

Do texto à tela. *O Delfim*: de Cardoso Pires a Fernando Lopes

From text to screen. O Delfim: from Cardoso Pires to Fernando Lopes

Fernanda de Aquino Araújo Monteiro¹

Resumo: O presente trabalho pretende investigar o crime na Gafeira, a morte da dona Maria das Mercês, a esposa do senhor engenheiro Tomás Manuel da Palma Bravo, percorrendo atentamente pelas páginas ou as cenas desse *Jogo do Olho Vivo*, recolhendo as pistas, tentando analisar as principais personagens da obra literária de Cardoso Pires, *O Delfim*, publicada em 1968, e da obra cinematográfica de mesmo nome de Fernando Lopes, lançada em 2002, acentuando as semelhanças e as particularidades de cada uma delas. Para isso, utilizaremos as críticas sobre esse anti-romance policial e as teorias de adaptação de obras literárias para o cinema, entendendo que o filme pode apresentar o olhar do seu realizador, podendo transformar os sentidos, abrindo-se para outras possibilidades.

Palavras-chave: *O Delfim*; Cardoso Pires; Fernando Lopes; adaptação fílmica; personagens.

Abstract: The present work intends to investigate the crime in Gafeira, the death of Mrs. Maria das Mercês, the wife of the engineer Tomás Manuel da Palma Bravo, going through the pages or the scenes of this *Game of the Living Eye*, collecting the clues, trying to analyze the main characters from the literary work of Cardoso Pires, *O Delfim*, published in 1968, and the cinematographic work of the same name by Fernando Lopes, launched in 2002, accentuating the similarities and peculiarities of each one of them. In order to do this, we will use the criticisms about this anti-crime novel and the theories of adaptation of literary works for the cinema, understanding that the film can present the look of its director, being able to transform the senses, opening up to other possibilities.

Keywords: *O Delfim*; Cardoso Pires; Fernando Lopes; Film adaptation; characters.

Introdução

A adaptação de uma obra literária para um filme pode ser analisada por diversas perspectivas, mas geralmente o debate tende a ser focalizado para a interpretação e o olhar do cineasta (ou contribuintes) para sua transposição do livro. Houve uma fase em que era comum que os amantes de literatura exigissem uma certa solidez de postura, endurecendo as barreiras entre obra literária e o filme, evitando com que existissem as chamadas "traições" na adaptação. Entretanto, essa rigidez perdeu espaço, pois "há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura [...], e passou-se a privilegiar a ideia do "diálogo" para pensar a criação das obras" (XAVIER, 2003, p. 61).

¹ Mestranda em Letras Vernáculas – Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: fernandaaquinomonteiro@gmail.com.

Com o passar das décadas, tornou-se complicado recusar o direito do cineasta a olhar e interpretar a obra de forma mais livre, "admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens" (XAVIER, 2003, p. 61). Dessa forma, o valor de fidelidade à obra literária deixa de ser um critério maior de crítica, promovendo maior contemplação do filme como uma nova experiência, sob uma outra perspectiva, um novo olhar. Afinal, livro e filme estão, geralmente, afastados no tempo, como no caso de *O Delfim*, já que a obra de Cardoso Pires foi publicada em 1968 e o filme de Fernando Lopes é de 2002; escritor, cineasta e roteirista (como no filme supracitado) não apresentam mesma sensibilidade, a mesma visão poética sobre a obra e suas considerações. Por isso, torna-se necessário entender e separar que a arte do cineasta é a obra cinematográfica e o do escritor é o texto, "valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e assume como ponto de partida, não de chegada" (XAVIER, 2003, p. 62).

Como defende o teórico de cinema Ismail Xavier (2003, p. 66), "Narrar é tramar, tecer", e há muitos modos de fazê-lo, em relação com a mesma *fábula* – história contada, uma sequência de acontecimentos, com certas personagens, em determinado(s) local(is) –, o que envolve um emaranhado de sentidos, podendo ocorrer interpretações diferentes a partir do mesmo objeto de análise. Portanto, a adaptação de um filme pode estar mais focada à *fábula* do romance, podendo transformar os sentidos, abrindo-se para outras possibilidades. Ou pode tentar reproduzir com fidelidade o enredo do romance, da mesma maneira que estão alinhadas as histórias, informações, sem alterar ordem de nenhum elemento.

As críticas de adaptações fílmicas de obras literárias são, inúmeras vezes, discriminatórias, semeando a ideia de que o cinema tem feito um verdadeiro desserviço aos romances. Dessa maneira, termos como "traições" (como citamos anteriormente), "infidelidade", "deformação", "violação" vêm disseminando essa visão de demérito. Não é eventual, com bastante frequência, escutarmos o seguinte lema: "o livro era melhor".

Entretanto, é preciso estar ciente que ao falar de romance e filme estamos analisando dois diferentes universos, já que o primeiro tem apenas o signo linguístico e o outro envolve também a imagem e o som. Por isso, como aponta Robert Stam (2008,

p. 20), "uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação." Sendo assim, pode-se destacar que para "a passagem de um meio unicamente verbal do romance para um meio multifacetado do filme [...] explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até como indesejável". Sob esse mesmo ponto de vista, o diretor Fernando Lopes aponta em uma entrevista sobre sua obra cinematográfica que "não há livros inadaptáveis" e que "as adaptações literárias [...] são fatais". Para ele era primordial também contar com o seu olhar de realizador. Logo, Fernando Lopes defende que era necessário "apanhar aquilo que havia sido essencial, que era o espírito do livro, o espírito da época" e, com a contribuição do roteirista Vasco Pulido Valente, buscaram respeitar aquilo que acreditavam ser a essência de José Cardoso Pires e de seus personagens, mas deixando de lado diversos elementos da obra literária (ainda citando a entrevista sobre o filme *O Delfim*).

O romance de Cardoso Pires, *O Delfim*, narra a história de uma jornada de cerca de 24 horas em que um escritor-caçador-furão retorna à Gafeira, um antigo vilarejo, na véspera da abertura da temporada de caça da Lagoa. Durante esse evento, sabemos que esse narrador esteve lá há exatamente um ano atrás, onde conheceu a grande família de herança aristocrática dos Palmas Bravo, com seu último delfim, o Tomás Manuel – um engenheiro de formação, que corporiza verdadeiramente o marialva –, suas propriedades, sua esposa dona Maria das Mercês e seus empregados, a criada Aninhas e o Domingos. Ao voltar à aldeia, o narrador descobre um crime que não havia sido solucionado, a morte da esposa do Palma Bravo e de seu criado Domingos, que acarretou no sumiço de Tomás Manuel e a tomada de posse da Lagoa.

Ora, o que parece ser uma narrativa policial que por tradição é uma história de suspense, de revelação do crime, apontando culpados e vítimas, o autor parece elaborar um verdadeiro "anti-romance policial: leitor desinstalado com falsas pistas, apesar de os modelos estarem lá, e até as fontes em assinaladas, numa estratégia de que nunca se ausenta uma certa dose de humor que dá a chave da transgressão em modo de "paródia policial" (CERDEIRA, 2008, p.20).

Resta, então, ao leitor do romance ou espectador do filme percorrer atentamente pelas páginas ou as cenas desse *Jogo do Olho Vivo*, recolhendo pistas sobre o crime, perseguindo-as atentamente às personagens, tentando decodificá-las, a

partir de seu próprio olhar particular, porque é sobre essas figuras narrativas que este trabalho pretende se desenvolver, acentuando as semelhanças e particularidades de algumas delas.

Corporificação das personagens e os elementos espaciais

Como o próprio título da narrativa revela, *O Delfim* é um texto que apresenta como eixo de representação o espaço do último delfim, Tomás Manuel da Palma Bravo, cujo corpo é prolongado nas suas posses, nas suas propriedades, que existem em função dele. Assim, como defende Eunice Cabral, "são os elementos diferentes" com qualidades diferentes, mas que, em conjunto, formam um universo próprio, como no caso da empregada Aninhas, do criado Domingos, do Jaguar, dos cães que consistem nesse prolongamento do corpo social do delfim. Entretanto, ainda segundo a autora, Tomás Manuel apresenta um outro corpo, "um corpo precário, finito, delimitado fisicamente" (CABRAL, 1999, p.80). Pode-se observar que desde o início do romance, obtemos poucos traços que remetem às suas características físicas, já que toda a sua imagem está atrelada aos corpos que estão na sua rede de relações sociais.

Por conseguinte, a bebida para Tomás Manuel torna-se a sua verdadeira companhia, pois é a única que não frustra e nem desilude. Eunice Cabral (1999, p. 82) aponta que para o engenheiro, na obra cardosiana, "a bebida é o eufemismo da solidão masculina, e ainda que a estrutura semântica textual não deixe vestígio explícito, é também a manifestação de um certo narcisismo de cariz psicológico como movimento e desejo voltados para si próprio". Aplicando essa crítica à personagem do filme de Fernando Lopes, que quase sempre está com o copo de bebida na mão, sempre whisky, que reclama com a criada quando sua garrafa termina, e bebe independentemente de estar na companhia de outras pessoas ou não. Tomás Manuel, que sempre se mostra com um tom ríspido, agressivo, dando ordens para todos, sempre aparece mais preocupado consigo mesmo, com sua imagem diante das demais personagens, e que, em sua concepção, todo aquele universo vira ao redor dele. Durante o jantar que os Palmas Bravo oferecem aos camponeses-operários, e que Eunice Cabral (1999, p.93) denomina de "festa-fantasma" na narrativa cardosiana, é uma tentativa de reconstituir a antiga grandeza senhorial dos delfins. Por esse

motivo, na obra cinematográfica, a atmosfera é sombria, com uma luz amarela que encarde a vista, onde só se escuta os sons dos talheres, o choro de um bebê, e podemos notar todo o desconforto daquelas pessoas sentadas à mesa, porque elas têm uma vida independente daquela família. Até que uma senhora resolve fazer um discurso e o último delfim fica logo impaciente, irritadiço, e a câmera focaliza apenas o seu copo de whisky, com seu dedo agoniado remexendo o gelo. Sendo assim, a bebida reflete também uma postura de cansaço, tédio, impaciência e indiferença por parte do engenheiro.

Tomás Manuel, no filme de Fernando Lopes, é o personagem que mais ganha voz no decorrer da obra, já que ele sempre tem muito a dizer, exaltando suas heranças aristocráticas, suas posses, ou até quando resolve cantar quando a embriaguez lhe toma conta. Cabe salientar uma cena bastante representativa que o último delfim insiste em eleger e contar histórias sobre sua família, principalmente seu tio Gaspar, quando em um diálogo com o Escritor, o Palma Bravo, bebendo seu whisky, resolve sentar-se à mesa onde há atrás dele três braços, e ele fica justamente no centro, simbolizando a corporificação dessa família aristocrática, como a peça principal, que se mostra cada vez mais em decadência. O engenheiro representa também uma tentativa de conservar aquela atmosfera da sociedade patriarcal, rural e antiga, que no tempo presente (lembrando que o romance se passa em 1966-1967) estava com os dias contados.

Dessa maneira, não é eventual que durante o filme a imagem de Tomás Manuel vai se desmoronando, como por exemplo, ao chegar à bomba de gasolina, com uma garrafa de whisky na mão, o engenheiro resolve brigar com um homem que está abastecendo o carro. Logo em seguida, Tomás agarra-o pelo colarinho, joga gasolina no corpo do homem e o ameaça com um isqueiro. Nesse momento, a prostituta Virgínia enfrenta-o e grita: "Enlouqueceste? Enlouqueceste?", ele logo a ameaça também com o isqueiro, mas foge daquela situação, com os gritos dela ao fundo: "Meu infante de merda!". A imagem daquele homem não é sustentada nem por aqueles que estão à margem da sociedade, como a prostituta que corre ao ajudar o homem caído no chão.

É interessante notar também que toda a carga erótica da personagem para manter sua posição varonil é depositada apenas em prostitutas. A mulher do

engenheiro é renegada diversas vezes pelo marido, e que deixa claro ao Escritor que não se deve "foder a mulher legítima", cena essa do livro de Cardoso Pires que saltou para as telas de Fernando Lopes na sua adaptação. Nota-se também, que após o diálogo no filme, no momento seguinte surge um *close* no copo de whisky que está em cima da mesa, até que a câmera percorre toda a extensão dela, longa e desabitada, que denuncia a esterilidade daquela antiga família aristocrática em degradação.

“Tu sabes a razão por que nenhum homem deve fornicar a mulher legítima?” Fica calado, à espera; calado e a oscilar. “Tu sabes”, torna depois, porque é que isso deve ser considerado um delito perante a lei? Chiu, eu explico. Porque a mulher legítima é o parente mais próximo que o homem tem, e entre parentes próximos as ligações estão proibidas. É ou não é bem jogado? (PIRES, 2008, p. 110)

Para o diretor Fernando Lopes, em sua entrevista sobre sua obra, era "preciso trabalhar sobre alguns personagens que têm no livro [e] que são literários, como a Maria das Mercês". Tanto no livro quanto no cinema, a esposa do engenheiro é constituída como a personagem enigmática por excelência, pois, como aponta Eunice Cabral na sua análise sobre o romance e que pode ser aplicada ao filme, "as suas possíveis funções no cosmo de Tomás Manuel não vêm a realizar-se" (CABRAL, 1999, p. 88). Ela é a personagem que busca o seu lugar, sua função dentro daquele sistema social e acaba por se sentir sufocada dentro da sua própria casa.

Houve intenção por parte do cineasta de forjar a imagem de Maria das Mercês para representar as "mulheres que eram reclusas, que eram prisioneiras daqueles marialvas", logo, a personagem mostra-se na película como uma mulher solitária, que vive reclusa dentro da sua própria casa. Para expressar essa ideia, no filme, quando o marido avisa a ela que vai para Lisboa passar cerca de cinco ou seis dias, ela logo pede para acompanhá-lo, mas a ideia é descartada rapidamente por ele. Então, ela desabafa ao marido dizendo: "mais uma semana aqui fechada, sem ver ninguém". Em outro momento, durante uma conversa com sua amiga ao telefone, Maria das Mercês confessa que se sente trancada dentro da sua própria casa, a setenta chaves, como os cães e os criados de Tomás Manuel. Como forma de denúncia da falta de discurso e da solidão da mulher naquela sociedade patriarcal e tradicional, a esposa do Palma Bravo anuncia que passa dias inteiros sem falar, sem ter com quem conversar, até que

chega ao ponto de se esquecer do som da própria voz, e não é eventual que ela fala ao telefone ininterruptamente com a amiga.

É preciso estar atento que, como forma de expressar ainda mais essa imagem de aprisionamento do corpo feminino, quando Fernando Lopes posiciona Maria das Mercês sozinha, as janelas costumam aparecer fechadas dentro da casa da família ou até mesmo dentro da igreja. A janela, segundo Chevalier e Gheerbrant, pode ser considerada como "símbolo de receptividade" e, por isso, pode-se intuir que quando ela se encontra fechada, protege a mulher no local destinado a ela naquela sociedade, para que qualquer ameaça do mundo exterior não penetre na casa, preservando aquele casamento. Quando a personagem aparece no mesmo ambiente que seu marido, dentro de casa, as janelas costumam estar abertas, pois é o marido que assegura de qualquer malefício que possa ocorrer para desestabilizar a família. Todavia, no caso da obra de Fernando Lopes, o que desarruma esse lar é o caso amoroso que Maria das Mercês tem com o criado Domingos. Em todo o filme, geralmente, ele aparece fora da residência, a observar e obedecer seus patrões. A cena em que ele surge dentro da Casa da Lagoa é justamente a que a esposa do engenheiro vá de encontro com Domingos, ela que promove esse enlaçamento. Aquele criado que é como se fosse filho de Tomás Manuel, que é de fora (porque não é efetivamente da família), mas também está dentro (já que o engenheiro toma posse do corpo dos criados "Ele é meu!"), torna-se a corroboração da fragilidade daquele casamento dos Palmas Bravo.

Outro espaço que a Maria das Mercês percorre é a igreja. A apresentação da personagem no início do filme é justamente saindo da Paróquia da cidadezinha ao lado de seu marido, toda ela vestida com um conjunto de tons claros e um véu negro sobre a cabeça. É preciso destacar que o vestuário de uma personagem não é escolhido de forma aleatória, não pode ser analisado como forma independente de outros elementos de um filme. Pois, caso seja escolhido de forma descuidada, pode acabar "interferindo na verossimilhança da narração; [e] como toda roupa, ele [figurino] está em contato com o corpo, funcionando, ao mesmo tempo, com seu substituto e cobertura, e funciona assim como elemento visual da obra cinematográfica" (COSTA, 2002, p. 38).

Maria das Mercês, toda vez que aparece no ambiente religioso, é vista com um véu negro, como forma de representar seu luto interno, demonstrando sua angústia de

estar nesse casamento castrador e estéril. Ao se confessar com o padre, a personagem assume para si a responsabilidade de não gerar herdeiros aos Palmas Bravo ("Eu seca. Seca como as coisas secas. Sem dar um herdeiro ao Tomás"), e constantemente olha para a imagem da Virgem Maria, com o menino Jesus no colo, como forma de acentuar o que Cardoso Pires chama em seu romance de "mulher inabitável", a "esposa maninha que odeia o ventre abundante das águas" (PIRES, 2008, p. 121). Sendo assim, Maria das Mercês não é uma esposa que se tornou mãe após a união matrimonial, função essa essencial para a manutenção do casamento e da imagem da mulher naquela sociedade, gerando a continuidade dos Palmas Bravo. Todavia, por consequência, a personagem perde a sua funcionalidade dentro desse universo reacionário e patriarcal, como defende Eunice Cabral sobre sua crítica à narrativa e que pode ser aplicada ao cinema.

A esposa do engenheiro, no romance, apresenta-se com uma certa dependência ao álcool e a medicamentos ("Maria das Mercês toma uma aspirina com uma golada de champanhe. Bebe um tanto à parte, insiste em beber" PIREs, 2008, p. 151), como forma de uma "materialização do desespero emocional da personagem devido à necessidade de esquecimento de si própria e do mundo circundante" (CABRAL, 1998, p. 93). À vista disso, a bebida na obra de Cardoso Pires funciona como forma de revelar o mal-estar da sua condição social, ressaltando as angústias da personagem. Já no filme de Fernando Lopes, Maria das Mercês é vista constantemente fumando e jogando paciências, elementos estes que funcionam como a materialização desse desespero. Não é inesperado que o jogo de cartas que ela costuma se ocupar é a paciência, jogo sem parceiros, de sorte (nesse caso, azar), que representam essas angústias, tristezas e a solidão na vida da esposa do Palma Bravo. Quando Maria das Mercês reclama com o marido que ficará mais uma semana na sua prisão domiciliar, dizendo que já não espera nada, ele sugere: "Faça paciências". Durante a conversa do engenheiro com o senhor Escritor, e a mulher ausente, ele pergunta a criada onde está a sua esposa e ela responde: "A fazer paciências, como sempre".

É evidente notar que durante toda a obra cinematográfica, a personagem Maria das Mercês apresenta um alto transbordamento erótico. Ela é constantemente vista com a mão na boca, de forma mais sensual, seja ao jogar cartas, durante os diálogos, e até ao levar a hóstia à boca no momento da comunhão. É preciso elucidar os estudos

de Octavio Paz, pois, para o autor, o erotismo é “antes de tudo e sobretudo *sede de outridade*” (PAZ, 1994, p. 15). Sendo assim, Maria das Mercês é essa mulher que deseja seu marido, que durante o passeio de barco, insinua-se a ele, que deseja que tomem banho na Lagoa à noite, nus, mas é ele que a rejeita, com desculpas sobre a saúde frágil da mulher. Nesta cena, ela está com uma roupa rosa clara e com um lenço de seda de cor vermelha. O vermelho é uma cor quente, vital, pode remeter à cor do sangue, da vida, e que pela sabedoria popular, o vermelho é considerado a cor do amor e da sexualidade. Em seguida, ele puxa o lenço lentamente do rosto da mulher, que a envolve, provocando-a, deixando-a ainda mais seduzida e atraída por ele, que avança para beijá-lo, mas nesse momento o lenço cai nas “águas milagrosas” (ou fatais) da Lagoa.

Outra cena em que Maria das Mercês procura seu marido para o ato sexual é no momento em que ela, vestida com uma camisola sedutora, na cama ao lado dele, resolve beijá-lo no corpo, da barriga ao ouvido, mas ele, mais uma vez, rejeita a esposa. A cena seguinte mostra o homem adentrando no seu jaguar vermelho, como uma forma de fugir da própria casa e da própria mulher. Já Maria das Mercês, na sequência, aparece toda de vermelho andando a cavalo.

Como bem apontou Eduardo Prado Coelho (1987, p.88) sobre o romance cardosiano, “Maria das Mercês não se vê reconhecida no seu estatuto de parceiro do prazer: está só enquanto o marido tem relações sexuais com prostitutas, enquanto bebe em bares à fora” e o desejo da esposa é manifestado “às escondidas, aproveitando a ausência do marido” (PIRES, 2008, p. 175), em atos como cavalgar e a masturbação. O passeio a cavalo, por sinal, apresenta uma linguagem altamente erótica, mostrando o prazer da mulher ao montar o cavalo, “abraçada a um pescoço erecto”, comprovando toda a sua satisfação “donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda”. Assim, como o erotismo é cerimônia, representação, a imaginação é “a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é o abraço de realidades opostas [...]” (PAZ, 1994, p.12). Entretanto, Fernando Lopes não explorou com vigor essa cena de puro êxtase da personagem. Situemos a passagem na obra cardosiana:

Às escondidas, aproveitando a ausência do marido, ela se ergue no estribo e o conselho antigo a espicaça-la: “Casamento... A natureza acalma-se com o casamento...” Dá então os primeiros passos, os primeiros esticões no bridão. Agora a trote; mais rédea a seguir, mais esporas. A corrida, a corrida solta, a dúvida, mais esporas, e venha vento, e venha galope, sempre mais galope. Perdida na alegria reencontrada, voa atrás de duas narinas em carne viva que se levantam a abrir caminho, atrás de ritmo, fúria acesa, de crinas desfraldantes, inteiriça-se, e o cavalo cresce diante e por baixo dela, envolvendo-a em calor, sangue quente, músculos. Até que consegue dominá-lo e deixa-se cair para a frente, vencida. Está abraçada a um pescoço erecto e apontado às nuvens a latejar, donde escorre um salitre espesso e morno que a inunda. O suor do animal aviva os aromas da terra. Maria das Mercês, incapaz de se apelar, sente os lábios frios, as coxas a arder... (PIRES, 2008, p. 175)

Apesar disso, na obra cinematográfica, o diretor privilegiou como o ápice do erotismo de Maria das Mercês a cena em que ela encontra realização do desejo consigo mesma, desejo este que é sinônimo de frustração ao lado do marido, já que ela é "uma mulher castrada", como defende Fernando Lopes. À noite, a cena de seu ritual de prazer se abre num *close* do rosto de Maria das Mercês, toda de vermelho, com o véu negro que costumava ir à igreja cobrindo a face, que ela retira delicadamente, sensualmente, olhando-se para o espelho. Ela segue em direção à imagem da santa que tem em seu quarto e a tampa com o véu, levando os dedos para o rosto da imagem, encobrindo a ação do sagrado. Ela prepara-se para fechar as janelas, fecha as cortinas, encontra seu prazer escondida, sem querer que ninguém saiba e olhe, tira a roupa num gesto lascivo. Depois, no momento seguinte, a câmera percorre pelo corpo nu de Maria das Mercês, contornando cada curva, enquanto a mão dela atravessa a carne da barriga, o seio, até a boca, e novamente o *close* se fecha no rosto dela que avista sua roupa vermelha jogada no chão do quarto.

Outras personagens femininas apresentam-se no filme como forma de representar o lugar marginal e subalterno das mulheres em relação ao universo masculino e conservador. A criada Aninhas aparece poucas vezes na obra, sempre toda vestida de tons bem escuros, com a roupa toda abotoada, cabelos presos, surge apenas quando lhe chamam, vive pelos cantos da casa, às sombras como forma de vigiar os patrões, que até pode se assemelhar com a empregada curiosa de *O Primo Basílio*. Entretanto, a única vez que ela enfrenta os donos da casa é quando Tomás

Manuel resolve agredir Domingos, Aninhas corre para cima dele, afastando-o do criado. Já a dona da pensão, que também pouco aparece no filme de Fernando Lopes, apresenta os atributos físicos de forma semelhante no filme e no livro, já que ela "constitui um corpo sofredor, maternal, carregado de gordura e solidão" (CABRAL, 1987, p.91). Dessa forma, ela surge rechonchuda, geralmente com sua filha ao fundo para lhe obedecer, a falar do povo da cidade, seja Tomás Manuel, Maria das Mercês ou Cauteleiro.

Fernando Lopes anuncia que em seu filme a personagem da caçadora seria retratada como o avesso de Maria das Mercês, ela aparece "como uma aparição", "ela é mais como uma miragem", que o cineasta acredita ser "um bocadinho poético". Dessa maneira, a personagem surge apenas quatro vezes durante o filme; na primeira, ela aparece embaixo da janela do Escritor, com a imagem embaçada, caminhando e controlando dois cães, carregando suas próprias bagagens, muito segura e confiante. Sua figura, assim, torna-se cada vez mais nítida por alguns instantes, mas novamente sua imagem aparece desfocada, como uma forma de vulto, representando uma mulher que não se encaixaria nessa sociedade tradicional. As outras cenas em que a personagem se encontra são durante a caçada com os homens e cães; bebendo num bar ao lado de um cão maneta (que o povo da Gafeira acredita ser a encarnação do criado Domingos); e entrando num carro, com um cão no banco detrás, e saindo ao volante da cidade com toda autonomia. Cabe ressaltar, então, que os espaços percorridos pela caçadora são aqueles que uma mulher naquela cidadezinha não poderia estar incluída, a não ser se fosse de forma marginal, o que não acontece com ela. A caçadora, apesar de não ter fala durante todo o filme, apresenta-se sempre de forma segura, em locais majoritariamente masculinos, que acaba por funcionar como a representação da mulher que estaria por vir no futuro, capaz de conduzir seu destino, penetrando e agindo em todos os ambientes viáveis.

Talvez a personagem mais importante e simbólica de todo filme seja a própria Lagoa. É a partir dela que a obra se abre, com toda sua imagem exuberante e vivaz, é nela que Tomás Manuel deseja ser sepultado, com peso para que seu corpo afunde e os peixes miúdos não consigam devorá-lo, mas a Lagoa acaba virando a cova de águas de Maria das Mercês. A Lagoa, na obra de Cardoso Pires, "quer dizer coração, refúgio da abundância" (PIRES, 2008, p. 115), e o cineasta optou por mantê-la com a

mesma imagem poderosa e significativa. Fernando Lopes defende que a Lagoa é o mundo para os Palmas Bravo, mas esse mundo está em transformação. Dessa forma, para representar a sua relevância e sua constante transformação, "a Lagoa está sempre presente, mesmo quando não está presente visualmente" (palavras do diretor). Os ecos da Lagoa, o som dos seus pássaros e o barulho das águas estão sempre a invadir e penetrar a casa dos Palmas Bravo. A Lagoa, para o cineasta, "é um fantasma", mas ela é a única personagem que se salva ao fim da obra, porque é ela que volta a ter vida com o estilhaçamento da família.

A figura do Escritor-Caçador-Furão no filme de Fernando Lopes permeia por diversos ambientes da Gafeira. O Escritor retorna ao vilarejo na véspera do Festival da Caça, exatamente um ano depois, por saber da morte de dona Maria das Mercês. Ele é, sem dúvidas, a personagem que surge como uma figura que vem de fora daquele meio social, que muito aparece durante a obra, pouco fala, geralmente com um ar sereno, tranquilo, aconselhando os moradores da Gafeira, que muito vê, *observa*, *escuta* e *analisa*. Por isso, é importante destacar aqui a raiz etimológica de *ver*, pois "em indo-europeia *weid*, ver é olhar para tomar conhecimento e para ter conhecimento. Esse laço entre ver e conhecer, de um olhar que se tornou cognoscente e não apenas espectador desatento, é o verbo grego *eidô*" (NOVAES, 1993, p. 35). Na língua, *eidô* é *ver*, observar, examinar, informar, conhecer e *saber*. Dessa maneira, é possível intuir que é pela imagem do Escritor que o filme sugere que joguemos aquele *Jogo do Olho Vivo*, que, a partir da sua chegada e das suas observações de 1967, resgatando na memória momentos de 1966, conseguimos seguir as pistas, tentamos decodificar e analisar os possíveis culpados desse crime.

Apesar disso, cabe salientar que o cineasta de *O Delfim* optou por solucionar o crime ao sugerir que dona Maria das Mercês teve um caso amoroso com o criado Domingos. Em uma das cenas finais da obra, a esposa do engenheiro, sabendo que o moço estava machucado, sobe ao galpão, fica a sós com ele, sentado em sua casa. Nesse momento, a mão da mulher percorre o peito do criado, que prefere evitar encará-la. Nas próximas cenas em que eles aparecem, ambos estão mortos, ele na cama conjugal dos Palmas Bravo e ela, como anuncia a voz do narrador *em off*, "a Lagoa acabou por apanhá-la". Sendo assim, aquele "anti-romance policial" que Cardoso Pires cria como forma de não solucionar o crime não se aplica ao filme, pois

Fernando Lopes inclinou-se para transformar uma obra autônoma em relação àquela que adaptou.

Não precisamos reforçar o conceito de "(in)fidelidade literal" tão utilizado para as adaptações filmicas como forma de depreciar o trabalho do artista. As adaptações não são meras reproduções, são trabalhos novos, originais, com uma existência única. O cineasta Fernando Lopes abre o diálogo com a narrativa cardosiana, mantém uma relação intertextual, lê "às avessas", para criar a sua própria obra a partir de seu próprio olhar.

Considerações finais

O diretor do filme *O Delfim* não retrata apenas a história de um homem rico e poderoso, possuidor da Lagoa, que destrata a esposa, e um belo dia descobre que ela e o seu criado Domingos morreram, a primeira na Lagoa e o segundo na sua própria cama. Fernando Lopes leu atentamente as páginas cardosianas, assegurou-se de retratar em sua obra figuras importantes como os cães, a lagartixa na pedra (que no filme aparece como o lagarto), a representação marginal dos criados e das mulheres, abordou de forma sensível o encarceramento da mulher naquela sociedade patriarcal e conservadora, mas ofereceu a imagem tão poética da caçadora como forma de esperar a transformação daquele corpo social.

Sendo assim, ao invés de enxergar as adaptações filmicas como imitações literais das obras literárias, pode-se tentar *ver* e *conhecer* aquela nova obra, que dialoga com a literatura, permitindo e aceitando a importância dela. É por isso que a história das artes visuais, como pintura, fotografia e cinema, pode ser vista como uma "imensa história das emoções figuradas", na qual verificamos que "as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos em imemoriais" (DIDI-HUBERMAN, 2016b, p. 35).

REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Theresa Abelha. Cinema e literatura. In:_____. *O real transfigurado: literatura e cinema*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2012.

- CABRAL, Eunice. *José Cardoso Pires: representações do mundo social na ficção (1958-82)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: 12ª impressão: Jose Olympio Editora, 1982.
- COELHO, Eduardo Prado, Cardoso Pires: o círculo dos círculos. In: *A noite do mundo*. Lisboa: INCM, 1987.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *O Delfim: bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder*. In: PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- COSTA, Francisco Araujo de. *O figuro como elemento essencial da narrativa*. RS, 2002. Disponível em:
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/fo/ojs/index.php/famecos/article/view/775/8973>>
Acesso em: janeiro de 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2016a.
- _____. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016b.
- MATTER, Michelle Dull Sampaio Beraldo Matter. *A excursão neo-realista: o lugar do literário na tradição da utopia*. 2010. 393f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – PPGLEV, FL, UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.
- NOVAES, Adauto. Organização: *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1983.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*; trad. Wladir Dupont, São Paulo: Editora Siciliano, 1994.
- PIRES, José Cardoso. *O Delfim*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008
- STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 (págs. 19-40).
- UZÊDA, Vinicius Giglio. *Linguagem cinematográfica: a classificação dos planos e seus efeitos psicológicos*. Disponível em: < <https://historiamos.com/2016/05/15/linguagem-cinematografica-a-classificacao-dos-planos-e-seus-efeitos-psicologicos/>>. Acesso em: 16 nov. 2016.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac SP: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- _____. *Linguagem cinematográfica: introdução, enquadramento e ângulo de câmera*. Disponível em: < <https://historiamos.com/2016/05/15/linguagem-cinematografica-introducao-e-enquadramento/>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

Recebido em: 01/07/2017

Aceito em: 12/09/2017