

AUTOR

**Pamella
Tucunduva da
Silva***

pamelladasilva@
gmail.com

* Mestre em Letras pela
Universidade de Santa
Cruz do Sul (UNISC, Brasil).

Até o dia em que o cão morreu: adaptação do narrador-personagem do livro ao filme

Até o dia em que o cão morreu:
adaptación del narrador-personaje del libro a la película

Até o dia em que o cão morreu:
narrator-literary character adaptation from book to film

RESUMO

Este artigo visa o estudo das estratégias de adaptação do romance *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera, para o cinema, sob o título *Cão sem dono*, dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca. O cerne da investigação é a transposição do foco narrativo, respectivamente interno e externo, do livro para o filme. Na adaptação fílmica, esquemas como a caracterização do tempo e do espaço e o desencadeamento de ações além da trama original são adotados em relação ao narrador-personagem literário, em oposição a uma focalização externa presente na película.

RESUMEN

Este artículo visa el estudio de las estrategias de adaptación al cine de la novela *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera, con el título de *Cão sem dono*, dirigida por Beto Brant y Renato Ciasca. El objeto de la investigación es la transposición del foco narrativo, respectivamente interno y externo, del libro a la película. En la adaptación fílmica, aspectos como la caracterización del tiempo y el espacio y el desencadenamiento de las acciones además de la trama original se adoptan en relación al narrador-personaje literario, en oposición a la perspectiva externa presente en la película.

ABSTRACT

This article aims to study the adaptation strategies of the novel *Até o dia em que o cão morreu*, by Daniel Galera, for the cinema, under the title *Cão sem dono*, directed by Beto Brant and Renato Ciasca. The core of the investigation is the transposition of the narrative focus, respectively internal and external, from the book to the film. In the film adaptation, schemas such as the characterization of time and space and the triggering of actions beyond the original plot are adopted in relation to the narrator-literary character, as opposed to an external focus present in the film.

Antes do abate, eu gostava de afagar a ovelha, olhar nos seus olhos, atento à sua respiração. Tinha a impressão de que ficavam resignadas com seu destino, embora estivessem apenas paralisadas pelo medo (Galera, 2007, p. 36)

1. Considerações iniciais

Desde o advento do cinema, transformar uma obra literária em filme tem sido uma prática recorrente. De clássicos como *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a atualidades como *O caçador de pipas*, de Khaled Hosseini, por exemplo, cada vez mais a Sétima Arte se inspira na Literatura para contar histórias.

Entretanto, a transposição de uma narrativa essencialmente verbal, como um romance, para um meio tão plurifacetado, como um filme, exige grande perspicácia e estudo no momento da adaptação. Isso porque a passagem de um para outro implica o conhecimento de teorias e artifícios a serem adotados, a fim de que o resultado final faça jus às características e aos limites intrínsecos a cada tipo de arte, no caso a literária e a cinematográfica.

Desse modo, esse artigo visa analisar de que forma o foco narrativo no romance *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera, é transposto para o filme *Cão sem dono*, com direção de Beto Brant e Renato Ciasca. Serão verificados mais de perto dois processos específicos, quais sejam a caracterização do tempo e do espaço no filme, bem como o desencadeamento de ações para além da trama original.

Para isso, esse texto será teoricamente embasado em estudos acerca de narrativas literárias e fílmicas e de sua adaptação. O objetivo é demonstrar que a literatura e o cinema possuem linguagens próprias, com características peculiares, e que, embora um romance sofra alterações inevitáveis em seu processo adaptativo, essa é uma implicação necessária à transmutação das linguagens.

2. Adaptação: do livro ao filme

Gaudreault e Jost afirmam que “o filme é muito diferente do romance por mostrar ações sem dizê-las” (2010, p. 57). Essa ideia explica a essência que caracteriza a principal divergência entre os meios literário e cinematográfico. Ou seja, enquanto a literatura verbaliza, utilizando, em primeira instância, a palavra, o filme exhibe, fazendo uso, primordialmente, de imagens, objetos, cores, luzes, músicas, ruídos, tonalidade das vozes, entre outros (Vanoye & Goliot-Lété, 2002). Assim, “a imagem cinematográfica corresponde a um enunciado em vez de uma palavra” (Gaudreault & Jost, 2010, p. 35), isto é, em um filme nenhum plano equivale simplesmente a uma palavra, uma vez que em toda imagem existe pelo menos um enunciado (Gaudreault & Jost, 2010, p. 35).

Tal conceito vai ao encontro do que explicita Stam (2008), ao atentar para a diferença entre história (ou diegese) e discurso. Segundo o autor, a primeira é composta por ações e personagens; já a segunda se relaciona com a maneira com que essas ações e personagens se configuram na narrativa. Logo, em relação à adaptação literária para a fílmica, é possível traduzir a história, mas não o discurso. Reis (1988) complementa, afirmando, no entanto, que ambos os planos (o da história e o do discurso) são correlatos, pois sustentam entre si conexões de interdependência.

PALAVRAS-CHAVE

Narrativa; foco narrativo; cinema; literatura; adaptação

PALABRAS CLAVE

Narrativa; foco narrativo; cine; literatura; adaptación

KEYWORDS

Narrative; narrative focus; cinema; literature; adaptation

Recibido:

01.03.2017

Aceptado:

21.06.2017

Ainda é importante destacar o que afirma Johnson (1982), ao explicar que um romance e um filme são muito parecidos em relação à capacidade de significar, embora signifiquem diferentemente, já que ambos usam e distorcem tempo e espaço, fazendo uso da linguagem metafórica. Em outras palavras, no livro o espaço é conceitual e o tempo é codificado linguisticamente; já no filme o espaço é predominante e o tempo é codificado com imagens, assemelhando-se, portanto, ao tempo real.

Desse modo, adaptar uma obra literária implica muito mais que apenas fazer “o livro virar filme”. Esse processo exige um estudo elaborado do romance e uma profunda compreensão acerca da linguagem audiovisual, a fim de que, apesar de o livro não significar exatamente o mesmo que o filme, ambos sejam significativos, no que tange, principalmente, às especificidades das linguagens intrínsecas a cada meio.

3. Adaptação, foco narrativo e focalização

De acordo com Genette (1979), o narrador pode ser classificado de três formas: heterodiegético, quando não participa das ações narradas; homodiegético, quando participa como personagem secundário da história; e autodiegético, protagonizando a história narrada. É, portanto, a partir dessa tipologia que se “determina a quantidade de saber percebido (é o seu grau de profundidade) e os domínios que ela pode apreender, o exterior ou o interior das coisas e dos seres, que fazem dela uma percepção externa ou interna” (Reuter, 2004, p. 74).

No caso da transposição de um narrador autodiegético literário para cinematográfico, convém adotar um termo cunhado por Genette (1995), que sugere “focalização”, em vez de “foco narrativo”. A nova nomenclatura amplia a compreensão acerca do narrador, permitindo estender seu entendimento àquele cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa. Nas palavras do teórico:

pecam, quanto a mim, por uma incomodaticia confusão entre aquilo que chamo aqui modo

e voz, ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta *quem é o narrador?* – ou para adiantarmos a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?* (Genette, 1995, p.184).

Com base nisso, é possível afirmar que o narrador em primeira pessoa literário, ao ser adaptado para o filme, torna-se um personagem orientador da perspectiva narrativa. Assim, por meio dele é que o desencadear de ações será percebido. Em outras palavras, as confissões de um narrador autodiegético presentes no livro serão lançadas no filme como informações narrativas, captadas durante o tempo que esse narrador/focalizador permanecerá em cena e de como essa cena fará uso de recursos audiovisuais capazes de caracterizá-lo.

4. De Até o dia em que o cão morreu a Cão sem dono: uma análise

4.1. O livro

Até o dia em que o cão morreu, lançado em 2007, é o romance de estreia do escritor paulista Daniel Galera. Ambientado em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, onde Galera passa a maior parte do tempo, o romance de 99 páginas conta a história de um rapaz recém-formado na faculdade de Letras que se muda para um apartamento e, sem perspectivas de vida, vive um dia após o outro de maneira inconsequente e sem planejamentos para o futuro.

Narrada em primeira pessoa, a história começa com o protagonista relatando um pesadelo em que observa seu corpo dividindo-se em dois seres exatamente iguais, ainda que ele não se reconheça em nenhum deles. Nos capítulos subsequentes, o personagem, que, não por acaso, não é nomeado, conta como adotou um cachorro vira-lata (a quem se nega a dar um nome) e como passou a se envolver com Marcela, uma jovem que, ao contrário dele, é cheia de vida e de sonhos.

Aos poucos, o leitor vai adentrando no universo de um rapaz antissocial (“não consigo conviver muito tempo com ninguém”, Galera, 2007, p. 12), inseguro (“se houvesse possibilidade das pessoas me ligarem, eu sofreria demais nas noites em que ninguém ligasse”, Galera, 2007, pp. 12-13), indeciso (“era tão necessário pra mim que ela continuasse vindo quanto desaparecesse sem muita demora”, Galera, 2007, p. 71), desconfiado (“são as expectativas que fodem tudo”, Galera, 2007, p. 25) e maníaco-depressivo (“maneira viciosa como meu cérebro insistia em registrar as coisas”, Galera, 2007, p. 73). Desorganizado, inconsequente e procrastinador, o protagonista se prejudica a si mesmo constantemente, seja em relação a seu caso insosso com Marcela ou às tentativas frustradas de conseguir um emprego que nunca o agrada.

Imaturo e sem energia, o personagem vive um dia a dia regado a sexo, bebidas e um arrastar-se incessante pelas ruas porto-alegrenses. O seu aluguel é mensalmente bancado pelo pai e, quando este admite não poder mais ajudar, as despesas ficam à custa de Marcela, a quem ele possui verdadeira aversão a assumir como namorada. Aparentemente desprendido, desapegado e adepto ao “deixa a vida me levar”, o protagonista vai se construindo como um sujeito cheio de medos, restrições e assuntos mal resolvidos. Isso fica claro nos comentários que entrecortam algumas das ações narradas, como quando o pai pergunta se precisa de dinheiro para o aluguel, ao que ele responde negativamente, confessando ao leitor, em seguida, que “era mentira, claro” (Galera, 2007, p. 33).

Ao longo da história, o protagonista revela sua apatia, em uma narrativa que se arrasta, assim como ele. Tanto o tempo como o espaço narrativo se apresentam cheios de monotonia, assim como o desenrolar dos dias acontece sem maiores emoções, ou sequer perspectivas. A imersão na narrativa vai, portanto, aos poucos levando o leitor ao universo da procrastinação e da postergação.

Mais adiante (no que se revela o clímax da história), Marcela adquire um tipo raro de câncer e é desenganada pelos médicos. A moça, então, se afasta para o tratamento, e toda a apatia e o desinteresse com que o protagonista a tratava imediatamente se convertem em preocupação e

desejo de estar junto. Durante algumas páginas, o jovem sofre invariavelmente com a ausência de Marcela, que, milagrosamente, depois de alguns meses acaba se curando. Semanas depois, ela liga para ele, que havia retornado à casa dos pais após admitir o fracasso na tentativa de se tornar um adulto independente. Marcela conta, então, a boa notícia, que rende seis páginas de um monólogo em tom confessional e apaixonado, finalizando com uma declaração e um convite para que se mudem juntos para a Europa, onde uma promissora carreira de modelo a aguardava.

Na quebra de possíveis expectativas do leitor mais otimista, ao final do livro o protagonista não surpreende os mais realistas e, diante das palavras finais de Marcela (“Alô, tu tá aí? Me responde. Eu posso esperar, não tem problema. Ahn? Fala pra fora, porra. Isso foi um sim ou foi um não?”, Galera, 2007, p. 99), o silêncio do jovem é a certeza de que, mais uma vez, ele recuará diante da visível possibilidade de desenvolvimento pessoal que vida, mais uma vez, lhe confere.

É importante destacar que o narrador autodiegético na obra de Galera permite que o leitor delinear com maior profusão o perfil do protagonista, afinal ele próprio permite essa compreensão a partir dos comentários que faz sobre suas próprias ações, muitas delas, aparentemente, contra sua própria vontade. Ao comparar em pensamento Marcela com um cachorro (Galera, 2007, p. 15), ao admitir somente para si o quanto uma mesa faz falta (Galera, 2007, p. 28), ao negar ao pai que precisa de ajuda financeira (Galera, 2007, p. 33), por exemplo, o protagonista admite diretamente ao leitor a fragilidade de sua personalidade, garantindo ao romance um tom confessional.

Contudo, na adaptação do livro para o filme, outras estratégias foram necessárias para que esse personagem se configurasse como solitário e entediado, surgindo como elemento focalizador da história.

4.2. O filme e o livro: uma análise

Dirigido por Beto Brant e Renato Ciasca, e rodado em Porto Alegre entre os meses de março e abril de 2006, o filme *Cão sem dono* (2007) é uma adaptação da obra de Galera. Traz no elenco Julio

Andrade, como protagonista (no filme chamado de *Ciro*), e Tainá Muller (Marcela). Com 82 minutos, a película foi roteirizada por Marçal Aquino, Beto Brant e Renato Ciasca. A sinopse é assim descrita no site de uma das produtoras, a Drama Filmes:

Cão sem dono é uma observação de um relacionamento amoroso, escrita com as cores íntimas de um retrato de geração. Narra o encontro entre *Ciro*, recém-formado em Literatura, que passa por uma crise existencial marcada pelo ceticismo e pela falta de planos, e *Marcela*, uma ambiciosa modelo em início de carreira, que se entrega de forma obsessiva ao seu trabalho e, com isso, adia para mais tarde a realização de qualquer sonho (Drama Filmes, 2017).

A essência da história, portanto, é basicamente a mesma. Filmado em *travelling*, todo com *closes* bem fechados e pouca luz, o longa-metragem apresenta um jogo de câmera e iluminação que é essencial para a criação de um clima claustrofóbico, vazio e triste. O filme se inicia com uma cena de sexo explícito entre *Ciro* e *Marcela*, durante uma noite de bebedeira, na sacada do prédio dele. A cruzeza e o impacto da cena vão dando o tom de desapego e descompromisso, inerente à trama. No dia seguinte, durante um diálogo entre o casal, o espectador descobre que ambos acabaram de se conhecer. A frieza e a solidão do protagonista são percebidas em todo o ambiente: ausência de uma cama e um colchão no chão, ausência de móveis, mesa de bar na sala, paredes nuas, ausência de objetos decorativos. O local em que *Ciro* vive, portanto, reflete o interior de ausências do protagonista.

Toda essa configuração é essencial para que, na película, o universo apático do personagem principal se concretize, visto que a narrativa em primeira pessoa no romance não se converte em voz *off* no filme. Dessa forma, ainda que detentor de poucas falas, *Ciro* é revelado pela caracterização de seu entorno: bagunçado, vazio, descolorido e ainda sem estilo e personalidade definidos.

Assim também ocorre com seu descompromisso e tentativa de se livrar de *Marcela*. Isso fica evidente na cena em que, não sabendo como expulsá-la de sua casa, *Ciro* mente que está com o dia cheio

de afazeres, mas vai dormir imediatamente após fechar a porta atrás da moça. Essa cena, ausente na história original, é importante para a construção da personalidade fugidia e devastadora de *Ciro*. Mais uma vez, a revelação feita em primeira pessoa no romance é transmutada para uma ação que, no filme, significa muito mais que um “bater de portas e se deitar na cama”. No contexto da obra, a sequência mostra um homem que se dispõe a mentir para não ter que lidar com responsabilidades e dormir para não ter que lidar com a vida, num processo de autodestruição, que, na narrativa escrita, ele mesmo tem conhecimento ao revelá-la para o leitor.

Outro trecho inserido, que igualmente corrobora para isso, é uma entrevista de emprego, na qual o protagonista rejeita o serviço por achar o salário muito baixo. Diante da possibilidade de mudar sua condição instável, *Ciro* negocia um trabalho como revisor de textos, que dispensa ao descobrir que o pagamento não o agradava. Mais uma vez, a negar-se ao trabalho mostra a inconsequência e a total falta de perspectivas do protagonista, reveladas por ele mesmo no romance.

O vazio existencial de *Ciro* também se reflete na pintura de um quadro (Imagem 1) que ganha do zelador do prédio e o pendura na parede da sala. A imagem de um corpo masculino com um buraco no meio simboliza o interior do protagonista, que no frame em questão, passava pela angústia de não ter notícias de *Marcela*. No romance, o quadro se resume a uma pintura disforme, que chama a atenção do protagonista. No filme, contudo, a imagem toma forma, mais uma vez para enfatizar seu estado de espírito.

Ainda a respeito da moça, no romance o narrador autodiegético permite ao leitor tomar conhecimento do quanto a moça é superior a



Imagem 1. Cena do filme *Cão sem dono*.

Ciro, tanto no que se refere a autoestima, como ao que se refere à carreira profissional. No livro, os comentários do narrador dão indícios de um sujeito que não dá o braço a torcer diante dos outros, mas, dentro de si, possui dificuldades em lidar com o sucesso e a alegria alheios, uma vez que tanto um como o outro contrastam com sua atual realidade, gerando, muito provavelmente, uma cobrança pessoal, ainda que inconsciente.

No filme, os bons atributos de Marcela são dados a conhecer ao espectador em ao menos quatro momentos distintos: 1) quando Ciro revela que estudou russo e a jovem mostra que também conhece o idioma ao recitar versos naquele idioma; 2) quando a moça pede que Ciro lhe faça um poema, e, em seguida, ela, ao fazer um poema para ele, mostra-se muito mais fluente; 3) quando Ciro e Marcela fazem um dueto musical, ele tocando e ela cantando, e ela se revela muito afinada e graciosa; 4) quando o zelador do prédio pinta Marcela em tons brancos, diante de um fundo escuro, afirmando que a moça era luz.

Cabe destacar que esses quatro momentos são situações inseridas no filme, que não aparecem na trama original. Entretanto, elas são essenciais por refletirem os pensamentos mais íntimos do protagonista, que os leitores apenas têm conhecimento no romance devido à primeira pessoa na qual é narrado.

A personalidade imatura de Ciro também é evidenciada no final da trama. Ao retornar à casa dos pais, a barba que o protagonista usava enquanto vivia sozinho dá lugar a um rosto limpo, liso, adolescente, como se, antes de ousar enveredar pelos caminhos da vida adulta, o rapaz precisasse, antes, amadurecer questões pendentes. Essa é mais uma ação inserida na película.

análise da adaptação de *Até o dia em que o cão morreu para Cão sem dono*, especialmente no que se refere à transposição do narrador autodiegético para personagem focalizador, permite concluir que estratégias são adotadas para que seja possível mostrar o que somente é compreendido pelo que é dito.

Em outras palavras, cinema e literatura são artes que trazem, cada uma, suas especificidades, possuindo, portanto, características próprias na construção de suas maneiras de comunicar. Logo, muito mais que transpor para outro meio, adaptar uma história é criar condições para que sua essência não se perca.

5. Considerações finais

A adaptação de uma obra literária para o cinema implica o domínio de técnicas por parte do cineasta. Essas técnicas garantem que a adaptação se ajuste à linguagem cinematográfica. Com base nisso, a

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Brant, B. & Ciasca, R. (dir.). (2007). *Cão sem dono*. Porto Alegre: Bianca Villar.

Drama Filmes. *Cão sem dono*. Disponível [http://www.dramafilmes.com.br/caosemdono/release_pdf/releasefinalcao.htm.]. Consultado [15-03-2017].

Galera, D. (2007). *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras.

Gaudreault, A. & Jost, F. (2010). *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UnB.

Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcadia.

Genette, G. (1995). *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega.

Johson, R. (1982). *Literatura e cinema. Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo*. São Paulo: T. A. Queiroz.

Reis, C. & Lopes A. C. (1988). *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática.

Reuter, Y. (2004). *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes.

Stam, R. (2008). *A Literatura através do cinema: realismo, magia e arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2002). *Ensaio sobre a análise fílmica* (2ª ed.). Campinas: Papyrus.