

PROLONGAMENTOS DA EXPERIÊNCIA DE LEITURA: ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS LITERÁRIAS¹

Edimara Lisboa
Mestranda em Estudos Comparados – Universidade de São Paulo
Bolsista Fapesp

Resumo: As duas adaptações cinematográficas do conto “A fogueira” de Mia Couto, os curtas-metragens *Fogata* de João Ribeiro e *Borrvalho* de Arturo Saboia e Paulo Eduardo Barbosa serão o ponto de partida para uma análise intertextual entre literatura e cinema que pretende, sobretudo, repensar as possibilidades de abordagem didática de adaptações fílmicas de textos literários na sala de aula.

Palavras-chave: Mia Couto – A fogueira. Literatura e cinema. Literatura – Adaptação cinematográfica. Literatura e Pedagogia.

Abstract: The two film adaptation of the short story “A fogueira” by Mia Couto, the short films *Fogata* by João Ribeiro and *Borrvalho* by Arturo Saboia and Paulo Eduardo Barbosa, will be the starting point for an intertextual analysis of literature and cinema that want, above all, rethink the possibilities of didactic approach to filmic adaptations of literary texts in the classroom.

Keywords: Mia Couto – A fogueira. Literature and Cinema. Literature – Filmic Adaptation. Literature and Pedagogy.

Basta com efeito que o cinema tome de muito perto o som da fala (é em suma a definição generalizada do “grão” da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do focinho humano, para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em minha orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui.

Roland Barthes

Introdução

O relacionamento entre literatura e escola é posto em questão por Marisa Lajolo no texto “Poesia: uma frágil vítima da escola” para discutir uma das questões mais prementes no ensino hoje: a crise da leitura. Mas ao invés de trazer conclusões alarmantes, como tantas vezes vemos na imprensa e nos estudos estatísticos, a

professora esclarece o problema e demonstra a solução: o que falta não é levar bons textos à escola, é preciso ensinar a ler bem. E o professor ensina a ler bem quando, a partir de procedimentos didáticos, ajuda seus alunos não apenas a compreender **o que o texto diz**, mas a perceber **como o texto diz o que diz**. Para chegar a ser um leitor de literatura não basta ser capaz de decodificar o texto escrito e entender a diegese, é preciso participar da mesma **esfera de cultura** que o autor, ser capaz de extrair do texto o maior número possível de informações. Nesse sentido, é papel da escola privilegiar

O aumento progressivo e paulatino da familiaridade do aluno com textos que ampliem seu horizonte de expectativas, numa perspectiva de familiaridade cada vez mais crescente com esferas de cultura cada vez mais complexas que incluem, no limite, aqueles textos que, tendo a sanção dos canais competentes, configuram a literatura (LAJOLO, 1960, p. 45).

O intuito, não podemos perder de vista, é que o leitor em formação aos poucos perceba que ao ler ele aprende mais sobre o mundo e que quanto mais coisas ele souber sobre o mundo mais apto estará para ler. Bem como, tome consciência de que quanto mais procedimentos de escritura ele é capaz de identificar, mais preparado para produzir seus próprios textos e julgar a qualidade dos textos alheios.

Com a lei 11.645/08 da LDB, a escola passou a ter uma diretriz específica que oficializa a necessidade das instituições de ensino brasileiras de promover o estudo de nossa afrodescendência, ao lado da discussão sobre nossa herança europeia e indígena, além das outras mais recentes. Porque compartilhamos com a África lusófona não apenas a língua, mas vários traços étnico-culturais, entendeu-se que esse novo conteúdo deveria ser acrescido ao currículo do ensino de língua vernácula, de história do Brasil e de artes (art.26§2). Porém, ainda que escritos em português, os textos literários dos países africanos de língua portuguesa são reveladores de identidades estrangeiras, retratam histórias nacionais e situações cotidianas muito distantes da realidade brasileira e do universo cultural de nossas crianças e adolescentes. Para que o leitor em formação possa efetivamente ampliar, a partir da leitura desses textos, seu saber sobre sua identidade e sobre as diversas identidades que compõem um continente tão mal conhecido por nós quanto à África, o professor de português precisa se munir de meios de mediação (instrumentos didáticos) que orientem as leituras às cegas até que, com o tempo, o aluno esteja mais familiarizado com as esferas de culturas desses escritores.

Com isso em mente, pensamos que o trabalho com adaptações cinematográficas dessas literaturas em sala de aula pode e deve se tornar um instrumento didático, já que esses filmes, por recontar o texto-fonte através de imagens e sons diretamente recortados da realidade, exigem **a priori** menos da imaginação do leitor de cinema, que se vê diante de um universo descodificável segundo regras muito próximas a da realidade, bem como lhe garante matéria-prima para a construção de um imaginário sobre outras realidades que não vivenciou diretamente. Uma vez que um texto escrito é compreendido por meio da memória e da imaginação, do que armazenamos da experiência e do que podemos conceber como experienciável, um filme que mostra os lugares e as pessoas de Luanda, por exemplo, pode encher a mente do espectador com figuras que ele poderá utilizar para visualizar os lugares e as pessoas sugeridos por textos escritos que tomaram Luanda como espaço. Da mesma forma, confrontar as imagens mentais que lhe surgiram ao ler uma obra africana com as imagens fílmicas selecionadas por um cineasta que adaptou a mesma obra dará margem para que o aluno reflita sobre seu atual conhecimento de mundo e **veja**, de forma mais imediata e concreta, o que mais havia no texto. Nesse sentido, a exibição do filme não deve substituir (ou suprir a falta de) a leitura do texto literário, mas contribuir para aperfeiçoamento dessa mesma leitura.

Além disso, trazendo filmes africanos para a sala de aula o professor contribuirá para ampliação do repertório cinematográfico do aluno. Ao contrário do caso da literatura, ninguém diz que as pessoas estão deixando de ver filmes, mas certamente é ainda muito pouco o número de apreciadores dos filmes que circulam fora da indústria cinematográfica, seja por conta do difícil acesso, ou pela **dificuldade** de compreensão que esses filmes oferecem ao não seguir as regras da difundida linguagem hollywoodiana.

Por isso é preciso também ensinar a ler esses filmes e a perceber os procedimentos de construção, os diferentes modos de contar histórias em película. Não utilizá-lo simplesmente como meio de compreensão do texto literário, mas explorá-lo nas suas particularidades. O texto audiovisual deve, em suma, se transformar em objeto de ensino, assim como qualquer outra forma de arte que o professor decidir utilizar em suas aulas de língua portuguesa. Mas com que ferramentas teóricas se pode fazer isso? É necessário saber teoria do cinema?

A partir do conto “A fogueira”, de Mia Couto, e de suas duas adaptações cinematográficas, o curta *Fogata*, do cineasta moçambicano João Ribeiro, e o curta *Borrvalho*, de Arturo Saboia e Paulo Barbosa, dois jovens cineastas nacionais, procuraremos exemplificar a proposta didática que estamos sugerindo. Utilizamos aqui os conceitos de texto, leitura e leitor de forma ampliada, porque consideramos que o ato de assistir a um filme, ao menos quando essa atividade é imbuída de criticidade e olhar atento, é também ler. E, do mesmo modo, usar as técnicas da linguagem cinematográfica é produzir texto, multissemiótico neste caso. Ler um filme adaptado de uma obra que nos é conhecida seria, nesse sentido, prolongar a experiência de leitura, reler o texto, mais do que isso, reler a leitura de um texto, já que o cineasta autor da adaptação é, antes de tudo, um leitor do texto literário em que foi buscar inspiração para a sua própria obra de arte.

“A fogueira”, primeira leitura

Publicado no livro *Vozes anoitecidas*, de 1987, o conto “A fogueira” do célebre escritor moçambicano Mia Couto aborda um tema de entendimento universal: a morte. Um casal de velhos que só têm “nadas”, sozinhos numa terra em que “mesmo o vento estava sozinho”, trava um diálogo intenso e muito peculiar, serenamente dramático, a partir de uma ideia do velho: “É melhor começar já a abrir a tua cova mulher”. A linguagem aconchegante do narrador, que não julga nem comenta, mas apenas conta, muito poeticamente, o que vai acontecendo, intensifica o estranhamento salpicado de deslumbramento que vai invadindo o leitor, deixando-o sem saber bem como se posicionar diante do acontecimento. Não é necessário, para compreender a diegese, ao menos para dar-lhe contornos de fato verossímil e acabado, conhecer minimamente a realidade moçambicana. Essa é uma história que pode se dar em qualquer país pobre, principalmente no século XX em que o êxodo rural foi bastante intenso. O leitor em formação pode tranquilamente adentrar sozinho no texto. Salvo o termo “machamba” não há palavras específicas do vocabulário de Moçambique.

O professor pode, após promover a primeira leitura do texto, incitar os alunos a descreverem como imaginaram os personagens; a casa, a esteira e outros elementos da

cena; se traçaram um tempo e um local específicos, ou como era esse espaço impreciso em que tudo se deu. Essa atividade não apenas explicita as múltiplas possibilidades de entendimento do texto, como permite que os alunos venham a perceber quais leituras são realmente possíveis, a partir do que o texto **diz**, e quais leituras extrapolam ou até contradizem o que está no texto. Assim, a **leitura errada** não é aquela que vai contra ou não chega à “brilhante” interpretação do livro didático, mas aquela que não se fundamenta nos dados fornecidos pelo texto. Uma leitura pautada apenas em pura especulação. Após isso é sempre importante que o professor exponha a **sua** leitura do texto, enquanto leitor mais experiente e “armado”, e vá ensinando, conforme ache necessário e pertinente, os conceitos de teoria e os procedimentos de análise de que se valeu para expor os recursos discursivos e narrativos empregados pelo autor.

Eis o que eu gostaria de destacar na minha leitura do conto. Ao mesmo tempo em que vai enredando o caso aterrador do marido que cava a cova da esposa ainda viva, desde a ideia até a execução, o narrador – ou quem sabe o autor implícito – vai deixando pistas que viabilizam aquela que parecerá à primeira vista uma reviravolta e inversão dos fatos: a doença e morte não da velha, mas do velho. Em momento algum são dadas características físicas da velha, mas a todo o momento vai se caracterizando o velho, enriquecendo o campo semântico de **doença**: “Meu marido está a diminuir”; “É uma sombra”; “Sombra sim, mas só da alma porque o corpo quase que não tinha”; “Passou os dedos magros pela palha do assento e continuou”; “Durante semanas o velho dedicou-se ao buraco, quanto mais perto do fim, mais se demorava”; “Molhado, sob o rio da chuva, o velho descia e subia, levantando cada vez mais gemidos e menos terra” (COUTO, 1987).

A fogueira, título do conto, aparece em dois momentos diferentes, e é ela que marca, definitivamente, os traços de espaço local, de aldeia moçambicana. A primeira fogueira, a fogueira do velho, é a figuração da febre alta, a prova do delírio que tanto preocupará sua esposa. Naquele lugar quente e solitário, não há necessidade de se acender fogueiras, seja para afastar o frio ou para aconchegar as pessoas em roda.

– *Você está cheio de febre. Foi a chuva que apanhaste.*
– *Não é mulher. Foi que dormi perto da fogueira.*
– *Qual fogueira?*

Ele respondeu um gemido. A velha assustou-se: qual o fogo que o homem vira? Se nenhum não haviam acendido? (COUTO, 1987, p. 26).

A segunda fogueira, a fogueira da velha, é uma imagem do sonho. Não é o objeto de uma alucinação, mas de um desejo e de lembrança feliz que remete a um passado em que havia a necessidade de se acender fogueiras.

Sonhou dali para muito longe; vieram os filhos, os mortos e os vivos, a machamba encheu-se de produtos, os olhos a escorregarem no verde. O velho, estava no centro, gravatado, contando as histórias, mentira quase todas. Estavam ali os todos, os filhos e os netos. Estava ali a vida a continuar-se, grávida de promessas. Naquela roda feliz, todos acreditavam na verdade dos velhos, todos tinham sempre razão, nenhuma mãe abria a sua carne para a morte (COUTO, 1987, p. 28).

Embora a palavra fogueira não esteja verbalmente marcada, a imagem fogueira compõe essa cena, via alusão a um dado da tradição em África. É à volta da fogueira que os povos africanos, não apenas as etnias que compõem hoje o povo de Moçambique, tradicionalmente se reúnem para contar as histórias do passado e do presente. São os velhos quem ensinam para os filhos e netos – as crianças – as crenças e os princípios da comunidade, no calor místico da noite. Os assuntos administrativos e políticos – de adultos, portanto – são abordados durante o dia, à sombra de árvores frondosas e nunca à volta da fogueira.

A fisionomia africana com personalidade moçambicana destaca-se como capítulo cultural importante na história literária universal. Podendo ser detectada através dos símbolos, dos desfechos, reações e codificações de um fatalismo místico, ritualista, que embora seja de aparência imaginada é extraída da própria vida (NASCIMENTO, 2003).

Aqui, a atenção para os objetos menores, as descrições sempre tão evitadas em narrativas curtas, nos dão elementos para ampliar o alcance da nossa compreensão do texto e perceber como se dá a ambiguidade, tão sutilmente irônica, que possibilita a articulação entre estranhamento/deslumbramento em que o leitor é constantemente colocado. O recorte das passagens em que o vocábulo título do conto aparece e a exegese que pôs em confronto o que o texto diz da fogueira e o que a fogueira pode significar na esfera de cultura que o autor está representando, permite-nos chegar a *o que o texto quer dizer* ou aquilo sobre o que o texto nos convida a refletir: o contraste entre uma tradição que investia nas relações comunitárias, representada pelos vários

pontos horizontalmente dispostos que formam a roda, e uma modernidade que investe cada vez mais na individualidade, chegando quase ao ponto de incumbir cada um a cavar sua própria cova, como um ponto verticalmente encerrado em si mesmo.

***Fogata*, a inversão dos fatores altera o produto**

Fogata (1992) é o filme de estreia de João Ribeiro – produtor e professor de cinema do Instituto Nacional de Cinema (INC) de Moçambique – na função de diretor e já marca o profundo interesse por Mia Couto que caracterizará sua produção fílmica. Depois de adaptar “A Fogueira”, João Ribeiro levará ao cinema o conto “Saíde, o Lata de Água”, também extraído do livro *Vozes anoitecidas*, sob o título *O olhar das estrelas* (1997); o curta seguinte, *Tatana* (2005), foi roteirizado em parceria com Mia Couto; depois, faz um documentário sobre o escritor, *Mia Couto, o desenhador de palavras* (2006); e, por fim, adapta um romance dele, *O último voo do flamingo* (2010).

Quem tem acompanhado o percurso artístico de João Ribeiro reconhece que está diante de um grande leitor de Mia Couto, capaz de perceber as finezas dos textos que “reescreve” sem deixar de apresentar uma leitura muito pessoal, quase nunca preocupada com fidelidade. Em *Fogata* o ponto de partida não é o enredo do conto, e sim o intuito de apresentar uma “desdramatização da morte” a fim de explicitar como a morte é realmente encarada pela sociedade camponesa moçambicana². A nosso ver, é uma opção de leitura que potencializa e entende muito bem uma sugestão do conto – “Neste deserto solitário, a morte é um simples deslizar, um recolher de asas. Não é um rasgão violento como nos lugares onde a vida brilha” – tomando-a como questão principal.

O filme “conta uma história dum homem que decide assassinar a sua esposa por julgar que ela estava velha e, pelo contrário, acaba sendo ele a falecer”³ e, como comenta o escritor moçambicano, Dr. Calane da Silva, está muito relacionado com os contos tradicionais moçambicanos “porque estes, tais como foi o filme, tem uma particularidade de que o prevaricador é quem acaba morrendo ou se saindo mal”⁴.

João Ribeiro amplia o contexto original, transformando a história numa história dentro da história contada pelo filme. A cena inicial, logo após a abertura (créditos iniciais) evidencia o espaço geográfico em que o filme foi rodado, uma região praiana habitada por uma comunidade camponesa. Reunida em torno da fogueira para ouvir um de seus membros (que chamaremos de narrador) contar uma história verídica que ouviu de seu avô, toda a comunidade canta “Karingana wa karingana”, expressão que significa “era uma vez” e sem a qual a contação não pode começar, como lembrou o poeta Craveirinha⁵. “As machambas estavam secas”, diz o narrador, “Havia essa calamidade. O velho veio do sul. Veio com toda a sua bagagem. Casou-se... A mulher era filha de Intxotxo”. Tão logo a história começa a ser contada, um homem com camisa xadrez se aproxima do grupo e senta-se para ouvir, isso ganha a atenção da câmera num crescendo até que o homem é completamente e isoladamente enquadrado.

Corte e somos transportados para o interior da história contada, perdendo completamente o acesso às palavras do narrador. Mostra-se a mulher socando pilão, o sol já vai alto. Enquanto seu marido vem chegando ela se senta na esteira, entorno de um **décor** preparado segundo as descrições do conto: “tigelas, cestas, pilão”. A partir de então os diálogos são os mesmos do texto literário, com o toque extra de verossimilhança que é serem ditos não em português, mas numa língua de origem bantu que não consigo identificar e cujo acesso é garantido pela legendagem em português.

Diretor e também produtor deste curta, João Ribeiro teve total liberdade de elaborar o filme à sua maneira. A opção por atores amadores para o casal, Adérita Manjate e Chaúque Nalalene, que por sinal não são velhos, contribui não apenas para diluir a força dramática do conto como para possibilitar as muitas contradições que garantem a ambiguidade responsável pela complexidade desse filme de apenas vinte minutos. Como interpretar a tranquilidade da mulher diante da sentença de morte do marido (chamado Tatana, como um dos filmes de Ribeiro)? O que significa o enviesamento do seu olhar tantas vezes mostrado em *close up*? Seria por encarar a sua própria morte com naturalidade? Ou por não dar muito crédito para a ideia do marido (é só coisa de velho)? Talvez maquinasse reverter a situação e ser ela a prevaricadora (“**o que é que deitaste nessa comida?**”, pergunta o marido a certa altura)?

Por fim, Tatana não apenas morre como é posto em cena seu sepultamento. Voltamos ao primeiro plano da ação, com o narrador dizendo “karingana” para encerrar a história. Todos vão se afastando da fogueira até que só reste uma pequena labareda, a fogata. O último personagem focalizado é o homem com camisa xadrez, a mesma usada por Tatana quando morreu. Mesmo a pequena luz da fogata é capaz de evidenciar que estamos diante da mesma pessoa, um Katana que abandonou por um momento o mundo dos mortos para vir ouvir a contação de sua própria história.

No caso da adaptação, o cinema pode servir como ferramenta do experienciar outra vez, nesse sentido pode ser usado como instrumento didático para salientar a importância da releitura e o que ela pode oferecer de experiência, conhecimento e prazer. O professor Sérgio Guimarães e Sousa diz que a adaptação cinematográfica de um texto literário, como uma espécie de paráfrase do texto-fonte, nos convida a repensar a obra.

O cinema vem assim como que volver-se, na mente do leitor, em categoria heurística. É mais um instrumento ao serviço da busca e da indagação, constituindo uma perspectiva crítica suplementar para abordar o texto literário de um modo inteligente e sensível (nomeadamente em contexto de sala de aula) (SOUSA, 2008, p. 219).

O leitor em formação tem, assim, a possibilidade de pôr em xeque a sua leitura da obra, aquilo que viu mentalmente ao ler, a partir das imagens dadas pela película, a partir da leitura de outrem que se faz acessível diretamente, no que tange aos sentidos humanos de visão e audição.

Obviamente que enquanto que a narrativa literária exprime esses objectos concretos referindo-os e sugerindo-os, através de imagens conceptuais, o cinema mostra-os, favorecendo a sua apreensão sensível. Julgamos que nesta simples frase está contido muito daquilo que aproxima e muito daquilo que radicalmente distingue literatura e cinema. Ambos desejam, no entanto, passar “para lá” desses mesmos objectos – ou, através deles, “para dentro” –, atingindo os conteúdos e os significados que o desvelamento desse outro mundo possível, construído no romance ou no filme, sempre oferece, generosamente, à liberdade criativa do leitor ou espectador (BELLO, 2003, p. 12).

O filme de João Ribeiro não apenas dá a ver um recorte real de Moçambique – é inegável a dimensão documental do filme –, como traz para nossa retina uma praia específica, um céu específico, pessoas específicas, uma machamba específica, uma

esteira específica etc., que não são mais as **imagens mentais** que cada uma dessas palavras podem sugerir quando afuniladas pelo contexto (no caso o todo do texto), mas objetos concretos e únicos.

Porém, o filme não se limita apenas a traduzir as palavras de Mia Couto em imagens e sons particulares, a partir do texto literário deseja contar uma outra história, e torna isso evidente desde a mudança do título. No conto, o casal de velhos ocupa o primeiro plano da ação enquanto a fogueira remete a um segundo plano – “fictício” dentro da ficção – do delírio do velho e do sonho da velha. A vida cheia de “nadas” duma comunidade camponesa às portas da extinção (no sentido darwinista mesmo) sensibiliza-nos a pensar nas tradições, quem fomos e de onde viemos. No filme, pelo contrário, é a fogueira, que se transforma em fogata tendo decorrido o tempo da ação, que ocupa o primeiro plano. O plano do “real” mostra uma comunidade que, seguindo as tradições, lembra a história dos velhos, posta agora em segundo plano, como ficção dentro da ficção. Por sua própria conta, João Ribeiro acaba mostrando uma pequena comunidade rural que resiste ao tempo e suas modernidades, que mantém acesa uma pequena chama das tradições moçambicanas.

Borrvalho, apropriação do universo do outro

Borrvalho (2006) é o terceiro filme do cineasta maranhense Arturo Saboia, que concebeu o argumento e convidou Paulo Barbosa para ser roteirista e codiretor desse curta de 16 mm também adaptação de “A fogueira” de Mia Couto⁶. O filme foi um dos 25 projetos selecionados entre os mais de mil inscritos no Ministério da Cultura em 2005 e contou ainda com o patrocínio do Banco do Amazonas e da Alumar. Consagrado durante o Festival de Brasília de 2006, em que conquistou o prêmio de melhor filme da categoria, melhor fotografia (de André Benigno) e melhor ator (Gê Martú), o filme circulou em vários festivais nacionais e internacionais e foi divulgado gratuitamente na internet⁷.

“Em uma simples, isolada casa no campo, um velho casal se vê diante da sensação de proximidade da morte” é a indicação da sinopse oficial e o fio condutor da leitura que Saboia faz do conto, leitura essa para a qual foi buscar aprovação de Mia Couto. Mas

concorrem na elaboração do filme uma série de outros intertextos que contribuem para sua atmosfera de grande sensibilidade poética. De Antonioni foi-se buscar a correlação muito forte entre o ambiente e as personagens, tudo ao redor remete à solidão e ao desgaste que passariam no interior das personagens e à morte a que estão fadados. O cenário, montado numa área rural localizada entre os municípios de Pirenópolis e Corumbá, em Goiás, alterna o escuro e demasiadamente frio para o claro e demasiadamente quente, ao redor do casebre há um vasto descampado que se estende pelo horizonte. Os diálogos, apesar de muito colados aos do conto, foram inspirados no *Vidas secas* de Graciliano Ramos. A falta de loquacidade estaria reprimindo um desejo de expressar emoções e sentimentos e não criando um descompasso entre o que esperamos que um casal de velhos converse e o que eles estão dizendo. Devido ao tom grave, e um tanto ingênuo, do diálogo, o espectador, quando atraído pelo apelo emocional do filme, acaba por se tornar cúmplice da ideia do velho ao invés de estranhá-la ou criticá-la⁸.

Colocado em outro espaço geográfico, substituindo a linguagem camponesa de Moçambique pela linguagem camponesa de uma parte do Brasil, *Borrvalho* reitera do conto de Mia Couto seu tema principal: os “últimos suspiros” das identidades culturais. Inclusive na escolha dos atores para vivenciar o velho e a velha, o cineasta investiu nessa questão. Gê Martu, além de ter a voz rústica e olhar sereno que desenham o estado de espírito do velho fílmico, foi diretor da peça *Histórias que eu não inventei*, que colocou no palco Glória Rabelo, a velha humilde e ingênua do filme, a representar uma história de sua autoria, o último intertexto que gostaríamos de salientar.

Tunica, uma mulher muito simples da zona rural, vai à cidade grande visitar seu irmão, um médico um tanto famoso, e fica surpreendida com o ritmo de vida, os valores e as facilidades que apresentam todo o seu entendimento de mundo como **coisa ultrapassada**. A ideia de *Histórias que eu não inventei* surgiu das observações de Glória Rabelo no universo sertanejo, na busca pela preservação das identidades culturais, e no seu interesse em resgatar o cotidiano, a linguagem, as tradições, os hábitos e costumes do homem do campo. “Os camponeses são pessoas muito criativas e a natureza é a parte integrante do seu repertório. Eles possuem olhar muito mais intimista”, afirma a atriz⁹.

Voltando às relações entre conto e filme, também Saboia, como antes João Ribeiro, opta por mudar o título da história. Ele não deixa de perceber que está na fogueira o traço local, próprio da cultura moçambicana, e trata de substituí-lo. A fogueira se transforma, logo no primeiro *take*, nas chamas do fogão à lenha, com o qual cozinham o caldinho fino que lhes garante a sobrevivência. Primeiro o velho e depois a velha abastecem diariamente o fogão e foi enquanto recolhia a lenha para dentro de casa que a velha ouviu o grito de socorro do velho, que doente acabou caindo na cova. Nenhuma equivalência para o delírio do velho ou para o sonho da velha, mas o deixar de recolher a lenha sugere que restarão apenas cinzas no fogão e que a velha deixará de preparar o seu caldinho e permanecerá na cama, junto ao corpo sem vida do velho, até que ela mesma morra. A cova aberta do lado de fora.

Não podemos esquecer também que, em sentido figurado, borralho quer dizer lar, o lar que muitos brasileiros abandonaram para tentar a sorte nas grandes cidades. Os velhos brasileiros não se deitam “afastados”, mas sempre muito juntos e muito voltados a esse lar. Como no conto, há indícios ao longo do filme que indicam que será o velho a morrer. A esse respeito, existem pelo menos dois momentos altamente significativos. O primeiro deles é logo depois que o velho conta sua ideia da cova. Focaliza-se a velha que para, reflete um pouco e, colocando a mão sobre a dele – como a dizer ‘entendi o que você quer dizer com isso, assim, se você morrer, eu não precisarei cavar a sua cova’ – põe em palavras o seguinte “**sempre se preocupando comigo, não é homem?**”.

O segundo é ainda mais sutil, porém muito intenso. Evitando o contrassenso de cair uma chuva grossa naquele lugar seco, o velho acaba por adoecer apenas com o trabalho de coveiro. Levanta-se fraco e ainda em jejum volta a cavar. Num campo-contracampo montado com finura, ele olha para dentro da cova (em *plongée*) e a cova devolve o olhar para ele (em *contra-plongée*)¹⁰. O velho acaba caindo na cova e a velha vem em seu resgate, esse plano retoma o *contra-plongée* anterior, mas agora o ponto de vista do velho e o da cova se equivalem. É na perspectiva do morto que o espectador, o velho e a cova lançam ainda um olhar à velha antes de ver tudo escuro.

Com uma fotografia esplêndida, este filme tem várias outras passagens poéticas e sugestivas. Gostaríamos de lembrar, ainda, a sequência em que o velho vai comprar a pá. A velha acorda e dirige um olhar demorado para o outro lado da cama, vazio. Um

take em longo plano de uma estrada que penetra o horizonte dá a vastidão do céu e dos campos inabitados. Pela estrada, o velho volta apressado, com a pá no ombro. Num plano vertical, observamos de cima para baixo a velha preparar o caldinho. Num plano horizontal, observamos de baixo para cima o velho voltando com a pá. Aqui é o plano vertical (em picado) o que representa a vida e o horizontal (em contrapicado) o que indica a morte, em oposição ao que sugerimos para as imagens de roda e de cova presentes no conto. O *take* seguinte, um *close up* na panela, e portanto na velha que prepara o que irá lhes manter com vida. Volta-se ao velho e à pá, que irá lhes preparar para a morte. O olhar da câmera acaba por se perde depois na vastidão o céu.

O vivo da leitura de livros e de filmes

Vicent Jouve, procurando entender o que se passa conosco enquanto lemos livros, retoma a conclusão de Jauss “na atitude de fruição estética [que é o ato da leitura], o sujeito é libertado pelo **imaginário** de tudo aquilo que torna a realidade de sua vida cotidiana constrangedora” (JAUSS, apud JOUVE, 2002, p. 107) para apontar que a leitura nos permite o acesso à consciência de outras pessoas. Enquanto lemos, saímos de nossas próprias mentes para experimentar como é pensar com as palavras e lembranças alheias. “Essa impressão de escapar de si próprio, ao mesmo tempo que se abre para a experiência do outro, pode ser assimilada a um desdobramento” (JOUVE, 2002, p. 108)¹¹. Se o universo do outro é previamente conhecido pelo leitor ele acabaria por adotar uma atitude de “participação”, mas se ele conhecer e conseguir compartilhar, na leitura, de uma visão de mundo que não é a de seu universo cultural estaria adotando uma atitude “contemplativa”. Jouve recupera essa distinção de Iser para mais tarde evidenciar porque o processo de leitura só se completa se “o leitor implicar-se no texto” (p. 113), preenchendo, à sua maneira, “vazios” do texto, não apenas aceitando mas necessariamente alterando o que está escrito. Isso se dá com mais tranquilidade quanto mais familiarizado o leitor estiver com o universo (histórico, cultural, artístico) que circunda o texto. Embora, mesmo nesses casos, ler seja sempre reviver os cenários conscientes e inconscientes de nosso passado íntimo ao mesmo tempo que é uma forma de interiorização do outro.

Se é possível assimilar a leitura a um tipo de vertigem, é na medida em que ela se apresenta como uma experiência da alteridade. Ao ler um texto, o sujeito assume um universo que não é o seu. Esse processo muito particular está na origem de uma experiência de clivagem (JOUVE, 2002, p. 119).

Movimento constante de absolvição do pensamento do texto e imposição do próprio pensamento ao texto, a leitura de livros, de palavras escritas, permite que as ideias expressas pelo texto se imponham ao leitor sem que ele precise deixar de “guardar a sua própria personalidade ao mesmo tempo que sente os movimentos e o ritmo de ideias e de palavras que o texto lhe sugere” (POULET, apud JOUVE, 2002, p. 120).

O processo de leitura de filmes não é muito diferente, mas tem uma particularidade que não se pode deixar de destacar: quando lemos um livro penetramos numa mente alheia e quando lemos um filme penetramos numa realidade alheia. Um livro cria um universo por sugestão e um filme penetra uma mente por sugestão. O filme trabalha com materiais externos à mente humana, para adentrá-la e um livro traduz em palavras o que se observa no mundo e na mente, de forma equalizada. No cinema, certamente a realidade mostrada foi arquitetada por uma mente humana, mas o objeto fílmico em si é exterior a uma consciência. Diante de um filme, principalmente do concebido mediante as regras do cinema clássico hollywoodiano, “somos corpos inválidos com olhos muito ativos” (XAVIER, 2003), interessados em uma ‘realidade’ com a qual não podemos interagir diretamente, como disse Ismail Xavier, ao analisar o *Janela indiscreta* de Hitchcock, o cinema, em geral o hegemônico, é

uma espécie de ritual moderno no qual, como espectadores, cumprimos um ciclo de transgressão, mergulhamos no espaço no qual comanda o desejo, para retornar ao mundo prático e à convivência cotidiana ‘libertados’ das pressões inevitáveis das pulsões que ameaçam o tecido social e prenunciam o crime (XAVIER, 2003, p. 80).

Ambos os filmes de que falamos neste trabalho vão na contramão desse tipo de cinema, e por isso não apenas garantem um olhar indiscreto para a realidade do outro – no litoral de Moçambique e no interior do Brasil – como convidam o espectador a se posicionar diante dessa realidade. Ao mesmo tempo que será um leitor contemplativo, pois irá se acercar de realidades diversas daquela que o circunda cotidianamente, poderá ser também leitor participativo, se confrontar sua leitura dos filmes com a do conto. Não é preciso conhecer o texto-fonte para assistir a nenhuma das duas adaptações, mas ambas

são convites à releitura do texto de Mia Couto, pois procuram evidenciar questões que quase sempre escapam à primeira leitura.

A nosso ver, *Borrvalho* não apenas retoma “A fogueira” como dialoga com *Fogata*, convidando à releitura também do filme anterior. Exemplo disso é a cena retirada da seguinte passagem do conto:

E deitaram-se, afastados. Ela, com suavidade, interrompeu-lhe o adormecer:
– *Mas, marido...*
– *Diz lá.*
– *Eu nem estou doente.*
– *Deve ser que estás. Você é muito velha.*
– *Pode ser* – concordou ela. E adormeceram (COUTO, 1987, p. 24-25).

Na *Fogata*, é noite e a mulher está deitada na esteira se preparando para dormir quando Tatane entra em cena segurando uma vela. Ele deposita a vela numa pequena mesa ao lado e deita-se também na esteira, afastado da mulher. Ela iluminada por uma luz fora-de-campo e ele num trecho escuro do quadro. Dá-se, então, o diálogo, igual ao do conto. No *Borrvalho* também um dos personagens entra em cena com uma vela na mão, detalhe sem equivalência no conto, mas dessa vez é a mulher quem entra e deposita a vela na mesa-de-cabeceira enquanto o marido já deitado se prepara para dormir. É sentada na cama, e ainda iluminada pela vela, que a velha inicia o diálogo, também igual ao do conto. Porém, depois de aceitar a resposta do marido, ela apaga a vela e se deita no escuro, junto com ele. Se atribuirmos à luz o seu valor simbólico de vida e à escuridão o de morte, podemos dizer que, no primeiro caso, é o marido quem está de posse da vida, mas a larga sem perceber e assume a escuridão, enquanto a mulher não a perde porque possui uma fonte maior (e oculta) de luz. Inversamente, o segundo caso apresenta uma mulher que tendo uma pequena fonte de vida nas mãos, abre mão dela para se juntar ao marido.

Devido a seus tantos diálogos e referências, os três textos podem possibilitar um exercício profícuo de análise comparada em sala de aula. Ainda que o professor não domine a linguagem técnica do cinema, pode explicar o plano discursivo dos filmes recolocando na tela a cena que deseja discutir. Para problematizar o plano narrativo, as ferramentas da narratologia servem bem tanto à literatura quanto ao cinema. O

importante é que o aluno realmente aproveite a leitura como forma de contato com outras maneiras de apreender a realidade.

Considerações finais

O ensino de literaturas africanas de língua portuguesa na escola ainda é muito recente e além de contar com poucos materiais didáticos, vem somar-se ao problema da crise da leitura. Os alunos brasileiros que já tem muita dificuldade de inserir-se na cultura letrada de nossa tradição (com textos nacionais e portugueses), precisam agora dar conta de um *canon* mais amplo. Esta nossa breve análise do conto “A fogueira” de Mia Couto em comparação com suas duas adaptações cinematográficas teve não apenas o intuito de pôr em discussão prática conceitos e métodos de análise dos Estudos de Literatura e Cinema, como propor um instrumento didático ao professor de português: o cinema como prolongamento da leitura da obra literária e como objeto artístico que também é preciso ensinar a ler bem. As adaptações, ambas filmes curtos, possíveis de se mostrar inteiramente no tempo de aula, ajudariam o leitor em formação a ampliar sua percepção do texto de Mia Couto, além de colocá-lo em contato com uma realidade estrangeira (no caso do filme de João Ribeiro) e fazê-lo pensar o quão distante o problema do outro realmente estaria dos problemas do Brasil (no caso do filme de Saboia e Barbosa).

Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BELLO, Maria do Rosário Lupi. Da imagem literária à imagem cinematográfica: o “concreto” e o “icônico” como vocação narrativa. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE LITERATURA COMPARADA (APLC), 5., Lisboa, 2003.

COUTO, Mia. *Vozes anoitecidas*. Lisboa: Caminho, 1987.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Unesp, 2002.

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 1960.

NASCIMENTO, Luciene Maria M. O aspecto social presente em *Vozes anoitecidas*, particularmente, no conto “A fogueira” de Mia Couto. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, n. IV, v. 1, jan-mar 2003. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/410>>.

SOUSA, Sérgio Guimarães. Breve apontamento sobre o cinema *avant la lettre*. In: _____. *Diálogos lusófonos: Literatura e Cinema*. Trás-os-Montes: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em 24/07/2012
Aprovado em 06/04/2013

¹ Este artigo dialoga diretamente com a comunicação que apresentamos no Colóquio Internacional Livros Sem Fronteiras (<http://sce.fflch.usp.br/node/589>), intitulada “O conto sai do livro: prolongamentos da experiência de leitura”.

² Segundo a sinopse oficial do filme, publicada na versão em DVD: “Pretendendo a desdramatização da morte, este filme é a adaptação cinematográfica do conto ‘A fogueira’ do escritor moçambicano Mia Couto e explora a relação homem/mulher na sociedade camponesa moçambicana e também como os camponeses encaram a morte e as suas consequências”.

³ Recuperando as palavras de um sucinto mas muito interessante artigo-notícia publicado no site da Faculdade de Letras e Ciências Sociais da Universidade Eduardo Mondlane, cujo endereço eletrônico direto é o seguinte: <http://www.flcs.uem.mz/index.php?option=com_content&view=article&id=412:agosto-mes-do-cinema-mocambicano-na-flcs&catid=125:noticias-de-2011>.

⁴ Ainda citando o artigo-notícia referenciado anteriormente.

⁵ Este jeito
de contar as nossas coisas
à maneira simples das profecias
– Karingana wa karingana! –
é que faz o poeta sentir-se
gente

E nem
de outra forma se inventa
o que é propriedade dos poetas
nem em plena vida se transforma
a visão do que parece impossível
em sonho do que pode ser.

– Karingana! (José Craveirinha).

⁶ O filme não está nem mesmo registrado no IMDb, mas é possível consultar sua ficha técnica no Porta Curtas: <<http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=7581>>.

⁷ É possível assisti-lo integralmente no canal da ABD Maranhão no Youtube:

Parte 1 - <<http://www.youtube.com/user/ABDMaranhao#p/u/22/Ja7b3p3N-5I>>

Parte 2 - <<http://www.youtube.com/user/ABDMaranhao#p/u/21/I0oJdSbNUG8>>

⁸ Cf. o que sobre esse filme foi publicado pelo Portal da Cultura: <<http://www.cultura.gov.br/site/2007/03/06/a-proximidade-da-morte-vista-em-curta-metragem/>>.

⁹ Trecho extraído de uma notícia do Sesi, disponível em: <<http://www.teatroseesi.com.br/teatroseesi/site/AgendaAgendaLeiaMais.do?acao=carregar&vo.codigo=36>>

¹⁰ Em linguagem cinematográfica, *campo-contracampo* faz menção ao filmar a cena numa direção e depois na direção oposta, dando volta de 180°. É geralmente usado para mostrar os dois interlocutores de uma conversa cada um à sua vez, conforme toma a palavra, fazendo o espectador assumir sempre o ponto de vista do ouvinte. Chama-se *plongée* o posicionamento da câmera numa visão de cima para baixo e *contra-plongée* o posicionamento oposto, de baixo para cima.

¹¹ “Uma das experiências mais emocionantes da leitura consiste em proferir mentalmente ideias que não são nossas. Suscitada por todos os textos, ela adquire uma intensidade particular nas narrativas em primeira pessoa. Lendo as *Confissões*, assumo o ‘eu’ que aí se expressa, e a voz de Jean-Jacques se confunde, por um tempo, com a minha voz” (JOUVE, 2002, p. 109). O cinema, e em especial o cinema hollywoodiano, em geral procura suscitar, à sua maneira, uma experiência parecida de identificação. Quando envolvido pelo poder hipnótico de um filme, o espectador é capaz de abolir a distância entre ele e a tela para entrar e até engolfar-se no mundo ficcional do filme, vivenciando aqueles acontecimentos como se estivesse mesmo no lugar do mocinho ou mocinha que protagoniza a história.