



NO PAPEL, O SOM DO CINEMA - A TRANSPOSIÇÃO SONORA EM *A OSTRAS E O VENTO*

Andreson CARVALHO¹

Resumo: Em meio a tantas questões sobre a fidelidade na adaptação de obras literárias para o cinema, qual seria o papel do som? Ele reforçaria estas questões, ou ele comprovaria suas ineficiências? A partir do livro de Moacir C. Lopes, do roteiro e do filme de Walter Lima Jr., adentraremos o mundo sonoro de *A Ostra e o Vento*, buscando muito mais do que referências de adaptação; procurando desvendar os rumos de uma transposição sonora entre o papel e a película.

Palavras-chave: som; literatura; cinema; fidelidade; adaptação.

*cada som isolado do vento e das ondas está
ligado a uma emoção, corresponde a um gesto*
(Moacir C. Lopes)

Uma das primeiras imagens do filme *A Ostra e o Vento* (Walter Lima Jr., 1997) é uma câmera que percorre rente ao chão, como se procurasse por algo, para logo em seguida nos apresentar a um caderno, com suas páginas folheadas pela força do vento. Uma imagem simples, que em consonância com a primeira imagem vista no filme – uma ilha no formato de rosto de mulher emergindo d’água – sintetiza toda a história que nos será apresentada. Ao vermos o caderno ouvimos também uma voz sussurrando o nome de Marcela, e logo descobrimos ser este caderno seu diário. O diário de uma menina que se torna mulher vivendo numa ilha isolada do mundo, onde as únicas pessoas com quem mantém contato são: seu pai (José), um amigo que ajuda nos serviços da ilha (Daniel), e alguns marujos, sempre os mesmos, a trazer mantimentos e suprimentos para os três habitantes da Ilha dos Afogados. Compreendemos também, durante o desenrolar dos acontecimentos, que a câmera a nos conduzir até o diário é na verdade o ponto de vista de Saulo, amigo imaginário da menina, corporificado através do vento, a ganhar vida e variadas personalidades através dos diferentes códigos sonoros utilizados em sua “comunicação” com Marcela. Um excelente trabalho sonoro realizado por Tom Paul, conferindo veracidade a uma personagem ilusória

¹ Professor substituto de edição e montagem da UFF entre 2004 e 2005. Atual professor de edição de som da Escola de Cinema Darcy Ribeiro e mestrando do PPGCOM da UFF. Entre os mais recentes trabalhos estão: a assistência de edição de som em longas como “Árido Movie” (Lírio Ferreira, 2005) e “Sonhos e Desejos” (Marcelo Santiago, 2006); e a edição de som de curtas como “Berenice” (Luciana Penna e Bruno Duarte, 2005) e “Jonas e a Baleia” (Felipe Bragança, 2006) e “Tecnicolor” (Luciana Penna, 2008). e-mail: andresonsc@gmail.com



de fundamental importância para o desfecho da história. Já o formato da ilha, vista a certa distância, ecoa na ideia de que Marcela e a ilha se transformaram em uma só. Uma alusão a total simbiose entre a personagem e o espaço em que vive, não existindo, para a percepção de Marcela, mundo além das fronteiras de sua ilha, onde tudo o que ela conhece e tem lembrança está inscrito dentro dos limites impostos pelo mar que a cerca.

O objetivo deste texto é buscar um paralelo, na transposição para o cinema do romance de Moacir C. Lopes, *A Ostra e o Vento*, entre imagem e som, numa perfeita sintonia, imprescindível para o sucesso de uma adaptação que se mantém fiel ao espírito da obra e não às palavras escritas sobre o papel. Para isso, é fundamental levantar-se primeiramente algumas questões relacionadas à adaptação, e que serão pertinentes às análises desenvolvidas em nossa trajetória.

Adaptar, transmutar de linguagem, transladar, enfim, experimentar de novo uma obra em outra linguagem diferente daquela em que foi concebida originalmente é uma forma de recontar uma história. Obviamente o conceito é limitado e dificilmente dará conta de todas as possibilidades e variáveis que podem ser contadas estas histórias originais. Podemos produzir uma adaptação de toda uma obra, respeitando tempo, espaço, personagens, etc; podemos inclusive adaptar no interior de um gênero ou entre vários gêneros, em diferentes veículos; também podemos produzir uma adaptação a partir de uma parte da trama central e não toda ela e, inclusive, a partir de uma trama paralela do texto de partida, se esta possibilitar uma adaptação (ADAMI, 2001, pp.1-2).

A todos aqueles que buscam, nos filmes realizados a partir de grandes obras literárias, encontrar as cenas a povoar suas mentes de leitores entusiasmados com o texto impresso, e restringem este tipo de cinema a uma fórmula única para se obter o real valor da essência literária em toda a sua grandeza, uma única palavra: ilusão. Cinema e literatura, em primeiro lugar, são duas artes totalmente distintas, que têm apenas como ponto de convergência o fato de utilizarem-se da narrativa para contar suas histórias². No entanto, em cada uma delas a narratividade encontra um solo totalmente diferente com condições distintas para fazerem brotar suas obras. Enquanto uma tem como meio a imagem, a outra

² A narrativa entretanto não é a única forma de expressão destas duas artes, como nos demonstra Sebastião Uchoa Leite em seu texto: “Tanto a literatura quanto o cinema podem não narrar coisa alguma, também. No caso da literatura, ela pode ser ensaio ou poema, formas não-narrativas, em princípio. A poesia de outras épocas já foi intensamente narrativa. Hoje, que a forma lírica venceu o *epos* (e que Aristóteles já perdeu a aposta há tanto tempo), toda poesia é não-narrativa, exceto algumas formas dramáticas, hoje raras. Mas o cinema, quando não é arte narrativa, é documental, afora algumas exceções experimentais, que não são nem narrativa nem documentário”. LEITE, Sebastião Uchoa. “As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema”, in *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003. p. 173.



tem a escrita, distanciando-se completamente tanto em relação à transmissão da mensagem quanto a sua recepção por parte dos espectadores. Como então limitar uma a outra? Se na literatura precisamos de nossa imaginação para criar as imagens do que nos é descrito em parágrafos e mais parágrafos, no cinema, em alguns segundos, com uma câmera a percorrer um cenário ou locação, cumprimos este mesmo papel. Contudo, na leitura de um livro, por mais detalhada que seja sua descrição do ambiente, a imaginação de cada leitor irá atuar de forma a criar uma imagem visualizada apenas por si próprio, facultando uma infinidade de lugares possíveis, enquanto no cinema, este local estará representado imagetivamente, nos impossibilitando de imaginarmos algo diferente, e nos apresentando a percepção de um ou alguns leitores, integrantes da equipe do filme. Como então querer exigir, da mesma forma, que pessoas distintas tenham uma mesma percepção e interpretação sobre o som a contribuir com as imagens, quando este não é meramente um acessório a reforçar o que vemos?

Toda esta questão de fidelidade entre obras cinematográficas e literárias, muito discutida entre vários teóricos, se apresenta como algo muito frágil, principalmente no tocante a uma possível fidelidade de imagens, sons, ações e tempos, quando o que verdadeiramente deveria nortear uma adaptação é a essência do texto, a alma da história, o clima das ações, para tentar transpor para a tela do cinema a real magia existente num livro, sem feri-lo em sua base estrutural, que é o mais importante. O tempo, por exemplo, é fator primordial na diferença entre cinema e literatura: enquanto para o cinema o tempo é limitado pela duração da projeção, tendo como média 120 minutos, onde toda a história deve discorrer, no texto literário não existe um limite temporal, podendo cada receptor percorrer toda sua extensão no tempo que lhe for necessário. E, mesmo atualmente, com a existência de filmes em VHS e DVD, em que o espectador pode pausar, avançar ou retroceder, o tempo das ações não é alterado, mas sim a sua relação com o tempo. Podemos assistir a um filme de duas horas em cinco, mesmo assim sua duração continuará sendo de duas horas.

Sebastião Uchoa Leite (2003, pp. 144-145) afirma ser impossível transpor um romance de 250 páginas para um filme de duas horas de duração devido a todas as minúcias e sutilezas da mensagem verbal que se perdem. Esta colocação, no entanto, traz de volta a questão da fidelidade como uma tradução palavra por palavra, vírgula por vírgula, amarrando texto e filme numa camisa de força de onde a criatividade da linguagem cinematográfica parece não ter saída. O que alguns teóricos e críticos parecem não querer entender ou aceitar, apesar de todo estudo, é que o cinema proporciona ao texto uma nova vivência, dentro de uma nova estrutura narrativa, diferente da estrutura textual. Peguemos como exemplo o filme *Lolita* (EUA, dir. de Stanley Kubrick, 1962), com seus 153 minutos de duração, adaptado do romance de Vladimir Nabokov, com mais de 350 páginas, e perceberemos cair por terra



todos estes questionamentos. *Lolita* é um filme que transmite a essência do livro, sem, contudo, transcrevê-lo na íntegra. Segundo Robert Stam (2004), “*The screenplay is rather more audacious than the film, although Nabokov himself recognizes in the preface that the author’s goal of infinite fidelity may be a producer’s ruin*”³. É evidente que Kubrick teve de fazer inúmeras modificações na história, e em sua grande maioria, devido à forte censura existente na época (*Hays Code*), que controlava rigorosamente o conteúdo moral de todos os filmes hollywoodianos. Mesmo assim, em seu filme, o espírito da obra de Nabokov se fez presente, permitindo que as personagens ganhassem vida e redefinissem o rumo de algumas de suas ações com certa liberdade, sem, contudo, comprometer a história. E isso só é possível, justamente, devido a uma fidelidade de alguém que leu e compreendeu a essência da história, e não somente resolveu adaptá-la para a sala escura.

Kubrick version makes an important structural change, also made in Nabokov’s screenplay, by creating a circular structure whereby the murder of Quilty begins and ends the film. The changes generates a shift in genre from erotic confession to murder mystery: the hermeneutic tease is no longer who killed Quilty or who Quilty is but rather why a specific person – Humbert – killed Quilty. Through this framing device, Kubrick downplays the novel’s eroticism, thus giving Kubrick a strategic advantage in his inevitable struggles with potential censors⁴ (STAM, 2004, p.230).

Talvez, esta tenha sido a principal alteração na estrutura da narrativa do filme, a partir da qual todas as outras foram possíveis e necessárias. No entanto, por outro lado, ela permitiu a ampliação da personagem Quilty, possibilitando a Peter Sellers a realização de um trabalho memorável, e nos ajudando a comprovar que nem sempre as modificações realizadas na transposição da literatura para o cinema resultam em uma obra inferior. As *Lolitas* de Kubrick e Nabokov podem ser diferentes, mas uma não é melhor do que a outra. A propósito, mesmo com todas as modificações feitas, o filme de Kubrick consegue ser superior a versão recente realizada por Adrian Lyne (1997), que apesar de todo o esforço para se manter fiel ao texto literário, acaba por nos comprovar que este critério não se faz

³ Tradução: O roteiro é mais audacioso que o filme, embora Nabokov reconheça no prefácio que a meta do autor de infinita fidelidade pode ser a ruína do produtor. STAM, Robert. “The Metamorphoses of *Lolita*”. in *Literature through Film – Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Boston: Blackwell Publishing, 2004. p. 227

⁴ Tradução: A versão de Kubrick faz uma importante mudança estrutural, também feita no roteiro de Nabokov, criando uma estrutura circular em que o assassinato de Quilty começa e termina o filme. As alterações geram um deslocamento no gênero, de confissão erótica para assassinato misterioso: a hermenêutica não é mais quem matou Quilty ou quem é quilty, mas antes, por que uma específica pessoa – Humbert – matou Quilty. Através deste dispositivo, Kubrick diminui o erotismo do romance, portanto dando a Kubrick uma vantagem estratégica em suas inevitáveis lutas com a possível censura.



suficiente e muito menos necessário para se realizar um filme bem sucedido, pois o brilhantismo e a criatividade ainda são ferramentas muito mais valiosas do que a fidelidade pura e simples. Adaptar um best-seller para o cinema, sem tirar nem por, não traz embutida a garantia de que este se tornará um filme de mesma qualidade, mas certamente garante um considerável número de leitores curiosos em conferir a tal transposição.

Partindo-se desta tão conturbada relação no tocante a imagem, o que se pode dizer sobre a fidelidade na relação texto-som? O som, na maior parte das vezes, se faz presente nos livros apenas em diálogos e algumas percepções sonoras de uma ou outra personagem, contribuindo muito mais na atmosfera necessária para se contar determinada história, do que propriamente interferindo em sua narratividade. Desta forma, a princípio, poder-se-ia dizer configurar uma maior facilidade no âmbito do tratamento sonoro de um filme, já que não haveria uma comparação muito ferrenha, por parte dos críticos, na adaptação do som para o cinema. Sem falar que, durante décadas, criou-se e fortaleceu-se o estigma de que o som para cumprir bem o seu papel, em uma história clássica narrativa, deveria passar por despercebido, sem chamar a atenção daquele espectador comum, que vai ao cinema apenas com o intuito de se divertir. Isso fez com que muitos estudiosos configurassem, de forma equivocada, o som apenas como um acessório da imagem. Porém, por de trás do que para muitos parece ser algo fácil e simples, encontra-se um trabalho minucioso de limpeza, volume, equalização, preenchimento e composição dos espaços sonoros, para a criação de um clima, que pode não ser notado em seu contexto individual, mas que obviamente contribui sobremaneira para a percepção e compreensão do público ao que lhe está sendo apresentado. O que muitos não sabem é que o trabalho de finalização sonora em um filme torna-se muito mais complicado quando este deve passar por despercebido, pois cada plano de imagem tem um fundo diferente, isso quando as falas não precisam ser dubladas, sincronizadas labialmente e equalizadas espacialmente, para se evitar o descolamento entre elas e a imagem, algo percebido com muita facilidade até mesmo pelo espectador mais desatento.

Outra questão sonora muito discutida numa adaptação é a da narração, que seria, na realidade, uma transposição de parágrafos explicativos do texto para o filme com a utilização de uma voz *over*⁵ a acompanhar toda a história e revelar ao espectador – seja por uma opção narrativa e estética, por uma questão de realização, ou pela falta de tempo em se desenvolver

⁵ Com o intuito de evitar a comum confusão entre os termos *off* e *over* presto aqui um rápido esclarecimento entre eles: a voz *over* acontece quando o espectador ouve a fala de uma personagem ou narrador que não está em cena, sobrepondo-se a imagem, enquanto o *off* refere-se a uma personagem em cena, mas fora da tela no momento – o filho que grita lá da cozinha, ou um diálogo entre duas personagens em que o montador prefere mostrar as reações do receptor, e não as expressões interlocutor.



o texto necessário através de imagens, devido a um limite imposto para o produto final – alguns acontecimentos relevantes para a compreensão e o desenvolvimento das ações. Ela cumpre o mesmo papel das cartelas com texto descritivo da época do cinema mudo, simplificando e tornando demasiadamente rasa a compreensão de algumas seqüências. Este é um artifício amplamente questionado, por conduzir demasiadamente a significação de algumas ações, reduzir as variantes interpretativas de cada receptor, e fornecer facilmente informações que poderiam ser passadas de forma mais criativa e interessante, principalmente quando o que é dito nela explica ações mal realizadas pelas filmagens, atuando como a única solução para a narrativa.

A partir de todas estas questões pretende-se iniciar uma discussão sobre a existência de fidelidade até mesmo se considerarmos a possibilidade de uma transposição do texto literário para o cinema. Não só ajustando-se e adequando-se ao novo meio, mas invertendo a ordem, ultrapassando, configurando-se como uma releitura de uma mesma história. É isso que o cinema tem feito ao longo de mais de um século de existência. Libertemo-nos então da questão da fidelidade pura e simples, e concentremo-nos numa multiplicidade de caminhos possíveis a serem trilhados quando durante a realização de um filme resolvemos obter este ou aquele resultado. O som, por exemplo, tem importância fundamental na construção do sentido das imagens, através de uma combinação harmoniosa ou não entre eles, por isso, proponho que ele seja a base de nossa discussão.

O filme utilizado neste estudo será *A Ostra e o Vento* de Walter Lima Jr., que, assim como o *Lolita* de Kubrick, é mais do que uma adaptação, é uma transposição, pois vai além de apenas adequar ou acomodar uma linguagem na outra, ele recria a história sem se afastar de sua essência. O filme nos proporciona cenas inexistentes no livro e deixa de fora várias cenas presentes no texto, e assim nos revela situações outras que também poderiam ter acontecido na ilha. Além disso, Lima Jr. faz algumas alterações significativas na narrativa do filme, modificando algumas ações e comportamentos de algumas personagens, sem, entretanto, comprometer a compreensão e a resolução da história, mas sim facilitando o seu entendimento para o público em geral, o que provavelmente deve ter norteado suas decisões.

Como no texto de Nabokov, o livro de Moacir C. Lopes é repleto de sensualidade e erotismo, e assim como Kubrick, Lima Jr. também optou por amenizar algumas cenas conferindo um caráter muito mais lúdico e poético à história desta menina, que, devido a um contato físico muito restrito desde sua tenra infância, acaba por desenvolver uma percepção e relação diferenciada com a natureza a sua volta: o vento, o mar, as aves e as flores, com seus sons e perfumes, invadem-na provocando sensações muito além das percebidas pelas demais



personagens, surgindo assim, seu relacionamento amoroso com Saulo, o vento, responsável por toda a loucura instaurada na Ilha dos Afogados.

No livro somos levados a realmente acreditar na existência de Saulo, ou ao menos numa força invisível a dominar a ilha enlouquecendo todos os seus habitantes. No filme essa existência é mais ambígua, já que Marcela é a única personagem a senti-lo, abrindo caminho para diversas interpretações possíveis: ilusão, alucinação, ou mesmo, dupla personalidade. Durante todo o desenrolar do filme ouvimos por diversas vezes a “voz” de Saulo, abafada e ao mesmo tempo leve como um sopro, a chamar por Marcela. No entanto, num momento muito próximo ao desfecho da narrativa, somos surpreendidos por uma imagem da própria menina produzindo a voz de Saulo, num diálogo com ela mesma, que nos permite, a princípio, duas possíveis interpretações: uma a nos encaminhar para sua loucura, numa dependência tão grande por novas sensações, que seria capaz de arquitetar toda uma situação para se libertar daquele que a aprisionara; e outra a nos mostrar que Marcela e a ilha haviam chegado a um ponto onde os limites entre uma e a outra já não existiam mais, elas eram uma só e queriam ficar sozinhas. No livro, entretanto, a loucura é generalizada, todos passam a ouvir sons e a se sentirem perseguidos, a ilha parece ganhar vida e com isso ter a intenção de expulsar todos dali. Roberto, por exemplo, uma personagem que é trazida à ilha para ocupar o lugar de Daniel depois que este vai embora por não suportar mais a intransigência de José, passa a ouvir passos que rodeiam sua cabana, mas quando toma coragem e sai para ver quem é não encontra ninguém. Já os gritos de pessoas se afogando perto dos corais, que no filme são “escutados” apenas por Marcela, no livro são uma alucinação de José, ou uma percepção auditiva provocada por Saulo, com a intenção de livrar-se dele. Tanto faz. De uma forma ou de outra, nos fica nítido que a vontade da menina torna-se imperativa, como se seus desejos e os da ilha fossem um só, fazendo a ilha se mover no rumo por ela estabelecido.

Viver numa ilha, Marcela, é ser uma ilha. Tenha bastante cuidado com os sons, com as cores, com as luzes. Chega um instante que tudo isso gritará dentro da gente. Aqui a vida é concentrada, nunca nos dispersamos, e precisamos ser fortes para nos suportarmos a nós mesmos (LOPES, 2000, p.22).

Se por um lado Lima Jr não traz para o filme todas as situações existentes no livro, por outro ele nos presenteia com informações novas, que ajudam o espectador a compreender o universo mágico da história. O cata-vento, por exemplo, nos é apresentado logo no início do filme e mais tarde teremos a informação de que ele teria sido confeccionado pelo próprio José, que o teria dado a Marcela quando esta ainda era bem



pequenina. A menina, por sua vez, ao brincar com o cata-vento criara a ilusão de ser o vento seu amigo, que ele vinha sempre brincar com ela, nunca a deixando sozinha, e se tornando alguém em que ela poderia confiar plenamente. Outro objeto com um simbolismo muito interessante inserido na história é um sextante – instrumento usado pelos marinheiros em viagens longas para orientar o caminho a ser seguido em alto mar –, que Daniel, antes de ir embora da ilha, entrega para Marcela e diz que é para ela usar quando sair para viajar com sua ilha, reforçando uma percepção anterior da menina ao afirmar que a ilha estaria se movendo pelo mar, numa conclusão tirada a partir do movimento das nuvens. Estes são objetos presentes unicamente no filme, que não só reforçam a idéia do lúdico e do lirismo, como também ajudam a embalar as percepções de Marcela, fomentando cada vez mais sua criatividade na relação com o mundo que a cerca e toda sua restrição.

Moacir C. Lopes, em seu livro, realiza um trabalho muito consistente ao que se refere ao som, ou descrição sonora. Ele é uma arma importantíssima para a construção narrativa do livro e está presente a todo instante. Mesmo que sua presença maciça esteja voltada para os diálogos, pensamentos, e algumas percepções mais relevantes de cada personagem no texto, ele não se restringe somente a isso. Muito da formação de um ambiente propício para criação de Saulo é conferido através do som. Ele cria um clima propício para o desenvolvimento das percepções distorcidas de cada personagem e faculta ao leitor acreditar em tudo aquilo que se passa na ilha.

Olham todos para cima. Apenas o vento e os mumbecos têm voz.

[...]

A voz rolou com o vento e misturou-se ao toque dos sinos.

[...]

Vento besta, levando e trazendo ecos! Que pancadas são, como se alguém batesse portas ou numa parede... e que vêm da cabana? Estará alguém na cabana? [...] de onde podem vir estas batidas? Ah! lembrou-se, é apenas o galho da goiabeira lá fora roçando no telhado. Doze anos vivendo nesta cabana e esquecera da goiabeira atrás dela. Nunca aparou esse galho porque era um ritmo na calma da ilha, era a vida na cabana (LOPES, 2000, p.17).

– Daniel, por que o vento aqui faz um barulho assim como do badalo da igrejinha da vila? Tem alguém lá em cima tocando ele? Nasce daqueles picos?

Não, Marcela, o vento não nasce da ilha. Acariciava seus cabelos. Ele é uma voz constante nesta ilha, a pulsação, nós nos movemos através das pulsações do mar e dele (LOPES, 2000, p. 35).



No filme o som do vento norteia toda a história e conduz o espectador, sem que a grande maioria perceba, a relacionar seus acontecimentos com as diferentes sonoridades de vento utilizadas pela edição de som, conferindo características diferenciadas a personalidade de Saulo. Ele poderia ser: um amigo fiel, brincalhão e calmo; um amante intenso, porém carinhoso e gentil; ou até mesmo um inimigo hostil e violento. Para Lima Jr. esta possibilidade foi uma grande surpresa. Ele não havia pensado as possibilidades sonoras para o filme, até porque no ano de 1997 as novas tecnologias digitais ainda estavam em pleno desenvolvimento no cinema nacional, e ele não fazia a menor idéia da dimensão que sua história poderia alcançar após uma edição de som realizada não só por um editor, mas por um artista como Tom Paul que, segundo Lima Jr., foi muito além de suas expectativas: “Nós conversamos sobre o filme e ele me apresentou muito mais do que eu imaginava ser possível!”. Tom Paul envolveu-se plenamente com a história, e corporificou sensações que o diretor jamais havia cogitado. Ele percebeu a importância que o som tinha para aquela narrativa, onde a história só faria algum sentido a partir do momento em que o público entendesse e acreditasse na influência de Saulo sobre Marcela. Desta forma, foi importantíssimo um bom desenvolvimento sonoro para a criação de um relacionamento entre eles, pois somente as imagens não conseguiriam dar conta de tal representação com tamanha eficiência. O trabalho realizado por Paul impressionou tanto o diretor, que após ver – e ouvir – o filme sonorizado, ele voltou atrás e retirou mais da metade das músicas criadas para o filme, por perceber que já havia atingido o *pathos* entre a realidade e o lirismo, fundamental para a narrativa fílmica que sua adaptação necessitava.

Em uma conversa informal com Lima Jr., ele foi categórico ao afirmar que “o som fez a ilha”, numa alusão de que o som teria dado vida a sua ilha, transpondo para a tela, de forma sutil e inteligente, sensações existentes no texto. “Ele é minha verdade nesta ilha, é toda a significação desta ilha” (Marcela referindo-se a Saulo *in* LOPES, 2000, p.74). A Ilha dos Afogados, no livro, parece ter vida própria, ela interfere na vida de cada morador, e leva todos à loucura. Esta compreensão se torna efetiva para o leitor através das descrições das percepções sonoras de cada personagem, criando em alguns momentos uma profusão de sons e imagens capaz de enlouquecer até mesmo aquele que o lê, por fazê-lo sentir a confusão instaurada na vida de seus habitantes.

Daniel precisa mover-se mas o corpo não obedece, todo dormente, numa sonolência, numa agonia. Sombras e passos enchem a casa mas não pode vê-los, apenas escuta, nem distingue se são mesmo os ratos passeando, roendo as pernas



da cama, e se morcegos sobrevoam. [...] A neblina vai enchendo a casa, o vento bate lá fora como outras pessoas querendo entrar. Se pudesse ao menos emitir um som qualquer, gritar para espantar os ratos, os morcegos, os passos, as sombras. A buzina está ligada, escuta o som. Gaivotas podem chocar-se contra o balaústre, ora, já estão se chocando, baques constantes que descem refletidos pelas paredes e passeiam no chão, dando a impressão de uma pessoa caminhando por toda a casa. Ou são passos mesmo vindos da torre, passos, sim, de alguém lá em cima. Será que já dominaram também a torre, tomaram a ilha inteira? Deixarão o farol apagar. É preciso subir nem que tenha que lutar com dezenas de pessoas. Se conseguisse mover ao menos os dedos dos pés! Ou das mãos... teria certeza de estar vivo. O temporal aumentando, o vento varrerá ou dissolverá a neblina e ela deixará de encobrir a ilha, penetrar na casa pelas frestas e de tomar formas de pessoas se movendo, se contorcendo, como se uma dor imensa pairasse nesta casa e gemesse... gemidos de alguém que sofre neste momento, gemidos de Marcela... (LOPES, 2000, pp.119-120).

Este trecho do livro demonstra toda a força da utilização sonora na arte literária, onde um corpo imóvel, possuindo apenas os ouvidos para se relacionar com o mundo à sua volta, é capaz de gerar sensações, através de suas percepções e memórias, tão angustiantes e incômodas quanto seu estado físico no momento. Muitos destes sons e percepções certamente teriam outro significado se sua condição fosse outra. Fico imaginando a força que uma cena como esta teria se transposta para a tela do cinema. No entanto, tenho de concordar que esta seqüência destoaria do estilo escolhido por Lima Jr. para seu filme, muito mais leve e poético, apesar de todo mistério e sobrenaturalismo. Contudo, o filme se faz muito eficiente na transposição da corporificação de Saulo, onde em alguns momentos nos é possível vê-lo mesmo sem a utilização de nenhum efeito visual, a não ser pelo próprio movimento das roupas e cabelos de Marcela, assim como plantas e objetos da ilha, aliados a sua banda sonora, facilitando a percepção dos espectadores em algumas das passagens do texto literário, como aquela em que Saulo brinca com Marcela, ou quando ela entrega-se por completo a ele.

Além dessa porta e dessa janela o vento tem voz e mãos (LOPES, 2000, p.92).

No toque de sinos que o vento provoca nas fendas dos picos ele me completa de sons que se materializam como se me beijassem os ouvidos, a boca, os olhos, os seios, os cabelos, então sinto vontade de abrir-me ao vento e deixar que Saulo penetre inteiramente em mim (LOPES, 2000, pp.11 e 122).



Ah!, lá vem ela correndo! Atravessa o jardim e desce pelo córrego, os pés descalços, o cabelo solto, os braços abertos para mim. Já me viu. Que caminho longo separa a casa-grande da praia, as viuvinhas já revoam. Ela sorri e já gozo em seu corpo distante um abraço prolongado e em seu riso sinto já um beijo. Grito seu nome mas esse grito fica em mim. Daniel dorme e é preciso não acordá-lo (LOPES, 2000, p. 58).

Mesmo com todas as diferenças existentes entre as duas obras não poderia haver fidelidade maior entre elas. Quem lê o livro e vê o filme é surpreendido por duas histórias praticamente distintas, devido à quantidade de seqüências do filme inexistentes no livro e vice-versa, que se não fosse pela manutenção do cenário, dos nomes das personagens e da base estrutural, que é a verdadeira essência de toda história, poderíamos considerá-las como duas obras isoladas. Entretanto, tudo isso, só vem a corroborar com a hipótese de que a adaptação de uma obra realizada em outra linguagem, totalmente diversa da original, só se manterá realmente fiel se preservar os elementos que a tornam única, os elementos que atuam na percepção dos espectadores, produzindo neles a mesma sensação sentida ao ler o livro. Estas sensações estão intimamente relacionadas à nossa percepção sonora em associação com a imagem, em que uma não pode ser totalmente eficaz sem a outra. Ou seja, isso vai muito além de uma mera reprodução de cenas, ações e diálogos, pois se nossa preocupação for somente essa, não teremos compreendido o verdadeiro sentido da arte cinematográfica, e o filme não terá sido bem sucedido, pois não conseguirá reproduzir o sentimento do leitor.

Qualquer adaptação fílmica funciona mais ou menos como a tradução de um texto de uma língua para outra. No caso da tradução lingüística, porém, há apenas a transposição de códigos. No caso das adaptações cinematográficas (ou audiovisuais em geral), o que há é mais problemático: trata-se de uma transposição de linguagens (LEITE, 2003, p. 148).

Acreditamos que respeitar o texto literário numa outra linguagem é romper, é transgredir, é encontrar formas de dizer o que determinado autor escreveu, com maior poder dramático, encontrando no imaginário coletivo lugar para determinado texto ser compreendido pelo seu público. Não queremos dizer, no entanto, que o texto se vulgarizou – em muitos casos ocorre – mas sim que este exercício é uma grande proposta para um maior entendimento do texto original (ADAMI, 2001, p. 4).



Para encerrar me utilizarei uma frase do Robert Stam que me parece muito adequada a esta relação sonora entre literatura e cinema: “*Nabokov anticipates innovations in multitrack sound witch came to the cinema only decades later*”⁶ (STAM, 2004, p.227). E por que não afirmar o mesmo em relação a Moacir C. Lopes, que escreveu a primeira edição de *A Ostra e o Vento* em 1964, alguns anos antes dos primeiros filmes realizados com sistemas de som multicanal?

ON PAPER: THE SOUND OF CINEMA - SOUND TRANSPOSITION IN *A OSTR A E O VENTO*

Abstract: In the midst of so many questions about loyalty in the adaptation of literary works into film, what would be the role of sound? Would it reinforce these issues, or evidence its inefficiencies? From Moacir C. Lopes’ book, Walter Lima Jr’s roadmap and film, we will get into the sound world of *A ostra e o Vento*, seeking much more than adaptation references; looking to unveil the course of a sound implementing between the paperand film.

Key-words: sound, literature, cinema, fidelity, adaptation.

Referências bibliográficas

ADAMI, Antonio. *A Literatura: imagem e som*. Departamento de Comunicação Social.Universidade de Taubaté, 2001.

LEITE, Sebastião Uchoa. “As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema”, in *Crítica de Ouvido*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

LIMA JR., Walter. *A Ostra e o Vento: roteiro cinematográfico*. Baseado no romance de Moacir C. Lopes. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LOPES, Moacir C. *A Ostra e o Vento*. Rio de Janeiro: Quartet, 2000.

STAM, Robert. “The Metamorphoses of Lolita”, in *Literature through Film – Realism, Magic and the Art of Adaptation*. Boston: Blackwell Publishing, 2004.

Filmografia:

A OSTR A E O VENTO

Ano de Produção: 1997

Direção: Walter Lima Jr.

Roteiro: Walter Lima Jr. com colaboração de Flávio R. Tambellini

⁶ Tradução: Nabokov antecipa inovações de som multicanal que só chegariam para o cinema décadas depois.



Produção: Flávio R. Tambellini

Fotografia: Pedro Farkas

Montagem: Sérgio Mekler

Som: Márcio Câmara

Edição de Som: Tom Paul

Música: Vagner Tiso

Elenco Principal: Leandra Leal, Lima Duarte, Fernando Torres, Castrinho,
Florian Peixoto e Debora Bloch.

Outros filmes citados:

LOLITA (EUA, Stanley Kubrick, 1962)

LOLITA (EUA, Adrian Lyne, 1997)

Recebido para apreciação em 31/07/2008

Aprovado para publicação em 28/09/2008