

Das letras ao audiovisual – discutindo o problema da adaptação a partir de *Os bons companheiros*

Pedro Leonardo Alonso Buriti¹

André Gustavo de Paula Eduardo²

1 Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp – Bauru, nível Mestrado. Jornalista, graduado em Comunicação Social, habilitação em jornalismo pela Unesp. pedroatibaia@yahoo.com.br.

2 Aluno regular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unesp – Bauru, nível Mestrado. Jornalista, graduado em Comunicação Social, habilitação em jornalismo pela Unesp. agpe13@yahoo.com.br.

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o problema da adaptação de textos literários para meios audiovisuais. Através do exemplo retirado do livro *Os bons companheiros*, do jornalista Nicholas Pileggi, que seria levado ao cinema pelo diretor Martin Scorsese, buscamos entender quais os principais expedientes, recursos técnicos e estratégias que garantem a versão “literário-audiovisual”. Interessa-nos entender também quais as limitações deste processo e suas consequências no resultado final cinematográfico.

Palavras-chave

Adaptação para o audiovisual, cinema, Scorsese, literatura, reportagem.

Abstract

This article proposes a reflection on the problem of adapting literary texts to audiovisual media through the example of the book *Goodfellas*, written by journalist Nicholas Pileggi, as it would be brought to the screen by filmmaker Martin Scorsese. We aim to understand what the main resources, technical and strategical ones that enable the “literary-audiovisual” version. We are also interested in understanding what the limitations of this process are and its consequences in the final film product.

Keywords

Adaptation to audiovisual, cinema, Scorsese, literature, report.

Preliminar: adaptação e alvorada do cinema

Cinema: criação, recriação e criação de recriações. Talvez nenhuma outra arte seja dada ao intercâmbio com a voracidade da “Sétima”. Nele, teatro, música, literatura e toda uma antiquíssima tradição pictórica desembocaram num oceano imenso de criações que o século XX veria nascer e serem consagradas. Pela multiplicidade de recursos técnicos e ao mesmo tempo pela procura da sua legitimação enquanto dono de uma linguagem autônoma, o cinema jamais hesitou em engolir quaisquer influências que lhe garantissem alguma originalidade e, sobretudo, maneiras de se manter financeiramente. Um dos fenômenos mais vinculados tanto ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica quanto a sua manutenção enquanto uma maneira comercialmente viável de se sustentar é, sem resquício de dúvidas, o da adaptação – de textos literários, de libretos de ópera, de peças teatrais, de quadrinhos. Adaptação de adaptações. Jacques Aumont (1995) já destacava esta característica “miscigenada” do cinema:

O sistema fílmico é, conseqüentemente, profundamente misto; é o local de encontro entre o cinematográfico e o extra-cinematográfico, entre a linguagem e o texto, encontro conflituoso que metamorfoseia o “metabolismo” inicial de cada um dos dois parceiros (AUMONT, 1995, p. 205).

Do ponto de vista mercadológico, adaptar obras literárias tem se mostrado um fator de êxito da indústria cinematográfica. Bluestone (2003) recorda pesquisa da revista *Time* que considera *O nascimento de uma nação* a melhor película do cinema mudo, e *E o vento levou* a melhor da época sonora – duas adaptações. Ainda na década de 1950, o autor aponta que “Mais importante, das dez propriedades de filmes mais valiosos, cinco foram adaptados de romances”³ (BLUESTONE, 2003, p. 4. Tradução nossa).

O fenômeno e mecanismo da adaptação de fontes literárias para o meio audiovisual possui sua origem ainda nos primórdios do cinematógrafo. Tão logo o cinema, imagem em movimento, ganhava autonomia, como se as fotos

3 “more important, of the ten most valuable film properties, five had been adapted from novels”

passassem a ter o poder de caminhar, e partindo da busca de uma sistematização de uma linguagem cinematográfica, o texto literário sempre pareceu opção sólida, talvez até mesmo um “atalho”, como arcabouço de inspiração e labuta para alguns dos primeiros cineastas. Antes mesmo da existência de uma linguagem cinematográfica, baseada em modos de montagem, no trato e uso da câmera, no aproveitamento dos planos e ângulos, na movimentação e no usufruto da encenação, iluminação e demais recursos, George Méliès já criava sua versão pessoal de *Robinson Crusóe*, partindo da inspiração literária para a consecução de um entre suas centenas de pequenas obras. Não deixa de soar profético: *Robinson Crusóe*, o romance de Daniel Defoe, inaugura uma tradição no ocidente e será lembrado como uma das primeiras obras no gênero, dotada de um espírito empreendedor afeito ao aparecimento do capitalismo industrial. Méliès, artista oriundo das tradições circenses e do teatro popular, colocará seu conhecimento mágico a serviço do ilusionismo inaugural na arte do cinema.



Imagem 1: E no início era a adaptação. Fotograma do *Robinson Crusóe* de Méliès

Sinteticamente, Anna Maria Balogh (2005) traz uma pequena fórmula para definir “adaptação”, como um processo que “pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra –, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogêneas, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro” (BALOGH, 2005, p. 48).

No desenvolvimento da linguagem do cinema, ao evocarmos o nome seminal de D. W. Griffith e seu marco *O nascimento de uma nação*, de 1914, temos aqui a adaptação de uma peça literária muito popular à sua época. Era notório enquanto panfleto racista, que enxergava na abolição da escravatura nos EUA um motivo de decadência e via nos “heróis” cruzados da Ku Klux Klan a salvação do país. Polêmicas à parte – ainda não totalmente digeridas –, foi este *The birth of a nation* mais que um marco, talvez a própria inauguração de uma linguagem cinematográfica. O cinema deixava as cavernas e partia para a emancipação através do conhecimento de seus recursos e possibilidades estéticas. Griffith talvez não tenha sido um pioneiro, mas o maior compilador de técnicas que orbitavam a galáxia do cinema nascente. Com sua concepção da montagem – a criação do suspense via a montagem paralela –, os planos utilizados de formas variadas, a valorização de técnicas dramáticas, o uso de *travellings*, foram o *Nascimento*, e também o subsequente *Intolerância*, pontos de referência para todos os que viriam após Griffith, dentre os quais os soviéticos Eisenstein, Pudovkin, Kuleshov ou Dziga Vertov.

Neste artigo, buscaremos tratar dos problemas referentes à adaptação literária para o audiovisual partindo do clássico *Os bons companheiros*, obra renomada de Martin Scorsese. Para tanto, regressaremos ao livro que originou, por assim dizer, a película, obra homônima (no Brasil) escrita pelo jornalista Nicholas Pileggi. Sem maiores pretensões de alcançar certo nível de “ineditismo”, interessa-nos engendrar uma discussão sobre a problemática da adaptação a partir das obras literária e cinematográfica de Pileggi e de Scorsese.

O relato de Nicholas Pileggi: *Wiseguy – life in a mafia family*

Logo na introdução de *Os bons companheiros*, título da versão brasileira de *Wiseguy – life in a mafia family*, o autor Nicholas Pileggi (1985), repórter policial de destaque na cobertura do crime organizado em Nova York, explica o porquê de seu interesse na vida do mafioso Henry Hill e suas desventuras.

Henry Hill era um gângster. Era uma pessoa muito ativa. Tinha planejado, tramado e dominado cabeças. Sabia como subornar e trapacear. Era um arruaceiro consciente do crime organizado, o tipo de peça rara capaz de satisfazer tanto os policiais quanto os antropólogos (PILEGGI, 1985, p. 12).

O estilo de Pileggi não deixa dúvidas: sua função é reportar. Tendo à mão um dos mais interessantes personagens que o gangsterismo norte-americano produziu, certamente não se equivocou ao afirmar que um sujeito como Henry poderia ter largo interesse antropológico. Afinal, o *ethos* narrado pelo mafioso, seu modo de atuação e de seus comparsas, suas peripécias, sua aparente amoralidade e falta de qualquer senso de justiça social ou de alteridade; sua vida a um só tempo luxuosa e recheada de eventos como prisões, acertos de contas, brigas, uso e tráfico de drogas; sua excentricidade, seus esquemas complexos, sua compulsão em trapacear e o total escárnio para como os “cidadãos normais”, tudo parecia fornecer a pólvora necessária para uma coletânea de histórias. Assim também a própria vida de Henry - que traça um formidável panorama da máfia em Nova York - e também de seus principais atores.

Os bons companheiros, o livro⁴, cativou a imaginação de Martin Scorsese. Livro-reportagem que narra as histórias do mafioso Henry Hill e seus parceiros no crime, com relatos reproduzidos do próprio Henry e sua esposa Karen, pareceu caro ao universo dos heróis e anti-heróis de Scorsese: figuras ambíguas, complexas, fascinantes e problemáticas, como seu Jake La Motta, de *O touro indomável*, ou Travis Bickle, em *Taxi driver*. Se Henry Hill deve ter chamado a

4 A primeira edição brasileira foi lançada pela editora Círculo do Livro em 1985.

atenção do cineasta pelo seu trânsito com todos os ramos na máfia em Nova York nas décadas de 1960 e 1970, destacam-se, ainda mais, seus amigos Jimmy Burke e Tommy De Simone, violentos, à beira da psicopatia.

Tanto o livro de Pileggi quanto o filme de Scorsese contém uma narrativa conduzida por Henry, em um tom aparentemente amoral. Para os “malandros”, a sociedade é composta de um bando de idiotas, e para os *wise guys*, “se você quer algo, basta pegar”. Não há uma intenção em criticar os depoimentos de Hill e sua maneira de pensar. Trata-se, antes, de um documento sobre as motivações dos mafiosos, seus interesses, seu pitoresco modo de vida, em que parecia mais importar o gesto de lesar alguém ou de se aventurar no crime que propriamente o sucesso pessoal. A vida dos mafiosos, como descreve Hill, é como um vício. *Os bons companheiros* é uma narrativa de arquitetura simples, sem rodeios, jornalística, sem nenhum requinte formal. Importa apenas sua inteligibilidade. Sua força decorre das histórias que se sucedem, narradas ora por Henry Hill, ora pelo narrador em terceira pessoa: o crescimento de Hill em meio aos mafiosos, a relação com a família, as ações criminosas – como o incêndio do estacionamento de um concorrente, a primeira prisão, os roubos de carga, a vida na cadeia. Sobressaem-se, já no livro, as peripécias de Jimmy e Tommy. Este último, de caráter intempestivo, violento, e com comportamento à beira da insanidade. Henry Hill relata a Pileggi:

Uma noite jogávamos baralho no porão – Tommy, Jimmy, eu, Anthony Stabile, Angelo Sepe – quando Spider entrou. Eram três horas da madrugada e estávamos todos com a mente exaurida. De repente Tommy queria que ele dançasse. ‘Dance’, Tommy lhe dizia. Por alguma razão Spider o mandou se foder. Nessa ocasião começamos a irritar Tommy. Jimmy ria e dizia: ‘Você leva desaforo desse idiota?’ Estávamos todos atijando Tommy, mexendo com seu brio. Já estava fora de si, mas ainda jogava. Depois, antes que qualquer um imaginasse o que faria, deu três tiros no peito de Spider. Nem vira de onde ele tinha o revólver, mas por um instante ficamos todos atônitos. Sentia cheiro de queimado. Ninguém dizia nada, mas agora me convencia de que Tommy era um perfeito psicopata (PILEGGI, 1985, p. 135).

Este tipo de energia encontrada em personagens como Tommy seria ótimo mote para uma adaptação cinematográfica. E não por acaso Scorsese convocaria o próprio Nicholas Pileggi, que tivera contato direto, pessoal, com Henry Hill, para ser co-roteirista. Scorsese deve ter imaginado seu filme como uma sucessão de momentos emblemáticos descritos no livro. Em *Wiseguy*, começamos com a juventude de Henry e seu paulatino interesse pelos vizinhos mafiosos, que despertam sua curiosidade e lhe causam fascínio. As histórias avançam e a atmosfera do livro vai se encharcando de violência, não apenas nos atos criminosos das personagens, mas também em seu estilo de vida. Matar era algo natural, assim como roubar. Quando Henry era preso por algum crime “menor”, como estelionato, surpreendia-se: nem imaginava ser isso um crime. Sobressaem dois crimes, posteriormente retratados no filme: um roubo à companhia de aviação Air France e, sobretudo, à companhia alemã Lufthansa.

Este último, até então o assalto mais bem sucedido na história americana, cerca de seis milhões de dólares roubados. Ao decidido Martin Scorsese caberia a tarefa de adaptar a obra de Pileggi ao cinema, certamente em meio a diversas questões: quais momentos escolher? Quais personagens, situações, palavras, quais frases reproduzir na íntegra, o que omitir? *Goodfellas* é dos raros momentos em que o próprio Scorsese trabalhou como roteirista. Desta vez não havia seu parceiro clássico Paul Schorader, de *Taxi driver*, *O touro indomável* ou *A última tentação de Cristo*, seu longa anterior. Mas havia a própria participação de Nicholas Pileggi, sem dúvida um fator fundamental para a tentativa de reprodução da aura da obra.



Imagem 2: Cena de *Os bons companheiros*. Tommy (Joe Pesci) surpreende a todos e fuzila o infeliz Spider

De Pileggi até Scorsese: *Goodfellas*

Após conhecer o livro *Os bons companheiros*, Scorsese tratou de garantir os direitos da obra, ainda em meados dos anos 80, e trataria de escrever o roteiro do filme em parceria com o próprio Nicholas Pileggi. Ray Liotta, uma estrela ascendente naquela época, seria Henry. Jimmy Burke se tornaria “Jimmy Conway”, com Robert De Niro. Tommy De Simone seria “Tommy De Vitto”, com Joe Pesci.⁵ Focado no trio Henry – Jimmy – Tommy, evocamos alguns dos *leitmotivs* afeitos à obra de Martin Scorsese. Aqui, reencontramos o mundo dos mafiosos e marginais, italianos ou não, seu modo de vida, sua relação com a família, sua religiosidade, como em *Quem está batendo a minha porta?*⁶, *Caminhos perigosos*, *Cassino*, *Gangues de Nova York*, *Os infiltrados*. Mas talvez o essencial para justificar o interesse de Scorsese pela obra de Pileggi esteja no tom dos personagens, afeitos ao universo do diretor. O cinema de Scorsese é repleto de anti-heróis, ou de personagens ambíguos, angustiados,

5 A atuação de Joe Pesci, interpretando personagem violento, inconsequente, frio, ao mesmo tempo cômico e com uma voz inconfundível, garantiria ao ator diversos prêmios, entre os quais o Oscar de melhor ator coadjuvante em 1991.

6 Ver ao final apêndice com obras citadas de Martin Scorsese.

divididos, oprimidos, no limite de explodir. Frequentemente, figuras alienadas, até patéticas, que se deslocam perdidamente num universo opressor e carente de respostas. Assim é seu Travis Bickle, em *Taxi driver*; seu iracundo Jake La Motta, em *O touro indomável*; a personagem de Nicholas Cage em *Vivendo no limite*; assim é como seu Howard Hughes em *O aviador*, seu detetive em *Ilha do medo* e, sobretudo, seu próprio Jesus Cristo, em *A última tentação de Cristo*. Até seu *messiah* parece dividido, desorientado e angustiado.



Imagem 3: Personagens como Jake La Motta, em *O touro indomável*, ajudaram a consagrar o cinema de Scorsese

Em *Os bons companheiros*, os caracteres parecem mais resolutos, são convictos e violentos mafiosos, não obstante num ambiente com o grau de marginalidade e tensão típico dos filmes de Scorsese. Seus personagens não deixam de ser complexos, com motivações desprovidas de fácil explicação. Se um dos assuntos que mais fascina o diretor ítalo-americano é a capacidade de transgressão das personagens e seus limites – como em *Sexy e marginal*⁷ ou *Alice não mora mais aqui* – Scorsese trabalha aqui em seu terreno. Interessante o jogo, o risco, um universo contrário às leis da ordem e às condutas “naturais”. Cabe-lhe buscar o invulgar nas condutas de Henry, Jimmy, e Tommy.

7 Canhestro título no Brasil para *Boxcar Bertha*, um de seus trabalhos menos conhecidos, embora notável.

Naturalmente, outro elemento emerge com força em *Os bons companheiros*: o universo subterrâneo, degradado, de personagens marginais. Se desde sua estreia Scorsese demonstra seu apreço por este tipo de personagem, o rebelde (com ou sem causa), o deslocado, o subterrâneo, o anormal, suas ambientações com frequência ocorrem em âmbitos pouco protocolares e nada convencionais. Seus mafiosos, seus seres perdidos nas estradas (*Sexy e Marginal*, *Alice não mora mais aqui*, *Taxi driver*) ou na vida (*O touro indomável*, *O rei da comédia*, *Depois de horas*) ou em ambos, demonstram este fascínio por certo submundo⁸. Não faltou quem visse em *Os bons companheiros* uma resposta ao romantismo de *O poderoso chefão* de Francis Ford Coppola. Na obra de Scorsese, nada de santos, nem espaço para um Vito Corleone apaziguador ou um Michael Corleone frio e refinado.

Trocando em miúdos: “Os bons companheiros”

Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (1994), em seu *Ensaio sobre a análise fílmica* oferecem uma breve metodologia para analisar uma adaptação, com base em alguns conceitos-chave. Para começar, grau de parentesco entre títulos, nomes dos personagens, contextos, relação número de páginas – duração do filme etc (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 138-139). É evidente que se trata apenas de um pequeno modelo para comparações, mas através destas é possível identificar quais os procedimentos que permitem e salvaguardam a adaptação do texto literário ao texto fílmico.

8 Muito já se viu em *Taxi driver* algo do Dostoiévski de *Memórias do subterrâneo*, leitura que pode ser válida para outros filmes.



Imagem 4: *Wise guys*, os malandros em *Os bons companheiros*. Tommy, Henry e Jimmy

Scorsese já avisara que não utilizaria o título original da obra – *Wiseguy* –, certamente em virtude de o nome ter sido utilizado num filme de Brian de Palma, realizado poucos anos antes, e de um seriado homônimo (CHRISTIE & THOMPSON, 1991, p. 177). Mas *Goodfellas* caiu perfeitamente com o clima de cinismo que perpassa tanto texto quanto filme. Sobre os “*goodfellas*”, algumas alterações de nome, Tommy De Simone passa a Tommy De Vitto, mas nada exagerado. Mais interessante é notar que, no relato escrito por Nicholas Pileggi, temos situações que se passam com um ou outro personagem que simplesmente deixarão de existir no filme – é o caso do filho de Paul Vario. Em geral, os momentos onde aparece com Henry Hill serão substituídos pela presença de Tommy.

Constante é o processo de *condensação*, que se dá em suas frentes: 1) personagens - duas ou três personagens, dotadas de alguns diálogos, tem suas falas condensadas para um só no filme. Já verificamos que, no processo de adaptação, conforme Stam (2008) assinala, importam certos mecanismos que tendem a fazer da obra re-criada algo mais próximo ou distante do original. Por vezes, para chegar a uma maior proximidade de ideias ou captar o “espírito” da obra literária, é necessário suprimir, editar, refazer, acrescentar personagens.

2) espaço e tempo – tendo em vista a completa disparidade das noções de tempo e espaço nos livros, pois que são tributários daquilo que imaginamos, não daquilo que vemos, é natural que nos filmes tais noções sejam as primeiras a ruir, ao menos numa busca idealizada por equivalências. Assim, num momento antológico da obra de Pileggi, os três *goodfellas* têm problemas com um mafioso fanfarrão, em situações diferentes e locais distintos. A consequência será a morte do bandido provocador e o começo de uma pequena peregrinação para sumir com seu corpo. No filme, tudo ocorre no mesmo bar, na mesma noite, no mesmo espaço curtíssimo de tempo: para trazer a atmosfera do livro, optou-se por realçar a brutalidade, pois a explicação de que tudo, de fato, ocorrera em momentos diferentes seria como um obstáculo enfadonho à dinâmica do filme. André Bazin (1991) já tratava em seus ensaios de que a adaptação é um modo que utilizamos para recriar “atmosferas” – “uma atmosfera, como em Simenon, ou um clima poético como em Pierre Verdy, que o cineasta vai buscar no romancista” (BAZIN, 1991, p. 82).

Tanto no que se refere a tempo e espaço quanto a personagens, temos com frequência supressões e acréscimos, regidos por uma lógica que permite o dinamismo do filme. Afinal, são quase trezentas páginas vertidas em pouco mais de duas horas de longa-metragem. E certamente o cálculo que buscar equivalências entre quantidade de páginas e duração será insuficiente. A questão da duração do tempo, assim, ou a preocupação na versão dos fatos com certa “fidedignidade” ao audiovisual, parece um tanto inadequada, senão frívola, uma vez que as formas de percepção do texto escrito e do fílmico são completamente distintas.

É importante atentarmos para o dispositivo narrativo. O livro de Pileggi é narrado ora pelo próprio jornalista, ora por relatos transcritos, longos, de falas de Henry (também de Karen Hill, sua esposa, e outros personagens, em menor

frequência). No filme de Scorsese, não há este "Pileggi", e Henry é encarregado de narrar os fatos. A voz de Karen surgirá em alguns momentos. Henry atua como um narrador onisciente, conta sua história em *flashback*, como num livro de memórias. O caráter memorialístico que Pileggi imprimiu a seu livro tem um bom eco no filme *Os bons companheiros*.

Destarte, a trilha sonora escolhida vai de encontro à cronologia: uma para a infância de Henry e seu envolvimento com os mafiosos; e outras, conforme o amadurecimento do protagonista; o *jazz* de Tony Bennett, a ópera de Giuseppe Di Stefano, o *blues* de Muddy Waters, o *rock and roll* de The Rolling Stones percorrem sua trajetória de ascensão e declínio. A trilha de *jazz*, *blues* e ópera produz um contraste intencional: em vez de "romantizar" as cenas, adiciona um efeito cômico e irônico. Atos violentos, roubos, brigas e assassinatos, relatados de modo "cru" por Pileggi em seu livro, se deflagram sob uma atmosfera "nostálgica" por meio das músicas escolhidas para o filme.

Se uma das marcas do cinema de Scorsese é a predileção pela tensão desse mundo subterrâneo, bruto, de sujeitos "fora da lei", em *Os bons companheiros* o diretor acrescenta um humor irônico na "recriação" das ações – até nas cenas mais violentas –, com os mafiosos retratados de modo caricato e exacerbado. A ameaça dos mafiosos de colocar a cabeça de um carteiro dentro do forno se este voltar a entregar cartas da escola na casa do jovem Henry. A peruca que cai da cabeça de um devedor quando Jimmy tenta estrangulá-lo com um fio de telefone. Os tiros de Tommy que alvejam o garoto Spider por este se recusar a dançar. A reclamação de Jimmy contra Billy Batts por este ter arranhado seus sapatos, no confronto em que apenas o primeiro desfere pontapés sobre o segundo.

A partir do depoimento de Henry, Scorsese (re)compõe os elementos dessa narrativa por meio de sutilezas do olhar do protagonista para seus

companheiros, “objetos” de adoração: o *close* em um anel brilhante, o movimento do luxuoso carro no desembarque de um “corpulento” mafioso, a expressão facial dos membros da máfia. Desse modo, o diretor recria a narração dos fatos do livro por meio de sutis elementos não-verbais, muitas vezes, sem a necessidade do *voice over*. Quando observa a necessidade de ressaltar o depoimento de Henry, Scorsese utiliza o *over* sobre cenas com efeito de “câmera lenta” ou imagens “congeladas”⁹.

Usa-se a câmera *subjetiva* para reproduzir a visão de Henry sobre seus companheiros, principalmente quando o protagonista expõe detalhes sobre a personalidade e as características de cada um. O mesmo recurso é utilizado para Karen, jovem de família judaica, que se vê no centro da máfia após o casamento com Henry. Ela observa os sujeitos ao seu redor com estranhamento e certa excitação. Em outros momentos, a câmera centra-se no olhar de Henry, ou de Karen, para depois mesclar o uso da câmera subjetiva, como na cena em que o garoto Hill observa da janela de sua casa os mafiosos no ponto de táxi ou quando Karen, inserida na “*mafia family*”, observa as esposas dos mafiosos com ar de repulsa. O plano sequência também é um dos recursos utilizados para apresentar as peculiaridades dos ambientes deste submundo, bem como as pessoas que se encontram em seu centro. Dentro de um restaurante, a câmera passeia por meio de cadeiras, mesas e balcões, enquanto Henry, em *over*, apresenta nominalmente cada um dos mafiosos ali presentes, até que, de repente, ela encontra o próprio protagonista, que busca um local para guardar casacos de pele roubados.

Notável na película é a capacidade de detecção daquilo que poderíamos chamar de “momentos-chave” do livro, com destaque e certo caráter antológico

9 Tais aspectos são demarcados, por exemplo, quando Henry Hill, em *voice over*, cita as implicações decorrentes do assassinato de Billy Batts (interpretado por Frank Vincent). O diretor opta pelo *flashback* das imagens em que Jimmy e Tommy matam o rival.

no filme. Um exemplo está quando Henry percebe que Jimmy ia matar um dos mafiosos. No livro, temos um momento de tensão especial, que Scorsese reproduz magistralmente no écran: a personagem de Robert De Niro olha com um olhar ao um só tempo sereno e sinistro, como a anunciar seu propósito assassino.



Imagem 5: Descrito sinistramente por Pileggi, o olhar de Jimmy (De Niro) antes de um assassinato

No entanto, cabe ressaltar que, no processo de adaptação, de algum modo sempre falamos numa realocação de elementos e numa consequente criação de um produto original, em larga medida autônoma em relação ao texto original. Se alguns autores enxergam uma obrigatória dependência entre o texto escrito e o fílmico, também é importante ressaltar o resultado final do processo. Este é quase sempre uma obra que, por assim dizer, “caminha com as próprias pernas”. Pérez Bowie (2008), ao citar o teórico Pío Baldelli, reflete a respeito:

Pío Baldell, em um trabalho já clássico, tampouco perdia de vista a dependência do filme adaptado com o texto original ao estabelecer as possíveis tipologias e distinguia três categorias negativas (a adaptação com fins comerciais, a subordinação fiel ao texto literário e o filme que preenche as indeterminações daquele), para avaliar positivamente uma quarta: aquela em que o texto literário serve de partida para uma criação original (BALDELLI apud PÉREZ BOWIE, 2008. Tradução nossa)¹⁰.

10 “Pío Baldelli, en un ya clásico trabajo, tampoco perdía de vista la dependencia del filme adaptado con el texto original al establecer las posibles tipologías y distinguía tres categorías negativas (la adaptación con fines comerciales, la subordinación fiel ao texto literario y el filme que rellena las indeterminaciones de aquél), para valorar positivamente una cuarta: aquella en que el texto literario sirve de partida para una creación original”

Assim, *Os bons companheiros*, embora suficientemente comercial e razoavelmente fiel ao texto de Pileggi, antes é uma *creación original*. Pérez Bowie (2008) também ressalta que podemos falar em adaptação com mais propriedade quando a obra literária apropriada é um romance conhecido, seja um clássico ou *best seller* de um momento. Seja *Madame Bovary*, *Os Lusíadas* ou *Fausto*, seja algo como *O código Da Vinci* ou *Harry Potter*. *Wiseguy*, embora tenha feito sucesso à época, é “só mais um livro”, não cabendo nem no primeiro item – clássicos – nem no segundo – o de fenômenos midiáticos. Depreende-se disto que, a partir de uma obra com este caráter virginal, a obra cinematográfica tende a participar do processo cultural com maior caráter de novidade¹¹, sendo lembrado posteriormente muito mais pelo filme. Deste ramo costumam advir desde obras-primas de Hitchcock a *pulp fiction*. Após *Os bons companheiros*, Scorsese voltaria a adaptar uma de Nicholas Pileggi, *Cassino*, novamente com Robert De Niro e Joe Pesci, num outro exemplo de obra lembrada pela existência do filme.

Considerações últimas

Goliot-Lété e Vanoye (1994, p. 144) concluem que “adaptar é, portanto, não apenas efetuar escolhas de conteúdo, mas também trabalhar, modelar, uma narrativa em função das possibilidades ou, ao contrário, das impossibilidades inerentes ao meio”. E ao comentar a adaptação que Alfred Hitchcock fizera de *Rebecca*, romance de Daphne du Maurier, constatam que “o filme apropriou-se, portanto, do romance psicológico ‘água com açúcar’ de Daphne du Maurier para convertê-lo em gênero gótico com emoções fortes” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 138-139). Assim, temos que a “adaptação”, termo convencional referente a um processo que a rigor nunca se completa, é apenas uma evocação, a qual pode ser de ordem “conteudística”, ou de uma “atmosfera”, mas sempre

11 Boa parte do cinema, talvez a maior, é constituída por adaptações, com frequência de obras pouco conhecidas.

se trata de uma remodelação, sendo assim um processo que, com o intuito de “criar o texto na tela”, apenas gera algo diferente; não apenas as narrativas mudam com frequência, mas uma mão autoral – como a de um Hitchcock – simplesmente usará um romance para vertê-lo a um gênero cinematográfico que pode até contradizer o romance. Os diversos exemplos elencados por Stam (2008), sobre *Dom Quixote* ou *Robinson Crusóe* e suas versões para o cinema, se enquadram nestas condições: dentre as diversas adaptações, encontramos comédias, paródias, obras sisudas, filmes colonialistas, obras de propaganda. Numa adaptação, o Crusóe de Daniel Defoe vai parar na lua, num exemplo de que a própria adaptação enseja em si a necessidade de carregar o contexto dos tempos em que a obra cinematográfica é realizada.

Uma adaptação pode ser considerada um empreendimento perigoso. Um herói marxista pode converter-se num arauto capitalista. Figuras sinistras tornam-se heróis. Na verdade, qualquer releitura histórica, oriunda ou não de um texto literário anterior, estará à mercê dos julgamentos, seja o Jesus que Scorsese filmou em *A última tentação de Cristo*, demasiado humano para alguns, seja uma figura histórica, como Mozart, que surge como um genial abestalhado em *Amadeus*, de Milós Fórman. Estas astúcias são inerentes ao fazer cinematográfico, afeito à propaganda, ao ideológico, arte industrial com muitos tributos a pagar, sempre a chocar-se com a teia infinita de opiniões. Eisenstein (1983, p. 204), já explicava que, deste modo, a adaptação mais parece uma autêntica criação, pois que passará pelo filtro de uma dada concepção. Um inocente pode se tornar culpado, um valor pode ser questionado. Talvez a grande lição seja a necessidade de certa suspensão de juízos morais raros e a aceitação de que se podemos sempre recriar e adaptar, é porque as obras inspiradoras são merecedoras ou ao menos fornecem ferramentas e elementos para tal. Não importa em si a fidelidade ideológica, mas por vezes o paródico, o lúdico, o absurdo. Tim Burton não recriou *Alice* com os códigos de Lewis Carroll, fê-lo com os códigos de seu cinema. Toda adaptação é uma nova criação, com

o privilégio de escolher e colher suas fontes em narrativas que, consagradas ou não, seja a *Odisseia* ou a *pulp fiction* do fundo da banca de jornal, algo de vívido possuía nas veias de seu texto.



Imagem 6: Tommy (Joe Pesci), numa aparição final.
Símbolo da violência em *Os bons companheiros*

Referências

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BALOGH, Anna Maria. *Conjunções – disjunções – transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003.

CHRISTIE, Ian; THOMPSON, David (org). *Scorsese por Scorsese*. Lisboa: Edições 70, 1991.

EISENSTEIN, Serguei. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

PÉREZ BOWIE, José Antonio. *La adaptación cinematográfica a luz de algunas aportaciones teóricas recientes*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.

PILEGGI, Nicholas. *Os bons companheiros*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.