

Um Kleist Cinematográfico

Fulvio Torres Flores¹

Introdução

Heinrich von Kleist publicou *Das Erdbeben in Chili* em 1807. A obra é classificada por alguns como conto (*Kurzgeschichte*) e por outros como novela (*Novelle*). Tentar resolver o impasse daria por si só um trabalho, uma vez que chegar a uma classificação definitiva demanda um estudo aprofundado que envolve não apenas as características principais da obra e de cada gênero literário, mas também como duas culturas distintas em sua história e suas tradições literárias como a brasileira e a alemã entendem tais gêneros. Vale dizer que na tradução brasileira utilizada para as citações neste trabalho, a obra foi intitulada *O Terremoto no Chile* e está inserida no livro *Contos Alemães*, organizado por Aurélio Buarque de Hollanda e Paulo Rónai, que traduziram todos os contos do volume, publicando-o em 1966.

O cinema surgiu mais de oito décadas depois da morte de Kleist, ocorrida em 1811, em um momento no qual outras artes como a literatura, o teatro e a pintura já se encontravam plenamente consolidadas. A fotografia, cuja tecnologia foi essencial para o surgimento do cinematógrafo (aparelho que filmava e depois exibia os filmes), era à época do nascimento do cinema uma arte em busca de se firmar, o que viria a acontecer ao longo das primeiras décadas do século XX.

A linguagem cinematográfica levou pelo menos duas décadas para se consolidar, o que só foi acontecer plenamente no ano de 1914 com o lançamento do controverso *O nascimento de uma nação* (*The birth of a nation*), de David Wark Griffith. Com esse filme e com *Intolerância* (*Intolerance*), de 1916, Griffith firmou seu nome na sétima arte como o pai da linguagem de cinema.

Antes dele, cineastas de diversos países fizeram experimentações fílmicas e contribuíram para que o diretor norte-americano reunisse, em filmes únicos, elementos que consubstanciariam aquela linguagem. No início, era comum apenas captar imagens de cenas cotidianas, de fatos históricos e até encenações e exibi-las

1 Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP. Professor do Curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Vale do São Francisco - UNIVASF. E-mail: fulvio.flores@univasf.edu.br.

sem a exigência de uma narrativa ou de uma linguagem própria. Mesmo que fossem cenas feitas exclusivamente para o cinema, a imagem mostrada ainda era pensada teatralmente, ou seja, como se o público estivesse em uma sala e assistisse ao que está no palco, agora substituído pela tela que abarcava imagens completas (COSTA, 2009, p. 17-52).

O cinema alemão manteve laços com a literatura desde os seus primórdios. Um exemplo disso é que já em 1913 era lançado o filme *O estudante de Praga* (*Der Student von Prag*), dirigido por Stellan Rye, que levou às telas uma narrativa que mesclava duas fontes literárias: *Fausto* (Faust), de Goethe, e *William Wilson* (William Wilson) de Edgar Allan Poe. No filme, um estudante passa a ser perseguido pelo demônio após lhe vender seu reflexo no espelho. Durante o período em que floresceu o movimento conhecido como Expressionismo Alemão, houve outras adaptações, como *Raskolnikow* (Raskolnikow) de Robert Wiene, em 1923, baseado na obra *Crime e castigo*² de Fiódor Dostoiévski; *Os nibelungos* (*Die Nibelungen*), de Fritz Lang, dois filmes (1923 e 1924) baseados na mitologia germânica; *Nosferatu* (*Nosferatu*), de F. W. Murnau, em 1922, uma versão do romance *Drácula* (*Dracula*), de Bram Stoker (o crédito à obra literária, no entanto, não é dado); *Da aurora à meia-noite* (*Von Morgens bis Mitternachts*), de Karl Heinz Martin, em 1920, baseada na peça homônima expressionista escrita por Georg Kaiser (CÁNEPA, 2009, p. 69-74).

O advento de inserir o som em filmes – como diálogos, músicas e ruídos – só foi totalmente conseguido em 1929 com o filme norte-americano *O cantor de jazz* (*The jazz singer*), de Alan Crosland. Essa conquista viria a tornar a literatura ainda mais próxima do cinema, uma vez que a partir daquele momento os diálogos poderiam deixar os intertítulos – espécie de cartões filmados com informações essenciais, mas principalmente com diálogos – para ir diretamente à boca dos próprios personagens, narrações poderiam ser gravadas e sobrepostas às imagens, além de outros recursos, como a inserção de música e ruído. Por essa razão nos anos 1930 a indústria cinematográfica, especialmente a hollywoodiana, passou a contratar mais sistematicamente literatos para escrever roteiros. Esses roteiros, por sua vez, passaram cada vez mais a serem baseados em obras literárias diversas, como romances, peças de teatro, poemas, contos e novelas. A aproximação entre a indústria cinematográfica, os literatos roteiristas e também os roteiristas de formação

2 Só serão informados entre parênteses os títulos originais das obras em alemão e inglês.

finalmente estabeleceria o que se conhece hoje como roteiro clássico ou, ainda, roteiro dramático.

Segundo Linda Seger (2007, p. 11), “[...] 85% dos premiados pelo Oscar na categoria de melhor filme são adaptações”. Fica claro que a adaptação tem seu lugar garantido na cinematografia norte-americana, dado que se repete, ainda que menos intensamente, nos cinemas nacionais de vários países cuja produção é organizada e frequente.

Sobre a adaptação da literatura para o cinema, Syd Field (2001, p. 174) afirma que

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. ‘Adaptar’ significa transpor de um meio para o outro. A adaptação é definida como a habilidade de ‘fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste’ – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. Não um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes.

Portanto, adaptar não significa copiar de um meio a outro, mas sim recriar o material para que a transposição carregue as principais características da obra original. Nesse processo, há obras mais fáceis de adaptar e outras que requerem muita modificação. Linda Seger (2007, p. 19) explica que a adaptação de um conto

[...] exige acréscimos, em vez de subtrações. Geralmente um conto tem menos personagens do que um romance, e esses personagens estão inseridos em circunstâncias extremamente singelas, por vezes até mesmo destituídas de começo, meio ou fim. Em muitos contos há poucos *subplots* para complicar a ação, ou mesmo nenhum. Portanto, trabalhar com contos normalmente exige o acréscimo de *subplots* e personagens, além da ampliação de cenas e linhas dramáticas.

Embora se refira especificamente a conto, podemos estender essa ideia também para a obra de Kleist. A partir do excerto acima, é possível identificar em *O Terremoto no Chile* quais são os aspectos essenciais a serem considerados para uma adaptação:

- a) a quantidade de personagens: embora haja um número até grande de

personagens citados ao longo do conto, é bem reduzido o número que participa diretamente da ação no enredo.

b) circunstâncias em que os personagens estão envolvidos: não são nada singelas, pois envolvem uma perseguição de cunho moral-religioso, um terremoto, a luta pela sobrevivência e uma derradeira perseguição parecida com a anterior. Neste aspecto, o conto é bastante produtivo.

c) circunstância com começo, meio e fim: como será discutido mais à frente, o conto é exemplar na maneira como é apresentado linearmente, com progressão dramática crescente.

d) quantidade de *subplots* (ou subenredos): o número de personagens que têm enredo do começo ao fim é reduzido: apenas Josefa e Jerônimo. Outros personagens como Fernando, Elvira e Constança só participam do meio para o final.

Segar é precisa quando afirma que adaptar contos requer a ampliação de subenredos, de cenas e de linhas dramáticas. É evidente que as adaptações a que ela se refere são aquelas para filmes de longa-metragem, com duração média de uma hora e meia a duas horas.

O que se procura demonstrar neste trabalho é que o conto de Kleist tem uma potencialidade fílmica, ou seja, é um material adaptável em três aspectos: tem estrutura dramática definida e clara; tem estrutura temática; e, por fim, o material literário é fortemente visual. Adaptá-lo significaria, porém, partir desses elementos para construir outros, partir do literário para o cinematográfico. O que se apresentará a seguir, portanto, é muito mais um esforço de leitura do que uma proposta.

A estrutura dramática

O termo estrutura dramática é controverso e dá margem a diversas interpretações. Em estudos teatrais, ele pode significar, por exemplo, a estrutura de ação da peça bem feita, aquela em que as ações são encadeadas por meio de causa e efeito e com progressão tensional crescente até o clímax, invariavelmente ocorrendo ao final da peça e seguido de uma resolução. Nesse caso, entende-se dramática como significado de “de ação”. Outra possibilidade, é entender o termo como estrutura da peça, seja ela de qualquer subgênero dramático ou mesmo de uma peça épica. Dessa forma, é possível falar da estrutura dramática tanto de uma

tragédia grega, quanto de uma peça épica de Bertolt Brecht ou de uma do teatro de absurdo de Eugène Ionesco.

Mas não é apenas no teatro que o termo é usado. O cinema consagrou a estrutura dramática como a mais eficiente para as suas adaptações, embora não a única. No cinema, o termo equivale para a escrita de roteiros o mesmo que para a escrita de uma peça bem feita: um conjunto de concepções que, postas em prática, garantiriam uma estrutura eficiente para a obra. É comum encontrar em manuais de roteiro as expressões “estrutura dramática” e “estrutura aristotélica”. Sobre o último termo, vale lembrar que Aristóteles, em sua *Poética*, não escreveu um tratado prescritivo sobre como obras deveriam ou não ser escritas. O filósofo analisou quais elementos funcionavam nas obras a que teve acesso no século IV a. c. O uso desse termo, portanto, refere-se a uma forma como essa obra do filósofo foi vista, isto é, como um manual de normatização, o que de forma alguma corresponde ao intento original do material.

Isso exposto, o uso que se fará do termo estrutura dramática corresponde a uma adaptação dos conceitos usados em manuais de roteiro diversos e que, por sua vez, foram adaptados de conceitos da peça bem feita³.

A estrutura dramática que será desenvolvida neste trabalho é aquela dividida em três atos, sendo: ato um – apresentação; ato dois – desenvolvimento; ato três – desfecho. Cada ato tem suas divisões internas que, somadas, totalizam quatorze pontos dramáticos, sendo: ato um – exposição, gancho, incidente, crise e primeiro ponto de virada; ato dois – primeiro ponto-foco, ponto central, segundo ponto-foco e segundo ponto de virada; ato três – exposição, incidente, crise, clímax e resolução⁴. Cada qual será explicado à medida em que a análise prosseguir.

Embora seja mais comum se iniciar uma obra com a exposição, não é tão incomum que isso seja feito a partir do gancho. A exposição é o artifício de apresentar os personagens e o lugar onde a trama ocorre. O gancho, por sua vez, equivale a uma cena que prenda a atenção do leitor/espectador logo no início da narrativa. O que Kleist faz em *O Terremoto no Chile* é iniciar com o **gancho**:

3 Para uma leitura mais detalhada sobre a peça bem feita, indico o capítulo referente ao assunto em: FLORES, 2008, p. 24-37.

4 Esses termos foram utilizados na dissertação referida na nota anterior (FLORES, 2008, p. 41-45), adaptando-os de manuais de roteirização.

Jerônimo⁵ está se preparando para se enforcar no momento em que o terremoto começa. As informações dadas sobre ele são mínimas: é um espanhol que está no Chile no ano de 1647 e está preso por crime grave.

Na **exposição**, descobre-se que um ano antes Jerônimo era professor na casa do fidalgo Dom Henrique Asterón, onde mantinha um romance secreto com a filha desse, Dona Josefa. Ambos descobertos, a moça é mandada para o convento e Jerônimo é afastado da casa. Mesmo com Dona Josefa reclusa, Jerônimo consegue encontrá-la secretamente no jardim do convento e ambos prosseguem com seu romance.

Em seguida, tem-se o **incidente**, ou seja, uma ação não necessariamente ligada aos fatos principais, mas que dará início a todo o conflito principal da obra. O incidente é o estopim do enredo e acontece quando Dona Josefa dá à luz um menino em plena escadaria da catedral. Se a princípio poderia se pensar que o grande conflito estaria relacionado apenas à condenação de Jerônimo, o incidente vem a introduzir um novo elemento que servirá de base para ampliar a tensão da narrativa.

O incidente leva a uma **crise**, sendo esse último o ponto dramático em que uma ação ocorre desfavoravelmente ao protagonista. No caso do conto, a crise tem ação sobre ambos os protagonistas: Dona Josefa é condenada à morte por degolação e Jerônimo é mandado ao cárcere.

Encerrando o primeiro ato, há o **primeiro ponto de virada**, a grande ação que conduzirá os protagonistas a um destino diferente daquele que foi desenvolvido até então. Sabe-se, pelo gancho no início do conto, que Jerônimo estava para se enforcar no momento em que o grande terremoto começa. Mas o evento catastrófico lhe possibilita escapar da prisão, agora totalmente destruída. Houve uma completa reversão da sorte do protagonista: ele passa do encarceramento à liberdade, mesmo que essa última seja apenas provisória. O terremoto também mudará a sorte de Dona Josefa, mas Kleist retarda essa informação para outro momento estratégico da estrutura, conforme será visto mais adiante.

O primeiro ato, portanto, apresentou os personagens principais (Jerônimo e

5 Os nomes utilizados aqui serão os da tradução em português. Segue uma relação dos personagens com seus nomes no original: Dona Josefa (Donna Josephe); Jerônimo Rugera (Jeronimo Rugera); Dom Henrique Asterón (Don Henrico Asteron); Dom Fernando (Don Fernando); Dona Elvira (Donna Elvire); Dona Constança (Donna Constanze); Juan (Juan); Filipe (Philippe); Dom Alonso (Don Alonzo); Mestre Pedrillo (Maister Pedrillo).

Dona Josefa) e os acontecimentos que traçaram seus destinos do início do enredo, em que ambos namoram em segredo, passando pelo enclausuramento de Dona Josefa e encarceramento de Jerônimo, até a escapada sensacional de Jerônimo do cárcere no momento do terremoto.

Inicia-se o segundo, em que a ação prossegue e o clima de tensão aumenta. Jerônimo sai à procura de D. Josefa, mas de início suas buscas não trazem qualquer resultado. Uma mulher, porém, afirma veementemente que viu Dona Josefa ser decapitada. Este é o **primeiro ponto-foco**, que retoma a ação apresentada no primeiro ponto de virada, aumentando a sua tensão. Essa informação encerra, do ponto de vista de Jerônimo, a sorte de Dona Josefa. Ele sobreviveu à própria tentativa de suicídio e ao terremoto, mas ela foi executada como haviam determinado. Só lhe resta se entregar à própria dor.

Um dos pontos mais caros a uma narrativa dramática é o chamado **ponto central**, também conhecido como **nó dramático** ou ainda como **falsa resolução**, dependendo do que a narrativa apresentar. Tem nó dramático a narrativa em que a ação do protagonista e do antagonista fica impedida de continuar por alguma razão. No nó dramático, parece haver um impasse que não poderá ser resolvido. Evidentemente, como se trata de um ponto estratégico na estrutura, o impasse será resolvido a partir do próximo ponto. A falsa resolução, por sua vez, não se refere a um impasse criado, mas a uma solução obtida que acaba com os problemas a favor do protagonista ou do antagonista.

Em *O Terremoto no Chile*, o autor optou por um ponto central com falsa resolução. Após chorar a morte da amada, Jerônimo renova suas esperanças, sai à procura dela e a encontra viva com o filho deles, Filipe. A resolução é falsa porque dá a entender que tudo ficará bem dali para frente com os três. Juntos e temporariamente livres, eles poderão ir a La Concepción, onde Dona Josefa pretende pedir a uma amiga o dinheiro para que eles sigam para a Espanha e recomecem uma nova vida. Este ponto central tem outra função interessante: explicar como Josefa escapou do degolamento e como, em meio ao terremoto, conseguiu sobreviver e ainda recuperar seu filho, então em poder das freiras enclausuradas.

A falsa resolução, porém, deve ser de alguma forma desfeita, e isso será proporcionado pelo **segundo ponto-foco**, o próximo ponto dramático. O segundo

ponto-foco retoma a ação e põe protagonista e antagonista novamente em curso de confronto, mesmo que indiretamente. Na narrativa, após terem decidido o plano de viajar à Espanha, Dom Fernando, um conhecido de Dona Josefa, pede a ela que amamente seu filho Juan, pois Dona Elvira, sua esposa e mãe do pequeno, está ferida. Jerônimo e Dona Josefa se juntam ao grupo de Dom Fernando, que inclui suas duas cunhadas, Elisabete e Constança. Com o grupo, eles descobrem que, devido ao terremoto, pessoas de várias camadas sociais estão convivendo juntas, além de haver um clima de esperança de que faltas e crimes sejam perdoados, pois diversas pessoas, antes mal vistas pela sociedade, revelaram-se de extrema grandeza em suas ações.

Sentindo os ventos favoráveis, eles decidem ficar no Chile porque acreditam que serão perdoados pelo vice-rei. Josefa, no entanto, insiste que eles se transfiram para La Concepción e solicitem o perdão por escrito e, caso não sejam atendidos, retomem o plano de se mudar para a Espanha. Eles, porém, não fazem isso imediatamente. Este é o **segundo ponto de virada**, que intensifica a tensão porque ambos os personagens contrariam a expectativa natural de fuga daquele lugar inóspito. Ao decidirem ficar em Santiago ou La Concepción, ambos estão se aproximando sem saber de seu inexorável fim.

O segundo ato, iniciado no primeiro ponto foco e encerrado no segundo ponto de virada, tratou de desenvolver a narrativa, resolvendo questões deixadas no primeiro ato e intensificando a ação para o terceiro. Embora possa parecer que depois do ponto central haja uma diminuição da força da ação, essa é uma impressão enganosa. Santiago mostrou-se uma cidade ameaçadora tanto do ponto de vista físico quanto moral e a decisão de permanecer um pouco mais até ir a La Concepción aguardar a resposta do vice-rei é o erro que conduz os protagonistas à tragédia final. Eles se iludem pela fé que têm na bondade humana. Seus antagonistas não são as pessoas que os perseguiram no passado recente, e sim os que sobreviveram e têm a mentalidade conservadora e punitiva dos algozes do início da narrativa.

O primeiro ponto dramático do terceiro ato é a **exposição**. É preciso esclarecer que há nomes idênticos para alguns pontos do primeiro e do terceiro ato – o que os diferencia é a posição que ocupam no decorrer da narrativa e, mais importante, o seu grau de tensão. A exposição nesse ato visa a criar a situação que

vai levar os protagonistas em direção ao clímax e à resolução. Ela acontece quando os membros do grupo de Dom Fernando, agora acrescido de Dona Josefa, Jerônimo e Filipe, conversa sobre ir ou não à missa. Embora alguns afirmem ser mais prudente esperar outras oportunidades, Dona Josefa, em um impulso, declara querer recompensar os céus pelas graças alcançadas. Para isso, tem o apoio de Dona Elvira que, impedida de ir por estar debilitada, pede ao marido que conduza o grupo. Dona Elisabete tem um pressentimento de que eles não devem ir, mas todos seguem para a missa.

Após a exposição, há novamente um ponto dramático chamado **incidente**, cuja função é similar ao incidente anterior. Se no primeiro ato ele dá início às ações que farão a narrativa se desenvolver, agora ele impulsiona a narrativa para que ela seja conduzida ao seu final. Durante o sermão, o cônego relaciona a desgraça de Santiago com o acontecido em Sodoma e Gomorra, e atribui a ira divina aos pecados cometidos por Dona Josefa e Jerônimo no jardim das Carmelitas.

O próximo ponto dramático é a **crise**, surgida quando o plano de Dom Fernando, que pede a Dona Constança fingir um desmaio para que possam sair da igreja, fracassa, e algumas pessoas gritam que os pecadores estão na igreja. Primeiro Dona Josefa é agredida, depois pensam que Dom Fernando é Jerônimo, mas a confusão é desfeita por Jerônimo que se entrega. Dom Fernando tem outra ideia: afirma que Jerônimo mentiu ser quem era para salvar Dom Fernando, que estava nas mãos da turba raivosa. Dom Alonso, um oficial da marinha, reconhece Dona Josefa, que entrega Juan e Filipe a Dom Fernando, rogando que ele saia dali com seus dois filhos e deixe que ela e seu marido encarem seu triste fim. A sua estratégia, ao pedir que Dom Fernando saia com “seus” filhos, é proteger seu filho, Filipe, juntamente com Juan.

Como pôde ser constatado, a crise é um momento de grande tensão, porque se exacerbam as questões em torno dos destinos dos personagens da narrativa. Porém, o momento de maior intensidade dramática de toda narrativa é o **clímax**, o ponto dramático posterior à crise, pois é nele que efetivamente todos os rumos são definidos. É no clímax, segundo Robert McKee (2006, p. 293), que haverá “[...] uma revolução nos valores, indo do positivo ao negativo ou do negativo ao positivo com ou sem ironia – um valor mudado em sua carga máxima que é absoluto e irreversível. O significado dessa mudança move o coração do público”. Um homem,

que se identifica como pai de Jerônimo, desfere-lhe um golpe de cajado e ele cai morto. Dona Constança é letalmente atingida em seguida, confundida com Dona Josefa. Dom Fernando tenta enfrentar o grupo de agressores, mas Dona Josefa percebe que ele não conseguirá e se entrega, sendo morta por mestre Pedrillo. Dom Fernando luta com sua espada contra os homens, conseguindo eliminar alguns deles, mas mestre Pedrillo consegue tomar Juan de seus braços e atira-o contra uma das pilastras da igreja, matando a criança. O clímax, portanto, decide o destino dos personagens: Dona Josefa, Jerônimo, Dona Constança e o pequeno Juan morrem. Dom Fernando, com o pequeno Juan nos braços, tem a difícil tarefa de recolher os corpos.

A **resolução**, ponto dramático final, expõe uma finalização para a narrativa. Com seu filho Juan morto, Dom Fernando e Dona Elvira adotam o pequeno Filipe, filho de Jerônimo e Dona Josefa. Dom Fernando, quando olha para o menino, lembra da forma como ele e Juan entraram em sua vida.

Durante o terceiro ato, chamado de ato de desfecho, há uma conclusão para os conflitos iniciados no primeiro ato e desenvolvidos no segundo. O destino de Dona Josefa e Jerônimo, desde o início tumultuado – com a descoberta de seu romance, o nascimento de Filipe, as condenações, a sobrevivência ao terremoto, a possibilidade de ir à Espanha e a decisão de ficar no Chile e atender à primeira missa após o evento trágico – foi agora resolvido com a identificação na igreja e a fortuna reservada aos quatro personagens assassinados.

A estrutura temática

Para ser bem construída, toda narrativa, seja ela literária ou fílmica, deve contar uma história que transcenda os personagens e os lugares, isto é, deve apresentar uma discussão sobre um tema mais amplo e de interesse ao leitor/espectador.

Em *O Terremoto no Chile*, Kleist evidencia duas forças em conflito: a fé sincera de um casal apaixonado e o conservadorismo, especialmente o de cunho religioso, vigente naquela sociedade. No início, Jerônimo é afastado da casa dos Asterón e Dona Josefa enviada a um convento. O motivo do afastamento não é expresso, mas dá a entender que, sendo filha de um fidalgo abastado, Dona Josefa

estava acima de Jerônimo na escala social, pois ele era apenas um professor. Ambos superam a crise inicial e voltam a se ver: seu amor vence, portanto, o obstáculo inicial.

Com a gravidez de Dona Josefa, a situação de ambos se complica duramente. A comoção social, horrorizada com o que aconteceu no convento das Carmelitas, determina que ela seja condenada à morte. É inaceitável para boa parte daquela população cristã que uma ímpia como Dona Josefa fique viva. Em nome da ira divina, os homens decidem que ela deve morrer. Do auge da condescendência dos acusadores, esses ainda aceitam baixar a pena de morte por fogo por morte por degolação. O resultado prático é quase nulo, pois usam do nome divino para proporcionar a punição que lhes satisfaça. A punição contra Dona Josefa é tirar-lhe a vida, ao passo que contra Jerônimo é encarcerá-lo, impedindo-o de qualquer novo contato social.

O terremoto salva a ambos de seus destinos escolhidos pelas forças conservadoras e religiosas, e ao mesmo tempo exige que eles tomem posição frente ao evento: ambos lutam com todas as forças para sobreviver, enquanto pensam um no outro, assim como no filho. Ao se reunirem e saberem dos vários atos heroicos ocorridos após a catástrofe, o casal decide ficar na cidade. Acreditando que as mentalidades possam ter mudado diante dos recentes acontecimentos, eles vão à missa que selará suas mortes. A missa, que a princípio era celebrada em agradecimento pela vida daqueles que foram poupados, logo se transforma em um procedimento acusatório, promovendo uma pequena inquisição em busca dos pecadores que, segundo o sacerdote, provocaram a desgraça na cidade. O casal é destruído pela turba de agressores, que condena o seu amor, considerado impuro, e despreza a sua fé, pois para eles não passam de pecadores que se arrogam o direito de matar em nome de um Deus a quem eles mesmos estavam, há poucos momentos, agradecendo por suas vidas.

Fica claro, portanto, que o tema – embate entre fé e conservadorismo religioso – permeia toda a narrativa, não havendo sequer um momento em que o efeito desse embate não se faça presente. A temática impregna a narrativa do início ao fim.

A potencialidade cinematográfica

Qualquer gênero literário, além da narrativa e do tema, depende também da visualidade que conseguir criar. Há obras que são mais visuais do que outras, exigindo diferentes níveis de criação imagética por parte do leitor. É comum ouvir falar, por exemplo, sobre as imagens que poemas criam, sobre caracterizações físicas de personagens de contos, romances e peças de teatro, sobre lugares que manteriam ou não a descrição que deles fazem os livros. Além disso, há também a sempre acalorada discussão sobre qual é a melhor obra, se o livro ou o filme.

Aqui vale um comentário, de observação empírica: via de regra, o público gosta mais dos romances que leu do que de suas adaptações para o cinema. A justificativa frequente é que o filme elimina muitos personagens, tem menos ação e não desenvolve tão detalhadamente as características psicológicas dos personagens. O contrário se dá quando o público vê um filme e depois lê o conto, pois entende que o filme desenvolve melhor a narrativa, ampliando o número de personagens, incluindo mais ação e dispensando maior atenção à construção psicológica.

No cinema, a visualidade é criada a partir de planos. Cada plano é a expressão mínima resultante de um enquadramento da câmera que capta uma imagem em um determinado ângulo, podendo estar parada ou em movimento. Um conjunto de planos compõe uma cena, que pode ser entendida como uma unidade de ação no mesmo espaço e tempo. E um conjunto de cenas compõe uma sequência, desde que sejam ligadas pela mesma continuidade de ação. Ao serem colocadas em ordem todas as sequências, tem-se como resultado o filme.

Como este trabalho pretende evidenciar a potencialidade cinematográfica do conto de Kleist, serão escolhidas algumas passagens para mostrar como o autor cria a visualidade no texto e de que maneira essa visualidade poderia ser captada para o cinema.

Observe-se o trecho escolhido para análise:

Aqui, o desabamento de mais uma casa, com os fragmentos voando de todos os lados, desviou-o [Jerônimo] para uma rua lateral; ali as chamas, rebentando no meio de espessas nuvens de fumaça, saíram pelas janelas e fizeram-no entrar horrorizado em outra rua; adiante as ondas do Mapocho, transbordando, vinham a rolar sobre ele, e seus uivos o arremessaram numa

terceira rua. Aqui, tropeçava num montão de cadáveres; ali, um gemido escapava-se ainda dos escombros; mais longe, gritos de pessoas empoleiradas num telhado em chamas pediam socorro; homens e animais lutavam com as ondas; um rapaz valente procurava socorrer alguém; outro, de mortal palidez, estendia, sem falar, as mãos trementes ao céu. Afinal, Jerônimo conseguiu alcançar a porta e até subir a um morro um pouco além, mas aí caiu no chão sem sentidos. (KLEIST, 1961, p. 18)

Há inúmeras possibilidades de transformar o trecho acima em imagens, com múltiplas combinações de planos. Porém, se nos ativermos ao que o material literário sugere visualmente, já teremos uma criação cênica suficiente para a compreensão da potencialidade do texto para adaptação fílmica:

1. “Aqui, o desabamento de mais uma casa, com os fragmentos voando de todos os lados, desviou-o para uma rua lateral” – plano geral, em que uma grande proporção de área é mostrada, incluindo personagens (podendo ou não ser reconhecíveis, dependendo da quantidade e da distância da câmera) e o espaço no qual estão. Nesse caso, Jerônimo deve ser reconhecido no plano por proximidade ou outra identificação, como figurino.
2. “ali as chamas, rebentando no meio de espessas nuvens de fumaça, saíam pelas janelas e fizeram-no entrar horrorizado em outra rua” – plano de conjunto, aquele em que se mostra um ou mais personagens e o lugar onde se encontram, com mais visibilidade aos detalhes da cena (é um plano com enquadramento de uma área menor que o plano geral).
3. “adiante as ondas do Mapocho, transbordando, vinham a rolar sobre ele, e seus uivos o arremessaram numa terceira rua” – plano geral, a uma distância controlada que permita a identificação de Jerônimo.
4. “Aqui, tropeçava num montão de cadáveres” – plano de conjunto, com identificação tanto de Jerônimo quanto dos outros personagens/figurantes, a ponto de se saber que estão mortos.
5. “ali, um gemido escapava-se ainda dos escombros” – outro plano de conjunto, podendo inclusive ser o ponto de vista de Jerônimo (“ali” parece até uma dica do autor). A sonoridade é outro aspecto que deve ser levado em conta. Até essa sentença, os sons sugeridos pela narrativa são naturais. O gemido vindo dos escombros apenas sugere o sofrimento de quem está soterrado, mas nenhuma imagem é mostrada. Esse é um dos exemplos em que a sonoridade e a imagética

trabalham organicamente sem criar redundância. O sofrimento da pessoa que geme é reforçado pelo fato de já termos visto os cadáveres no plano imediatamente anterior.

6. “mais longe, gritos de pessoas empoleiradas num telhado em chamadas pediam socorro” – plano geral, podendo ou não ser o ponto de vista de Jerônimo.

7. “homens e animais lutavam com as ondas” – plano geral ou plano de conjunto, dependendo da proporção de espaço que se queira mostrar.

8. “um rapaz valente procurava socorrer alguém” – plano de conjunto ou ainda plano americano, que enquadra os personagens da cintura para cima. Está em aberto qual o tipo de socorro específico que o rapaz prestou. Inferindo que a pessoa estivesse se afogando, o plano americano seria uma solução interessante, pois poderia mostrar o rapaz valente segurando a pessoa pelo pescoço enquanto ela se debate na água.

9. “outro, de mortal palidez, estendia, sem falar, as mãos trementes ao céu” – para que a mortal palidez seja mostrada, é necessário no mínimo um primeiro plano, que enquadra o busto do personagem.

10. “Afinal, Jerônimo conseguiu alcançar a porta e até subir a um morro um pouco além, mas aí caiu no chão sem sentidos.” – essa última sentença do trecho envolve mais ações e deslocamentos. Poderia ser iniciada com um plano geral mostrando Jerônimo se aproximando da porta e, sendo seguido por *traveling*, movimento em que a câmera acompanha o personagem, ele pode ser enquadrado mais proximamente (um plano de conjunto, por exemplo) subindo ao morro e, quando cai sem sentidos, poderia ser mostrado com aproximação de *zoom* do plano de conjunto até o primeiríssimo plano (*close-up*) no rosto do personagem.

A decupagem (do francês, *découpage*, que significa “recortar”) sugerida acima, no entanto, poderia ser iniciada com um grande plano geral, por meio do qual seriam mostrados os cadáveres nos quais Jerônimo tropeçava, os escombros, as pessoas no telhado, as outras lutando contra as ondas. Seria uma visão geral do espaço e das ações e poderia, em seguida, ser seguida de variados planos.

Observe-se que a proposta acima não é decupar tecnicamente para uma filmagem. Se o fosse, o número de planos provavelmente se multiplicaria consideravelmente, levando em conta a média usada para sequências de catástrofe. A proposta, no entanto, é tentar extrair do texto as suas sugestões imagéticas,

nomeando-as com os termos técnicos da decupagem. Assim, note-se que houve uma predominância de planos que abarcam áreas amplas, como o geral e o de conjunto, em detrimento de planos mais fechados, como o americano e o primeiro plano.

Uma decupagem para cinema possibilitaria, ou ainda, obrigaria o diretor a recriar o material. Um exemplo simples disso é o tropeçar de Jerônimo em meio aos cadáveres. Nada impediria um primeiríssimo plano (*close-up*) mostrando o olhar horrorizado de Jerônimo naquela situação. O conto nada diz sobre o olhar do personagem, mas o processo de adaptação pode trazer esse elemento à tona. Vale, portanto, retomar as duas lições deixadas por Syd Field, quando diz que em primeiro lugar é preciso entender que literatura e cinema são meios completamente diferentes, e por Linda Seger, quando afirma que o conto exige uma expansão na sua transposição para o cinema.

Considerações finais

A leitura apresentada neste trabalho é de cunho ensaístico. Tentar esgotar as propriedades dramáticas, temáticas e visuais do conto de Heinrich von Kleist seria o primeiro passo para tornar a própria leitura estéril. O que se propôs tentativamente foi trazer à luz, por meio de um grande exemplo da literatura alemã, qualidades intrínsecas da literatura que podem ser utilizadas para a adaptação fílmica.

Tivesse Kleist nascido um século depois e podido viver mais do que os trinta e três anos que viveu, suas qualidades como escritor certamente seriam aproveitadas para o desenvolvimento de roteiros de cinema. Poucos escritores souberam dinamizar suas narrativas com tão intensa qualidade audiovisual. O *Terremoto no Chile* é um grande exemplo desse feliz encontro.

Referências

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: Mascarello, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP, Papirus, 2006, 55-88.

COSTA, Flávia Cesarino da. Primeiro cinema. In: Mascarello, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP, Papirus, 2006, 17-52.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Tradução Alvaro Ramos. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

FLORES, Fulvio T. **Nem só bem feitas, nem tão melodramáticas: *The children's hour* e *The little foxes***, de Lillian Hellman. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KLEIST, Heinrich von. Das Erdbeben in Chili. In: *Kleist-Archiv Sembdner der Stadt Heilbronn*. Disponível em: <<http://www.kleist.org>>. (05/04/2011).

_____. O terremoto no Chile. In: HOLLANDA, Aurélio Buarque de; RÓNAI, Paulo. (Org.). **Contos alemães**. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1966, 13-31.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução Chico Marés. Curitiba, Arte & Letra, 2006.

SEGER, Linda. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. Tradução Andrea Netto Mariz. São Paulo, Bossa Nova, 2007.