em contar aquela história. É nessa direção que *Cultura e explosão*, de Iuri Lotman, trata de analisar a noção de semiosfera, conceito criado por ele, em 1984, para designar o habitat e a vida dos signos no universo cultural, discussões pertinentes à pesquisa. A semiosfera tem caráter delimitado, homogeneidade e individualidade semiótica; sua fronteira, a relação entre o próprio e o alheio, a conversão de não mensagens em mensagens, dinamiza o estudo do processo.

A fronteira geral da semiosfera equipara-se às fronteiras dos espaços culturais particulares. Ao mesmo tempo, a semiosfera também é atravessada por diferentes fronteiras. A fronteira permite aprender as configurações sógnicas, o que a torna um instrumento fundamental para o processo de discriminação semiótica; os limites não são essenciais, eles são relacionais. As fronteiras e deslocamentos entre o livro e a transposição para o cinema são vistas nessa perspectiva de intersecções dos elementos cinematográficos e literários.

A semiótica da cultura não se afasta da literatura e da linguística, servindo à análise de bens culturais, para encontrar e explicar relações entre seus elementos. Em estudos lotmanianos da vanguarda soviética, as relações são estruturadas em sistemas com limites e potencialidades de tradução. Para Lotman, qualquer texto cultural pode ser examinado como uma espécie de texto único, como um código único ou um conjunto de textos com um determinado conjunto de códigos a ele correspondente.

Em busca de traduzir aspectos do real, a história literária encontraria o seu fundamento naquilo que Jan Mukarovsky chamava de “a obra de arte como fato semiológico” (1978, p.137a). Aqui o estruturalista tcheco considera na estrutura artística a historicidade da literatura, e o problema central da obra passa a ser a interação entre escritor e público. Diante dessa linha de pensamento, a semiologia se mostra aberta para acompanhar os desdobramentos da obra de arte. Os mecanismos estruturais da semiosfera são organizar, hierarquizar, memorizar, traduzir, interpretar e examinar os grandes processos históricos.

Falamos de um período no qual os filmes eram identificados como “cinema de lágrimas”, caracterizando uma fase da história do cinema latino-americano. Podemos associá-la ao processo adaptativo cinematográfico de *Olhai os lírios do campo*, que deu à obra feição de melodrama: característica abordada pelo teórico colombiano, Jesús Martín-Barbero, em sua obra *Dos meios às mediações* (2001), ao qual nos referimos pela sua abordagem atualizada.

Buscamos o cruzamento de conceitos com Christian Metz em sua compreensão das especificidades dos signos cinematográfico e relação entre cinema e realidades. As cruciais discussões sobre montagem estão consideradas para a escrita. Para o teórico, tudo é montagem e o cinema foi entendido como “linguagem poética”.

Por outro viés, Walter Benjamin auxilia a pensar na questão do prolongamento da vida de obras importantes, a noção de que o passado não é algo fixo, e a diferença de grau e categoria que separa no domínio da arte uma tradução e o texto original. Benjamin faz refletir sobre a adaptação e suas condições para que as mensagens fossem consagradas ao passar por barreiras políticas¹.

Erico Verissimo faz parte dos grandes nomes da literatura brasileira e de outros países. Natural do município de Cruz Alta, Rio Grande do Sul, o autor, em *Olhai os lírios do campo*, focaliza a cidade de Porto Alegre e sua sociedade nos anos 30, com seus problemas comuns em outras capitais. Na adaptação é diferente, pois uma possível Buenos Aires surge nas imagens, o que evidencia a característica universal da narrativa do escritor gaúcho. Através de um filme argentino, do olhar do outro, da leitura do outro, podemos, como estrangeiros, nos ler dentro dessa obra adaptada.

Cumpramos lembrar, na obra considerada o “divisor de águas” de sua carreira, que o autor se empenhava em descobrir novas dimensões para o romance urbano. Enquanto a literatura de sua geração, nos anos 30, se voltava para o regional, revelados na ficção de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Verissimo se especializava em conflitos próximos das realidades brasileiras e latino-americanas. Da sua maneira, Erico redescobria o

¹ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), enquanto fábrica de imagens e de políticas de difusão massiva das orientações corporativas e populistas do varguismo, promoveu um complexo de ações tendentes a difundir a imagem do nosso país no exterior. Uma manifestação deste tipo foi o periódico *Letras Brasileñas*. Cuaderno de Divulgación en Idioma Español de Literatura, Artes y Ciencias del Brasil, editado pela seccional DIP – São Paulo. Além do DIP, a partir de 1937 o Itamaraty criou um Serviço de Cooperação Intelectual, “destinado a tornar-nos conhecidos lá fora” (Plínio de Mello, “Serviço de Cooperação Intelectual”, *Anuário Brasileiro da Literatura*, 1937, p. 106). (...) O estrangeiro tem uma ideia vaga do que os brasileiros são capazes de produzir no terreno do pensamento e do espírito” (idem). Era necessário antecipar-se num contexto de crescente multiplicação dos aparelhos de “propaganda” que se ajustavam a todas as nações modernizadas entre os anos 1920 e de 1940.

Brasil citadino, apresentava o sentido urbano da Porto Alegre naquela década, criando personagens deslocadas na cidade, ainda com hábitos do interior do país.

A obra literária apresenta dois planos temporais, passado e presente. No filme essa passagem é reproduzida em *flashback*. Em busca de nuances adaptativas, examina-se o uso da técnica para a crítica à sociedade, ao acúmulo de riquezas e à conseqüente hipocrisia das relações sociais. Neste mundo em mudança de identidades, a voz de Olívia - personagem feminina protagonista - representaria uma mensagem do próprio autor, simbolizada na metáfora do título do livro?

Nossa hipótese é que os instrumentos utilizados pelos estruturalistas e teóricos russos questionam a adaptação cinematográfica de outra língua; debatemos a construção da personagem feminina literária; resgatamos o discurso político de um período significativo para a História. Outra hipótese é a utilização de uma metáfora bíblica que facilita a compreensão da obra: o texto de *O sermão da montanha* gera o significado nuclear para o livro *Olhai os lírios do campo*. A voz da postura ética presente em toda narrativa conduz a história contada por Erico Verissimo. E consideramos o grande lírio do campo a voz feminina da década de 1930. Uma voz possível da mulher que estava a passos de suas conquistas. A lente teórica do estruturalismo russo nos permite fazer um comparatismo entre romance e filme, graças à ciência dos sistemas de signos. Expandindo o conceito de literatura comparada, expandimos fronteiras, dialogamos com os textos da semiótica da cultura: afinal o livro é uma História: História Comparada, Narrativa Comparada, Enredo Comparado?

A tese estrutura-se em quatro capítulos. O primeiro discute o conceito de semiosfera, suas delimitações e o mundo de signos desse sistema de intersecções e interações. Abrange discussões em torno da dinâmica de produção de sentido, da estrutura do texto artístico e seus conceitos, e da linguagem artística no cinema. O segundo e o terceiro propõem análises da obra literária e cinematográfica, focalizando o contexto histórico e estrutural das narrativas e as representações identitárias em ambos textos. No caso da obra literária, recorreremos a dados de história de sua criação, produção e circulação, bem como de seu contexto histórico e a analisamos pelo viés da semiótica da narrativa. No caso do filme, fazemos uma análise descritiva e explicativa da obra observada, usando de trechos mais significativos da narrativa literária para tanto. Nesta análise, são recortados do filme o plano, a sequência e, por último, o filme como um todo. Serão considerados a edição de imagens, a trilha sonora, o figurino, os cenários, diálogos, mensagens, conteúdo e símbolos.

O quarto capítulo compara o romance e o filme. Ao fazê-lo, interpretamos as representações sociais, políticas, históricas e culturais na transposição; estabelecemos como e quando o discurso cinematográfico está em diálogo com o livro e como se dá a construção do espaço-tempo nessa interrelação, sempre sob o olhar/figura/vozes da narrativa; e, por fim, elucidamos o que foi observado.

CAPÍTULO 1: A SEMIÓTICA DA CULTURA

A semiótica da cultura, de origem na Estônia da década de 1960, é classificada como um sistema de percepção de textos, que abrangem linguagens verbais e não verbais, e seus sentidos. O filósofo Iuri Lotman cria, em 1984, a noção de semiosfera, para designar o habitat e a vida dos signos no universo cultural. A obra de Lotman apresenta um amplo estudo sobre fenômenos culturais com a aplicação de recursos da semiótica, uma tarefa complexa, partindo do ponto de vista contemporâneo, considerando o fluxo dos acontecimentos culturais. O conceito de cultura², em vista disso, será definido conforme o do filósofo eslavo.

A obra semiótica do autor começa em 1964, quando editou suas palestras sobre “poética estrutural”. A semiótica da cultura lotmaniana se formou no âmbito das atividades docentes, bem como de pesquisa, na Universidade de Tártu (Estônia), principalmente no contexto dos estudos empreendidos pela Escola Semiótica de Tártu-Moscú, liderada por Lotman, de forma não oficial. Em sua escola, não há preocupação com o signo em si, mas com os sistemas de signos, as relações entre os signos, já que a interdisciplinaridade dos estudos era, nela, uma característica importante.

No primeiro momento da nova escola, ocorre a formação das principais ideias e a delimitação da semiótica como uma nova ciência (anos 1960). Já nas duas décadas posteriores (1970 - 1980), quando suas atividades praticamente encerraram, a semiótica lotmaniana tomou um rumo mais independente. O conceito de “texto” deixa de ser aplicado apenas para diferenciar o “texto linguístico” do “texto literário” (como ocorre em *A estrutura do texto artístico*, de 1970), sendo então, ampliado, e passa a abarcar as mais variadas manifestações da cultura humana, o que consolida a noção de “texto da cultura”. Estrategicamente, nesse segundo período da sua obra, surge o conceito central de semiosfera, dentro da qual a fronteira desempenha uma função crucial.

1.1 Semiosfera, a esfera dos sentidos

A ideia de semiosfera é a de um mundo dos signos, onde todos os humanos vivem e interagem. Os signos são representações que compõem um espaço relativo delimitado, o espaço

² O leitor encontrará um apanhado das definições do conceito de cultura em inúmeras obras de Estudos Culturais e de Antropologia. Dos trabalhos referentes ao tema destacamos, subjetivamente, os de Claude Lévi-Strauss.

circundante, que seria o espaço “extrassemiótico”. Estas áreas estão divididas por uma borda de pontos pertencentes a ambos os espaços, que atua como um filtro e um tradutor. Esta tradução extrassemiótica é articulada para dar sentido à realidade, ou seja, torná-la significativa dentro de qualquer um dos sistemas semióticos. Paradoxalmente, o espaço interno de uma semiosfera é ao mesmo tempo desigual e unificado, assimétrico e uniforme. Composto por estruturas contraditórias, também é marcado pela individualidade (LOTMAN, 1990, p. 131):

Contudo, uma carta tomada como texto pode segmentar-se rigorosamente em unidades discretas, em signos. Através de mecanismos linguísticos especiais, os signos combinam-se em microcadeias – em sintagmas de diferentes níveis – e o texto constrói-se como uma estrutura atemporal ao nível da língua e temporal ao nível do discurso. (LOTMAN, 1978, p.68)

A partir da década de 1980, Lotman passa a discutir sobre a modalização realizada pelos códigos da cultura sob a ótica do conceito de semiosfera. O autor formula esse conceito com o intuito de discutir os fundamentos epistemológicos das duas principais tradições semióticas: a escola de Peirce e Morris, de um lado, e a escola estruturalista de Saussure e do Círculo de Praga, de outro. Segundo Lotman (1996, p.21), elas cometem a mesma incorreção: tomam como ponto de partida um fenômeno isolado, considerando-o o mais simples e, a partir dele, desenvolvem conceitos com maior amplitude.

Conforme Lotman, esse método, que isola um conceito como fundamento de toda a teoria, tem gerado uma visão atomizada da semiótica, segundo a qual, “o objeto complexo se reduz à soma de objetos simples”. Com intuito de sobrepujar aquilo que considera um atomismo em ambos os paradigmas semióticos, Lotman sugere que a semiótica não seja vista a partir de sistemas isolados, mas sim a partir de um conjunto de “formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização” (1996, p. 22).

O caráter delimitado pretende elucidar a homogeneidade da semiosfera. Para que haja um sistema homogêneo, é crucial definir seus limites ou fronteiras. Lotman aponta que, no limiar dos sistemas semióticos, existem “filtros” encarregados de traduzir um sistema externo para dentro de certa cultura. Em poucos termos, os filtros que estão na fronteira dos sistemas semióticos são responsáveis pela transformação do outro no mesmo. Trata-se de “mecanismos de tradução”, utilizados pela cultura, para absorver aquilo que lhe é estranho. Lotman ressalta que, através do mecanismo de fronteira, “a cultura cria não só sua própria organização interna como também seu próprio tipo de desorganização externa” (1996, p. 29).

Segundo o autor (1996, p. 35), a semiosfera é um conjunto de formações semióticas que “precede não heurísticamente, mas funcionalmente à linguagem”. Diz ele que, sem semiosfera, a linguagem não existe e nem funciona. As diferentes subestruturas da semiosfera estão veiculadas em uma interação e não podem atuar sem o apoio de umas às outras. A interconexão de todos os elementos do espaço semiótico não é uma metáfora, mas sim uma realidade.

Mecanismos da memória não estão apenas em algumas subestruturas semióticas, mas também na semiosfera como um todo. A possibilidade de um diálogo pressupõe, ao mesmo tempo, tanto a heterogeneidade como a homogeneidade dos elementos. A heterogeneidade semiótica pressupõe a heterogeneidade estrutural. Desse ponto de vista, a diversidade estrutural da semiosfera constitui a base de seu mecanismo (1996, p.35-36).

Ao refletir sobre a semiosfera, Lotman afirma que a cultura é uma inteligência coletiva e uma memória coletiva, ou seja, um mecanismo “supraindividual” para a conservação e transmissão de certas comunicações (textos) e a elaboração de outras novas. Neste sentido, o espaço da cultura pode ser definido como um espaço de certa memória comum, isto é, um espaço dentro dos limites de alguns textos comuns, que pode ser atualizado. A atualização desse ambiente se realiza dentro dos limites de alguma invariante de sentido, permitindo dizer que o contexto da nova época do texto conserva, com toda a variância das interpretações, a qualidade de ser idêntico a si mesmo. O teórico assinala que a memória comum para o espaço de uma dada cultura está assegurada, primeiramente, por conta da presença de alguns textos constantes e depois pela unidade de códigos, ou por sua invariante, ou pelo caráter ininterrupto e regular de sua transformação (1996, p. 157).

A fronteira permite apreender as configurações sígnicas, o que a torna um instrumento fundamental para o processo de discriminação semiótica; os limites não são essenciais, eles são relacionais.

Os signos, pois, não podem ser considerados isoladamente. Segundo a semiótica da cultura, integram um sistema de signos, algo organizado a partir de um conjunto de normas próprias, com regras e códigos específicos. Lotman exemplifica:

Uma linguagem é um sistema semiótico ordenado de comunicação (que serve para transmitir a informação). Desta definição de linguagem como sistema de comunicação decorre a propriedade da sua função social: a linguagem assegura a troca, a conversação e a acumulação da informação na coletividade que a utiliza. O que define a linguagem como sistema semiótico é a circunstância de ela ser constituída por signos. (...) Uma

linguagem não é, contudo, um conjunto de signos isolados, formado mecanicamente: o conteúdo e a expressão de cada linguagem constituem um sistema organizado de relações estruturais. (1978, p. 10 e 12).

A cultura só se realiza na linguagem, no conjunto das linguagens capaz de gerar significados, e o que faz parte da cultura está em constante relação com o que é extralinguístico, que está fora da linguagem que dominamos. Nessa sobreposição, observamos tensões entre diferentes textos, códigos e sistemas. Alguns textos ocupam o centro da semiosfera, que é o dominante, mais complexo para ser interpenetrado. Outros estão concentrados na periferia da semiosfera, podendo mudar de lugar, dependendo dos relacionamentos estabelecidos. Esses sistemas podem ser integrados e mesclados, diluem-se mutuamente e podem sofrer mudanças imprevisíveis, assumindo novas configurações (LOTMAN, 1999).

Metaforicamente, podemos pensar em esferas de linguagem (sistemas de signos) que se cruzam e, quando colidem, surge uma área de tensão; nessa relação, a comunicação, no entanto, apresenta momentos de intraduzibilidade, com tensões e ruídos que os novos sentidos podem gerar, momentos em que a linguagem assume a função criativa. Desta forma, o ruído torna-se de grande valor na criatividade. Produz-se semiose através desses processos de traduzibilidade e intraduzibilidade. E quando o grau de tensão atinge altos níveis, é configurado o processo de explosão. Nesse ponto, os códigos são desterritorializados e surgem os novos códigos (LOTMAN, 1999).

Diante disso, é possível compreender como Lotman (1999) construiu seu conceito de cultura, e a manifestação cultural enquanto texto. Segundo o autor, a cultura é um texto complexo, enredado, um dispositivo de pensamento que detém a memória coletiva e tem dinamismo, uma vez que está em processo contínuo de transformação. Através da cultura, há a transformação e a “reconstrução”, pois estamos ligados a essa imensa rede de significados, que inclui textos dentro de textos. Desta forma, fica evidente que o interesse da semiótica da cultura incide sobre as relações entre os textos, acionados em um espaço semiótico, que o autor denomina de semiosfera. Esse conceito propicia hipóteses a partir de sistemas modelizantes de signos, identificados através de relações entre códigos culturais e linguagens da cultura.

Um dos conceitos mais caros para Lotman, quanto ao espaço semiótico, é o do texto visto como um gerador de significados, que assume uma função comunicativa ao fornecer

informações ao receptor. Sua primeira leitura segue os preceitos da linguística de Ferdinand de Saussure, nos quais o texto é considerado como uma expressão da linguagem.

O texto também possui uma função vinculada à memória cultural e reflete um passado, está enraizado na memória de outros textos que compõem a história da cultura humana. Desta forma, podem-se analisar, como um complexo sistema sógnico, um filme, um livro, ou seja, textos e seus subtextos correlatos (dados históricos, sociais, literários, filosóficos etc.), desde que possam ser “lidos”. O texto em Lotman (1999), portanto, restaura a memória e assume a geração de sentidos e, inclusive, resgata a noção de texto em sua etimologia: tecer, entrelaçar e dar vida a uma rede textual.

Na medida em que os signos são sempre o equivalente de qualquer coisa, signo subentendendo uma relação constante com o objeto que substitui. Essa relação chama-se a semântica do signo. A relação semântica define o conteúdo do signo. Mas dado que todos os signos têm uma expressão material obrigatória, a relação biunívoca entre a expressão e conteúdo torna-se um dos índices essenciais para a avaliação de cada signo tomado individualmente, assim como dos sistemas de signos no seu conjunto. (LOTMAN, 1978, p. 12).

1.2 Dinâmica de produção de sentido

Uma ilustrativa analogia para a dinâmica da semiosfera pode se estabelecer, por exemplo, com o corpo humano, que estaria ligado a seus membros, produzindo um universo de sentido. As fronteiras da semiosfera são guarnecidas de fortificações que se conectam entre si, apresentando mensagens e traduções de diferentes informações. Outro exemplo pode ser a colonização europeia na América Latina, com suas culturas e hábitos diferentes, práticas diversas entre si.

Através de códigos dos discursos, da transposição e ressignificação das linguagens, da constituição dos ambientes comunicacionais e da interação entre eles, é possível compreender a dimensão da política que envolve o funcionamento dos signos na cultura. Por esse motivo, deve-se promover o diálogo entre os sistemas de signos e a produção de sentidos na cultura.

Como cada grupo de seres humanos tem suas distinções, as informações precisam passar por um filtro de tradução para compreender outras práticas, pois informações ideológicas são transmitidas. Para isso, a partir da compreensão de Lotman, consideramos o centro da semiosfera como o espaço onde se desenrolam informações decisivas. A fronteira, segundo ele, com suas informações heterogêneas, configura a localização periférica de fluxo acelerado de mensagens.

1.3 O texto artístico

Para Lotman, o texto artístico pode ser encarado como um mecanismo organizado de um modo particular, possuindo a faculdade de conter uma informação com uma concentração excepcionalmente elevada, pois sua estrutura é penetrada por um número praticamente infinito de fronteiras que segmentam o texto em fragmentos equivalentes a numerosos pontos de vista e, por conseguinte, alternativos. A organização das alternativas acontece não só entre os elementos equivalentes da sua linguagem artística, mas também entre os tipos de linguagens artísticas (1978, p.473-474).

Segundo Lotman, quanto mais complexo é um sistema de regras, mais livres somos na transmissão de um determinado conteúdo. “A contradição entre um texto e a sua função na estrutura extratextual da arte torna a estrutura da linguagem artística portadora de informação” (1978, p. 478):

(...) qualquer descrição de qualquer plano estrutural está inevitavelmente ligada a uma perda de riqueza semântica do texto. É por essa razão que convém distinguir tais descrições como uma etapa puramente heurística na história do estudo do texto, criada por uma vontade perfeitamente legítima de elaborar primeiro os métodos de uma solução exata de problemas simples e em seguida, abordar descrições estruturais mais complexas, de uma redução do texto artístico a sistemas unívocos tal, que ela aspire a uma interpretação última da obra de arte. (LOTMAN, 1978, p.479)

Note-se que a teoria da cultura, para Iuri Lotman, adquire maior importância quando sugere propostas para os estudos culturais, cada vez mais complexos nos momentos atuais, desencadeados por conflitos e tensões mundiais que não encontram soluções positivas e aceitáveis. Ela não perde vigência, porque se relaciona organicamente com os problemas atuais de globalização social, política, cultural gerados por vários fatores.

Nesse sentido, o primeiro núcleo que vamos tratar tem relação com o processo cultural hipercomplexo, no qual vive a humanidade. Quando buscamos a categoria da semiosfera, destacamos as linhas analíticas das fronteiras semióticas internas e externas; as de movimentos dialéticos entre o centro e a periferia cultural; as de recursividade entre a memória e o esquecimento e os distintos tipos de tradução. Na segunda etapa da produção lotmaniana, para continuar as abordagens anteriores, são introduzidas alterações importantes, como a seguinte síntese: A cultura é uma semiosfera em uma oposição a uma biosfera. Os mecanismos estruturais de organizar, classificar, memorizar, traduzir, interpretar e examinar os grandes

processos históricos, cumulativos ou explosivos, basicamente imprevisíveis, devem ser tomados como parte de análise entre textos. Se insistirmos um pouco nessa definição, podemos realçar a complexidade das funções que possui, dando-lhe um grande alcance heurístico.

1.4 Cinema: obra de arte e adaptação

Lotman observa o aparecimento do cinema como arte e como fenômeno cultural ligado a toda uma série de invenções técnicas, impossível de separar-se da sua época: o fim do século XIX e início do século XX. Para ele, a narrativa cinematográfica dirige-se ao sentimento que o público tem da realidade: “o espectador torna-se sua testemunha e participa nele” (1978, p.23).

O teórico tece sua perspectiva da ilusão da realidade fazendo referências a Christian Metz³, no tocante à significação no cinema: “É por isso que mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real” (1978, p.25):

Assim a impressão de realidade e a impressão de semelhança com a vida, sem as quais não existe arte cinematográfica, não são propriamente algo de elementar, comunicação pela sensação imediata. Parte integrante de um todo artístico complexo, a impressão de realidade é mediatizada por múltiplas ligações com a experiência artística e cultural da coletividade. (LOTMAN, 1978, p.44)

Ao refletir sobre a sétima arte como instrumento de conhecimento, é preciso levar em conta o caminho difícil para a sua transformação histórica, referindo-se à fidelidade por parte do público. A informação em movimento consiste para Lotman: “no desaparecimento de uma determinada incerteza, na supressão da ignorância e na sua substituição pelo conhecimento. Onde não há ignorância também não pode haver informação” (p.29). O cinema, enquanto obra de arte, para o autor, “não se limita a re-produzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações” (p.30). Para examinar a transposição de um texto linguístico para o cinema vale a advertência do autor: “O fim da arte não é, portanto, re-produzir este ou aquele objeto, mas sim torná-lo portador de significação”. (LOTMAN, 1978, p.31).

³ METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 13-24.

Sem omitir o automatismo da fotografia e a questão difícil, e não menos reveladora, da sonoridade, decorrentes da história do cinema, a criatividade dos cineastas foi colocada à prova e as primeiras realizações não eram consideradas obra de arte. Ilustremos o nosso resgate com o exemplo, extraído de um conto épico eslavo⁴, por Lotman:

Na Fala do Príncipe Igor, há uma imagem extraordinariamente poética: num sonho cheio de presságios inquietantes, servem ao príncipe um vinho azul. É certo que existem razões para pensar que, na língua do século XII, “azul” podia designar algo vermelho-escuro e que, no texto original, o referido passo não fosse uma imagem poética, mas uma simples indicação de cor. Não há dúvida, no entanto, que esta passagem é, do ponto de vista artístico, mais significativa para nós do que para os leitores do século XII; é que, precisamente, o valor semântico da cor foi deslocado, e o “vinho azul” tornou-se uma associação de duas palavras só possível em poesia. (1978, p.32)

A técnica viável no cinema organiza perfeita sincronização entre o som e a imagem, o que a torna “portadora da informação”, segundo Lotman, com a possibilidade de deformar ou não deformar, de acordo com uma escolha artística consciente:

Na realidade, toda a história do cinema, enquanto arte é uma cadeia de descobertas que visam expulsar o automatismo, de todos os aspectos susceptíveis de um tratamento artístico. O cinema deixou de ser fotografia em movimento quando fez dela um meio ativo de conhecer a realidade. O mundo que o cinema reproduz é simultaneamente o próprio objeto e um modelo desse objeto. (1978, p.34)]

O semioticista eslavo designa, nos anais da Escola de Tartu, o fato de a percepção de uma obra de arte ficcional se processar em dois níveis: “quanto mais forte for a analogia entre a arte e a vida e a sua semelhança mais imediata, mais intenso deve ser o sentido da convenção por parte do espectador” (1978, p.37). O autor ressalta o conceito de semelhança, que parece tão natural e imediato para quem assiste o filme.

O espectador e o leitor quase que têm diante de si uma obra de arte, nunca o devem esquecer completamente. A arte é um fenômeno vivo e dialeticamente contraditório, o que exige uma atividade e um valor iguais das tendências opostas que o constituem. A história do cinema dá-nos disso numerosos exemplos. (1978, p.37)

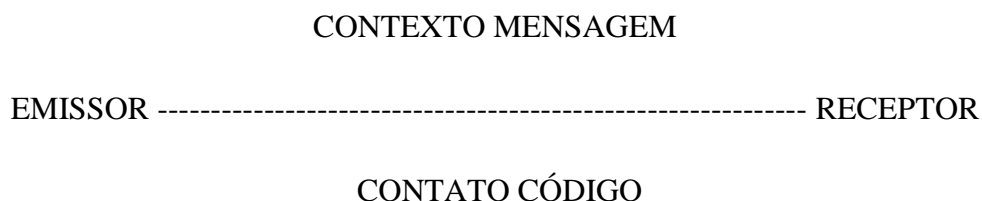
Assinala também o som e a linguagem como duas coisas diferentes: “A cultura humana fala-nos, isto é, transmite-nos uma informação através de linguagens diferentes” (1978, p. 9):

⁴ Trata-se de *Slovo o plūku Igorevĕ* ("O conto da campanha de Igor"), que conta a guerra do príncipe russo Igor, o Bravo, contra os invasores polovetsianos, em 1185.

O cinema é um sistema de comunicação? Ao que parece, ninguém põe isso em dúvida. O cineasta, os atores, os argumentistas, todos aqueles que criam um filme querem dizer-nos algo com a sua obra. Ela é como uma carta, uma mensagem dirigida aos espectadores. Mas para compreender a mensagem é necessário conhecer a sua linguagem. (LOTMAN, 1978, p.13)

1. 5 A comunicação no cinema

A comparação entre o texto e uma suposta realidade não textual, quando aplicada à cultura, transfigura-se em oposição entre cultura e não cultura. Do mesmo modo que, para definir um texto devemos traçar suas fronteiras, é indispensável fazê-lo para delinear uma cultura. É natural e imprescindível uma cultura sempre dialogar com outras culturas. Nessa perspectiva, alcançamos a questão da semiosfera, que possui leis próprias, funções culturais de sua existência. Para explicar esse processo, Lotman revisou o esquema de Roman Jakobson⁵ sobre o processo comunicativo:



Importante ressaltar a realidade do ruído dessa cadeia comunicativa, pois, como resultado, o texto transmitido do emissor para o receptor pode sofrer transformações consideráveis e gerar nova mensagem, um novo texto. Além disso, as linguagens de determinado gênero, seus códigos, preexistem à obra e são compartilhadas pelo emissor e o receptor, ou a mensagem não seria entendida.

A linguagem de uma obra é um dado que existe antes da elaboração do texto concreto e que é semelhante para os dois polos da comunicação. (...) A mensagem é a informação que surge num determinado texto. Se tomarmos um vasto grupo de textos funcionalmente homogêneos e os estudarmos como variantes de um texto invariante, retirando além disso tudo o que é “não sistêmico” do ponto de vista dado, obteremos uma descrição estrutural da linguagem de um determinado grupo de textos. (LOTMAN, 1978, p.45-46)

⁵ JACOBSON, R. Closing statement on linguistics and poetics. In: _____. *Style in language*. Cambridge (Mass): MIT Press, 1960. p. 353 -357.

Lotman considera a distinção destes aspectos “essencial para o crítico literário (como em geral para o crítico de arte)” e sugere:

(...) o estudo da linguagem artística das obras de arte não nos dá apenas uma certa norma individual de relação estética, mas reproduz um modelo do mundo nos seus contornos mais gerais. É por essa razão que, a partir dos determinados pontos de vista, a informação mais essencial é a que consiste na escolha do tipo de linguagem artística. (1978, p.50)

A semiótica possibilita identificar quais são os diferenciais de cada um dos elementos significantes das obras. Num filme, os objetos visuais e sonoros apresentam um turbilhão de signos que, inclusive, acionam reações afetivas, emocionais. Seja em filmes coloridos ou em preto e branco, estão em ação vários sistemas de signos: olhar, paisagens do rosto, tensão ou distensão da postura corporal, gestualidade, timbre, entonação e volume da voz, ritmo e cadência da fala em sincronia com a corporalidade, prontidão ou lentidão reativa etc. Tudo isso se reduz à imagem enquadrada e ao som editado. Na literatura, sobressaem, no plano textual, os signos verbais, os sistemas de sequenciação dos parágrafos e capítulos, a notação de oralidades ao lado de linguagem culta, os signos supratextuais, como personagens, suas características e ações, a construção do enredo e seus movimentos de mudança de rumo, notações de espaço e tempo, tudo reunido pelo narrador e sua arte. Assim, a significação, ou semiose, requer processamentos complexos, que não escapam da interpretação que recebem.

Entre os problemas mais difíceis da teoria da arte estão as questões sobre como determinar o significado do objeto por meio da interpretação, pois uma obra de arte tem seu significado e os teóricos tentam explicá-lo de acordo com suas percepções codificadas em um determinado meio. Para Lotman, a combinação de interpretações admissíveis tem um lugar histórico: “Os novos códigos da consciência dos leitores fazem constantemente sobressair do texto novos estratos semânticos”. O autor ressalta que, quanto maior o número de interpretações, mais profundamente específica é a significação artística do texto e mais longa é a vida do texto (1978, p.132).

A Semiótica da Cultura dispõe de um processo permissivo de expansão teórica, próprio da sua definição. A “linguagem” cinematográfica não está somente interligada a um sistema de signos destinados à comunicação. A interdiscursividade do livro com uma adaptação audiovisual e códigos específicos amplia o sistema organizacional de análise.

A perspectiva sistêmica do objeto não se confunde com a sociedade porque possui sua hierarquia de códigos. A sistemática de códigos, mensagem e suas regras produzem a significação, implicando o contexto estético, as mudanças na perspectiva de mundo, a irrupção do descontínuo na perenidade dos anos. Para elucidar o ponto de vista da construção da obra, consideramos a pertinência narrativa dos elementos percebidos como funcionalidade da história. O livro e o filme se completam com suas propriedades culturais enquanto narrativa histórica e ficcional.

1. 6 A especificidade do cinema

Christian Metz compara a organização dos signos fílmicos com a linguagem verbal. O conceito de linguagem será tratado, mais especificamente, no livro *A significação no cinema*⁶ (1972), no qual Metz aborda pertinentes questões de outros teóricos da sétima arte. Para o autor francês, o “movimento” é considerado a principal diferença que se poderia perceber entre o cinema e a fotografia, entendendo que tal característica (1972, p.19-20) resultaria no “índice de realidade suplementar e a corporalidade dos objetos” que opera a ideia de realidade dos filmes. De acordo com essa ideia, existe a intenção de explicar o sistema semiótico do cinema e fundamentá-lo como linguagem na qual a arte cinematográfica se diferencia da arte literária ao criar uma sintaxe própria.

Para quem encara o cinema sob um ângulo linguístico, é difícil não ser jogado constantemente de uma a outra das evidências entre as quais se repartem os estudiosos: o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal. Vaivém a que não escapa facilmente, nem talvez impunemente. (METZ, 1972, p.60)

Metz identifica a fotografia como uma parente próxima do cinema. Discute a questão da fotonovela usada para contar um enredo: “a foto é tão inapta a narrar que, quando ela quer narrar, ela se torna cinema”. (p.62). Para o teórico, a fotonovela não é um derivado da foto, mas sim do cinema. Segundo Metz, um filme é composto por unidades significantes que constroem a significação por meio de cinco níveis de codificação com articulação própria (1972, p.79), a saber: (1) a percepção; (2) o reconhecimento e (3) a identificação dos elementos visuais e sonoros que aparecem na tela; (4) o conjunto de simbolismos e conotações que se dá aos objetos

⁶ Lançado em 1968 com o título *Essais sur la signification au cinema*.

que não pertencem aos filmes, no interior da cultura; (5) o conjunto de grandes estruturas narrativas e dos sistemas específicos do cinema, que seriam linguísticos.

Ao citar os níveis do conjunto dos sistemas cinematográficos e do conjunto das grandes estruturas narrativas de um filme, Metz investiga as “unidades significantes” e cria uma rede de elementos, articulando uma estrutura de significação. De acordo com o autor, o “sentido” emana naturalmente do conjunto do significante, sem recorrer a um código. Observamos seu exemplo pertinente e comparativo:

Por isso a literatura é uma arte de conotação heterogênea (conotação expressiva sobre denotação não-expressiva), enquanto que o cinema é uma arte de conotação homogênea (conotação expressiva sobre denotação expressiva). Seria necessário estudar nesta perspectiva o problema da expressividade cinematográfica, e teríamos então que falar de estilo, portanto do autor. (METZ, 1972, p.97)

No tocante à narratividade, no cinema (1972, p. 166), reflete que “é difícil saber se a grande sintagmática do filme diz respeito ao *cinema* ou à *narração* cinematográfica. Pois todas as unidades que levantamos podem ser identificadas *no* filme mas *em relação* ao enredo”. Por conseguinte, observamos a possibilidade para dialogar, nesta pesquisa, com essas questões concernentes aos elementos verbais e narrativos dos filmes.

Metz busca princípios básicos e próprios da linguagem cinematográfica, enfatizando os aspectos que pertenceriam somente à linguagem dos filmes e àqueles que também podem ser observados em outras artes. A partir dessa organização, a narrativa do cinema pode ser compreendida como uma questão relevante nas análises devido à importância de interpretar que o caráter narrativo não define a especificidade da linguagem do cinema.

Com a intenção de lançar uma “semiótica cinematográfica”, o autor desenvolve elementos que considera pertinentes para estabelecer o cinema como linguagem. Ao mencionar a linguagem cinematográfica, destaca a montagem alternada que pode significar a simultaneidade dos referentes correspondentes: “a gramática cinematográfica não consiste em prescrever o que se deve filmar”, situa o aspecto “gramatical” da linguagem do cinema:

Coincidindo mais ou menos com a ideia de uma pretensa superação ou enfraquecimento da narratividade, temos de muitos críticos a afirmação de uma superação da “gramática” ou da “sintaxe do cinema”. Pensamos pelo contrário que o cinema nunca teve sintaxe nem gramática no sentido preciso que estes termos têm da linguística – alguns teóricos o acreditaram, o que não é a mesma coisa -, mas que ele sempre obedeceu, e ainda hoje obedece, a uma série de leis semiológicas fundamentais, indispensáveis à transmissão de qualquer informação, leis semiológicas infinitamente difíceis de evidenciar, mas cujo

modelo deve ser procurado do lado da linguística geral ou da semiologia geral, e não da gramática ou da retórica normativas do idioma. (METZ, 1972, p.197)

Por esse viés da investigação linguística, trata-se de analisar a estrutura da linguagem cinematográfica como conjunto de signos que articulam a narrativa, e que sustentam a compreensão da estrutura da significação de um filme. Lembramos que a linguagem do cinema é sincrética, pois se define a partir da relação entre diversos elementos; o sentido de um filme é produzido por planos, cortes, enquadramentos e suas demais regras de organização sintática. Tais elementos são integrados a outros, como a gestualidade dos atores, a composição dos cenários, a sonoplastia, a montagem. Há que considerar ainda as questões que se encontram fora da diegese e que, por meio dos sons utilizados, podem participar da narrativa.

Faz-se necessário analisar o efeito, na adaptação, do que conhecemos por realidade. O “segredo” do cinema, para Metz, reside aí. Aquilo que concebemos ser a realidade, em sua instabilidade, deveríamos “injetar (sinônimo da vida) na realidade do movimento e, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca antes alcançado” (p.28).

Uma abordagem importante do autor, para discutir tempo-espaço, narração-narrado, significado-significante em cinema adaptado se refere à “sequência temporal”:

Há o tempo do narrado e o da narração (tempo do significado e tempo do significante). Esta dualidade não é apenas o que torna possíveis todas as distorções temporais verificadas frequentemente nas narrações (três anos da vida do protagonista em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem “frequentativa” no cinema etc.); mais essencialmente, ela nos leva a constatar que uma das funções da narração é transpor um tempo para um outro tempo e é isso que diferencia a narração da descrição (que transpõe um espaço para um tempo), bem como da imagem (que transpõe um espaço para outro espaço). (METZ, 1972, p.31-32)

Metz recorre aos termos jakobsonianos: “dir-se-á que o discurso sendo um enunciado ou uma sequência de enunciados implica forçosamente num sujeito de enunciação”. Nesse caso, remetemos ao fazer do autor, condicionado a uma instância narradora, extremamente complexa quando tratamos de transposição. Quem fala seriam o diretor do filme, o autor da obra literária, os roteiristas, a equipe do filme ou todos citados? A existência empírica do autor é imediatamente percebida por quem consome o filme. Mas quem seria o narrador? Para Metz: “já que se fala, deve haver quem esteja falando”. (p.34). O narrador fílmico por vezes é uma

voz em off, por outras a própria sequência da montagem, às vezes mesmo algum(s) personagem(ens).

A narração, enquanto conjunto de acontecimentos que são ordenados em sequências, sugere ao sujeito-narrador o seu providencial correlato, aquele que recebe a narração. Este termina o narrado, mas pode, no seu entendimento e imaginação, tê-lo modificado ao longo ou depois do filme ou do romance. Entretanto, a narração forçosamente possui um fim. Como explica Metz, conforme a determinação de sentido hjelmsleviano, “o fechamento do narrado é uma variável, o fechamento da narração é uma constante” (p.38).

A partir do diálogo teórico especificado, podemos considerar a riqueza semântica da personagem, o potencial de características para considerá-la narradora, o contexto estético da narrativa. A análise semiótica compreende variáveis sógnicas de ordens diversas, inclusive contextuais e raramente dá margem a conclusões peremptórias. Isto porque a análise semiótica deveria ser capaz de levantar o que os signos estão aptos a produzir como interpretações possíveis, algo bem mais complicado do que chegar a uma interpretação individual como se fosse a única.

CAPÍTULO 2: O ROMANCE *OLHAI OS LÍRIOS DO CAMPO*

2.1 A gênese da obra *Olhai os lírios do campo*

Olhai os lírios do campo (1938), de Erico Verissimo, pode ser considerada uma obra constituída por códigos, signos e suas semioses, desde sua concepção inspirada em fatos da vida cotidiana até sua trajetória de quase um século de sucesso. Erico Verissimo, em suas memórias, lembra que o romance nasceu de um episódio por ele testemunhado numa visita a um amigo num hospital, quando viu um homem com um recém-nascido nos braços, cuja mãe morrera no parto:

A história ficou-me na cabeça, revolteando, provocando ideias e imagens como – hospital... médicos... mulher que morre... homem que fica, e que provavelmente a amava... Essa nebulosa foi o núcleo do mundinho de *Olhai os lírios do campo*.

[...] Semanas depois, conversei longamente com João Santana à mesa de um café, no centro da cidade, comentando a fúria aquisitiva do homem de nossa época, sua sede de sucesso, numa civilização das coisas em que os valores éticos eram cada vez menos levados em conta. (1974, p. 265-266)

Veja-se que um elemento da experiência pessoal do autor e uma reflexão com um amigo sobre os descaminhos da realidade vão formar o alicerce do romance. O enredo irá desenvolver imaginativamente essas duas vias de construção, a história de um homem de infância pobre, obcecado pelo sucesso social, abandonando a amada e a filha, por um casamento vantajoso e fracassado, vivendo frustrado num meio de classe alta, até a morte vir desviá-lo de suas ambições, humanizando-o pelo sofrimento.

Os protagonistas se distribuem aos pares opostos: Eugênio x seu pai, Eugênio e Olívia x Eugênio e Eunice, Eugênio x a amante Isabel, Eugênio x Dr. Seixas, até chegarem ao final com Eugênio x Anamaria, sua filha. Trata-se de uma história de conversão, com um protagonista central, o Dr. Eugênio, em torno do qual giram as demais personagens e figuras secundárias.

Na primeira parte, a narração intercala um momento presente – a ida de Eugênio ao hospital onde Olívia está à morte – com flagrantes de memória de sua infância, sua juventude, sua formação médica, seu casamento com Eunice, sua prática guiada pelo interesse, até outra vez o presente, que, então, na segunda parte, continua linearmente com seu arrependimento,

sua prática benemerente e a criação da filha. O narrador é heterodiegético⁷, assumindo muitas vezes o ponto de vista do protagonista ou o de alguma personagem, reportando direta ou indiretamente suas vozes, o que oferece uma polifonia ao texto e facilita a exposição de seus perfis psicológicos e ideológicos.

O protagonista se empenha na ascensão profissional a qualquer custo, procedimento não incomum até os dias atuais. Olivia cuida de doentes pobres, dentro do seu discurso humanista, embasado no catolicismo, e enfatiza a voz de justiça social. Os falsos amigos de Eugênio, Castanha e Filipe Lobo, formam uma dupla simbólica, um voltado para o puritanismo e o anticomunismo e o outro para o fascismo e uma modernidade predatória, preocupado apenas com a construção do maior edifício da cidade, o Megatério. O infeliz casal Dora e Simão, ela filha de Lobo e ele judeu, simbolizam o preconceito que impede o amor.

A profissão das personagens principais, a Medicina, é abordada por Erico Verissimo em um momento crucial, pois o diploma passou a ser exigência obrigatória naquele período da década de 1930, quando a narrativa foi escrita. O charlatanismo era comum na área médica, principalmente na questão do aborto, como aponta o autor, ao contar as vicissitudes das carreiras médicas do casal do romance, Eugênio e Olívia, incluindo a prática abortiva e a morte de Dora.

2.2 As sequências narrativas

O embasamento na teoria da semiótica da cultura de Iuri Lotman permite uma análise do texto artístico, ao realçar que, em literatura, há uma linguagem de segundo grau, que se alça sobre a linguagem de primeiro grau, a natural. Essa qualidade da arte literária resulta na simulação de um mundo, que não é o real, mas conserva laços com este, facultando ao leitor comunicar-se com a obra, por mais que seu contexto não seja o mesmo. Na sua teorização,

Um texto é fixado por meio de determinados signos e, neste sentido, opõe-se às estruturas extratextuais. Para a literatura, temos, em primeiro lugar, a expressão do texto pelos signos da língua natural. A expressão, por oposição à não expressão, obriga a examinar o texto como a realização de um sistema, à sua encarnação material. Na antinomia saussuriana da língua e da fala, o texto pertencerá sempre ao domínio da fala. (LOTMAN, 1978, p.104).

Como uma *parole* especializada,

⁷ Cf. GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Seuil, 2014. O narrador heterodiegético é o que narra de fora da diegese.

A arte verbal começa com as tentativas para ultrapassar a propriedade fundamental da palavra enquanto signo linguístico - o caráter condicional da ligação dos planos da expressão e do conteúdo – e para construir um modelo verbal artístico, como nas artes figurativas, sobre o princípio icônico. Isto não é contingente e está organicamente ligado à sorte dos signos na história da cultura humana.

Os signos da língua natural com a sua convenção na relação do significado com o significante são somente compreensíveis na ocasião da sua atribuição a um determinado código, podem facilmente tornar-se incompreensíveis e mesmo falsos onde o sistema semântico codificador apareça misturado com a vida social. O signo como fonte de informação não se torna menos facilmente um meio de desinformação social. (LOTMAN, 1978, p.110).

O autor disserta sobre as relações estruturais entre os níveis de texto, classifica os sistemas de signos como “ponto específico culminante” e “substância material”, já que nele intervêm não as “coisas”, mas as relações entre as coisas.

De um modo correspondente, isso aparece também no problema do texto artístico que se constrói como uma forma de organização, ou seja, como um sistema determinado de relações constituindo as suas unidades materiais. A isto está ligado o fato de entre diversos níveis do texto poderem estabelecer-se ligações estruturais complementares – relações entre tipos de sistemas. O texto decompõe-se em subtextos (nível fonológico, nível gramatical, etc.), de que cada um pode ser examinado como independentemente organizado. As relações estruturais entre os níveis tornam-se uma característica determinada do texto no seu conjunto. (LOTMAN, 1978, p.107).

A forma de apresentação dos eventos fictícios, através das palavras e frases, explícita, na narrativa de Verissimo, um enfoque realista, em que se reproduzem os aspectos conhecidos do real. Mas logo surgem impressões que desautorizam em parte essa tomada de consciência inicial do leitor, especialmente sobre a das questões sociais.

O romance é, na sua totalidade, estruturado por meio da intercalação temporal. A técnica literária, empregada em *Olhai os lírios do campo*, se aproxima da linguagem adotada pelo cinema, com o recurso do *flashback*. A obra compreende uma alternância do tempo presente com uma soma de cortes que indicam o passado das personagens. O procedimento auxilia a organização das histórias, contadas por Erico Verissimo.

Lotman, ao abordar a pluralidade dos códigos artísticos, se refere ao código comum, a comunidade da linguagem artística, segundo ele incontestavelmente subentendida:

É que, em toda uma série de casos, o receptor do texto não só deve decifrar a comunicação com a ajuda de um determinado código, mas também estabelecer EM que “linguagem” o texto foi codificado. (1978, p. 60).

Para o leitor, a peculiar técnica narrativa aponta para um determinado código, o da prosa artística. A sensação de viagem precipitada, de emoção à flor da pele, indica-lhe que se trata de um romance, talvez psicológico, e não de um texto informativo.

2.3 A degradação de Eugênio Fontes

Na primeira parte da obra, composta por 12 episódios, Eugênio está em uma viagem, no carro da família, dirigido por um chofer. Encaminha-se ao Hospital Metropolitano, pois estava na chácara, onde passava uns dias de descanso na companhia da mulher Eunice. Eugênio entrega-se às suas lembranças durante o percurso. O carro, em alta velocidade, desloca-se em direção ao seu “futuro e/ou passado”⁸. Neste trajeto, a história de Eugênio é narrada desde criança, sobretudo o quanto representou a vergonha pela pobreza de sua família em suas decisões. Da memória, emerge, várias vezes, a imagem sempre presente do Dr. Seixas, seu modelo de médico, desde o início de sua trajetória.

A linguagem do narrador é límpida, sem conter obstáculos à sua compreensão. É o que salienta Lotman, ao falar sobre a comunicabilidade do texto artístico:

Para que um acto de comunicação artística em geral exista, é necessário que o código do autor e do leitor formem conjuntos de elementos estruturais que se cruzam – por exemplo, que o leitor compreenda a língua natural em que o texto está escrito. As partes do código que não se cruzam constituem precisamente o domínio que se deforma, se mestiça ou se reconstrói por qualquer outro meio aquando da passagem do autor ao leitor. (1978, p.62).

O que não se cruza entre os códigos do autor e do leitor é o que faculta a invenção, o afastamento da mera imitação da realidade. Mesmo quando um código parece transparente, há nele um lado que assinala não serem seus signos tão diretos como parecem. Para Lotman, é evidente que, toda a informação que chega à consciência do homem se organiza em uma

⁸ Sobre a sucessão temporal e a dimensão espacial, Antônio Cândido observa o fecundo jogo proposto por Erico Verissimo em alguns de seus romances, formando o eixo em que descreve a “vida como ela é num instante único de tempo” e os atos dos homens com o que “veio antes e virá depois”. E complementa: “É interessante notar que a metade inicial de “Olhai os lírios do campo” constitui a primeira tentativa de combinar os dois textos (sincrônico e diacrônico) no plano da narrativa: enquanto o protagonista vai de uma estância a Porto Alegre, tentando alcançar ainda viva no hospital a mulher que amou e abandonou, o narrador intercala a história de sua vida até o momento exato da ação presente de modo que o eixo diacrônico venha a se dissolver no sincrônico”. (CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Op. Cit., p.41.)

hierarquia definida. A questão de valores dessa organização diz respeito à tipologia cultural (1978, p.63).

O primeiro cenário da obra é o hospital. O médico pede à enfermeira Irmã Isolda avisar o Doutor Eugênio do caso perdido de sua paciente Olívia. A notícia de morte é comparada com a golfada de vento que atravessa o corredor daquele ambiente. A enfermeira do plantão anterior contava horrorizada “ter sentido o sopro gelado da morte ao entrar no quarto” de um paciente. As primeiras linhas da narrativa, além de remeterem à morte, transportam o leitor para o fim da história. A estrutura desse trecho da narrativa assemelha-se a um roteiro cinematográfico. Eugênio, naquele momento se encontrava na casa do sogro, na cidade serrana chamada Santa Margarida. O médico avisa à enfermeira sobre o pedido de Olívia de querer ver o pai de sua filha e a freira se dirige para uma cabina de telefone:

*- Alô! Alô! Interurbano? Aqui é o Hospital Metropolitano.
As lágrimas lhe escorrem pelo rosto.
...sobreviveu uma hemorragia..., diz a voz velada e distante.
Como se tivesse recebido a mensagem de desgraça primeiro que o cérebro, o coração de Eugênio desfalece, suas batidas se tornam espaçadas e cavas. (VERISSIMO, 2005, p.20)*

Note-se que, antes de sair para sua viagem, em sua conversa com Eunice, ainda em casa, encontramos exemplos do uso dos códigos sociais costumeiros do posicionamento feminino. Mas Verissimo ressalta a voz da personagem traída e abandonada pelo marido, em uma sinalização da força do feminismo da década de 1930:

*- Ora! Não te preocupes comigo. Posso tomar conta de mim mesma. Além do mais, tu sabes, gosto da solidão. Ela nos convida a exames de consciência. E já que falamos nisso, deves estar precisando também de um...
Eugênio sente-se corar. Eunice torna a baixar os olhos para o livro. Ele fica contemplá-la, por um curto instante, sentindo uma raiva fina e fria.
- Até amanhã – diz.
Sai apressado, como quem foge.
-Até amanhã – murmura Eunice, sem erguer os olhos do livro. (p.22)*

Para realçar a intercalação de tempo, o autor se utiliza da alternância tipográfica dos parágrafos, em que o itálico se refere ao presente. O recurso empregado também sinaliza, não só o presente da narrativa, mas a urgência do deslocamento e a imaginação sofrida de Eugênio:

*- Precisamos chegar à cidade em menos de três horas, Honório. É uma questão de vida e de morte.
Eugênio cerra os olhos. Olívia pálida, estendida na cama, morta... (p.23)*

Lotman, ao abordar a arte e os sistemas semióticos, diz que o estudo da arte por meio das categorias de um sistema de comunicação, permite pôr, e em parte mesmo, resolver, uma série de questões deixadas fora do campo da visão estética tradicional e da teoria da literatura. Assegura que a teoria contemporânea dos sistemas de signos possui uma concepção da comunicação bem elaborada, permitindo evidenciar os traços gerais da relação artística.

Qualquer acto de comunicação inclui um emissor e um receptor da informação. Mas isso é pouco: o facto bem conhecido da incompreensão testemunha que nem toda comunicação é recebida. Para que o receptor compreenda o emissor da informação, a existência de um intermediário comum – o código – é lhes necessária. (1978, p.42).

O código do título do livro, por exemplo, não define para o receptor de que tipo de romance se trata. Mais especificações são necessárias, o que é provido pela sequência do texto. Após situar o tempo presente, o autor retoma o passado da infância de Eugênio por meio do recurso do diálogo, com uma pitoresca colagem de ingênuos versos de palavras repetidas, remetendo à infância e ao seu modo de se expressar em brincadeiras e algazarras. Identifica os códigos daquela passagem “dramática” para Eugênio, dentro de uma alternância da intercalação temporal:

Na arte, as coisas passam-se de outro modo. Por outro lado, aparece uma tendência constante para formalizar os elementos portadores de conteúdo, para condensar, para os transformar em banalidades, para os fazer passar totalmente do domínio do conteúdo para o domínio convencional do código. (LOTMAN, 1978, p.48).

Nesse instante da narrativa, Genoca, como era chamado Eugênio na infância, está no pátio da escola, à hora do recreio. Quando ele se abaixa para apanhar a bola de pano com que os meninos jogam, alguém atrás dele grita:

- *O Genoca tá com a calça furada no fiofó!*
Os outros rapazes cercaram o filho do alfaiate numa algazarra. Houve pulos, atropelos, pontapés, cotoveladas, gritos e risadas. (p. 23)

A polifonia, a alternância dos sujeitos, registros que imitam a comunicação oral, encontram-se em toda a história, inclusive no momento de humilhação sofrido por Eugênio, lembrado em *flashback*. O recurso tem repetições para demarcar o instante inesquecível do protagonista, que vivencia problemas de aceitação da sua condição de pobreza:

Calça furada!
Calça furada!
Calça furada-dá! (p.23)

Entre as reiterações, o protagonista rememora a essa passagem marcante da sua infância. A descrição do perfil psicológico fica inteligível, caracterizado como o de uma pessoa inferiorizada. O sofrimento com os trotes e emboscadas preparadas pelos colegas, que não se continham ante os explícitos aspectos da sua miséria, explicam a predominante vergonha de sua condição. O irmão Ernesto, lançado neste momento pelo autor, ajudara nas vaias, mas na saída da escola encoraja Eugênio:

- Não seja besta, não chora que é pior. Finge que não dá confiança. (p.25)

Fontes, em sua infância, sentia vergonha de olhar para as pessoas que passavam. Nada fazia o garoto esquecer as vaias. Um velho sobretudo preto, esverdeado de tão velho, tapava o rasgão das calças. Ao lado do irmão, caminhava em silêncio e sentia nos pés (as solas dos sapatos estavam furadas) “o frio penetrante das lajes...” (p.25):

Calça furada-dá!
No fió-fó-fó!
Óia as calça dele, vovó!
Calça furada-dá!

Segundo Lotman, a cultura utiliza-se de um multilinguismo específico. Ao longo do desenvolvimento da arte, mensagens envelhecidas são conservadas na memória, com uma constância, inovação e renascimento das linguagens artísticas do passado. É o que faz o autor, ao se valer de expressões populares não mais usadas, como fiofó e erros de concordância típicos dos iletrados, marca a condição de passado infantil em uma classe desprivilegiada.

As palavras e os discursos do narrador estão representados em formato de diálogos entre pessoas, em diversos momentos da obra; as falas se intercalam entre sujeitos que se expressam. A polifonia de *Olhai os lírios do campo* não se situa, porém, apenas ao nível das diferentes vozes da narrativa.

Em conversas de Eugênio com seus pares, em jantares e encontros, eles se referem à tragédia e à filosofia grega, a Platão, a *Bíblia Sagrada* (o *Velho e o Novo Testamento*, com o *Sermão da Montanha* como objeto nuclear). O narrador cria situações em que Leonardo da Vinci, Miguelângelo, Shakespeare (*Hamlet*), Hegel, Darwin, Pasteur, Freud, Einstein, Chesterton, Byron, Keats, Verlaine, Proust, Debussy são citados naturalmente pelas personagens.

O romance não esquece a necessidade da História como relação extratextual. Seu ambiente é a cidade. As personagens vivem numa metrópole de ruas movimentadas, tráfego intenso, cinemas, teatros, edifícios altos, zonas de riqueza *versus* zonas de pobreza (Erico Verissimo confessa que amplificou a modernidade da cidade). Logradouros e equipamentos urbanos são mencionados a toda hora, remetendo a Porto Alegre, tais como a Praça Mal. Deodoro, a Rua dos Andradas, a Ponte do Riacho, a Faculdade de Medicina, o Theatro São Pedro, o monumento a Júlio de Castilhos, o Country Club, a Hidráulica do Moinhos de Vento, a Santa Casa. A vida social se desloca entre as casas dos ricos e as dos remediados. O cenário não só salienta o realismo da localização da história, mas representa o crescimento da urbanização e o frenesi das capitais da América Latina. Como enfatiza Lotman:

Nenhum texto artístico pode desempenhar a sua função social senão em presença de uma comunicação estética numa coletividade que lhe é contemporânea. Na medida em que a mensagem semiótica exige não só um texto, mas também uma linguagem, a obra artística tomada em si mesma sem contexto cultural determinado, sem sistema determinado de códigos culturais, é semelhante a um epitáfio numa língua incompreensível. Mas na medida em que o acto da comunicação artística, como também de toda a comunicação, implica uma coletividade determinada comunicando com a ajuda de sistemas semióticos, a questão põe-se sob duas formas possíveis de relação do texto e do código: a síntese e a análise. (1978, p.456).

A concepção funcionalista da teoria abordada pelos predecessores de Lotman, os formalistas russos, acentua essa reflexão ao encontrar na *parole* uma maneira de expressar a sua época. A ênfase formalista encontra-se no papel funcional atribuído aos dispositivos literários, inclusive na sua relação com a realidade espaço-temporal. É o que ocorre no romance de Erico Verissimo, em que os recortes espaciais em *flashback* remetem à decomposição dos planos nas artes plásticas.

2.4 Construção das personagens

Através de diálogos, as primeiras características de Ernesto, o irmão mais novo de Eugênio, surgem após o *bullying* sofrido na escola, pela calça rasgada. Eles estão a caminho de casa e o irmão mais novo tira do bolso um toco de cigarro, mete-o na boca e o acende:

- Tu levou cigarro na aula, sem-vergonha!
- Ernesto encolheu os ombros, soltou uma baforada de fumaça, jogou longe o pau de fósforo.
- Não é da conta de ninguém.
- Se a professora te pega tu vais ver o que é bom.
- Ela não é minha mãe.
- Mas o papai e a mamãe não querem que tu fumes.
- Eu gosto, pronto!

Quando avistaram a casa, Ernesto jogou fora o toco de cigarro e cuspiu, com ar viciado. Eugênio enxugou as lágrimas com as costas da mão... (p.26)

Nesta mesma sequência de caracterização, o narrador descreve Ângelo. Enquanto Eugênio enfia as meias de lã, olha para o pai: “uma figura velha, encurvada sobre um par de calças, cosendo (sobre sua profissão de alfaiate)”. O filho tem pena do progenitor, mas não consegue amá-lo. Enxerga um homem calado e murcho, envelhecido antes dos quarenta anos. Usava óculos, mais tossia do que falava. Queixava-se da vida, porém sem raiva ou amargura. Eugênio implicava, inclusive, com o nome do pai. Segundo ele, Ângelo era nome de gente infeliz, assassinada. Quando os credores chegavam, cobrando o aluguel, por exemplo, Ângelo se acovardava, se escondia, não os encarava.

Dona Alzira, a mãe dedicada, no mesmo trecho da narrativa, é descrita como uma pessoa conformada com o curso penoso da vida que levam. Eugênio assinala sua beleza, assim como sua força incentivadora destinada ao filho. Em certo momento, após o suspiro da matriarca, que antecipava aproximação do triste inverno com seu vento minuano, Eugênio a olhou. Conforme a narração, ela era bonita e “muito mais bonita que muitas mulheres ricas que ele conhecia”. Era ela que o incentivava, dizia sempre aos filhos que eles ainda haviam de ser felizes e de viver no conforto. “Ninguém foge do destino”, eram suas palavras; “eu acho que, se ele nos tem trazido tanta coisa ruim, um dia pode trazer coisas boas” (p.31)

Das dificuldades enfrentadas pela família, dentre as quais a mais insultante são as reclamações do proprietário da casa, Jango, aflora, pela primeira vez na história, uma perspectiva de mudança. Eugênio, apesar de criança, traça seu caráter, trajetória profissional e o objetivo de vingar o marcante momento de violência verbal da parte do cobrador do aluguel: “... pela primeira vez Eugênio pensou em se fazer homem, estudar, ficar doutor e ganhar dinheiro, para livrar a família daquela vergonha, daquela miséria” (p.30). É o momento de virada da primeira grande sequência narrativa:

... o ponto de partida do movimento do tema é o estabelecimento de uma relação de diferença e de liberdade recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve: se o herói coincide, com sua própria natureza, com o seu ambiente, ou não é dotado da faculdade de destacar dele, o desenvolvimento do tema é impossível. (LOTMAN, 1978, p.389).

Um dos elementos do texto que contribui para essa virada é o Dr. Florismal, amigo do pai de Eugênio, que aparece antes de uma transição cronológica na qual Eugênio vivencia a

dor da morte de Olívia, durante percurso de carro até o hospital, pensando em humanizar-se, tornar-se digno da relação com a mãe de sua filha e reparar o mal que lhe causou.

Florismal dialoga sobre acontecimentos e posicionamentos políticos dos países europeus, fazendo referência à preparação para a Segunda Guerra Mundial e o nazifascismo em curso. O querido conhecido da família contava histórias com voz macia e dignidade de estadista:

- O que eu acho, Ângelo amigo, é o seguinte: a Alemanha esmaga a Bélgica e ataca a França. Ora, a Inglaterra não pode ficar de braços cruzados e entra no conflito. Vai ser uma guerra monstruosa. Num ponto as minhas previsões falham. Não sei com quem irá a Itália e a Holanda. Tinha grande admiração pela Holanda. Os holandeses é que me preocupam. Que grande povo!

Ficou um instante calado e imóvel, num devaneio.

Ângelo sacudia a cabeça, dizendo:

- Mas sem nenhum auxílio o kaiser não pode aguentar tanta gente em cima.

- Aguentar, aguenta. Você sabe que os alemães inventaram o raio da morte? Não sabe? Pois é. Um invento terrível, mata assim da distância de vários quilômetros, e o pior que o raio é invisível. Uma coisa bárbara...

- Veja só... – Ângelo sacudiu de novo a cabeça, enrolando um cigarro de palha.

Eugênio escutava, compreendia... Ia haver guerra na Europa. O kaiser queria. Ele conhecia o kaiser dum retrato de *L'illustration*⁹...

O dr. Florismal fazia profecias, pintava um futuro negro e sangrento para a Europa e para o mundo.

Deixava, porém, no quadro de dor e catástrofe uma brecha por onde podia entrar um raiozinho tímido de esperança:

- Se eu fosse o presidente dos Estados Unidos da América do Norte, eu evitava a hecatombe... (p. 32-33)

Esse trecho paradigmático do romance pode ser analisado como uma narrativa do caótico momento político. Entre as poucas luzes do amigo, Florismal mescla noções fantasiosas com o real histórico. A força da literatura se conjuga com a realidade, e assinala o impulso nacionalista imperante em escala mundial. A construção do sentido de pertencimento nesse trecho marca a debilidade de grande parte da população brasileira, que mal entendia o que ocorria e ia ao encontro de uma realidade histórica pautada pela ditadura Vargas.

A partir da explanação de caracterizações físicas e psicológicas das personagens, o enredo é desenvolvido, através dos deslocamentos cronológicos até se combinarem em um único tempo. O “filho do alfaiate” passa por humilhações antes de sua “redenção” profissional na área médica e as lembranças, convertidas em episódios, justificam o presente.

⁹ *L'illustration* era um jornal francês semanal publicado em Paris de 1843 a 1944. Tornou-se a primeira revista ilustrada da França e depois, a partir de 1906, a primeira do mundo, distribuída em cerca de 150 países. O pai de Erico Verissimo possuía uma coleção da revista, que o autor consultou seguidamente.

Lotman discorre sobre a justaposição de elementos heterogêneos como princípio da composição. Assegura que o modo de combinação do texto artístico apresenta uma diferença crucial relativamente às formas habituais dos sistemas de signos primários. De acordo com ele, nas estruturas linguísticas existe a necessidade da sequência de signos nos limites deste ou daquele nível. Isso permite estratificar a estrutura linguística geral em níveis distintos, em que cada um funciona de maneira constante.

Para o teórico eslavo, a composição do texto artístico constrói-se como uma sequência de elementos funcionalmente heterogênea, como uma sequência de dominantes estruturais de diversos níveis:

Mas não se trata unicamente da junção dos elementos de níveis heterogêneos num todo composicional único. E no interior de cada nível, as sequências construir-se-ão segundo o princípio de junção de elementos heterogêneos de maneira que, por um lado, sejam criadas determinadas sequências estruturais perceptíveis e, por outro, a sua destruição incessante, em seguimento a uma sobreposição de outras estruturas sobre elas e da sua ação perturbadora. Por isso um mecanismo é dotado de uma extraordinária agilidade e de uma atividade semântica incomensurável. Assim, os elementos da estrutura notoriamente desiguais, organizados relativamente ao plano linguístico geral de conteúdo nos seus diversos níveis e no plano da expressão nos seus vários níveis – a personagem e a rima, a transgressão da inércia rítmica e a epígrafe, a alternância de planos e dos pontos de vista e a ruptura semântica na metáfora etc. – intervêm como elementos iguais de uma construção sintagmática única. (LOTMAN, 1978, p.445).

Os valores materiais e sentimentais do romance estão em lados opostos, especialmente quando o leitor se depara com os dois objetos de desejo de Eugênio Fontes: Olívia/amor romântico e Eunice/sucesso social.

A carreira médica de Eugênio está em primeiro lugar. O personagem se atormenta no tempo presente, enquanto o carro “desliza em grande velocidade pela faixa de cimento”. A lembrança que o próprio protagonista faz de si, através da voz do narrador, abrange várias metáforas. Ele pondera:

Depois vinham os outros. Os outros... Os que o amaram sem pedir compensações, os que lhe não lhe exigiram nada e lhe deram tudo. O pai obscuro, humilde, humilhado, ferido de morte pela vida. A mãe que sacrificava sua mocidade ao marido, aos filhos, ao lar. Agora ambos estavam mortos. Era o irremediável. E para Eugênio o que mais dói é a certeza de que se lhe fosse dado viver de novo, os anos de infância e da adolescência, ele não poderia portar-se de outro modo, não lograria amar os pais como eles mereciam.

Pensa em Olívia. Ela lhe deu tudo quanto uma mulher pode dar ao homem que ama. Como ele foi insensato! Tive nas mãos um tesouro fantástico e – néscio! - jogara-o fora. Levou anos para compreender Olívia. O desejo de sucesso, a preocupação de olhar para si mesmo o tornara cego a tudo quanto o rodeava. Ele queria subir, a mediocridade o sufocava, a pobreza cheirava a morte. E a sua carreira finalmente tinha sido como um elefante sagrado caminhando sobre um tapete de criaturas humanas, de almas que suas patas brutais esmagavam.

Agora todo o seu velho sonho está desfeito em poeira, é como cinza áspera que lhe foge por entre dedos, deixando-lhe na alma um ressaibo amargo. (p.35)

As cenas da vida cotidiana voltam à memória de Eugênio. Erico Verissimo faz uma detalhada descrição da personagem por meio das mudanças no físico, durante a puberdade, relatando episódios do internato. Os desejos sexuais do jovem eram carregados de culpa – o narrador insere sutilmente pela primeira vez a figura de Deus como quem condena e pune. Recorda o seu passado de sacristão, quando criança:

Os sinos começaram a tocar. O som musical enchia o ar, parecendo aumentar-lhe a luminosidade. Eugênio passou a sentir aqueles sons com todo o corpo. Estremecia e ficava vibrando a cada badalada... (p. 40)

Seguem-se feitos da personagem que justificam o caminho tomado, ensaio para a exatidão com que se representará adiante o episódio em que Eugênio sente vergonha do pai:

Encolhido naquele canto, segurando a corrente, Eugênio ficou pensando na sua situação no internato. Se podia dar-se o luxo de frequentar um colégio de primeira classe, era porque a mãe pagava a pensão e o ensino lavando toda a roupa branca do Columbia College. Todas as segundas-feiras o pobre Ângelo vinha conferir o rol na sala de rouparia em companhia da ecônoma. Eugênio se escondia nessas ocasiões para não ver o pai atravessar o jardim, muito humilde, sorrindo servil para as pessoas que encontrava, para os professores que mal o cumprimentavam e para os alunos que riam dele e às vezes lhe davam trotes - trotes que o pobre homem tolerava com um sorriso de paciência, com ar de quem no fim das contas ainda devia pedir desculpas. (p.42)

Dialogando com a tensão psicológica de Eugênio Fontes, a narração combina descrições próximas da poesia e da alegoria, compara-as a frequentes fenômenos da natureza, como o vento minuano do Sul, relâmpagos que clareiam a noite, chuvas intensas, escuridão densa, inverno rigoroso, tempestade em alto mar, vulto dos morros, paisagem de mistério e horror. E salienta o momento de pavor por ele enfrentado, numa noite de tempestade, que culmina com o suicídio de um professor:

Voltou para a cama, deitou-se e afundou a cabeça no travesseiro. De instante a instante relâmpagos clareavam o quarto. Eugênio desejava que a manhã viesse, que a sineta soasse, que os outros alunos acordassem, para ele ter certeza de que estava vivo, de que estava salvo. (p.47)

A teoria da semiótica da cultura desenvolve discussão em torno da ideia de que o homem depende do meio social. Esta proposição influenciou a ciência soviética da literatura. Conforme a análise, não se pode deixar de notar que esta proposição revela traços tipológicos

essenciais de uma série de textos artísticos, sublinha neles justamente aquilo que os aproxima de textos filosóficos, jornalísticos e científicos:

A personagem artística é construída não só como realização de um esquema cultural determinado, mas também como um sistema de desvios significativos em relação a este, criados na conta das organizações particulares. Estes desvios, aumentando à medida que a regra fundamental é posta em evidência, por um lado, tornam a sua conversação significativa do ponto de vista da informação e, por outro, no fundo desta diminuem a predicabilidade da conduta do herói literário. (LOTMAN, 1978, p.406 - 407).

Para tal, um tipo particular de interpretação de mundo deve estar estabelecido entre as personagens dotadas de nomes humanos e de aparência humana. Colocam-se em evidência dois grupos: o dos actantes e o da condição, da circunstância da ação. Segundo Lotman, para compreender a lei da transformação do sujeito em personagem é preciso comparar: o herói que age no campo semântico da riqueza, “é um pobre dotado de mobilidade, de inteligência, de iniciativa, do direito de encontrar fora das interdições morais”. Dessa percepção, grupos se humanizam, transformação do sujeito em figura provida dos traços do homem (1978, p.395):

Eugênio viu um vulto familiar surgir a uma esquina e sentiu um desfalecimento. Reconheceria aquela figura de longe, no meio de mil... Um homem magro e encurvado, malvestido, com um pacote no braço, o pai, o pobre Ângelo. Lá vinha ele subindo a rua. Eugênio sentiu no corpo o formigamento quente de mal-estar. Desejou – com que ardor, com que desespero! -- que o velho atravessasse a rua, mudasse de rumo. Seria embaraçoso, constrangedor se Ângelo o visse, parasse e lhe dirigisse a palavra. Alcibíades e Castanho ficariam sabendo que ele era filho dum pobre alfaiate que saía pela rua a entregar pessoalmente as roupas dos fregueses... Haviam por desprezá-lo mais por isso. Eugênio já antecipava o amargor de nova humilhação. Olhou para os lados, pensando numa fuga. Inventaria um pretexto, pediria desculpas, embarafustaria pela primeira porta de loja que encontrasse... Hesitou ainda um instante e quando quis tomar uma resolução, era tarde demais. Ângelo já os defrontava. Viu o filho, olhou dele para os outros e o seu rosto se abriu num sorriso largo de surpreendida felicidade. Afastou-se servil para a beira da calçada, tirou o chapéu.

- Boa tarde, Genoca! – exclamou.

O orgulho iluminava-lhe o rosto.

Muito vermelho e perturbado, Eugênio olhava para a frente em silêncio, como se não o tivesse visto nem ouvido. Os outros também continuavam a caminhar, sem terem dado pelo gesto do homem. (p.58)

Na descrição do autor, a cena ocorre na Rua dos Andradas, em Porto Alegre. Eugênio está na companhia de dois colegas ricos da faculdade. Mais tarde, no jantar, o pai nada fala e apenas manifesta sua dor com um olhar de desculpas, posicionando-se como culpado.

O escritor pretendeu atrair a simpatia para uma personagem cujo caráter na vida real poderia provocar no leitor um sentimento de antipatia. A relação emocional com Eugênio, portanto, releva a construção estética da obra e, apenas nas formas inaugurais, coincidirá com o código da moral e da vida social vigente à época em que se passa o romance.

2.5 A regeneração de Eugênio Fontes

A segunda parte do romance possui igualmente 12 episódios e se desdobra ao redor da ideia de humanização de Eugênio Fontes. Ele começa por estabelecer uma relação com a filha Anamaria, que assume, com a morte da mãe. Consola-se, lendo as cartas de Olívia, que o aconselham a buscar a Deus e praticar a solidariedade social.

Os episódios seguem-se linearmente, por vezes completados pela transcrição das cartas de Olívia. Como a caracterização das personagens já fora realizada na primeira parte, nesta segunda há poucos elementos novos, avultando o sentimento de culpa de Eugênio em relação à frieza de suas relações com Eunice, que também se queixa dele, de sua traição com Isabel, esposa de Lobo, e, principalmente, quanto ao abandono e sofrimento que causara a Olívia.

A amada é que se apodera do centro das atenções da narrativa, através de lembranças de Eugênio e das cartas que ela lhe deixara para após sua morte. Olívia cresce como personagem, pela constância de seu amor, pela falta que sente do amado, pelas dificuldades do exercício médico na colônia da Nova Itália, por vezes entregando-se ao desânimo de ter de criar a filha sem Eugênio, e por sua verdadeira convicção cristã quanto ao perdão e à caridade. Há ainda outras notas de ceticismo do Dr. Seixas quanto à profissão médica, reprovações do círculo de Eugênio quando desiste do casamento vantajoso, e acentuação dos problemas do jovem Simão com o preconceito antijudaico.

Os eventos principais são o enfado de Eugênio ao perceber a vacuidade de seu círculo de relações, o que o leva a se afastar, o desquite em que renuncia à fortuna da esposa, passando a viver dos minguados recursos que recebe por sua assistência aos pobres, a intransigência de Lobo, que leva ao aborto de Dora e sua morte. A trama apresenta pequenos relatos sobre as consultas, quase como curiosidades médicas, e os trechos das cartas de Olívia, que aconselha o amado sobre uma vida evangélica, dedicada aos outros.

Em jantar com Eunice, o pintor Túlio Altamira, Acélio Castanho e Filipe Lobo discutem a pintura de Miguel Angelo e Rivera, e Castanho manifesta-se contra os judeus e a literatura realista, que tacha de comunista, e contra o cinema, corruptor da sociedade e “fonte de materialismo”. Eugênio, agastado com essas opiniões, retira-se, envergonhado de não ter tomado a decisão de abandonar Eunice e esses amigos. Vai procurar a filha e lê uma carta de Olívia, sobre o poder do dinheiro e a alienação que dele decorre, dando-lhe como contraexemplo o *Sermão da Montanha*:

Estive pensando muito na fúria cega com que os homens se atiram a caça do dinheiro. É essa a causa principal dos dramas, das injustiças, da incompreensão de nossa época. Eles esquecem o que têm de mais humano e sacrificam o que a vida lhes oferece de melhor: as relações de criatura para criatura. De que serve construir arranha-céus se não há mais almas humanas para morar neles? [...] Quero que abras os olhos, Eugênio, que acordes enquanto é tempo. Peço-te que pegues a minha Bíblia que está na estante de livros, perto do rádio, leias apenas o Sermão da Montanha. [...] Os homens deviam ler e meditar esse trecho, principalmente no ponto em que Jesus nos fala dos lírios do campo que não trabalham nem fiam, e no entanto nem Salomão em toda sua glória jamais se vestiu como um deles. (p.153)

Procura, então, Eunice e, confessando seu casamento por interesse, fala-lhe da outra mulher que amou e lhe deu uma filha. Decidem pelo desquite. Eugênio perderá sua riqueza, e o doutor Seixas o adverte do quanto é dura a vida sem dinheiro. Eugênio passa a atender clientes pobres, sentindo-se feliz. Fala de Olívia à filha e lê as cartas da amada, defensora da Medicina Social.

Rompe com Isabel e busca o irmão, que expulsara por embriaguez. Atende a um paciente que deseja saber se a filha ainda é virgem. Encontra Dora e Simão, desesperados com o preconceito contra os judeus de Lobo, que os impede de casarem. Ele se oferece para falar com o pai de Dora que, do alto de seu Megatério, se recusa a aceitar o jovem pretendente da moça. Nesse momento, Eugênio se defronta com o caráter inexorável de Lobo, que lhe louva o fascismo:

--Só há uma verdade – continuou Filipe. – O forte engole o fraco e para o fraco só há uma esperança: a de fazer-se forte e entrar na competição. Por que é que eu admiro Mussolini e acho que o regime ideal é o fascista, o do braço de ferro? Porque ele não anda com essa conversa mole de santo. Olha só o golpe que a Itália deu na Abissínia. Os teus correligionários choramingaram, falaram em pobres negros massacrados, etc. Mas os da minha têmpera pensaram nas belas estradas que Mussolini vai abrir naquela terra selvagem, nos edifícios que vai construir, nas plantações que vai fazer. O massacre durou meses. Mas esses edifícios, estradas e todos os outros benefícios da civilização italiana vão durar século e séculos. (p.209)

Diante desse discurso inflamado do amigo, Eugênio se recolhe e só lhe pede que reconsidere sua posição quanto a Dora, e que não ponha o Megatério no lugar da filha. Mais tarde, medita sobre o prazer de certas pessoas em vilipendiar os outros e lembra de palavras de Olívia: “Tu uma vez comparaste a vida a um transatlântico e te perguntaste a ti mesmo: *‘Estarei fazendo uma viagem agradável? Mas eu te asseguro que o mais decente seria perguntar: ‘Estarei sendo um bom companheiro de viagem?’*” (p.204).

Apesar de sua decisão de mudar de vida, Eugênio sente o peso do enfrentamento de um futuro difícil, solitário e sem os confortos dos luxos que usufruía, o que o leva a conversar com Seixas sobre a impenetrabilidade de Deus. Mas, finalmente, nas cartas de Olívia, encontra seu “plano de campanha”:

Congregar os homens de boa vontade partidários do pacifismo e determinar a cada um a sua tarefa, tendo em vista que todos, desde o artesão mais humilde até o intelectual mais reputado, podem prestar serviços à causa dentro do raio de sua atividade.

Devem-se usar as armas do amor e da persuasão.

Fugir sempre a toda e qualquer violência, mas saber opor à violência uma coragem serena.

Mobilizar todas as forças morais e utilizá-las na guerra à guerra e aos outros males sociais.

Fazer que homens de espírito são, desinteressados e lúcidos subam aos postos de governo e fiquem senhores da situação.

Educar as crianças, procurando dar-lhes desde o jardim da infância uma consciência social.

Procurar influir em todos os meios de publicidade moderna: literatura, cinema, teatro, imprensa, rádio, fazendo o boicote de tudo quanto é mau e vicioso.

Não esquecer que o exemplo individual é uma poderosa arma de propaganda.

Estar disposto ao sacrifício e nunca fugir à luta.

Dar assistência eficiente à infância.

Encher o país de escolas, hospitais e dispensários.

Conseguir aos poucos a socialização da medicina. (p.205-206)

Reanimado pelo exemplo da amada, dedica-se mais à clínica benemerente. Ao socorrer uma “mulata”, na Colônia Africana, se dá conta dos defeitos do sistema de saúde, que abandona os pobres à ignorância e ao preconceito, e os afasta da ciência. Sua clientela aumenta, colegas o acusam de comunista: atende a casos como o de um homem que deseja ir para o hospício, uma mulher que abortou dez vezes, um conquistador que perdeu a potência sexual. Sabe, pelo Dr. Seixas, do caso do Dr. Ilya Dubov, que de Odessa atravessou a Europa, acabou em Porto Alegre e, ao morrer, deixou sua fortuna para o Colégio Israelita. Eugênio começa a perceber que pode existir bondade em meio ao sofrimento e à crueldade.

Dora e Simão vêm lhe pedir um aborto e ele tenta convencê-los a ter a criança. Eles saem desapontados. Eugênio procura outra vez Felipe Lobo para fazê-lo aceitar a situação, mas este nem o atende, muito ocupado com os preparativos para a inauguração do seu arranha-céu. Sai com Seixas em busca do casal, mas não os encontra. Seixas, mais tarde, lhe dá a notícia que Dora morreu nas mãos de um médico incompetente, para desespero de Simão.

Eugênio segue atendendo, deprimido com a ganância e os vícios que encontra. Começa, porém, a animar-se indo ver uma comédia no Theatro São Pedro e surpreende-se contemplando um pessegueiro em flor na primavera. Fala dos pacientes com Seixas e discute princípios morais com o amigo, que mantém seu ceticismo sobre o sacerdócio da profissão.

Dado importante dos textos literários é em relação ao limite e delimitação, utilizados na estrutura do romance. Para Lotman, tais noções manifestam-se diferentemente em textos de diversos tipos:

A delimitação é própria do texto. Sob este aspecto, o texto opõe-se, por um lado, a todos os signos materialmente encarnados, que não entram no seu conjunto, segundo o princípio de inclusão/não inclusão. Por outro lado, opõe-se a todas as estruturas com uma marca de limite não distinto, por exemplo, da estrutura das línguas naturais e da infinidade dos seus textos verbais. No entanto, nos sistemas das línguas naturais, existem também as construções com a categoria da delimitação claramente expressa; é a fala e em particular a proposição. Não é por acaso que elas são particularmente importantes para a construção do texto artístico... Ser um romance, ser um documento, ser uma oração, isso significa realizar uma função cultural determinada e transmitir uma significação acabada. (1978, p.104, 105).

Esse entendimento da delimitação textual a partir da estruturação da língua e função cultural é particularmente valiosa para a análise do *Olhai os lírios do campo*. Todo o seu enredo está nucleado em torno de uma personagem, que se desdobra em duas travessias pela vida. A primeira começa com a ida ao hospital em que Olivia agoniza e termina com a chegada a este e a morte da amada. Embute em si a infância, juventude e maturidade do protagonista, marcadas pela vergonha e a ambição. A segunda se inicia com os questionamentos do médico à vida fútil e às vantagens da riqueza e acaba com sua tomada de posição pela medicina social e pela vida simples. Nela, as questões da sua regeneração se inscrevem nas cartas de Olívia. Pode-se delinear com clareza a delimitação das partes do texto, a correlação entre elas e a coerência das personagens com as funções sociais que exercem para que as ações se sucedam.

É assim que, em 31 de dezembro, inaugura-se o Megatério, com grande festejo. Eugênio, no Ano Novo, encontra-se com Seixas e discutem a função da profissão médica, em meio a ponderações morais. No fim do verão, Eugênio fica sabendo do casamento de Eunice com Castanho e do novo edifício a ser construído por Lobo. Vai ao parque com a filha, ser “como as cigarras”. Encerra-se o romance, com o protagonista iniciando uma trajetória mais voltada para aquilo que, de fato, importa para uma vida justa.

2.6 O exercício da medicina e sua crítica

O diálogo de Erico Verissimo com a modernidade se expressa na representação da prática médica. Naquele período da escrita do romance, existia o drama da definição do campo de atuação e a valorização da Medicina Científica. O negacionismo em relação à ciência já se manifestava na área da saúde, sobretudo no Brasil. Práticas advindas da tradição ainda eram enaltecidas. A introdução do exercício ilegal da medicina no romance evidencia a posição do autor no debate real, e não apenas literário, em voga na sociedade rio-grandense na época da publicação de *Olhai os lírios do campo*, 1938.

Em *Solo de Clarineta*, a autobiografia, ele revela:

Hoje, pensando melhor, verifico que na verdade a semente desse meu romance jazia adormecida dentro de mim desde os tempos de ginásio, quando muitas vezes pensei em fazer um dia meu avô Franklin Verissimo personagem central dum romance que deveria chamar-se *O Médico*¹⁰.

As quatro personagens da área médica, incluindo o Dr. Seixas e o Dr. Miranda, possuem diplomas, atuam em hospitais, discutem a conduta em Medicina e Ciência. Existe um foco de identidade entre eles, apesar dos perfis pessoais e profissionais diferenciados: a condenação do charlatanismo e do exercício ilegal da profissão.

Lotman, ao discorrer sobre as ligações extratextuais de obra, afirma que podem ser descritas como a relação do conjunto dos elementos fixados no texto com o conjunto de elementos a partir do qual foi realizada a escolha do elemento utilizado. Para o teórico, convém sublinhar que a estrutura extratextual está tão hierarquizada quanto a linguagem da obra artística. Nota-se também essa hierarquização na História da Medicina, como atesta Luciana Boose Pinheiro ao estudá-la em *O tempo e o vento*.¹¹

Diante da lógica da modernidade, importa assinalar que a profissão de médico foi regularizada no Brasil em 1932. Não ter diploma e exercer a medicina, desde então, poderia gerar denúncia, inquérito e prisão. Nesse sentido, Eugênio Fontes não é uma personagem suspeita. Seu criador descreve o ritual de formatura, detalhando o momento da colação de grau. O debate de Erico Verissimo recai em outro objeto, as escolhas dos médicos. Seguir o caminho da ambição, pensar no próprio conforto? Pensar na sociedade e assim ser um médico exemplar? As indagações que geram as angústias de Eugênio Fontes possibilitam discussões acaloradas sobre a liberdade profissional.

2.7 O ponto de vista em *Olhai os lírios do campo*

Em paralelo à divisão interna do protagonista, as personagens opostas, como Olivia x Eunice, possuem semelhança exterior (o tema do duplo, o reflexo no espelho) e podem inscrever-se nas mesmas situações. Assim também os pares Castanha e Lobo, Dora e Simão, e os médicos com que Eugênio convive. Todas as personagens emitem percepções e opiniões, nem sempre concordantes. O próprio Eugênio oscila constantemente entre sua culpa, em relação

¹⁰ *Solo de clarineta*, Op. cit., p. 268.

¹¹ Cf. PINHEIRO, Luciana Boose. *A Saúde e seus cuidados em O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Letras) --- UFRGS, 2013.

a Olívia, e seus objetivos de sucesso. Esse procedimento garante um nível de imprevisibilidade a sua trajetória:

Em determinados momentos, ao lado da estrutura paradigmática existente da personagem, uma outra começa a funcionar. Na medida em que a personagem não se decompõe na consciência do leitor, estes dois paradigmas intervêm como variáveis da estrutura paradigmática de segundo nível, mas apesar de tudo eles são reciprocamente independentes e, entrando em complexas relações funcionais, asseguram as ações do herói a imprevisibilidade necessária - a unidade da personagem e simultaneamente também a predicabilidade necessária. (LOTMAN, 1978, p. 410 - 411).

O autor eslavo ressalta que cada um dos elementos da estrutura artística existe enquanto possibilidade da estrutura da linguagem e, de maneira mais ampla, na estrutura da consciência do homem. Para ele,

O ponto de vista confere ao texto uma orientação determinada relativamente ao seu assunto (é particularmente manifesto no caso de discurso direto). No entanto, qualquer texto está inserido numa estrutura extratextual, cujo nível mais abstrato pode ser definido como tipo de visão do mundo, imagem do mundo ou modelo de cultura. Mas um modelo de cultura tem sua orientação, que se exprime por sua determinada escala de valores, por uma relação do verdadeiro e do falso, do alto e do baixo... Além disso, a relação ponto de vista-texto é sempre a relação entre criador e criação. Aplicada ao texto literário trata-se do problema da posição do autor do *herói lírico*, etc.; aplicada ao modelo de cultura, trata-se do conjunto das questões de filosofia geral com respeito à origem do mundo e à sua racionalidade (LOTMAN, 1978, p.427 - 428).

A partir desse comentário, observamos que todos os elementos de um texto são controlados por algo ou alguém. Por isso, devemos questionar o que o discurso está fazendo ao dizer o que diz. Forma-se uma corrente de significantes, combinada a uma rede de poder e os discursos institucionais de controle. Em *Olhai os lírios do campo*, a voz de personagens reproduz uma tradição de filosofia moral que constrói diferenças. Sugere, assim, a importância da noção de sujeito, do deslocamento de hierarquias, dos julgamentos morais, que transparece no modo como as personagens olham para sua realidade.

Vemos que contradições complexas são criadas nos sistemas semióticos. No romance, elementos semânticos e sintagmáticos foram mutuamente convertidos. O código do autor e o código do leitor formaram conjuntos estruturais que se cruzam. Em muitas passagens, o objetivo da atividade semiótica é transmitir um conteúdo ideológico, como ideais sobre fascismo e antissemitismo. Mostra-se, assim, o quão improvável é que a vida social não determine o perfil da arte, como superestrutura. Em outras, os elementos psicológicos individuais dominam a partir da polarização entre pobreza e riqueza. O narrador, por sua vez, não se nega a tomar partido. Observe-se como descreve tacitamente ações de Eugênio e do pai:

Aconteceu então o inevitável. Os olhos de Eugênio encontraram os do pai. Ângelo sorriu para o filho, não um sorriso de quem concede perdão. Perdão por não ter dinheiro, por ser alfaiate, por andar malvestido, por não passar dum pobre-diabo.

(...)

- Genoca, tu não estás precisando de mais uma roupa?

Sem ousar fita-lo, Eugênio respondeu:

- Não, papai, muito obrigado. Agora estou bem de roupa.

Como aquilo doía! Por que ele era tão ruim assim? Por que não rompia todas as barreiras, por que não se erguia para abraçar o pai, para pedir-lhe perdão pelo que lhe fizera. Sentiu um nó na garganta. (p.62).

Igualmente, é visível sua simpatia pelo par protagonista, ao procurar as motivações por trás do comportamento ambicioso de Eugênio e seus esforços para emendar-se, e ao dar voz destacada a Olívia, em suas cartas, como modelo de luta pela justiça e de solidariedade ao ser amado.

Numa época em que os efeitos do capitalismo geravam movimentos de oposição ao redor do mundo – comunistas, anarquistas --, esse romance de 1930, no Brasil, contestaria especialmente a modernização, prometida como solução das desigualdades sociais pelos representantes da revolução de 30, depois transfigurados em agentes ditatoriais.

À época da produção de *Olhai os lírios do campo*, as editoras lançaram autores que se dedicaram mais livremente a suas regiões, valendo-se da oralidade, simplificando os discursos narrativos e muitas vezes assumindo o ponto de vista de suas personagens. A literatura sofria uma virada sociológica, em que os problemas do povo brasileiro, sofrido e espoliado por gerações e gerações, se tornaram temáticos e centrais, exigindo uma estética que lhes desse uma transparência de realidade, se o propósito era transformar o país.

A humanidade estava diante de conflitos sociais, políticos, comportamentais. Em contradição de valores, Olívia, naquele momento, podia ser médica, mãe solteira e seguir sua vida, apesar da filha nascida fora do casamento, caso malvisto à época. A inserção da mulher no mercado de trabalho, sobretudo numa atividade considerada masculina, caracteriza a atitude moderna do livro.

A dedicação franciscana da personagem Olívia ao amado e aos pacientes foi vista como sentimental e romântica, em detrimento da obra. Já o casamento por interesse de Eugênio e o abandono do “sacerdócio” da medicina pela personagem masculina não geraram problemas ao leitor e à crítica de então. Os universos feminino e masculino têm assim seus códigos de conduta e apreciação expostos, para que o público decida quais ele prefere. A recepção

diferenciada de *Olívia*, entre críticos e leitores, também indicia os motivos do êxito da obra na história editorial do autor, a única que atingiu mais de um milhão de exemplares.

CAPÍTULO 3: O FILME *MIRAD LOS LÍRIOS DEL CAMPO*

Análise do filme argentino Mirad los lírios del campo (1947)

Direção: Ernesto Arancibia

Roteiro: Tulio Demicheli e Mariano Perla

Montagem: José Cañizares

Fotografia: Ignacio Souto

Atrizes e atores: Silvana Roth (Olivia), Francisco de Paula (Eugenio), Irma Cordoba (Irene/Eunice). Jose Olarra, Enrique de Rosas, Nelly Daren, Frederico Mansilla, Ricardo Castro Rios, Hugo Pimentel e outros.

3.1 A primeira transposição fílmica de Erico Verissimo

O primeiro filme de Erico Verissimo levado às salas de cinema acontece no país vizinho, Argentina, em 1947, pelas mãos do diretor Ernesto Arancibia. Recebeu o nome de *Mirad los lírios del campo* - baseado na obra *bestseller* de mesmo título do autor. O escritor brasileiro esteve em Buenos Aires para a leitura do roteiro de Tulio Demicheli e Mariano Perla e também marcou presença no lançamento da obra cinematográfica em Porto Alegre¹². Ressalte-se, porém, que em suas memórias, ao se referir aos fatos da negociação dos direitos cinematográficos do romance, caracteriza a transação com a expressão “a preço de banana”. Esse episódio da sua história, Verissimo não pretendia contar. A adaptação, porém, foi, tecnicamente, pontual à estrutura do livro, permitindo a difusão do romance no sul da América Latina. No Acervo Literário de Erico Verissimo (ALEV/IMS), encontramos fotos do autor recebendo, no Country Club, o diretor, atores, produtores, bem como o anúncio à imprensa do lançamento.

Ernesto Arancibia foi roteirista, dirigiu filme musical, contribuiu com a produção cinematográfica argentina durante as décadas de 1940, 1950 e 1960. Naqueles anos, jovens diretores atuavam em várias frentes da indústria cinematográfica e surgiam experimentos melodramáticos. As obras produzidas no período têm significativas influências da ditadura de Juan Domingo Perón, marcada pelo populismo e autoritarismo, e eram criadas paralelamente ao progresso técnico do cinema sonoro, demandando tanto filmes artísticos quanto econômicos. Conforme reportagens sobre os filmes do período, novas tendências introjetavam uma corrente

¹² Informação obtida por trocas de e-mails em 15 de maio de 2015 com Luis Fernando Verissimo, filho do escritor, que comenta, também, ter comparecido àquela sessão, com a presença do diretor, atores e produtores da obra fílmica. A *Revista do Globo*, de 22 de novembro de 1947, também apresenta reportagem a respeito.

intelectual sobre o cinema sonoro argentino, que combinava a autenticidade com as melhores qualidades pictóricas e dramáticas e do tango argentino.

Ao examinar o filme baseado em *Olhai os lírios do campo*, salientamos que o início do processo em torno da validade da obra decorre de uma questão de perspectiva política do “fazer cinema” e da sua significativa popularidade literária. Em depoimentos obtidos de alguns moradores de Buenos Aires, eles referem a importância, para o país, da atriz que interpretou Olivia e o sucesso que o filme fez na época. Por outro lado, a valorização temática da história variou de acordo com os pontos de vista dos leitores e dos críticos, favoráveis ou não a esse gênero de romance adaptado para o cinema, assim como ocorre com transposições em quaisquer outras mídias.

Mirad los lírios del campo pertence a uma safra de filmes cujo formato era o vigente do período considerado a Era de Ouro do Cinema: anos 30 e 40, na América Latina. Grandes cenários, figurinos pomposos, roteiros mais realísticos, inspirados do melodrama teatral, caracterizam estes filmes, sobretudo os produzidos com amparo financeiro de produtoras norte-americanas. Adaptações de grandes obras literárias foram realizadas naquelas duas décadas.

A *première* mundial da obra foi realizada em Porto Alegre, em 27 de outubro de 1947, conforme reportagem de José Amádio, da *Revista do Globo*. A atriz Silvana Roth, presente no evento, tirou fotos ao lado de Erico Verissimo e conheceu cenários da obra literária. Na ocasião, o escritor declarou que considerava aquela “uma grande noite para todos, e principalmente para a amizade argentino-brasileira; a história romântica apreciada pelos dois povos era sinal de uma grande afinidade sentimental”. E ainda brincou que se soubesse que Olívia era tão bonita, não a teria matado. Na ocasião, uma multidão de fãs lotou a sala do cinema Marabá, onde ocorreu a exibição. Ao final da sessão, Roth deixou sua mão impressa no cimento, para eternizar a visita à capital gaúcha. O texto documenta que milhões de pessoas assistiram à obra cinematográfica, que foi também exibida em São Paulo e no Rio de Janeiro.

A análise das imagens audiovisuais da obra exige recortes de representação estética e de conteúdo, ocupando-se do sintagma conceitual “imagem literária” como instrumento de investigação da produção artística de um grupo produtor de cinema. Nesses termos, a abordagem de nosso objeto de pesquisa pressupõe delinear, definir e compreender tal sintagma.

3.2 Protocolos de abertura da obra cinematográfica

Inicialmente, os créditos são apresentados: “Uma produção de Joaquim A. Lauteret e Manuel Peña Rodriguez”, nomes dos produtores argentinos detentores dos direitos de filmagem

da obra brasileira. As identificações são anunciadas na abertura protocolar do filme, com uma música de arranjos semelhantes a um canto gregoriano de coral da Igreja Católica. Cabe ressaltar que as composições do filme são assinadas por Julian Bautista, vencedor de prêmio, na categoria “melhor partitura musical”, concedido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas da Argentina (1947).

Logo após, aparece o título da obra com o nome do autor, Erico Verissimo. Tal esquema hierárquico prioriza tecnicamente o autor da obra e não os roteiristas ou produtores. Viabiliza, assim, a ênfase ao escritor brasileiro, sinalizando a relevância do texto original para estruturar o filme. Em seguida, surgem os nomes dos três atores protagonistas (Silvana Roth, Francisco de Paula e Irma Cordoba), em letras maiores. Após, identificam-se os atores coadjuvantes, Enrique de Rosas, Nely Daren, Jose Olarra, com caracteres de menor tamanho. Os créditos manifestam-se entre nuvens, remetendo a uma ideia de espaço celestial. Burocraticamente, o nome de toda equipe segue em listas. Ao final, em tamanho garrafal, lê-se United Artists – distribuição e Carlos Galart – produção. O diretor, Ernesto Arancibia, é o último nome citado.

Entre nuvens, aparecem trechos bíblicos do Evangelho de Lucas: “y dijo Jesus / Mirad los lírios del campo / como crescen, no trabajan ni hilan/ Mas os digo que ni aun Saloman con toda su gloria fue vestido asi como uno de ellos”. (e Jesus disse: / Olhai os lírios do campo / como crescem, não labutam nem tecem / Mas eu vos digo que nem mesmo Salomão em toda a sua glória se vestiu como um deles). Nessa atmosfera catolicista, a mensagem da narrativa, transmitida pelo personagem Eugênio, fica estabelecida em forma de contrato com o espectador.

Dos protocolos de abertura, corta-se para a primeira cena do filme: Olivia em seu leito de morte chama por Eugênio, suplica para ficar à sombra, sozinha. Ela está confusa, repete o nome do amado algumas vezes. Dr. Seixas, presente nesse momento, sai da sala onde ela está e encontra Irmã Isolda no corredor do hospital. Ele pede à freira que chame o Doutor Eugênio Fontes, pois Olivia quer vê-lo. A religiosa se levanta, toma o telefone e pede uma ligação interurbana para Estância. A descrição da cena, semelhante à contida no livro de Erico, pode ser observada nesse trecho do filme.

O médico estava na casa de campo de seu sogro, pai de Irene (Eunice), em um espaço da residência semelhante a um escritório e/ou uma biblioteca. Soa o telefone. Do outro lado da linha, o mordomo atende, alcança o telefone para Eugênio e diz que é urgente. O plano da cena aproxima a imagem ao rosto do médico, realçando o seu semblante triste. A câmera se aproxima

cada vez mais perto do rosto de Fontes, que ouve o recado e desliga o telefone em silêncio. Nesse momento, o clima de tristeza toma conta, sobe o som com uma música sepulcral, e o médico se aproxima de uma janela. Metaforicamente, a ação nesse espaço pode ser interpretada como uma abertura para o passado vivido com a amada, pois ele fica pensativo. Em contrapartida, daquele local ele enxerga a esposa, Irene (Eunice), ou seja, a materialização de sua escolha. Dialogando com Deleuze, anotamos que:

As imagens óticas e sonoras puras, o plano fixo e a montagem *cut* definem e implicam um para além do movimento. Mas eles não o param exatamente, nem nas personagens, nem mesmo nas câmeras. Fazem com que o movimento não seja percebido numa imagem sensório-motora, mas apreendido e pensado em outro tipo de imagem. (1990, p.33).

Como nenhuma obra pode ser descontextualizada do período em que é produzida, a presença da Igreja Católica é percebida em toda a narrativa, desde o título e a abertura da obra. Nesse sentido, a música, o comportamento e outros elementos que constituem o filme conservam as características sociais derivadas do cristianismo. *Olhai os lírios do campo* no cinema carrega o contexto religioso, de acordo com os condicionamentos da época. Sobre esses pontos convém resgatar Deleuze (1990) e sua interpretação sobre a semiologia de cinema, que aplica às imagens modelos de linguagem, sobretudo sintagmáticos, e principais “códigos” constituídos. Assim também o crítico da semiologia, Christian Metz (1972) o faz, com expressividade estilística e poética. Nesse modelo, é preciso mostrar que o juízo de semelhança ou de analogia está submetido a códigos. Estes códigos, porém, não são propriamente cinematográficos, mas socioculturais em geral. No filme, os identificamos em badaladas constantes do sino da Igreja, nas passagens bíblicas de intersecção narrativa, nos trovões em momentos tácticos da história, no gestual excessivo das personagens de audiovisual.

Outro elemento histórico, o feminismo na década de 30, presente no texto de Erico, acentua-se nas interpretações fílmicas do embate entre Eugênio e sua esposa Irene, com sua voz transgressora:

Eugênio – Irene!

Irene – Somos como dos extraños. Es correcto. El agua y el aceite no se mezclan.

(Somos como dois estranhos. Tem razão. A água e o azeite não se misturam.)

Eugênio – Nuestro matrimonio no puede hacer milagros. (Nosso casamento não pode realizar milagres).

Irene – No te preocupes por mí. Me gusta la soledad. (Não se preocupe por mim. Me agrada a solidão).

Eugênio – Perdon! (Desculpa!)

Irene – Por favor, no tengamos una despedida sentimental. ¡Sería ridículo!

(Por favor, não vamos fazer uma despedida sentimental. Seria ridículo!)

Eugênio – Está bien, adiós. (Adeus, então).

Irene – Adiós. (Adeus).

Irene se vira e o seu rosto melancólico ganha destaque no plano com uma aproximação da câmera. Devolve o adeus com sua postura de quem domina a relação, mesmo com o término de parte do médico. O vínculo entre Eugênio e Irene (Eunice) oficialmente acaba nesse momento da narrativa, pois outras cenas não são acrescentadas sobre o episódio retomado ao final, determinante para o ponto de virada da personagem masculina. A passagem de cena agora acontece em um ambiente aberto, externo, à saída da casa: “Eugênio – Imediatamente!”.

Eugênio ordena ao motorista, a posto, que seja rápido na viagem até a cidade. Mas é nesse trajeto que se intercalam tempos-chave da vida do protagonista. Podemos ver o movimento do carro na estrada. Numa interpretação realista, a vida do médico não poderia ser narrada apenas em uma curta viagem. Mas no filme não temos essa dimensão do tempo. Nesse sentido, técnicas cinematográficas possíveis, para definir tempo e espaço, são utilizadas. Os planos de *Mirad los lírios del campo*, formados por conjuntos de imagens, definindo a composição cinematográfica, nesse sentido, variam entre abertos e fechados. Os mais fechados destacam e dizem, sobretudo, o conteúdo psicológico do romance, e, os mais abertos, as discussões políticas do peronismo. A linguagem cinematográfica estabelecia-se como um meio de propagação dos movimentos sociais da sociedade.

3.3 Romance filmado: montagem e *flashback*

A volta ao passado acontece nesse trajeto feito por Eugênio, com destino ao último encontro com Olivia. “- Sim Doutor” diz o chofer. Eugênio entra apressado no carro. Nesse instante, a câmera materializa o pensamento do protagonista, em uma espécie de espiral ao desenrolar as memórias. Inúmeras cenas do passado, para explicar o presente, são narradas de maneira não cronológica. Ora, ao lermos Deleuze e sua taxonomia proposta para o cinema, defrontamo-nos com uma diferenciação entre imagem-movimento e imagem-tempo:

A imagem-movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição relativa ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem-movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem, à outra face, voltada para o todo. Daí, uma primeira tese: é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. Ela é, portanto, o ato principal do cinema. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra. Por isso a ligação não pode ser mera justaposição: o todo não é uma adição, tampouco o tempo uma sucessão de presentes. Como Eisenstein costumava repetir, é preciso que a montagem proceda por alternância, conflitos, resoluções, ressonâncias, em suma, por toda uma atividade de seleção e de coordenação, para dar tanto ao tempo sua verdadeira dimensão, quanto ao todo sua consistência. (1990, p. 48).

A ação decorre da tensão entre a aliança feita por Eugênio e sua atual companheira Irene. Ao nível do sistema de informação do filme, nota-se o tratamento indiferente dado à esposa.

Eugênio – Acelerar! (Acelera!)

Motorista – ¿Algún caso grave, doctor? (Algum caso grave, Doutor?)

Eugênio – ¡Muy grave! No hay tiempo que perder. (Muito grave! Não há tempo a perder).

Eugênio, sozinho no banco de trás do carro, coloca a mão na cabeça e reflete com a voz de seu pensamento: “Ahora te quema de esa maldita fiebre. Todo estaba en tus manos y lo destruiste”. (Agora te queima dessa febre maldita. Tudo estava em tuas mãos e você destruiu). Em um momento de culpa, recorda a voz de Olivia: “Contempla las estrellas. Brilla para los que admiran”. (Contempla as estrelas. Brilham para quem admira). Lembra da relação com a amada e de sua beleza. Nesse ponto, aparece a cena do Juramento de Hipócrates¹³, na qual Olivia é a única mulher do grupo de formandos. Ela está posicionada à frente de todos com o braço levantado. O destaque da protagonista feminina está visível no figurino: um vestido branco que dialoga com a estética do filme, índice da associação entre ela e o lírio. Além disso, vale destacar o cabelo em um penteado exuberante que revela a moda daquela época.

O orador pede aos novos doutores que honrem a “Pátria” e “Deus”, finalizando o discurso de formatura. Incisivo, acrescenta que o exercício da medicina começa naquele dia. A inserção do juramento como uma das cenas no início do filme reforça o desenvolvimento narrativo e as ações de Olivia e Eugênio ao desempenhar a profissão.

A montagem é primordialmente aqui entendida como uma das etapas da realização cinematográfica, e que pode ser definida como um processo construtivo dos elementos fundamentais do processo prático de um filme, resultado das demais fases de composição de uma obra audiovisual. Esses elementos compreendem imagens e sons e podem ser exemplificados como planos, sequência e trilha sonora. Sobre a atribuição da montagem, Aumont, em *A estética do filme* (1995), esclarece:

... a função principal da montagem (decerto a principal, pois apareceu primeiro – mas também porque a história posterior dos filmes não cessou de confirmar seu lugar preponderante) é sua função narrativa. Desta forma, todas as descrições clássicas da montagem consideram, mais ou menos explicitamente, essa função como a função NORMAL da montagem; desse ponto de vista, a montagem é, portanto, o que garante

¹³ O Juramento de Hipócrates é um juramento solene efetuado pelos médicos, tradicionalmente por ocasião de sua formatura, no qual se comprometem a praticar a Medicina com honestidade.

o encadeamento dos elementos da ação, segundo uma relação que, globalmente, é uma relação causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, dessa perspectiva, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo telespectador. (1995, p. 64).

Para o entendimento de uma montagem complexa, exemplificada por *Mirad los lírios del campo*, o plano pode ser entendido como um ponto de vista da ação a ser capturada por um determinado período do filme. Portanto, o plano é conceituado com uma unidade básica da cena, o qual, articulado com outras unidades semelhantes, dará a configuração totalizadora do filme. Fragmentos de imagens (como elementos de planos, por exemplo), sons e conjuntos de planos também são partes da construção narrativa feita pela montagem.

No plano seguinte, Doutor Seixas comenta sua experiência na medicina com Eugênio e dois colegas, que seguram seus respectivos diplomas, orgulhosos. Em seguida, o motorista de um dos colegas ricos avisa que o carro está pronto para partir. Todos se despedem de Eugênio, que fica sozinho. Ele olha para o lado e enxerga Olivia com um buquê de flores nos braços. Fontes aproxima-se; ela está com a cabeça baixa:

Eugênio - Abandonada?

Olivia- No. El final de la universidad me deprime. (Não. O fim da faculdade me deprime.)

Eugênio – Es bonita para un retrato. (Estás bonita para um retrato)

¿Quién te dio las flores? (Quem te deu as flores?)

Olivia - Um admirador misterioso. (Un admirador misterioso).

Ele solta uma gargalhada espontânea e Olivia pergunta se ela não pode ter um admirador. Eugênio diz que pode, com ironia na entonação. Eles dão risadas, comentam como será o futuro após a formatura. Em seguida, Eugênio questiona como fica a situação entre eles e Olivia responde: “continuaremos também”, sem dizer sim ou não. O formando pergunta se ela espera por alguém. Olivia sorri e diz que “espera por um cavalheiro que lhe ofereça carona”. Eugênio fala que automóvel não tem, mas pode oferecer o braço. Olivia entrelaça seu braço no dele e os dois saem caminhando naquela noite marcante de suas vidas. De repente, em tom de brincadeira, Olivia sugere, em uma cena que estabelece o romantismo da obra, uma nobreza que eles não possuíam: Olivia - Oh! Qué placer Barón! (Oh! Que prazer, Barão!)

3.4 Narrador: entidade estrutural

Citando Gilles Deleuze, que recorre a Christian Metz, sobretudo na predominância da sintagmática no código narrativo do cinema, a narração é consequência das ditas imagens aparentes. Os discípulos de Metz, porém, se propõem a mostrar que, se o paradigma adquire importância propriamente cinematográfica entre outros fatores estruturais, resultam novos modos de narração. Mas Deleuze aponta que nada altera nos postulados da semiologia:

A narração dita clássica resulta diretamente da composição orgânica das imagens-movimento (montagem), ou da especificação delas em imagem-percepção, imagem-afecção, imagens-ação, conforme as leis de um esquema sensório-motor... as formas modernas de narração resultam das composições e dos tipos de imagem-tempo: até mesmo a *legibilidade*. A narração nunca é um dado aparente de imagens, ou o efeito de uma estrutura que as sustenta; é consequência das próprias imagens aparentes, das imagens sensíveis enquanto tais, como primeiro se definem por si mesmas... A origem da dificuldade está na assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado. Este enunciado narrativo, portanto, opera necessariamente por semelhança ou analogia, e, na medida em que procede com signos, estes são *signos analógicos*. (1990, p. 39).

O casal caminha em direção a uma escadaria e um menino pede uma moeda. Eugênio lhe alcança o dinheiro. A criança agradece e sai correndo. O casal sorri. A naturalidade do episódio pode indicar a situação econômica do período na América Latina, com famílias pobres e crianças pedindo na rua. Semelhantes enunciados da obra encontram-se em vários trechos, de maneira híbrida.

Olivia -- ¿Homenaje a la sabiduría? (Homenagem à sabedoria?)

Eugênio – Com mucho gusto! (Com muito prazer!)

Olivia – (fala inaudível - a personagem oferece um buquê de flores a uma estátua)

Eugênio - ¿No te asustan un poco los grandes símbolos? (Não te assustam um pouco os grandes símbolos?)

Olivia – No es de extrañar la sonrisa de algunas flores. (Não é de assustar o sorriso de algumas flores.)

A dupla senta em uma escadaria. Olivia pergunta por onde estaria a lua naquele momento. Eugênio faz do diploma uma luneta e pergunta à Olivia o que ele estava vendo. Ela diz não saber e, em tom pessimista, o amado responde:

Eugênio – Dos personas sentadas em las escaleras com sus diplomas, sin saber qué hacer com sus vidas. (Duas pessoas sentadas nas escadas com seus diplomas, sem saber o que fazer de suas vidas.)

A colega faz o seu canudo de luneta também e questiona:

Olivia – Sabes lo que estoy viendo ahora? (Sabe o que estou vendo agora?)

Eugênio – No. (Não.)

Olívia – Un niño que nunca usó um traje y una niña com um vestido prestado. (Um rapaz que nunca colocou um terno e uma moça com um vestido emprestado.)

Dão risadas, se olham e ambos fazem seus canudos de luneta mais uma vez. Identificamos, neste filme, passagens/situações que se repetem, sobretudo para assinalar a divisão de classes.

Eugênio – Veo a uma chica. Muy bonita. Tiene no se qué... Tal vez sus ojos. (Eu vejo uma moça. Muito bonita. Ela tem não sei o que... Talvez os olhos.)
Olívia - ¿ Qué passa com mis ojos? (O que tem meus olhos?)
Eugênio – No sé. Algo extraño. (Não sei. Algo estranho...)

Sobre as reiteraões da narrativa, Christian Metz define a sintagmática e a paradigmática como partes da “gramática” do filme, assim denominada pelos semioticistas do cinema. Segundo ele, a primeira constitui ao mesmo tempo a segunda, já que, a cada momento de seu filme, o cineasta pode escolher numa série limitada de tipos de combinação sintagmática:

Não se deve confundir ‘paradigmática’ com ‘pequenas unidades’, nem ‘sintagmática’ com ‘grandes unidades’, como notou Louis Hjelmslev (‘La structure morphologique’, 1939). A distinção entre combinação e escolha é uma coisa, a distinção entre grandes segmentos e pequenos segmentos é outra. Existem fenômenos sintagmáticos ao nível de segmentos curtos (exemplo: a sílaba nas línguas) e, inversamente, outros fenômenos de paradigmática ao nível de segmentos longos (tais como precisamente os aspectos aqui apresentados da ‘gramática’ cinematográfica). (METZ, 1972, p.160).

Conforme o estudo filosófico de Metz, a linguagem cinematográfica é condizente com uma semiologia especificamente fílmica: “tal como a análise dos principais tipos de relação entre a palavra e a imagem, entre a palavra e a música, os ruídos sonoros”. Para ele, a semântica geral do filme corresponde a uma semiologia das culturas, caracteriza uma certa maneira de reproduzir e combinar “pedaços de realidade” (ou realidades?) que, em si, não são especialmente fílmicos. Obedece aos paradigmas amplamente culturais, correspondendo em grande parte a estas mesmas significações “que se introduzem quando da filmagem de um objeto ou de um fenômeno mais ou menos preexistente”.

É o que acontece nesse momento do filme, em que um dado da realidade, a pobreza, se associa a uma significação emocional do mesmo fenômeno, quando o menino que havia pedido dinheiro, na saída da formatura, retorna gritando por mais moedas. Agora ele está acompanhado de um grupo de crianças. “- Como, outra vez?”, pergunta Eugênio, lançando uma moeda no chão. O grupo de crianças, entre atropelos, empurrões, gritos e risadas, correm pra

pegar a moeda. “- Olha! Olha aquele menino com a calça furada!”, brinca Olivia, sem perceber que está fazendo com que Eugênio recorde de um episódio de sua infância: o dia em que seus colegas de escola zombaram de sua calça rasgada. Neste trecho da obra, encontramos ressignificações do romance pelo filme, ou seja, códigos semióticos do narrador que assinalam o perfil psicológico de Eugênio, humanizando, assim, o protagonista.

3.5 A montagem narrativa de *Mirad los lírios del campo*

Nesse instante da obra, a montagem se encarrega de evocar a lembrança de um episódio passado dentro de um *flashback*. Existe quebra da sequência cronológica para três distintos momentos. Eugênio já está recordando da formatura dentro do carro. Nessa recordação, com foco no rosto da personagem, a imagem de Eugênio sentado na escada se intercala com a o rosto do médico dentro do carro a caminho do hospital. Em off, a voz de Eugênio é ouvida com efeito de eco. Do rosto dele, um recurso técnico forma espirais, caracterizando a passagem de tempo. Recorremos à Deleuze para analisar a técnica cinematográfica utilizada em *Mirad los lírios del campo*:

... são as bifurcações do tempo que dão ao *flashback* necessidade, e às imagens-lembrança autenticidade: um peso de passado sem o qual continuariam a ser convencionais. Mas por quê, como? A resposta é simples: os pontos de bifurcação são o mais das vezes tão imperceptíveis que só podem revelar-se posteriormente, a uma memória atenta. É uma história que só no passado pode ser contada... De todo modo, a voz como memória enquadra o *flashback*. (1990, p.66-67)

Diante da importância da cena para o desenvolvimento da narrativa, as circunstâncias estéticas do cinema clássico iluminam aspectos fulcrais em nossa interpretação, que, de modo tenso, amalgama os componentes sócio-históricos, culturais e estéticos, sensíveis ao seu tempo, revelando, assim, em seu conjunto, o espírito de uma época.

O plano seguinte mostra um pátio de colégio, com algumas crianças que brincam com uma bola. Eugênio deve ter uns oito, no máximo dez anos. Quando segura a bola e se joga no chão, um rasgo em sua calça pôde ser visto por todos. Os colegas, em tom de algazarra, fazem uma roda em volta dele e gritam freneticamente: “- Calça furada! Calça furada!”

Humilhado, com vergonha de ser pobre, ele começa a chorar em silêncio com o rosto abaixado. Um sino bate alto, a sinalizar o término do recreio, acentuando o sofrimento do personagem. Em seguida, o filme mostra a saída dos alunos da escola. Eugênio encontra seu irmão Ernesto em uma calçada. O caçula fuma um cigarro e é repreendido por isso pelo futuro médico. Do outro lado da rua, um grupo de crianças grita: “Calça furada! Calça furada!”.

Caminhando na frente, o irmão diz para ele não demonstrar medo e não dar importância. Eugênio, cabisbaixo, acompanha Ernesto na volta para casa. Cabe registrar que o episódio traz significantes do livro, faz a intersecção com as repetições de palavras e cenas demarcadas do livro.

Na próxima sequência, está toda a família em volta de uma mesa. O pai costura e a mãe coloca uma panela sobre a mesa. Ernesto conta da humilhação passada por Eugênio no colégio, pois sua calça estava rasgada na região da bunda.

Ângelo - Parece mentira. Esto es un desastre. (Parece mentira. Isso é um desastre.)

Alzira - Qué triste ser pobre... (Que triste ser pobre...)

As cenas que indiciam o realismo da pobreza e seu efeito psíquico posterior concentram as inspirações dos primeiros formatos do cinema mundial:

Por isso o cinema europeu defrontou-se muito cedo com um conjunto de fenômenos: amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visões de moribundos e, sobretudo, pesadelo e sonho. Este foi um aspecto importante do cinema soviético e de suas alianças variáveis com o futurismo, o construtivismo, o formalismo; do expressionismo alemão e de suas alianças variáveis com a psiquiatria, e a psicanálise; ou da escola francesa e de suas alianças, variáveis, com o surrealismo. O cinema europeu via nisso um meio de romper com os limites “americanos” da imagem-ação, e também de atingir um mistério do tempo, de unir a imagem, o pensamento e a câmera no interior de uma mesma “subjetividade automática”, em oposição à concepção demasiado objetiva dos americanos. (DELEUZE, 1990, p.71-72)

Os estados subjetivos e oníricos de *Mirad los lírios del campo* caracterizavam o modelo do cinema europeu, notadamente francês. O cinema soviético abordava circunstâncias de sonhos (Eisenstein), mas também amnésia, com restituição do resto de lembranças. Deleuze propõe em sua obra (1990) a necessidade de arrancar dos clichês cinematográficos algo mais que sua verdade aparente, a propósito do movimento do tempo, da duração e da imagem. A câmera, segundo a teoria deleuziana, “funda uma consciência que se define não pelos movimentos que é capaz de captar, mas pelas relações mentais e psicológicas nas quais é capaz de produzir” (p.34, 1990).

Em seguida, fortes batidas na porta da casa da família são ouvidas com assombro: O pai, levantando-se do seu ofício e dirigindo-se ao quarto, pede para alguém dizer que ele não está em casa. A mãe de Eugênio abre a porta e um homem entra sem pedir licença. Está chovendo e ele balança o guarda-chuva já dentro da casa.

Senhor Santos – Muy bien! Ya sabes por qué vengo. (Muito bem! Já sabe por que venho.)

Alzira – Por favor doctor... (Por favor doutor...)

Senhor Santos (aos gritos) – Pero qué por favor... ¿Crees qué soy tonto? Conozco bien a mis inquilinos. (Mas que por favor... Acha que sou bobo? Conheço bem meus inquilinos.)

Alzira – No pienses mal. Cuándo debemos, nosotros sentimos verguena. (Não pense mal. A gente quando deve sente vergonha.)

Senhor Santos – ¿Si te dá verguena, por qué no pagas? (Se tem vergonha, por que não paga?)

Silêncio de constrangimento

Senhor Santos – Mejor no esconderse. (Melhor que não se esconda.)

Em uma fotografia ampliada, a sequência inclui o pai de Eugênio (Ângelo) saindo do quarto e informando ao locador que efetuará o pagamento na próxima semana. Muito bravo, Santos demonstra não acreditar na promessa. Alzira pede para respeitar as crianças, mas ele grita mais alto, explicando que era para Eugênio e Ernesto entenderem que seus pais eram caloteiros. Nesse instante, o proprietário do imóvel bate com a mão fechada na mesa. Vemos um rápido *zoom* no rosto assustado e, ao mesmo tempo, indomado de Eugênio. A cena, acompanhada de uma música que transmite suspense, logo se mistura ao barulho constante da chuva com trovões. A técnica salienta um momento de transformação de vida da personagem Eugênio, sendo contada em *flashback*, traduzindo o imaginário do protagonista. Nesse sentido, existe, primordialmente, um recurso meta-diegético como estratégia de enunciação para evidenciar a posição de pertencimento de Eugênio:

“- Esa fue mi infancia. Mucha pobreza y penúrias todos los días”. (Essa foi minha infância. Muita pobreza e dificuldade todos os dias), comunica a voz de Eugênio adulto, em narração para o espectador e para Olivia, ao mesmo tempo que vemos o rosto triste da personagem na infância, após a agressiva cobrança à sua família.

A cena troca para Eugênio e Ernesto crianças se preparando para dormir. Enquanto Ernesto se cobre com um lençol, Eugênio pergunta ao irmão se as pessoas são caloteiras por serem pobres e deixarem de pagar a quem deve. O irmão grita meio bravo que sim. O primogênito não se convence e afirma que de caloteiro não o chamarão: “Eugênio - Seré rico... Tengo que ser rico. (Eu serei rico. Tenho que ser rico.)”

Após essa sequência, que anuncia a futura degeneração da protagonista, aparecem as espirais indicativas da passagem de tempo e espaço, centralizadas no rosto de Eugênio, que está sentado nas escadas com Olivia, após a formatura. A voz de sua mãe parece latejar em seu pensamento, em uma técnica sonora de eco: “Alzira - Que triste ser pobre.”

Passado o artifício audiovisual de passagem de tempo, o filme corta para o plano do casal sentado nas escadas. O efeito técnico remonta ao passado do passado, considerando a formatura uma lembrança e nela fazendo ocorrer outra lembrança, a da infância. Nessa linha de

percepção do narrador, as cenas do passado foram contadas para Olivia no memorável dia em que se tornaram médicos. Oportunamente, para Christian Metz,

as crianças nunca se enganam quando lhes contamos uma história; para elas, o problema de saber se a história acabou é sempre pertinente, inclusive quando são suficientemente maduras para entrever prolongamentos possíveis da *substância semântica* da narração (mas não à narração): ‘Então - dizem – é aqui que acaba? Mas o Príncipe Encantado, o que é que ele vai fazer depois?’ (1972, p.31)

O autor francês elucidada, com exemplos, se narração é uma sequência temporal, em outras palavras, “um sistema de transformações temporais”: componente de análise apropriado para a interpretação da montagem de *Mirad los lírios del campo*.

O exemplo da narração cinematográfica ilustra facilmente três possibilidades: o ‘plano’ isolado e imóvel de uma extensão desértica é uma imagem (significado-espço – significante-espço); vários ‘planos’ parciais e sucessivos desta extensão desértica constituem uma descrição (significado-espço – significante-tempo); vários ‘planos’ sucessivos de uma caravana andando nesta extensão desértica formam uma narração (significado-tempo – significante-tempo).” (METZ, 1972, p.32)

Nesse sentido, Metz acrescenta que, no cinema, efetivamente, “o espaço está sempre presente; inclusive na narração, já que a narração fílmica se realiza pela imagem”, sem o tempo da leitura, característico de uma narração literária, revestida de uma sequência de significantes que o leitor leva um certo tempo para percorrer.

Eugênio – Esa fue mi infancia. No puedo olvidar. No quiero olvidar. No quiero ser un degenerado. (Essa foi minha infância. Não posso esquecer. Não quero esquecer. Não quero ser um degenerado.)

Olívia – Eugénio, aprende a ser fuerte. Tienes que creer en ti mismo. (Eugênio, aprende a ser forte. Você tem de creer em si.)

O médico revela seu medo do momento de entrar em uma sala de cirurgia, joga longe o diploma e esbraveja. Olivia se levanta e convida-o a ir embora, comparando-o com Sr. Hyde¹⁴. Nesta cena, os personagens são filmados de cima, como se uma estátua os observasse. O acréscimo do elemento intertextual modifica a atmosfera perturbadora dos diálogos. “Eugênio – Tienes razón. Soy um doctor y um monstruo. (Tens razão. Sou um médico e um monstro.)”

Eugênio pega o diploma do chão e convida sua amada a sair. Os dois partem sorrindo e de braços dados. Na sequência, vemos um letreiro em neon, onde a palavra “Wonderland” se forma ao acender das luzes. O casal está em um parque de diversões. Interpretamos aqui uma

¹⁴ Referência a *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, uma novela gótica do autor escocês Robert Louis Stevenson, publicada pela primeira vez em 1886. A obra também é conhecida como *O Estranho Caso de Jekyll e Hyde*, *Dr. Jekyll e Mr Hyde*, ou simplesmente *Jekyll e Hyde*.

metafórica passagem para outro espaço, permitindo a intersecção da montagem fílmica e do cenário iluminado e frenético. O romance psicológico se consolida nessa sequência. Primeiramente eles entram naquele ambiente cheio de pessoas circulando, olham e sorriem um para o outro, quando de repente ouvem um funcionário do parque gritar, sugerindo, em tom irônico, a idealização do amor romântico por dinheiro: “- Destruyan sus corazones por unas pocas monedas. (Destrochem seus corações por poucas moedas.)”

Eugênio e Olivia escolhem a banca do tiro ao alvo e juntos seguram uma espingarda de pressão: “- Tem que acertar como se fosse o meu coração”, compara Eugênio esbanjando felicidade. “- Com o pulso firme”, sugere Olivia, ironicamente, olhando para o amado e afirmando que o coração dele vacila demais. O trecho caracteriza os perfis psicossociais das personagens. Nessa sequência, a mulher preconiza a firmeza.

A espingarda, a frase do funcionário do parque e a barraca de tiro ao alvo dialogam com a narrativa romântica e o perfil psicológico das personagens. Embora o clichê do tiro que acerta o coração seja considerado a metáfora do romance, a leitura permite traçar uma grande linha para interpretação no tocante à representação do espaço.

O clima de romantismo é prolongado. Existe uma urgência do casal em se divertir nesta ocasião do parque. Eles entram em uma cabine com um gravador. O funcionário responsável autoriza a gravação. Eugênio tira o chapéu e observa a amada, que pega o microfone e diz:

Olivia – Em nombre de la ciencia hipocrática. De la honorable facultad de su amiga Olivia. ¿Jura, doctor Eugênio Fontes, ser fiel a sus deberes y luchar contra el dolor y la miséria? (Em nome da ciência de Hipócrates. Da honrada faculdade de sua amiga Olivia. Você jura, doutor Eugênio Fontes, ser fiel aos seus deveres e lutar contra a dor e a miséria?)

Eugênio - Sin juro.

Olivia – El Mundo está lleno de gritos de ayuda. Y la bondade no es um mandamento posible. Tenemos que defender a la humanidad... - Inaudível. (O Mundo está cheio de gritos de socorros. E a bondade não é um mandamento possível. Temos que defender a humanidade...)

Olivia - ¿Juras ser fiel a la amistad? (Juras ser fiel à amizade?)

Eugênio - Sin juro.

Olivia - Y si nos llega el amor y el dinero, nos detendremos a mirar los lirios del campo y las aves del cielo. Os aseguro que ni Salomón con todo el esplendor de su gloria se vistió como uno de ellos. (E se o amor e o dinheiro nos chegam, faremos uma pausa para olhar os lírios do campo e as aves do céu. Eu vos asseguro, que nem Salomão em todo o esplendor de sua glória, vestiu-se como um deles.)

Na perspectiva estética do filme, Aumont resgata a noção do actante: “diferentemente de ator e personagem, *actante* designa a estrutura narrativa profunda de uma unidade no seio

do sistema global das ações que constituem uma narrativa (Propp, 1926; Greimas, 1966)” (p. 10). A concepção dominante de personagem de romance e de filme assimila a ideia do ser psicológico eminente na personagem de ficção. Segundo explica o autor, trata-se de um caráter próprio, dotado de certa autonomia, ou ligado a uma entidade metafísica:

O actante em Vladimir Propp, como em Greimas e em toda a tradição narratológica ulterior (Hamon, Vener, entre outros), é definido apenas pela esfera de ações a ele ligadas; ele só existe pelo texto e pelas informações textuais trazidas pelo romance ou pelo filme. Tal noção permite, portanto, dissociar a lógica das ações da lógica das personagens: uma função actancial pode ser preenchida por várias personagens; uma personagem, inversamente, pode reunir vários actantes. (AUMONT, 2003, p.10).

Em linhas gerais, Jacques Aumont disserta sobre o tema da adaptação com ceticismo. Segundo ele, a noção é “vaga, pouco teórica, cujo principal objetivo ou, no melhor dos casos, de descrever e de analisar o processo de transposição de um romance para o roteiro e depois para o filme” (2003, p.11).

Após o comprometimento, através de juramento bíblico da personagem masculina, preparando sua regeneração, vemos o casal retirando o disco gravado do aparelho e a sequência muda para uma aula do curso de Medicina.

3.6 O exercício da medicina e sua crítica no cinema

Ouve-se a voz de Dr. Seixas nessa troca de cena: uma fala que aborda uma epidemia causada por um vírus letal, transportando a realidade da vida latino-americana do período da Revolução de 30 para a tela. Logo, percebemos a crítica evoluindo tecnicamente, e com ela o próprio cinema do país vizinho. Não se pode esquecer, contudo, que Erico Verissimo, em tempo algum, deixou de falar de suas convicções; quer explicitamente, quer através de personagens, apresenta suas ideias. É o caso de Dr. Seixas, um médico que aparece em *Um lugar ao sol* (1936), para ressurgir em *Olhai os lírios do campo* (1938), retornando no romance-síntese *Saga* (1940). Nesse caso, as experiências do avô de Erico, Franklin Verissimo, na prática da medicina homeopática, e de seu pai, o farmacêutico Sebastião, compõem os bens das vivências familiares para escrever a história de Eugênio.

É aqui, nesta cena, que pela primeira vez surge a figura humanista do Dr. Seixas, médico de papel preponderante nas ações de *Mirad los lírios del campo*: “Dr. Seixas – Una enfermedad epidémica producida por un virus letal. Se caracteriza por dolores musculares intensos y puntuales. (Uma doença epidêmica produzida por um vírus letal. Se caracteriza por dores musculares intensas e pontuais).”

Sobre a questão da medicina da década de 30 e 40, os estudos semióticos de Metz apontam para um cinema do futuro, ou seja, um cinema de possibilidades ainda não experimentadas ou reprimidas. Tal processo exigia responsabilidade, pois era um movimento de criação de novos significados.

É o que acontece nessa cena. Agora surge um diferente enquadramento de plano, quase um *contra-plongée* em Dr. Seixas, que ministra a aula em um espaço semelhante a uma arena, onde expõe a situação da profissão médica, sua importância social e como se insere na sociedade, de acordo com as possibilidades de atuação. Enquanto ocorre a interlocução, aparecem os rostos de Olivia, Eugênio e seus colegas atentos aos ensinamentos. Neste instante, o *flashback* rememora uma aula da residência médica, prepara os personagens para os próximos embates narrativos.

Dr. Seixas - Ves el peligro intenso que ofrece la enfermedad. La misión del médico no es esperar a que se convierta en epidemia, sino prevenirla. Me dirijo especialmente a aquellos que acaban de graduarse. Deben elegir el sacrificio. La acción es un puesto de combate permanente. O una vida fácil que puede ofrecer una especialización cómoda y rentable. (Vocês enxergam o intenso perigo que oferece a doença. A missão do médico não é esperar que se transforme em epidemia, e sim evitá-la. Me dirijo especialmente aos que acabaram de se formar. Devem optar pelo sacrifício. A ação é um permanente posto de combate. Ou uma vida fácil que pode oferecer uma especialização cômoda e lucrativa.)

Após o término da aula, todos os alunos se movimentam. Eugênio recebe um convite de carona, mas antes indaga sobre o plantão de Olivia. Ele lhe pede para preparar o quarto 34. A amiga aceita prontamente. O residente agradece e avisa que não demora.

Em seguida, vemos um carro aberto (conversível) em movimento. Eugênio, em meio a dois colegas (Alcibíades e Castanho), está no banco traseiro. É possível identificar um chofer levando-os para casa.

Eugênio – Palabras, palabras. Literatura! (Palavras, palavras. Literatura!)

Colega 1 – ¿Qué te pasa? (O que há?)

Eugênio – Nada, no. (Nada.)

Colega 1 – Esto no es vida. (Isso não é da vida...)

Colega 2 – ¿Y tu? ¿A qué especialidad te dedicarás? (E você? Qual especialidade vai se dedicar?)

Eugênio – Aún no sé. Tal vez para la cirugía. (Ainda não sei. Talvez para cirurgia.)

Colega 1 – Me especializaré en cirugía estética. És cómodo e rentable. (E eu farei cirurgia estética. É cômoda e lucrativa.)

Colega 2 – No te faltará de nada: clientela, nombre, dinero. (Não te faltará nada: clientela, nome, dinheiro...) – inaudível.

Colega 1 – Entiendo que estes agradecido por ele viaje. Pero encontraré una dama. ¿Dónde los dejo? (Compreendo que vocês ficam gratos com a carona. Mas vou encontrar uma dama. Onde lhes deixo?)

Eugênio – Para mi aquí! (Pra mim aqui!)

Colega 1 – Te dejo en frente de la casa. (Te deixo na frente de casa)

Eugênio – No vale a pena. Prefiero caminar unas cuantas cuadras. (Não vale a pena. Prefiro caminhar algumas quadras.)
Colega 1 – No seas tonto. (Não seja bobo.)

O plano fecha no rosto do Eugênio, que está sério. Explicitamente tenso, move os olhos e esmorece entre os colegas, no banco de trás do carro. Em seguida, finge não conhecer o próprio pai na frente dos colegas, pois lhe incomoda sua aparente pobreza. Vemos o carro estacionar na frente da casa de Eugênio:

Colega 1 – Pase o que passe, te quejarás. Um puesto de combate. (O que acontecer, você reclamará... Um posto de combate.)
Colega 2 – Sí. Pasarás tu vida escuchando a los pacientes hablar de memoria. (Sim. Passará a vida ouvindo pacientes falarem palavras decoradas)... - inaudível

Nesse mesmo plano, Eugênio está de pé, do lado de fora do carro, imóvel. O personagem ouve os posicionamentos e vemos a aproximação de seu pai. O segundo colega diz “– Vas a trabajar duro, doctor. Ganarás muy poco. Tendrás media docena de hijos... (Você vai trabalhar muito, doutor. Ganhará muito pouco. Vai ter meia dúzia de filhos...)”

Uma música incidental marca a tensão da sequência, e o enquadramento passa para o pai de Eugênio, que atravessa a rua, cada vez mais próximo. O médico baixa a cabeça e segue a ouvir o colega, manifestando sua imoralidade:

Colega 2 – Y acabar regalándote una muestra grátis... y cosiendo tus pantalones rotos... (E terminará te presenteando com amostra grátis... E costurando tuas calças rasgadas...)
Ângelo - Boa tarde Eugenito (Genoca)!

Humildemente, o pai cumprimenta a todos, tirando o chapéu e sorrindo. Como na obra-fonte, ele carrega um pacote no braço.

Colega 1 – Saluda con mucha complicidad. Esa es una mala señal. (Saúda com muita cumplicidade. Isso é um mau sinal.)
Colega 2 – Puedes ver em su rostro de lo que estamos hablando. (Dá pra ver na cara dele do que estamos falando.)
Colega 1 – Eugênio, cuando mueras tendrás tu recompensa. Serás honrado con una placa de bronce. (Eugênio, quando você morrer terá sua recompensa. Você será homenageado com uma placa de bronze.) (risadas)

Ângelo entra na casa sem obter resposta de sua saudação. Desmascarado, Eugênio entra no interior da casa, exteriorizando o sentimento de pena pelo pai. O alfaiate, porém, finge que nada aconteceu, enaltece o “distinto” filho médico e o elogia como profissional.

3.7 A regeneração de Eugênio Fontes no filme argentino

Para analisar o próximo acontecimento fílmico, que possui mais de 10 minutos de duração, é útil recorrermos à reflexão de Christian Metz sobre o espetáculo cinematográfico e sua forte impressão de realidade, pois “o espetáculo teatral não consegue ser uma reprodução convincente da vida porque o próprio espetáculo faz parte da vida, e de modo muito visível; há intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator” (p. 25, 1972)

Na cena, Olivia solicita à enfermeira que prepare a sala de operação. Em seguida, comunica ao Dr. Seixas que Eugênio fará sua primeira operação da carreira médica. Uma tempestade, com relâmpagos e trovões percebidos através de uma janela de uma sala do hospital, anuncia de um incidente. A narrativa fílmica faz uso, em grande parte das cenas, de sons de chuvas fortes. O artifício cênico extraído das descrições poéticas sobre os fenômenos da natureza da obra-fonte, sinaliza as ações e embates da obra fílmica.

Antes, a história do Ernesto vem à tona. Olivia, no hospital, recebe uma ligação que trata das más atitudes do irmão do médico. Eugênio lamenta o escândalo em sua família. Na mesma sequência, Fontes é indicado para operar uma “úlceras perfurada”. A sala de cirurgia é preparada, e a verossimilhança dos uniformes e instrumentos cirúrgicos utilizados na época estão representados nesta cena. A ação é longa e dramática, com uma trilha perturbadora. A direção se utiliza da performance técnica da medicina para alcançar o realismo. O médico protagonista, porém, não consegue salvar o paciente da morte. Olívia se encarrega de reconfortar o amado, eles se beijam. Em posição oposta de valores, a médica critica sua tortura pessoal.

A cena seguinte mostra Eugênio no carro com uma das mãos na cabeça, lembrando desse também marcante episódio de sua vida. Vemos, mais uma vez, o automóvel deslizar em alta velocidade na estrada.

Em seguida, surge em *flashback* a lembrança do primeiro contato com Irene Cintra (Eunice), ao socorrer uma das empregadas da futura esposa rica de um acidente doméstico. Logo a seguir, o médico, no hospital, confessa à Olivia que detesta a pobreza. Tenta convencê-la de seu direito à dignidade, segundo ele, possível através de um casamento por interesse, que acaba se realizando.

As recordações, neste trecho do filme, se baseiam em sua ascensão social. É citada a construção de uma clínica no prédio Megatério, que herda do sogro rico. Olivia, neste desencadeamento, é mencionada por Dr. Seixas como mãe solteira, médica de enfermos pobres, além de mulher abandonada pelo seu par. Em relação às decisões da médica, Dr. Seixas, o mentor das narrativas do casal, manifesta sua contrariedade, reprovando-as.

A partir daí, segue a regeneração do herói, de maneira crescente, com início nas referências às cartas escritas e deixadas por Olívia, em caráter de roteiro para a mudança gradativa do protagonista da obra. A confissão de Fontes à Irene (Eunice) do fim de sua adaptação àquele mundo de riqueza, demarca a mudança de seu perfil psicológico. A solução técnica para o arrependimento surge por uma tela dividida, que mostra, concomitantemente, o momento presente de Eugênio, pensativo, na estrada, e suas vivências passadas, as viagens internacionais, enquanto médico pertencente a uma classe abastada.

Nesse interim, a história de Dora é brevemente rememorada por sua semelhança ao contexto do casal protagonista: a diferença de classes sociais poderia separar a filha de Isabel da personagem Carlos (Simão), o pretendente pobre desprezado pelo sogro “capitalista”. Em seguida, o ideal de modernização dos anos 30 e 40 é figurado com a inauguração do Megatério, que culmina com um acidente, no qual um rapaz cai do alto do arranha-céu, sugerindo, através de tal metáfora, uma crítica aos valores sociais e econômicos da época. Nesse modo de construção do fecho do roteiro, a vítima é socorrida por Eugênio, que, neste momento, recorda o juramento ético à sua amada “em nome da ciência”.

Para Metz, a analogia visual no cinema obedece a certos critérios “que são totalmente históricos”:

As lentes usadas pelo cinema reconstróem os objetos filmados a partir de um ponto de vista único e conforme a perspectiva tal como foi instaurada no Renascimento. Ora, não há dúvida quanto ao fato de que a perspectiva renascentista, que nem sempre existiu e que hoje permanece na pintura como uma opção entre outras possíveis, está relacionada com um processo histórico. E não se entende por que a imagem cinematográfica, que obedece em linhas gerais às coordenadas espaciais instauradas pela estética pictórica do Renascimento, escaparia, ela, a uma historicidade. Se o ponto de vista único e a perspectiva, na pintura, têm um significado histórico, é muito provável que o ponto de vista único e a perspectiva também tenham um significado histórico na imagem cinematográfica.” (1972, p.286)

No último ato dessa obra cinematográfica, analogicamente, os tempos narrativos se encontram. Eugênio discute o divórcio com Irene (Eunice), bem como acontece no início do filme. Ela o acusa do “complexo de inferioridade”, confirmando o empoderamento feminino já sinalizado na obra de Erico Verissimo. Na cena culminante, o doutor chega ao leito de morte da amada Olívia. Eles se despedem com declarações de amor. A ação final é a do encontro de Eugênio Fontes com sua filha Anamaria, o que sugere o renovado herói da obra adaptada.

Irmã Isolda – La doutora Olívia há muerta en la paz del Señor. (A doutora Olívia está morta na paz do senhor.)

Silêncio e demorado abraço entre Eugênio e Dr. Seixas.

Eugênio – Es tarde. No cumplimos nuestro juramento. (É tarde. Não cumprimos nosso juramento.)

A título de objeto, *Mirad los lirios del campo*, sendo um filme heterogêneo, com aspectos filosóficos, históricos, políticos, antropológicos e semiológicos, e levando-se em conta ao mesmo tempo que se trata de uma obra baseada em um romance também assim constituído, com diversos planos e sequências intercaladas, requer que seu estudo perceba a expressividade de cada um dos detalhes do emaranhado de seus próprios planos e sequências. Nesse duplo espelhamento e diferença, o interpretamos, quanto a seus modos de transposição, não só em termos de relações de poder e de produção de um bem cultural, mas igualmente em termos de representação das realidades de uma época e de estética fílmica.

CAPÍTULO 4: O ROMANCE E O FILME

4.1 Onde as obras se encontram

Investigar, comparativamente, *Olhai os lírios do campo*, transposto da literatura para o cinema, exige considerar as sobreposições textuais, fusões e funcionalidades com a literatura gaúcha e com o cinema portenho, bem como sua composição dramática, além de recuperar a comunicação audiovisual do momento pós-guerra. O hibridismo cultural, empiricamente, se manifesta em suas várias nuances artísticas, na montagem da obra adaptada por Ernesto Arancibia, para tornar o filme de estrutura semelhante ao original, a ponto de “transportar” o leitor para as páginas do livro, sobretudo com a própria técnica, oriunda da literatura, o *flashback*.

Neste sentido, as linguagens manifestadas na transposição de uma obra literária oferecem novas possibilidades para o estudo de formas de convergência da literatura com outras artes. Muito além do deslocamento textual, o resgate investigativo transcende a lógica da propriedade da reprodução, em relação ao livro de Verissimo.

Apropriadamente à nossa proposta comparativa e descritiva das obras, o autor Iuri Lotman (1978) aborda a questão do texto e o sistema, ressaltando o que ocorre a uma linguagem crítica quando examina seu objeto; os muitos pontos de vistas envolvidos, além da experimentação sensitiva e estética proporcionada na compreensão de uma obra de arte:

Uma vez a mensagem decifrada, o texto compreendido, nada mais resta fazer. No entanto, nós continuamos a ver, a ouvir, a sentir e a receber desse texto alegria ou sofrimento, independente do fato de saber se compreendemos ou não o que ele significava, durante todo o tempo em que os estímulos externos agem sobre nossos órgãos de sentidos. Além disso, um dado elemento de um texto é sistêmico ou extra-sistêmico do ponto de vista de um código determinado, pela materialidade física ele pode agir sobre os nossos órgãos dos sentidos e determinar-nos um sentimento de alegria ou de sofrimento. Deste modo, tem-se a impressão que a diferença entre o prazer da compreensão intelectual e o prazer da utilização física não só é maior, mas em geral não permite reduzir a uma unidade estes dois aspectos existentes realmente na arte, o que vota notoriamente o crítico de arte a uma dualidade no abordar do objeto do seu estudo. (LOTMAN, 1978, p.114).

Por outra perspectiva, a recepção da obra literária influencia, sistematicamente, a sua adaptação cinematográfica. O número elevado de leitores e a perene fortuna crítica possibilitam, em diferentes tipos de materialidades e sistemas semióticos, a partir das artes operantes envolvidas, métodos de produção de significação. Produtos derivados de processos de adaptação remetem à especificidade de cada linguagem.

Nossa análise evidencia as representações sociais, políticas, históricas e culturais na obra adaptada. Estabelecemos como e quando o discurso do filme está se comunicando com o livro e como se estabelece o espaço-tempo nessa “interdependência” de transposição. Assim, costuma-se observar as vozes da narrativa, averiguando se a obra derivada “cumpre” sua função de manter intacto o “espírito” da obra original. Entretanto, não é consenso que o produto cinematográfico tenha de se submeter à exigência de ser fiel não apenas à obra literária, mas ao sentido dado pelo autor da obra-fonte. Cumpre adotar um posicionamento epistemológico para uma transposição de um livro para o cinema onde se busquem os pontos de encontro e divergência de dois autores, Erico Verissimo e Ernesto Arancibia.

A adaptação, em seu processo de produção de sentidos, estabelece uma hierarquia normativa entre a literatura e o cinema, entre a obra-fonte e a obra adaptada, entre a autenticidade e a paródia do romance, entre a cultura erudita e a cultura popular, entre o escritor e o adaptador. Considerando os elementos comparativos, as formas de conteúdo são observadas como limitantes nos processos que possibilitam a significação.

Embora existam muitos estudos sobre esse tema¹⁵, pode-se ainda visar as adaptações fílmicas através de um olhar transterritorial que examine comparativamente o caso, considerando países vizinhos, de história, cultura e sociedades diversas, onde se estabeleceu, como aspecto comum, a colonização e a mistura de europeus, negros e índios.

Adaptação, pois, pressupõe mudança: de linguagem, de meio para comunicar, de forma narrativa. Descrever detalhes de determinada paisagem, por exemplo, em um livro demanda um processo descritivo detalhado que o cinema resolve prontamente com imagens, exibidas na tela.

4.2 O espaço-tempo das narrativas e a adaptação

A história, no romance, se passa em Porto Alegre. No filme não é mencionada a delimitação espacial da narrativa. A imagem, porém, revela a avenida Nove de Julho, localizada em Buenos Aires. Do alto do Megatério, o personagem Filipe Lobo aponta para a via, idealizando o progresso social e urbano daquelas duas décadas. O logradouro argentino que serviu como cenário de filmagem teve o início de sua construção em 1919. Com a omissão

¹⁵ Cf. por exemplo, EISENSTEIN, S. M. Cine y literatura: sobre lo metafórico. In: _____. *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo Editorial, 1972; GAUDREAU, André. *Du littéraire au filmique: système du récit*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1988 e STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Eds.) *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. London: Wiley; Blackwell, 2004.

explícita do local, percebe-se a intenção de oferecer um texto universal, tomando a Medicina como atividade além-fronteiras, além de documentar o início histórico do desenvolvimento das capitais da América do Sul.

Para uma investigação que abranja tanto representações literárias quanto fílmicas, são úteis questões associadas à fotografia, debatidas em ensaios por Walter Benjamin (1994), que estabelece o valor do culto, fator característico do primeiro episódio do livro e que inspiram outras cenas da obra adaptada:

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá a sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto. (BENJAMIN, 1994, p.174).

A significação política latente, inicialmente argumentada pelo escritor, pode ser observada nas primeiras imagens do filme, quando o rosto de perfil da Olívia está em primeiro plano, em seu leito de morte, assistida por Dr. Seixas, à espera de Eugênio. A personagem, caracterizada por um formato de perfil psicológico e social feminino vigente daquele tempo, conduz, conforme seu discurso, a história de Eugênio a partir daí. Ressalta-se a beleza da protagonista, criada na literatura de Erico Verissimo, que se reflete no perfil físico jovem da atriz argentina Silvana Roth.

Contemplava Olívia. O luar lhe batia em cheio no rosto. Ela era bela, duma beleza que nada tinha de agressivo, mas que jazia escondida como um tesouro, era serena e possuía algo que fazia pensar nas coisas eternas e imutáveis. Por que ele não a amava mais? Por que não abandonava Eunice e tudo mais para se entregar inteiro a Olívia? (p.118).



Figura 1

O protagonista Eugênio Fontes vivia em constante questionamento em relação ao rumo de sua vida. A amiga Olivia não pode ser declarada como sua grande paixão por ser de origem humilde, assim como o pai, que finge não reconhecer, junto aos amigos ricos.

De vez que a literatura e o cinema não competem entre si, para se localizar a vertente da adaptação, o livro *Uma teoria da adaptação*¹⁶, da autora Linda Hutcheon, surge como aliado a fim de compreendermos a transcodificação de um sistema de comunicação para outro. Linda teoriza sobre o tipo de passagem “transterritorial” que ocorre quando uma história é adaptada para outras línguas e culturas, adquirindo significados diferentes.

Segundo a teoria de Hutcheon, as adaptações também constituem transformações de obras passadas em novos contextos. As particularidades locais são transplantadas para um novo terreno, e o resultado é algo novo e híbrido:

Parece lógico que as mudanças de tempo e lugar provoquem alterações nas associações culturais; no entanto, não há garantia alguma de que os adaptadores levarão em consideração as mudanças culturais que podem ter ocorrido com o passar do tempo. (HUTCHEON, 2013, p.202).

Em sua obra, a autora discute o posicionamento face à ubiquidade do fenômeno "adaptação", o qual abarca duas instâncias distintas, não obstante conexas: uma adaptação é igualmente um produto e uma produção.

No ensaio “Die Aufgabe des Übersetzers” – A tarefa do tradutor –, de Walter Benjamin, o autor alemão disserta sobre a intersecção de obras originais e traduzidas e o texto se torna crucial para a teoria da tradução no Ocidente. De acordo com a concepção de Benjamin, a História mostra-nos como as obras de arte descenderam dos originais, deixa-nos ver como estas adquiriram a sua forma durante a vida do artista, e revela-nos o período da sua sobrevivência através das gerações vindouras. Conforme o ensaio, as traduções que são mais do que meras intermediárias só surgem quando uma obra atingiu a época da sua glória. Ao contrário do que reclamam para si os maus tradutores, as traduções não favorecem esta época de glória e são mesmo beneficiadas por ela, devendo-lhe a sua existência, pois “que a vida da obra original chega até as traduções constantemente renovada e com um desenvolvimento cada vez mais amplo e recente”. (p.28)

Para o filósofo alemão, no debate da obra de arte, o original se modifica necessariamente na sua “sobrevivência”, nome que seria impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida. Porque do mesmo modo que o significado e a

¹⁶ Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

camada sonora de uma poesia se modificam completamente com o decurso dos séculos também se transforma a própria língua materna do tradutor. Sim, enquanto a palavra do poeta sobrevive na sua própria língua as traduções de grande valor também estão destinadas por um lado a contribuir para o crescimento e engrandecimento da sua língua e por outro a afundar-se entre as transformações que surgem. Neste sentido, as transposições partem do amadurecimento posterior da palavra artística que lhe serve de base. O autor questiona o encontro e a afinidade de duas línguas: “no parentesco histórico? Se é verdade que ela não se encontra na semelhança das palavras também é verdade que não poderá ser localizada na semelhança de dois poemas”. Para Benjamin, a afinidade das línguas, que se situa para além dos laços históricos, depende, sobretudo, “do fato da totalidade de cada uma delas pretender o mesmo que a outra, não conseguindo alcançá-lo isoladamente, pelo que as línguas se complementam umas às outras quanto à totalidade das suas intenções, que aliás seriam apenas atingíveis pela língua pura.” (p.31-32)

Nessa acepção, a adaptação, em linguagem fílmica, estrutura uma inter-relação discursiva, com um texto que é transformado em roteiro e esse diálogo se abre também para outros textos e contextos. O cinema pode ser entendido como uma arte composta de várias linguagens, a fotográfica, a sonora, a textual, que dão origem a outra linguagem: a cinematográfica.

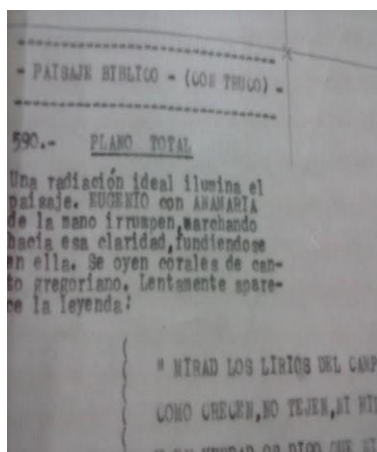


Figura 2

Detalhe do roteiro original do filme *Mirad los lirios del Campo* (1947). Direção Ernesto Arancibia. O documento encontra-se no Museu do Cinema, em Buenos Aires/Argentina.

O tempo da obra fílmica dialoga com a obra-fonte como um exercício de metalinguagem. O *flashback* do livro, transportado para a obra argentina, funciona como elemento de organização do mundo, constitui ressignificações do romance pelo filme, ou seja,

os discursos, representações e significados de uma época são ressignificados, ampliados e registrados. A metáfora bíblica, recorrente em toda a narrativa, retirada de um livro sagrado para várias religiões, introduz a ironia como recurso discursivo daquelas décadas voltadas para o progresso capitalista. O figurino dos personagens, por exemplo, pensando a ambiência em que foi realizado *Mirad los lírios del campo*, reflete o permitido por uma sociedade influenciada pelo então sistema conservador. Em uma das cenas românticas, Olívia veste um véu que cobre parte de seu penteado e pescoço. Os vestidos das personagens femininas são longos e fechados. Os homens usam sobretudos, ternos, chapéus. Fica, assim, preservado o tempo histórico da época em que se passa a narrativa.

Cabe assinalar que o romance não esquece a necessidade da História como relação extratextual. Seu ambiente é a cidade grande. As personagens vivem numa metrópole de ruas movimentadas, paisagens pobres e ricas. O cenário representa o desenvolvimento urbano e social. E isso foi retratado no cinema, embora a obra não tenha sido cinematografada em Porto Alegre. No filme argentino vemos cenas nesses ambientes, porém os espaços internos das casas e edifícios predominam, sugerindo que importam mais os laços sociais que a cidade.

A ideia de transposição deve vir acompanhada da intenção de compatibilidade, pois a adaptação pode ser vista como mudança, uma interpretação possível (dentre tantas possibilidades) da obra que a origina. O que não se altera é a verificação de que todo processo adaptativo requisita para si um movimento criativo distinto, considerando sempre, invariavelmente, as características de cada meio. Neste caso, cabe ressaltar a intersecção política da modernidade, o liberalismo de Vargas equivalente à política de 1940 de Perón. Os códigos semióticos entre o livro e o filme compõem o espaço político e social de duas sociedades de comportamentos e hábitos semelhantes pela particularidade geoeconômica.

4.3 A transposição das personagens

Verissimo apresentava características de um cético, conforme se desprendia de suas obras, mas não abandonava o otimismo, expresso em suas personagens sob a fórmula “a vida é bela”, “olhai os lírios do campo”. Isso não significava qualquer abdicação de participar, denunciar, de se revoltar contra a opressão, a violência ou as guerras. O seu papel era de intermediador constante, destacando a relevância do caráter das personagens.

Não é contraditório, portanto, que no seu livro Deus seja entendido e sentido como esperança, paz, e chegue mesmo a ser apresentado como uma projeção poética e estética, como

excepcional salvação possível, aquele que dá sentido ao mundo e aos homens. Por outro lado, porém, Deus chega a ser visualizado como um ser violento, quando não culpado por tudo, como em várias expressões utilizadas por algumas personagens no filme e no livro:

Uma voz infantil flutua no silêncio da tarde, num grito prolongado. É o rapazito que vai dar de beber a uma vaca malhada, tangendo-a para beira do açude. As imagens do animal e da criança se refletem na água parada. Paz – pensa Eugênio -, a grande paz de Deus de que Olívia sempre falava...

De novo o silêncio, e uma sensação de remorso, a certeza de que vai começar a pagar os seus pecados, a expiar as suas culpas.

Os olhos de Eugênio se inundam de lágrimas. Passam-se os segundos. Aos poucos, a respiração se lhe vai fazendo normal e o que ele sente agora é uma trêmula fraqueza de convalescente.

Mas da própria paz dos campos e da ideia mesma de Deus lhe vem de repente uma doida e alvoroçada esperança, que lhes toma conta do ser. É possível que Olívia se salve. Seria cruel demais se ela morresse assim. Acontecem milagres – ele se lembra de casos... (p. 21).

O trecho acima mostra o tempo-espaço da história e o paradigmático discurso da personagem feminina da época, condutora da continuidade do enredo. Além disso, expõe a fraqueza do herói, relatada através das passagens de suas decisões. Vemos o posicionamento de gêneros em desequilíbrio durante ambas as narrativas, pois os discursos de cada um dos protagonistas conflitam entre si.

A morte, no entanto, fica estabelecida em seu aparecimento redundante. O discurso no filme, neste caso, se manifesta através da própria montagem, assim como na obra literária. Enquanto Olívia morre, a história vai sendo contada para ser entendida. Cabe ressaltar que o roteiro descreve a intenção das elipses temporais: o protagonista Eugênio relembra momentos marcantes de sua vida durante a viagem de carro para a cidade onde Olívia está morrendo e agonizando. O fato desperta remorso no protagonista e a conscientização de suas decisões passadas. A partir daí, a narrativa de *Olhai os lírios do campo* se desenvolve nas duas obras. No filme, o pleonasma da morte manifesta-se através da montagem fílmica, com repetições, mediante a aproximação da câmera, com o foco no rosto das personagens.

O núcleo da adaptação fílmica e do romance dialoga com a morte desde sua explicação no livro do Gênesis da Bíblia, quando Deus proíbe Adão de comer o fruto da Árvore do Bem e do Mal. A interpretação da morte pode ser observada em outras passagens bíblicas, como ocorre em Mateus: “quem maldisser o pai ou a mãe, de morte morrerá, ou pela morte morrerá, ou de morte deve morrer”; etc. A perda física anuncia a superação, indica um novo caminho a ser trilhado. A salvação pela morte conduz a história das personagens, sobretudo a de Olívia e Eugênio, escrita sob a presença de manuscritos “sagrados”: as cartas deixadas por Olívia.

A essência da obra, porém, retirada do Sermão da Montanha, onde Cristo fala aos seus apóstolos, em uma metáfora, que a verdadeira felicidade está em cuidarmos das coisas simples e não nos preocuparmos com as riquezas, no filme, se estabelece no formato de legenda, na qualidade de colagem entre as cenas. Na adaptação, um trecho de uma das cartas escritas por Olívia é lembrado por Fontes, antecedendo a lembrança de suas viagens e oportunidades obtidas com o casamento por interesse financeiro.

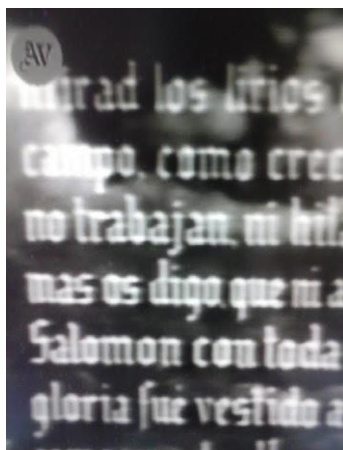


Figura 3

Passagem bíblica do Novo Testamento, do Evangelho de São Lucas, exibido em formato de legenda ao final do filme

A antagonista Irene (Eunice) tem seu discurso feminista ampliado no filme e seu posicionamento político permanece intacto. Sua independência e indiferença, ao se deparar com a pressa de Eugênio para se despedir de sua amada Olívia, está presente nos diálogos e gestos corporais. Frases idênticas da obra-fonte, do momento de separação do casal, ressaltam a predileção pela solidão, e foram adaptadas assim:

Eunice (obra-fonte) – *Ora! Não te preocupes comigo. Posso tomar conta de mim mesma. Além do mais, tu sabes, gosto da solidão. Ela nos convida a exames de consciência. E já que falamos nisso, debes estar precisando também de um...* (p.22)

No filme, além da frase acima, o posicionamento alcança maior amplitude para discutir a desigualdade de gênero:

Irene – *Somos como dos extraños. Es correcto. El agua y el aceite no se mezclan.*
(Somos como dois estranhos. Tens razão. A água e o azeite não se misturam.)
Irene – *No te preocupes por mí. Me gusta la soledad.*
(Não te preocupes comigo. Eu gosto da solidão)

Neste enunciado introdutório das obras, entendemos a presença da voz feminina com fins sociais e políticos, pois o movimento narrativo das obras se dá através de duas mulheres oponentes: tanto Olívia, manifestado pela ideia humanista, quanto Eunice (Irene),

esposa independente na questão de seu afeto, sobretudo ao idealizar a compra de um marido. Desde o livro a personagem assume subornar pessoas e aponta o complexo de inferioridade de Eugênio. Observa-se as antagonistas unidas em suas expressões ideológicas, porém dois programas narrativos trabalham como fios condutores para as demais tramas: amor e poder. O posicionamento daquelas duas vozes das décadas de 1930 e 1940 clamava por emancipação e, logo, permitia a transgressão da figura feminina no cinema.

Com a imagem em preto e branco, a solução técnica, para destacar a única mulher que se formava em medicina na ocasião, foi colocar um vestido branco na personagem. O filme mostra outras duas mulheres no ambiente, mas Olívia está posicionada à frente de todos. Através do movimento feminista da época, a mulher conquistava, em 1932, o direito ao voto, que desencadeava novas conquistas, inspiradoras para a criação de *Olhai os lírios do campo*.

Assim, inerente à força feminina dentro do romance, inclusa no roteiro de *Mirad los lírios del campo*, destacamos a decisão de Olívia por criar a filha sozinha. O momento, no qual Eugênio descobre a existência de sua filha AnaMaria, mostra-se semelhante no filme com o espaço descrito no livro, inclusive o deslocamento das personagens no ambiente da casa:

Puxou-a de leve pela manga do casaco e levou-a até o quarto de dormir. Acendeu a luz. O que Eugênio primeiro viu foi a cama de Olívia, esmaltada de verde, com cobertas muito claras. Ao lado dela se achava um berço branco, no qual dormia uma criança. Eugênio aproximou-se. O coração, que adivinhara tudo, já marcava o ritmo daquele choque. Comovido, trêmulo, aéreo, ele se reconheceu no bebê adormecido. Os seus traços estavam naquele rosto fresco e sereno, era como se lhe fosse dado ver-se a si mesmo com dois anos, como num retrato que ainda guardava. Olhou para Olívia, de testa franzida.

- Tu compreendes – explicou ela. – Eu não podia ficar sozinha – Sorriu. – E ela já tem esse teu jeito de franzir a testa e o nariz. Chama-se AnaMaria.

As lágrimas brotavam nos olhos de Eugênio, que continuava imóvel e tonto, incapaz do menor gesto, da menor palavra. (p. 147)

Reitera-se que o processo de recriação da obra cinematográfica está ligado ao texto dos roteiristas e à condução do diretor, permitindo inter-relações entre linguagens, hibridações dos processos interpretativos dos atores envolvidos na produção.

4.4 Os movimentos sociais e o melodrama, do livro para o cinema

A representação pode ser entendida como algo que está na tela e dialoga com quem vê. Personagem de origem humilde, em busca de aprovação das outras pessoas, o conteúdo semântico do protagonista da obra (Eugênio Fontes) passa a representar um papel social. Eugênio, quanto mais se preocupa em agradar, mais se reprime e se controla para ser aceito

pelos grupos com os quais convive. Quando existe o ponto de virada da personagem, revelam-se estruturas profundas de uma obra com adaptações, linguagens e articulações complexas.

As sociedades, divididas entre o apoio ao fascismo e os movimentos operários inspirados na política soviética, estão representadas no filme através do discurso capitalista da classe mais abastada, sobretudo nos episódios, inspirados em detalhes literários: “a calça furada-dá do filho do alfaiate”, que causa lamúrias em casa; e “Eugênio finge não enxergar o pai pobre”, enquanto motivo de deboche de seus colegas ricos. Ressaltamos ainda a violenta cobrança do aluguel, traduzida no filme pela habilidade dos atores. Percebe-se que o diretor Arancibia entende a importância de momentos emblemáticos do romance para caracterizar o perfil psicológico de Eugênio Fontes na tela do cinema.

Nos episódios, para assinalar a dramaticidade, o diretor utiliza-se de signos e condução sonora para demarcar o trauma; no livro, a mensagem é transmitida em formato alegórico. O simbólico momento do filho que finge não ver o pai, no livro, ocorre na ladeira da Rua da Praia, em Porto Alegre, conforme detalhada descrição; já no filme, os colegas de faculdade recebem novos diálogos e estão dentro de um carro conduzido por um chofer, profissional indicativo de riqueza de uma época. O chofer é a testemunha oculta das lembranças de Eugênio Fontes também na adaptação, assim como a Irmã Isolda surge como enfermeira nos momentos cruciais do filme -- a religiosa aparece na operação cirúrgica mal sucedida e na hora da morte de Olívia. Na obra literária, trata-se da primeira personagem mencionada:

O médico sai do quarto nº 22. A enfermeira vem ao encontro.
– Irmã Isolda – diz ele em voz baixa – avise o Dr. Eugênio.
É um caso perdido, questão de horas, talvez de minutos. E ela sabe que vai morrer...
(p.20)

No contexto de realidade social e poder, o conflito de Dora e Simão (que no filme recebe o nome de Carlos) foi acrescido à obra cinematográfica, ao final das lembranças de Eugênio, delineando os problemas sociais e conflitos religiosos do período, marcados pela ditadura política e pelo poder do cristianismo.

O melodrama, enquanto gênero acentuado no filme, absorve suas matrizes da literatura -- pois a linguagem literária possui capacidade de adaptação aos diversos formatos --, tendo sido acrescido à narrativa cinematográfica, especialmente no gestual da interpretação dramática. Historicamente, o melodrama nasce no teatro popular, que se desprende dos critérios clássicos de narrar histórias no palco e usa a música como apoio para os efeitos dramáticos. A gênese do melodrama está associada à ópera italiana, especialmente à opereta, tipo de ópera popular. No entanto, o gênero só se acentua no século XVIII, quando a Europa enfrentava uma crise.

Exemplifica-se o gênero melodramático no caso afetivo entre Dora e Carlos, para evidenciar um casamento impossível: os movimentos corporais do casal indicam exagero. A questão do aborto sofrido por Dora, porém, não foi retratada por Arancibia de maneira explícita e detalhada, como no livro.

O irmão Ernesto, por outro lado, tem sua história contada no cinema de maneira breve e através das sinalizações de seu caráter, primeiramente, nas lembranças da infância e, na fase adulta, em um dos diálogos entre Eugênio e Olívia. A colega de faculdade recebe um telefonema no hospital, pelo qual é informada sobre os escândalos do familiar de Eugênio, ora divulgadas no jornal. O médico manifesta seu desgosto com ênfase corporal. No filme, a música sempre dialoga com as cenas, com intensidade ao se aproximar do rosto das personagens.

Evidencia-se, então, que as continuidades do melodrama adaptado pelas narrativas cinematográficas não são apenas temáticas. O gesto, possível no cinema, é um aspecto de forte codificação na cultura popular, que acentua as emoções. Segundo Martín-Barbero, alguns estudiosos contestam o gênero melodramático, denunciando que o que fica dos espetáculos apresentados é a moral, que se converte como uma forma de propaganda de determinados valores. Mas o autor discorda e diz: “o melodrama não se esgota aí, tem outra face, outro espaço de desdobramento e outra significação pela qual se liga com aquela matriz cultural que vínhamos rastreando” (2001, p. 171). Barbero, dessa forma, interpreta o modelo de representação social vivido de maneira metafórica por meio da retórica do excesso emocional, que exige resposta do público, seja com lágrimas ou temores:

Em forma de tango ou telenovela, de cinema mexicano ou reportagem policial, o melodrama explora nessas terras um profundo filão do nosso imaginário coletivo, e não existe acesso à memória histórica nem projeção possível sobre o futuro que não passe pelo imaginário. De que filão se trata? Daquele que se faz visível a matriz cultural que alimenta o reconhecimento popular da cultura de massa. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.305-306).

Para Lotman, no entanto, a escolha pelo escritor de um gênero, de um estilo ou de uma tendência artística é também a escolha da linguagem na qual ele pensa falar ao leitor:

Esta linguagem insere-se na complexa hierarquia das linguagens artísticas de uma determinada época, de uma determinada cultura, de um determinado povo ou de uma determinada humanidade (no fim das contas, uma tal apresentação da questão põe-se por necessidade. Além disso, a linguagem de uma dada ciência é para ela única, ligada ao objeto e ao aspecto particular que lhes são próprios. A transcodificação de uma linguagem noutra, extremamente produtiva na maioria dos casos e que surge em ligação com os problemas interdisciplinares, descobre num único objeto, tal como parecia antes, os objetos de duas ciências ou leva a elaboração de um novo domínio do conhecimento e de uma nova metalinguagem que lhe é própria. (LOTMAN, 1978, p. 50-51).

Se Verissimo adota uma perspectiva cética com relação à sociedade que apresenta, concede às personagens autonomia na questão religiosa, expressa nas cartas de Olívia e na conversão de Eugênio. O melodrama, perceptível pela dedicada doação da médica aos outros, de acordo com os princípios cristãos, e sua difícil existência solitária, no filme será expresso pelo claro-escuro das cenas, pelo dramatismo exagerado das personagens em determinadas situações, visando despertar o lado emocional dos espectadores.

Do ponto de vista de Walter Benjamin (1994), quando trata da distinção de textos, no cinema, a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores, comparando-a com o “valor de eternidade” dada pelos gregos às reproduções (p.175). Segundo ele, o filme é uma forma cujo caráter artístico é em grande parte determinado por sua reprodutibilidade técnica:

Com o cinema, a obra de arte adquiriu um atributo decisivo, que os gregos ou não aceitariam ou considerariam o menos essencial de todos: a perfectibilidade. O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha – imagens, aliás, que poderiam, desde o início da filmagem, ter sido corrigidas, sem qualquer restrição. (BENJAMIN, 1994, p.175).

Citando o romancista Franz Werfel, o teórico alemão destaca o movimento cultural da transposição cinematográfica. Conforme sua análise, era peculiar que autores, especialmente reacionários, buscassem na mesma direção o significado do filme senão na esfera do sagrado, pelo menos na do sobrenatural:

... é tendência estéril copiar o mundo exterior, com suas ruas, interiores, estações, restaurantes, automóveis e praças, que têm impedido o cinema de incorporar-se ao domínio da arte: ‘O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades... Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais, e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural’. (BENJAMIN, 1994, p.177).

O melodrama de *Mirad los lírios del campo* abre espaço para o atributo do inesperado, próprio do gênero, assim como os acidentes. A queda abrupta de um rapaz do alto do Megatério desperta o lado bom de Eugênio, que o salva com uma massagem torácica, caracterizada pelo excesso de esforço corporal do médico. Na obra literária, em outra situação de heroísmo, Eugênio socorre um menino com uma “traqueotomia”. A regeneração da personagem principal, portanto, também está associada à sua atuação com ética profissional. A área médica da época permitia uma carreira em uma clínica modelo, classificada como

“comércio puro” pelo Dr. Seixas, por estar localizada em um edifício moderno etc. Ou seguia pelo caminho tomado por Olivia, com o desempenho da medicina social em uma colônia italiana: “Nós, médicos, salvamos os outros, mas não conseguimos salvar a nós mesmos” (Dr. Seixas - p.98). Tais contrastes alimentam o melodramático no filme.



Figura 4

Eugênio casa-se com Irene (no livro a personagem é chamada por Eunice) por dinheiro e posição social. Existe a questão do gênero e classe social como conteúdos semânticos permanentes. Observa-se uma quebra de paradigma para a época, pois a mulher tem o poder, domina a situação; o homem fica submetido às suas determinações.

4.5 A medicina e sua representação do livro para o cinema

Medicina é vista como uma das causas para as mudanças sociais, considerando-se todos os estudos e comprovações do avanço da ciência através das guerras ou das epidemias, retratados no romance e nas imagens cinematográficas, assim como nos diálogos do roteiro. O temor humano ante nossa fragilidade torna-se, desse ponto de vista, argumento privilegiado para a literatura. Nesse sentido, a ficção se transforma num meio de registro e popularização de conhecimentos, além de representar as condições de vida humana. Assim, percebemos como manifestamos, na obra de arte, todas as nossas circunstâncias, sejam elas físicas ou de ordem coletiva.

Os rumos das personagens, suas opções e o papel do narrador, ou seja, a configuração do mundo narrado, constantemente servem para ilustrar tais interpretações. No caso de Verissimo, encontramos estudos embasados nas temáticas da morte e da vida. Os perfis psicológicos das personagens da área médica dizem respeito a uma relação mais tangente entre a literatura e a saúde. O processo comparativo da análise não inibe a livre interpretação de uma área específica, abordada e retratada na ficção literária e cinematográfica.



Figura 5

O personagem Eugênio Fontes na primeira cirurgia de sua carreira não consegue salvar o paciente da morte.
A cena é longa e dramática, com uma trilha perturbadora.
A direção se utiliza da performance técnica da medicina para alcançar a verossimilhança

A prática médica está representada no cinema argentino, sobretudo no diálogo de Erico Verissimo com a modernidade. O autor não deixa dúvidas em relação à formação profissional. Os médicos da obra foram formados por faculdades. Olívia propõe, prioritariamente em suas cartas, o poder do conhecimento técnico e intelectual e isso se reflete na obra adaptada.

Nesse sentido, considerando a voz do autor, que tinha a medicina ligada à sua família, estão presentes na obra-fonte três médicos diferentes como personagens principais, Eugênio, procurando o sucesso econômico, Olívia, praticando uma atividade benemérita, e o Dr. Seixas, desiludido quanto à nobreza da profissão. A medicina, enquanto mote/tema de narrativa, é tratada por Erico Verissimo não especificamente como ciência, mas como exercício da profissão, em especial o ato de ajuda. Este é configurado no cinema pelo detalhamento e precisão de objetos cênicos, durante uma cirurgia de emergência. Dr. Seixas, por sua vez, no filme, acrescenta os ensinamentos, fala da carreira médica, sem o discurso político da saúde social enfatizado no livro.

Considera-se o ato de denúncia, nesse sentido de presença central da medicina na narrativa, pois o exercício desta, por mero interesse, está na obra-fonte. Mas, na adaptação, o drama literário daquele núcleo de personagens secundárias é substituído por uma encenação de suicídio, do alto do Megatério, por Dora.

A autonomia profissional existente no Rio Grande do Sul daquela época, chamada pelo jornal de Porto Alegre, *Correio do Povo*, de “A indústria criminosa do aborto”, notoriamente não foi retratada no cinema por motivos da ordem política, até hoje debatidas no âmbito da saúde social da América Latina. Recentemente, em 2020, na Argentina, houve um

avanço em relação aos direitos das mulheres quanto ao problema de saúde pública, que considerava crime a prática abortiva, por influência religiosa.

Com base nesse contexto político, Walter Benjamin disserta sobre a “estética da guerra”, na qual todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto, o da preservação das relações de produção existente:

A crescente proletarização dos homens contemporâneos e a crescente massificação são dois lados do processo. O fascismo tenta organizar as massas proletárias recém-surgidas sem alterar as relações de produção e propriedade que tais massas tendem a abolir. Ele vê a salvação no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, mas certamente não a dos direitos. Deve-se observar aqui, especialmente se pensarmos nas atualidades cinematográficas, cuja significação propagandística não pode ser superestimada, que a reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas. (BENJAMIN, 1994, p.194).

Para o autor alemão, a guerra imperialista, “é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo”, ou seja, uma revolta técnica, que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade: “Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte”. (p.196).

Constata-se, na produção romanesca de Erico Verissimo, a relação entre arte, vida e a realidade social e histórica. Nas obras iniciais, configura-se mais abertamente o enunciado do autor enredado com suas personagens. Nessa conjunção, poder-se-ia reiterar que Erico, apresenta, sobretudo na primeira fase literária, leituras das realidades políticas que perturbam o público, na medida em que o criador possa ou não convergir com o senso comum.

Na teoria de Lotman, o sistema artístico realista configura-se como “conteúdo objetivo”. Segundo ele, a frequência da transcodificação permite construir um núcleo semântico comum aos diferentes sistemas, que é percebido como a significação, a saída dos limites das estruturas de signos no mundo do objeto:

Além disso, é necessário sublinhar que a multiplicidade da transcodificação externa recebe um sentido diferente em estruturas diversas. Numa, ela pode servir, a partir da série dos sistemas subjetivos, os objetivos da construção do seu invariante objetivo, o real. Assim é construído *Um herói do nosso tempo*. O autor dá uma multiplicidade de pontos de vista subjetivos que, numa projeção mútua, descobrem o seu conteúdo comum – o real. (LOTMAN, 1978, p.84).

Conforme os argumentos do autor russo, “podemos extrair de um mesmo sistema, por exemplo, significações que surgem como resultado de uma transcodificação interna e externa”. Do ponto de vista do criador da obra, o real é apenas um signo, cujas interpretações infinitas são o conteúdo.

4.6 Sincretismo artístico e êxito

Sobre a passagem da teatralização no cinema para o melodrama, é útil recorrermos à reflexão de Christian Metz sobre o espetáculo cinematográfico e sua forte impressão de realidade, pois “o espetáculo teatral não consegue ser uma reprodução convincente da vida porque o próprio espetáculo faz parte da vida, e de modo muito visível; há intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator” (p. 25, 1972). Para o teórico, o peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real; a cenografia, por exemplo, não tem o efeito de criar um universo diegético, não passa de uma convenção dentro do próprio mundo real. Nesse contexto, podemos acrescentar os filmes das décadas de 1930 e 1940, dentre os quais a obra *Mirad los lírios del campo* faz parte, e que exibem resquícios da teatralização em suas cenas.

Considerando o hibridismo artístico possível em uma comparação de obras, Metz (1972) interpreta a história da literatura e da pintura para um levantamento global; “não são demais para fornecer exemplos de montagem antes da palavra”. O teórico menciona o fanatismo da montagem das coletâneas russas; mas pondera que Dickens, Leonardo da Vinci ou outros já haviam aproximado dois temas, duas ideias, duas cores, para que Eisenstein pudesse proclamar o advento da montagem: a justaposição mais obviamente pictórica, o efeito de composição tradicional em literatura, tornam-se, para ele, profeticamente pré-cinematográficas.

De acordo com Lotman, o plano não é somente uma medida da representação, mas a relação desta com o quadro. Segundo sua análise, o grande plano e o pequeno plano não existem só no cinema. Encontra-se nitidamente na narração literária, quando o lugar ou a atenção se combinam com fenômenos cujas características quantitativas são diversas. Assim, por exemplo, se os segmentos de um texto que se seguem se preenchem de um conteúdo, distinto do ponto de vista quantitativo: de um número diverso de personagens, do todo e das partes, da descrição de objetos de grande e de pequena dimensão; se, num romance qualquer, se descrevem num capítulo os acontecimentos do dia e num outro de dezenas de anos, podemos falar igualmente de uma diferença de plano. (LOTMAN, 1978, p. 421). A reflexão de Lotman, quando discute as nuances da narrativa romântica, reflete os pontos de vista e a veracidade dos sentimentos colocados no centro único imóvel da narração, a personalidade do autor. Conforme sua análise, a unificação do ponto de vista torna-se sinônima do subjetivismo romântico. O pioneirismo, segundo ele, encontra-se na literatura russa, através do livro *Eugênio Oneguine* (1932), uma personagem de ficção. Subjetivamente, isso foi entendido como movimento do poema romântico para um gênero narrativo, o romance.

Como vimos, nada mais cinematográfico do que esta montagem de tramas que Erico Verissimo construiu ao longo da feitura do romance. As personagens, inspiradas na vida do autor ou não, propõem que se reflita sobre a criação e a maneira de escrever, sinalizando um traço importante e até determinante das obras analisadas.

Nessa pesquisa, enfatizamos trechos que concorrem para o entendimento do processo de escrita do autor. Descobrimos as nuances da montagem, sua origem em outras artes e as semelhanças estruturais entre literatura e cinema. Entendemos que essa organização para contar histórias populares segue métodos narrativos que têm o objetivo de satisfazer uma demanda de mercado. Subjaz a essa estrutura e a esse método uma intenção de controle e orientação do discurso. Nesse sentido, o cinema desempenha um papel de referência no reordenamento da orientação e da compreensão da sociedade contemporânea. O diálogo entre dois tipos de linguagem artística e a imersão no universo teórico do cinema pretende expandir o debate entre literatura e cinema, montagem e adaptação. A relevância literária da obra *Olhai os lírios do campo* pode ser verificada tanto no texto cinematográfico quanto em seus próprios resultados culturais, sociais e, sobretudo, históricos. Com o aporte teórico da literatura e do cinema, comparamos e analisamos a habilidade do romancista como narrador de episódios de vida, que são os que mais falam aos leitores.

As combinações de elementos que determinaram a grande aceitação do público encontram-se nas entrelinhas da trama, fora dela e na própria estrutura narrativa. Para compreender o sucesso, podemos estabelecer uma conexão entre as sugestões temáticas do romance e a aceitação destas por parte do público.

Em 1940, o livro seguia esgotando edições. Com as invasões nazistas, a humanidade pedia por ficções acessíveis como válvulas de escape – como a que *Olhai os lírios do campo* oferecia. O sucesso levou a edições internacionais e, no Brasil, à venda total de 2 milhões de livros. Na publicidade de lançamento do livro seguinte de Erico, *Saga*, de 1940, *Olhai os lírios do campo* fora chamado reiteradamente de "um verdadeiro recorde nacional". O êxito internacional influenciou o investimento da produção argentina, reproduzido no figurino, nos cenários.

O filme, no entanto, não alcançou o número do público leitor de Verissimo, nem figurou entre os principais filmes argentinos, apesar de fazer parte da “Era de Ouro” das produções cinematográficas do país vizinho.

4.7 Desdobramento de sentidos

A análise comparada de adaptações cinematográficas da literatura pode se beneficiar do princípio fundamental de que o livro e o filme são duas obras diferentes e independentes que, porém, atuam em um método intertextual que gera desdobramentos de sentido para ambas as obras. Do ponto de vista estético, o relevante é não tomar o original como medidor para determinar o valor da adaptação *a priori*, mas sim o próprio filme, em sua organização temática e formal exclusiva

Considerando a confirmação de nossa hipótese, a atitude moderna do livro está caracterizada em grande parte por essa trajetória da personagem feminina. Já o casamento por interesse de Eugênio e o abandono do "sacerdócio" da medicina pela personagem masculina não geraram objeções do leitor e da crítica, ou seja, o limite da significação é de ordem política e social.

Segundo Lotman, o ponto de partida do movimento de um tema é o estabelecimento de uma relação de diferença e de liberdade recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve: “se o herói coincide com sua própria natureza, com o seu ambiente ou não é dotado da faculdade de se destacar dele, o desenvolvimento do tema é impossível” (p.389). A isso, segundo ele, está ligada a sua morte (passagem de fronteira) e sua ascensão, pois a personagem funde-se com o ambiente e a ação cessa:

A identificação do actante e das outras funções do tema (o ambiente, os obstáculos, a ajuda, o antiambiente) e das personagens antropomorfas parece-nos tão habitual e natural, que, generalizando, a nossa experiência cultural ao ponto de dela fazer uma lei, supomos que todo o tema é o desenvolvimento das relações entre os homens, simplesmente pelo fato de os textos serem criados pelos homens e para os homens. (LOTMAN, 1978, p.391).

Do ponto de vista ético-religioso, segundo o teórico, “os actantes são os deuses e o diabo, o homem, em si, não passa de uma condição instrumental da ação”. (p.393) E completa o autor russo, sobre a especificidade do tema artístico, repetindo a um outro nível a especificidade da metáfora, que “consiste na presença simultânea de várias significações para cada elemento do tema; por outro lado, nenhuma delas elimina uma outra, ainda que sejam totalmente contraditórias.” (p. 396).

Nessa medida, a transposição atribui um novo significado ao mundo na sua dimensão temporal, pois o que é ressignificado na obra é o que já foi pré-significado no nível do agir humano. A dualidade estipulada pelo representante e o objeto representado garante uma relação interdependente entre os temas abordados.

CONCLUSÃO: A LEITURA DO ROMANCE SOB A ÉGIDE DO CINEMA E DE SUA MODERNIDADE

A análise semiótica discursiva e representativa do livro *Olhai os lírios do campo*, transposto para o cinema argentino, amplia a reflexão do poder da literatura não só à época de publicação da obra. Os aspectos apurados de cultura, linguagem e identidade que correspondem aos presentes no romance e, posteriormente, transferidos ao filme, ressignificam elementos de uma narrativa que sempre se moderniza ao ser lida. A universalidade do texto, que possui um recorte cultural da sociedade de 1930 e 1940, não se encerra no diálogo da montagem em *flashback* e no gênero melodramático da obra fílmica, mas também incide sobre a história da saúde social e da visão do potencial feminino, conforme a hipótese sustentada pela tese.

No âmbito do problema da significação dos textos, o russo Iuri Lotman considera existirem dois tipos distintos de modelização (primária e secundária), que correspondem a uma distribuição hierárquica dos sistemas semióticos: em nosso modelo do texto literário, através dessa perspectiva teórica, demarca os aspectos significativos da obra cinematográfica. Deste modo, segundo ele, o estudo imanente da linguagem é o caminho (e o verdadeiro caminho) para o conteúdo do que está escrito nessa linguagem. Consideramos em nossa tese a organização do texto artístico, desde sua construção interna. Constatamos: *Mirad los lírios del campo* possui significado, significação e significantes. Dessa forma, questionamos as ligações semânticas com os fenômenos que lhes são externos.

Convém argumentar o que significa “ter uma significação artística”? Boris A. Uspenski, depois de Claude Shannon, firma a significação como “um invariante” ao longo das funcionalidades mutáveis da tradução. Segundo Lotman, esta definição exprime, de um modo verossímil, o conceito mais preciso da significação, propício para o debate sobre a adaptação de obra popular.

Em suma, como ele classifica, o objetivo do estudo de qualquer sistema de signos é a determinação de seu conteúdo. O autor russo acredita que o estudo da cultura, da arte, da literatura como sistemas de signos separados do problema do conteúdo perde todo sentido. Foi observando esse princípio que analisamos o objeto e seu entorno.

Em relação à ideia da criação textual, Lotman reflete sobre a aplicação de grande quantidade de “discursos em primeira pessoa”. Constatamos essa constante no processo de

transposição de *Mirad los lírios del campo*: o filme mantém a estrutura que sustenta a obra do autor, sobretudo no que diz respeito aos tempos da narrativa, presente-passado, que estabelece a variedade dos discursos e das representações.

As alterações dos nomes dos personagens Eunice (Irene) e Simão (Carlos) não são efêmeras. Ambas personagens comunicam a denúncia literária produzida por Erico Verissimo. Interpretamos as duas como sinais de uma comunicação possível que ocorre entre o filme e o espectador; uma mensagem do diretor em diálogo com a construção verissimiana. Porém o não tratamento no cinema da questão da saúde pública feminina altera o significado expressivo da obra de Erico Verissimo, sobretudo no sentido da injustiça social. A mesma problemática de não abordagem explícita acontece em relação à história do jovem judeu, Simão (Carlos).

Com o distanciamento necessário e um instrumental teórico propício para interpretar a memória cultural, analisamos o papel social do autor, seus mecanismos de denúncia; o conhecimento do meio de seu convívio, a naturalidade da cronografia; e o contexto factual daquele período, ou seja, a conjugação das realidades dos atores da obra com a literatura verissiminiana, registrada na obra fílmica. O realismo da representação se atenua com a presença do gênero melodramático, de acordo com a crítica, vinculada à estratégia de angariar mais leitores e espectadores.

O romance de Eugênio e Olívia contado sob a técnica do *flashback*, tanto na literatura quanto no cinema, é outro indício da potência literária e do melodrama em si. Nossa aproximação semiótico-cultural evidencia um outro aspecto que envolve o hábil jogo do tempo da obra, através da análise das vozes da narrativa, especialmente a do narrador-personagem: este não só relata os fatos, como também participa dos acontecimentos narrados. Apontamos, neste caso, a regeneração do herói sob influência da voz feminina. A voz da mulher, evidenciada nos diálogos e cartas, denuncia a desigualdade de gênero, determinada pelo processo de mudança cultural, social, política, na transição entre sociedades rurais e urbanas ocorrida nas primeiras décadas do século XX. Irene, por sua vez representa um perfil de mulher pretendido, no período de recém conquistas para a liberdade feminina, rompendo com estereótipos de uma sociedade mundial machista e fascista.

O que qualifica Eugênio Fontes como herói está ligado a um momento significativo da obra, quando ele não é mais caudatário do poder de Eunice (Irene). Na adaptação, é exatamente onde os tempos se encontram. Eugênio, que no presente está a caminho da despedida de sua amada, no passado, se divorcia do “dinheiro” para, então, mudar o trajeto de sua carreira profissional e criar a filha Ana Maria. A voz humanista, presente, em especial, nas

cartas deixadas por Olívia, colabora para a conversão do herói da trama criada por Erico Verissimo. São essas mensagens que direcionam as lembranças do protagonista no decorrer das histórias narradas.

Do pressuposto metafórico, ressaltamos o contrato estabelecido com o público, estabelecido por meio do teor sagrado subjacente na narrativa, desde o seu título, com especificações nas sequências do texto-imagens que dão sentido à obra. Nessa linha de pensamento, interpretamos o lírio do campo como sendo a força da mulher de princípios inabaláveis daquela época. O diálogo estabelecido nessa pesquisa identifica os meios, expressões, conteúdos propícios para as transformações culturais e de gênero presentes na literatura e adaptados no cinema.

A interpretação da obra, através da semiótica da cultura, admite a subversão das classificações narrativas. Pronunciam-se, assim, as heroínas da década de 30 e 40: Olívia *versus* Eunice (Irene). A médica Olivia Miranda salienta-se pelo seu papel social e científico na trama, a esposa rica, pelo seu posicionamento político. Era o discurso feminista defrontado pelo homem, naquele período histórico.

As vozes criadas pelo escritor brasileiro Erico Verissimo representam, assim, diálogos entre pessoas, caracterizados pela polifonia, presente na obra e em sua adaptação. Verissimo vai além dos recursos narrativos, pois dialoga com o pensamento e os problemas contemporâneos da cultura ocidental que se refletiam na sociedade provinciana de Porto Alegre. O processo histórico que fez prevalecerem as capitais da América Latina, deslocando populações inteiras do interior dos países e estados latinos, inaugura novas formas de convívio, sobrevivência e destrutividade que marcam o então progresso capitalista pertinente à narrativa, ligado ao início do trabalho assalariado.

Em nossa análise textual, destacamos a transição das sociedades tradicionais para as modernas, que estabelece o diálogo do romance com o leitor, sua recepção e transposição para o cinema. *Olhai os lírios do campo* pode ser considerado um marco da literatura nesse sentido de “transitoriedade” e intersecção discursiva. Sugere-se tal alcance porque leitores especializados do mundo em mudança adaptaram-se ao contexto da supremacia urbana sobre a rural. A obra manifestava o movimento social que competia com os romances “do campo”. O cinema, em seus primeiros anos de desenvolvimento, sinaliza esse “espírito” possível da mudança política, econômica e temática cultural em seu formato.

Cabe reforçar que o cinema-verbal era recente, a sétima arte era considerada quase uma nova língua. A complexidade da linguagem cinematográfica está presente na obra de

Arancibia, que experimentava recursos técnicos e estratégias discursivas.

Do ponto de vista estrutural das obras, é possível pensar a montagem como representação indireta do tempo, como argumenta Christian Metz e, na ampliação dos fundamentos, Gilles Deleuze. Nessa perspectiva semiótica, ressalta-se a importância da teoria cinematográfica para interpretar as imagens e combinações do filme adaptado em outra língua. Por esse viés, propusemos pensar não somente através de determinações linguísticas. Em relação à imagem, o signo nos permite o conhecimento do objeto em outro sistema sócio e lhe acrescenta novas significações.

Nesse sentido, propicia a resignificação da “leitura” da obra, estabelece conexões interpretativas antes não imaginadas, mas compreendidas com a singularidade da obra-fonte. Segundo Metz, é realmente marcante e singular a união entre a ficção romanesca e a sétima arte naquele momento em que a sociedade buscava por originalidade tecnográfica.

Em meio às paixões da obra, o Brasil e as Américas se redesejavam: emerge a Revolução de 1930, Getúlio Vargas ascende à Presidência da República. A burguesia desejava o poder, se preparava para dominar o panorama político, econômico, social e cultural. Na Europa, avançavam os regimes nazista e fascista, e, na União Soviética, o comunista. As convulsões também ressoavam na Porto Alegre provinciana.

Seria o romance adaptado ao cinema a mudança para algo ser dito? A sintaxe criativa de Erico Verissimo no romance de 30 está presente na transposição de Ernesto Arancibia, pois a utilização do contraponto e a urbanização da sociedade contribuem para refletir sobre a obra em sua estética moderna.

Destinadas as temporalidades expressas pela construção do produto fílmico, as personagens estão associadas ao processo criativo de Verissimo, que é sabido por seus vestígios narrativos, próprios da fase do autor na qual o livro se insere. Nessa ótica, os aspectos sociais e psicológicos foram valorizados na caracterização das personagens ligadas à carreira médica, assim como colegas de faculdade, cena de formatura.

Antonio Candido, em “A revolução de 30 e a cultura” configura a época como catálise de tendências modernizantes, em momento de esforço nacional para tanto. O hibridismo artístico, presente na história do romance, é interpretado por Candido como um engajamento num projeto reformista, sobretudo por conta da distribuição dos bens culturais, do surgimento da emergente classe média, naquele contexto social e geopolítico, que apresentava o distanciamento de classes estabelecido pela cultura ocidental.

Por outro prisma, não menos moderno, subjacente à temática narrativa, assinalamos a

representação da prática médica na obra como uma questão central, essencialmente em cenas de sala de aula ministrada pelo doutor Seixas, que menciona o momento epidêmico (tuberculose etc.) ao indicar os caminhos profissionais possíveis naquela conjuntura. Percebe-se a dimensão do que era discutido, que, em uma analogia temporal, se comunica com o contexto pandêmico da Covid-19. A interpretação de *Olhai os lírios do campo* é um desafio, pois assinala a importância da Medicina para a humanidade. Diante disso, a definição dos propósitos temáticos do texto reconfigura a possibilidade de mudanças sociais através da Ciência, como atestam a personagem Eugênio Fontes, formada pela Faculdade de Medicina de Porto Alegre e seus companheiros, Olivia e doutor Seixas, defendendo medicina de qualidade.

Arancibia se valeu dessa vertente para a concepção do filme, construção e regeneração do herói, pois a longa sequência da cirurgia mal sucedida demarca a relevância da medicina compreendida no texto-fonte. Enquanto propósito narrativo, identifica-se, nessa condição de abordagem fílmica, a dimensão histórica da obra que dialoga com a biografia de Erico Verissimo e permite a conexão recíproca com o leitor/espectador. A inter-relação desses elementos cria os significados comuns à sociedade até os dias de hoje.

A inevitável corrente de significação está associada, ainda, às ligações entre uma imagem e outra do filme, pois, segundo a teoria do cinema, a força da montagem existe e atua. A narrativa não se desvincula da montagem. E, no cinema, é possível contar ótimas histórias em virtude dessa linguagem. A junção das cenas de *Mirad los lírios del campo* aproxima-se da montagem temporal literária, concebida em itálico no livro de Verissimo, para diferenciar os tempos da narrativa. Nessa interpretação, o escritor opera o ato de representação. Sua percepção e linguagem estão historicamente registradas e o sentido da obra adaptada está ligado ao significado permitido pelo real-histórico do presente-passado.

Desde o início da investigação fílmica, foi possível, em Porto Alegre, a realização de três exibições do filme *Mirad los lírios del campo*, com posteriores debates, comentários sobre a pesquisa, rodada de perguntas para a reflexão sobre a obra. Além disso, o acervo de Verissimo produziu uma exposição sobre o livro, celebrando oito décadas de sua primeira publicação, composta pela fortuna crítica e uma banda audiovisual: esta foi por nós filmada, constituindo um mini documentário, que discute, através de depoimentos dos leitores, o trabalho do autor e sua contribuição histórica. Com a atividade, notou-se que a obra desperta interesse do público ao longo de anos e inspira para a produção de novos trabalhos. O público presente pretendia comparar a obra literária com a fílmica.

Pesquisar o roteiro em seu país de origem proporcionou o encontro com a narrativa,

contada em culturas diferentes. Pudemos observar, nos detalhes, o que a obra disse, ao ser adaptada. E o que continua a dizer. O texto se mantém como o livro mais vendido de Erico e foi o primeiro trabalho dele levado às salas de cinema.

São diversas as versões cinematográficas da obra do reconhecido escritor gaúcho, especialmente aquelas baseadas na trilogia *O tempo e o vento*, mas essa película de 1947 é hoje uma raridade quase desconhecida. Resgatar a obra cinematográfica, sob a ótica semiótica, realça a possibilidade de transcodificação de um sistema de expressão para um outro. Na teoria de Lotman, um sistema é correspondente a outro, através dessa organização relacional.

Em termos lineares, sob a ótica das personagens da área médica, a diegese apresenta a sucessão de cuidados exercidos pelos profissionais naquele espaço de tempo possível do filme. O aspecto compositivo, condizente com os ideais da profissão, “competem” com as cenas de romantismo e de realidade social-política.

O conjunto do processo de análise do objeto mostra o movimento contínuo da vida através do tempo, descrito pela evolução das gerações do ponto de vista cronológico e pelos embates psicológicos do ponto de vista do tempo fenomenológico, pautados pelas experiências fictícias próprias do homem, no caso, das personagens, e de sua relação com a vida, a morte e o desempenho da Medicina. Dessa linha de pensamento empírica, pode-se dizer que *Mirad los lírios del campo* recompõe a história do livro de Erico Verissimo, a partir da inspiração em personagens do mundo real ou de mundos reais. Através da reconstituição das sequências narrativas agenciadas pelos protagonistas e demais personagens da obra fílmica, são evidenciados os problemas do âmbito social brasileiro e latino.

A obra de Verissimo, interpretada por Arancibia, dessa forma, esclarece a utilidade da transposição em seu tempo, proporcionada pela leitura circular sempre renovada que é ressignificada a cada refiguração. Do ponto de vista da estratégia literária, a obra ajuda a mulher e o homem no entendimento dos conflitos humanos. Nesse contexto experimental de gênero, o autor ensaia a polifonia, que reapareceria em algumas de suas obras posteriores.



Figura 6

Figura 7

Anúncios do filme na Espanha, em 1953. Fonte: IMDb.

Em 1947, foi lançada na Argentina a primeira adaptação de uma obra de Erico Verissimo para o cinema, *Mirad los lírios del campo*, do diretor portenho Ernesto Arancibia. Em 1953, a mesma obra era lançada na Espanha, com o título *El secreto de una vida*. Os dois cartazes acima foram encontrados no site especializado em cinema, IMDb. Não se tem notícia sobre a repercussão do filme nos países ibéricos.



Figura 8

Anúncio da 5ª edição de *Olhai os lírios do campo*, de 20.000 exemplares Fonte: *Diário de Notícias*, 1939 – RJ.

O fenômeno editorial, nunca visto antes de seu lançamento no país, é significativo, tanto pela abordagem da interrupção clandestina de gravidez não abordada no cinema, que matava e mata muitas mulheres, quanto pela representação da construção desnecessária de um Megatério. Observa-se aí uma condenação explícita da arrogância, vaidade, ganância do homem moderno. A transposição argentina, *Mirad los lírios del campo*, apesar de seu dramatismo exagerado, também promove, como o romance, em seu conjunto expressivo-temático, o que é simples e essencial para a humanidade, o cuidado pelos outros.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- AUMONT, Jacques; MARIE Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BARBERO, J.M. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: ___ et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v.1)
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Organização: Lucia Castello Branco. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-mouvement (Cinéma1)*. Paris: Minuit, 1983. Ed. Esp.: Barcelona: Paidós, 1984.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- ECO, Umberto. *A definição da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- EISENSTEIN, S. M. *The film sense. New York: Harcourt Brace & Co. Ed. Esp. El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina, 1974. (1942)
- EISENSTEIN, S.M. *Teoría y técnica cinematográfica*. 2. ed. Madrid: Rialp, 1966. (1959)
- HOHLFELDT, Antônio. *Erico Verissimo*. 5. ed. Porto Alegre: Tchê!, 1984
- LOTMAN, IÚRI ; USPENSKI, Bóris A. *Sobre o mecanismo semiótico da cultura: ensaios de Semiótica Soviética*. Trad. Salvato T. Menezes. Lisboa: Novo Horizonte, 1981.p. 37 – 66.
- LOTMAN, Iuri. *Cultura y explosión: lo previsible em los procesos de cambio social*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera. Trad. Desiderio Navarro*. Madrid: Cátedra, 1998. v.2: *Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*.
- LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. M.C.V. Raposo e A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOTMAN, Iuri. *La semiosfera*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996. v.1: *Semiótica de la cultura e del texto*.
- LOTMAN, Iúri; USPENSKII, Boris; IVÁNOV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Trad. V. Navas y S.T. de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1981.

- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- METZ, C. *Análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- METZ, C. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- METZ, C. A Sintagmática fílmica. In: BARTHES, Roland. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1988.
- MUKAROVSKI, Jan. A arte como fato semiológico. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978a. p. 132-138.
- MUKAROVSKI, Jan. A denominação poética e a função estética da língua. In: TOLEDO, Dionísio (Org.). *Círculo Lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978b. p. 159-169.
- SEIXO, Maria Alzira (Org.). *Análise semiológica do texto fílmico*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- USPÊNSKI, B. Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura. Trad. Aurora F. Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, B. (Org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- VERISSIMO, Erico. *Solo de Clarineta: memórias*. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1974. v.1.

Revistas eletrônicas:

IMPACTUM. Materialidades da Literatura. *Revista do Programa de Doutorado em Materialidades da Literatura*. Disponível em: <<http://iduc.uc.pt/matlit>>. Acesso em: jan. 2016.

Teses e dissertações:

PINHEIRO, Luciana Boose. *A saúde e seus cuidados em O Tempo e o Vento, de Erico Verissimo*. Tese (Doutorado em Letras) – UFRGS, Porto Alegre, 2013.

AMÉRICO, Ekaterina Volkova. *Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman*. Tese (Doutorado em Letras) – USP/FFCL, São Paulo, 2012.

BARCELLOS, Marília de Araújo. *As relações do campo literário: o caso Erico Verissimo entre 1930 e 1950*. 2000. 2003 f. (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

MEIRELLES, Renata. *Um retrato da atmosfera urbana de Porto Alegre: as camadas médias urbanas na literatura de Erico Verissimo*. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

Artigos em periódicos:

AGUIAR, Flávio. "Mulheres de Erico". *Via Atlântica*, São Paulo, n. 2, p. 98-107. (09 a0438-1999).

BERTHOLDO, Oscar. Olhai os lírios do Erico. (Poema) *Correio do Povo*, Porto Alegre, v. XVII, n. 395, ano VIII, p. 4, 13 dez. 1975. Caderno de Sábado. (03c 0780-1975 (f)).

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo/Primeiros romances/Releitura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n. 56, ano 3, 20 jul. 1974. Suplemento Livro. (03c 0841-1974).

GOUVÊA, Paulo de. Pedro Wayne. Erico e os lírios. *Correio do Povo*, Porto Alegre, n. 612, v. 122, ano VIII, 26 abr. 1980. Caderno de Sábado.

LOTMAN, MIKHAIL. The paradoxes of semiosphere. *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, n. 12, p. 97-106, 2001.

SCLIAR, Moacyr. Erico, literatura e medicina. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 jan. 1980.

SEVERO, José Augusto. Trinta anos de um romance. *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 6, 29 jun. 1968. Caderno de Sábado. (03c 0038-1968).

WAYNE, Ernesto. Olhai os lírios das seis. *Correio do Povo*, Porto Alegre, n. 610, v. 110, ano 8, p. 12-13, 12 abr. 1980. Caderno de Sábado. (03c 0081-1980).

O GLOBO. Quem olhou os lírios do campo e viu Clarissa vive "Incidente em Antares". Rio de Janeiro, p. 2, 7 dez. 1971. (03e 0247-1971).

Capítulos de livros:

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 457-460.

CANDIDO, Antônio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 40-51. (09a 0002-1972).

CARPEAUX, Otto Maria. Erico Verissimo e o público. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972. p. 35-39. (09a 0002-1972).

CHAVES, Flávio Loureiro. Erico Verissimo e o mundo das personagens. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo*. Porto Alegre: Globo, 1972, p.71-85. (09a 0002-1972).

SIMÕES, João Gaspar. Erico Verissimo - Olhai os lírios do campo. In: _____. *Crítica L: A prosa e o romance contemporâneo*. Porto Alegre: Livraria Latina, 1942. p. 380-392.

TORRESINI, Elizabeth W. R. *História de um sucesso literário: Olhai os lírios do campo, Erico Verissimo*. Porto Alegre: Literalis, 2003.

Filme:

Mirad los lírios del campo (Argentina, 1947).

Direção: Ernesto Arancibia.

Adaptação e roteiro: Tulio Demicheli e Mariano Perla.

Distribuição: United Artists.

*Informações sobre os períodos da época do lançamento foram consultados no Museu do Cinema de Buenos Aires, em Buenos Aires, em 17/07/2015. Infelizmente, a catalogação desse material só traz as reportagens, mas não informa o jornal e a data específica da divulgação.