



UNIVERSIDADE VALE DO RIO VERDE
Recredenciamento e-MEC 200901929

DANIEL SANTOS RIBEIRO

O PODEROSO CHEFÃO: REFLEXÕES SOBRE LITERATURA, CINEMA E
ADAPTAÇÃO

TRÊS CORAÇÕES

2017

DANIEL SANTOS RIBEIRO

O PODEROSO CHEFÃO: REFLEXÕES SOBRE LITERATURA, CINEMA E

ADAPTAÇÃO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem Cultura e Discurso –, da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Letras.

Orientadora:

Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues
Moreira

TRÊS CORAÇÕES

2017

82

RIB Ribeiro, Daniel Santos

O poderoso chefão: reflexões sobre literatura, cinema e adaptação. / Daniel Santos Ribeiro. – Três Corações: Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2017.

112 f.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Elisa Rodrigues Moreira.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras - Área de concentração – Letras, 2017.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Adaptação. 4. O poderoso chefão. I. Moreira, Maria Elisa Rodrigues, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ângela Vilela Gouvêa CRB-6 / 2174

Claudete de Oliveira Luiz CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos dois dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e dezessete, sob a presidência da Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira (UNINCOR), e com a participação dos membros Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira (UNINCOR) e Prof.^a Dr.^a Cláudia Cristina Maia (CEFET-MG), reuniu-se a banca de defesa de Dissertação de Daniel Santos Ribeiro, aluno do Programa de Mestrado em Letras. A banca deliberou que a dissertação intitulada: "O PODEROSO CHEFÃO: reflexões sobre literatura, cinema e adaptação", foi

APROVADA.

APROVADA COM ALTERAÇÕES.

NÃO APROVADA.

Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Observação:

1. No caso de "Aprovada com alterações", as alterações sugeridas pela banca examinadora devem ser incorporadas ao texto definitivo da dissertação, ficando o(a) orientador(a) responsável pela verificação das alterações executadas pelo(a) aluno(a).

Três Corações, 02 de fevereiro de 2017.

Maria Elisa R. Moreira
Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira
Presidente

Cláudia Cristina Maia
Prof.^a Dr.^a Cláudia Cristina Maia
Membro da Banca

Cilene Margarete Pereira
Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca

Gleicione A. Dias Bague de Souza
Prof.^a Dr.^a Gleicione A. Dias Bague de Souza
Pró-Reitora de Pós-Graduação
Câmpus Av. D. S. de Souza
Faculdade
Universidade Vale do Rio Verde
UNINCOR

Francislaine Santos Silva do Rosário
Prof.^a Francislaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Dedicado àqueles que acreditam na arte como uma forma de nos tornar mais humanos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, que me permite conquistar esta vitória.

A minha “lastimável” orientadora (e hoje amiga) Prof.^a Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira, que me apresentou o universo do cinema realizando suas intervenções diárias, sugestões, correções, revisões, alertas, conversas, frases de incentivo, sobretudo naqueles momentos em que desistir parecia ser mais fácil. Sem as visitas ao seu gabinete, este trabalho não existiria e eu não teria me tornado um pesquisador.

Às professoras Dra. Cilene Pereira e Dra. Rosângela Fachel, minhas primeiras leitoras, pela paciência e pela intervenção direta no meu texto através da etapa de qualificação.

À minha grande companheira de trabalho, amiga e incentivadora da minha carreira docente, Maria Teresa Junqueira Vasconcellos, a quem devo meu ingresso neste programa de Mestrado.

Aos professores do programa que estiveram comigo nestes dois anos do Mestrado, compartilhando conhecimentos, escutando os meus sonhos e projetos. Sem vocês, certamente, eu teria ficado para trás.

Às empresas em que trabalho – UninCor, Prefeitura de Três Corações e SENAC em Minas – que, representadas por seus gestores, sempre foram incentivadoras deste caminho de ensino, pesquisa e aperfeiçoamento acadêmico. Trabalhar, pesquisar e escrever, ao mesmo tempo, se mostrou uma tarefa árdua, mas que foi vencida graças à compreensão de todos vocês.

Aos colegas de turma – Ana Mirian, Fabíola, Luciana, Paulo e Sheila, por todas as piadas contadas, pelos almoços e pelas risadas (muitas delas de nervoso!) que foram dadas ao longo de nossa caminhada. Desculpem-me por algum seminário enfadonho!

Aos meus alunos que, diariamente, me estimulam a querer aprender cada vez mais, pois a cada passo que dou, descubro, junto deles, o quanto é nulo e insignificante o pouco que sabemos diante da vastidão que é o conhecimento.

E, finalmente, a todos os meus familiares e amigos queridos, que foram compreensíveis durante estes dois longos anos em que eu estive mais ausente do que presente, estudando, lendo, pesquisando e escrevendo. Obrigado por aceitarem as minhas recorrentes desculpas por todos aqueles feriados, fins de semana ou horas em que eu não estive com vocês, por todas as visitas que eu não fiz ou almoços e jantares que não participei. Havia um motivo para isso e hoje, depois de tantas lutas e batalhas, ele se concretiza. Muito obrigado. Nós vencemos!

RESUMO

Esta dissertação de Mestrado propõe-se a pontuar algumas reflexões diante da teoria da adaptação e das relações existentes entre a literatura e o cinema, por meio de uma obra reconhecida mundialmente: *O Poderoso Chefão*. Em diversos países, as reflexões e problematizações acerca da literatura, do cinema e da adaptação têm ganhado, cada vez mais, espaço nos ambientes acadêmicos. Ressaltamos que, embora seja esta uma obra de destaque, existem poucas discussões acadêmicas que a tomem pelo viés aqui proposto. Em nossa pesquisa, partimos da ideia central de que a adaptação pode ser vista como uma nova “leitura” do texto-fonte, e que tal leitura será pessoal, parcial e diferenciada, conforme nos apontam as discussões teórico-conceituais de Robert Stam e Linda Hutcheon, dois pesquisadores reconhecidos por suas reflexões no campo da adaptação e de suas especificidades. Assim, apresentamos ao leitor duas obras distintas: o romance *O Poderoso Chefão*, de Mario Puzo, e o filme homônimo, dirigido por Francis Ford Coppola, abordados sob um viés comparatista, o qual leva em consideração não apenas as obras, mas as relações que elas estabelecem com a sociedade em que foram produzidas e na qual são recepcionadas. Para tanto, analisamos algumas características narrativas do romance e do filme, pensando tanto na composição da mídia em que estão suportados quanto nas transformações decorrentes do processo de transposição de uma mídia literária para uma mídia fílmica. Estruturalmente, o texto apresenta-se dividido em dois capítulos: um primeiro, no qual são apresentadas as reflexões teóricas acerca das relações entre literatura e cinema sob a perspectiva da adaptação, e um segundo, em que refletimos sobre o romance e o filme que compõem o *corpus* da pesquisa a partir das proposições teóricas apresentadas no capítulo anterior.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura – Cinema – Adaptação – O Poderoso Chefão

ABSTRACT

This Master's Thesis proposes a research about the theory of adaptation and the available relations between literature and cinema, using the worldwide known masterpiece, The Godfather as a case study. In several countries, the reflections and complexities that surround the literature, cinema and adaptation have increasingly gained space in academic environments. It is important to say that, although this is a well-known masterpiece, there are just few academic discussions that take the perspective proposed here. In this research, the main idea is that the adaptation can be seen as a new "reading" derived from the text, and that such reading will be personal, partial and different for each one, according to Robert Stam and Linda Hutcheon's theoretical-conceptual discussions. Their theories have been chosen because of their recognized work in the field of adaptation and its specificities. Therefore, two different works are presented to the reader: Mario Puzo's novel The Godfather, and the homonym movie, directed by Francis Ford. They will be approached by a comparative bias, considering not only the works, but the relations they establish with the society in which they were produced and received. For this, some narrative features of the novel and the movie were analyzed, both thinking about the composition of the media in which they are supported and in the transformations provided by the transposing process of the literary piece into a movie media. Structurally, the text is divided into two chapters: the first one will present theoretical reflections about the relations between literature and cinema under the perspective of the adaptation, and the second that will analyze the novel and the movie that compose the *corpus* using the theoretical propositions presented in the previous chapter.

KEYWORDS: Literature - Cinema - Adaptation - The Godfather

*E Julieta disse a Romeu: De que vale um nome, se o que chamamos rosa, sob outra
designação teria igual perfume?*
William Shakespeare

*Toda a narrativa se apoia parasiticamente no conhecimento prévio que o leitor tem da
realidade.*
Umberto Eco

*As narrativas audiovisuais, por melhores que sejam, não substituem a importância e o prazer
da leitura. Só a leitura produz escritores e só a leitura produz bons cineastas. O cinema e a
televisão criam imagens, a leitura cria imaginação.*
Jorge Furtado

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Imigrantes italianos em Nova Iorque	53
Figura 2 – Imigrantes italianos em Nova Iorque	53
Figura 3 – Estanque de bebidas ilegais	54
Figura 4 – A máfia “real”	60
Figura 5 – A máfia ficcional	60
Figura 6 – A Sicília de Puzo e Coppola	61
Figura 7 – Mansão de Woltz	65
Figura 8 – A cama de Jack Woltz	66
Figura 9 – Cena “Cabeça do Cavalo”	68
Figura 10 – Cena de abertura de <i>O Poderoso Chefão</i>	76
Figura 11 – Página do roteiro da cena de abertura: o gato	77
Figura 12 – Fotogramas pertencentes às sequências do casamento	78
Figura 13 – Fotogramas da primeira cena	79
Figura 14 – Fotogramas do diálogo inicial	80
Figura 15 – Parte da “transformação” de Marlon Brando em Don Vito Corleone	82
Figura 16 – O “trabalho” e o molho de Clemenza	85
Figura 17 – A Família Corleone	89
Figura 18– Árvore Genealógica de <i>O Poderoso Chefão</i>	90
Figura 19 – Personagens e suas características	91
Figura 20 – O FBI investiga as placas dos veículos	94
Figura 21 – Michael e Kay no casamento	97
Figura 22 – Michael e Kay: encontros enquanto namorados	98
Figura 23 – Kay na casa dos Corleone	99
Figura 24 – As cores revelam a mudança de Kay	100
Figura 25 – Haja como um homem!	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 A ADAPTAÇÃO: ROMANCE E FILME	16
1.1 A adaptação por Robert Stam e Linda Hutcheon	18
<i>1.1.1 O conceito de adaptação</i>	22
<i>1.1.2 Objetos, suportes e modos de realização da adaptação</i>	30
1.2 Caminhos analíticos: algumas escolhas	35
2 DO CHEFÃO DE PUZO AO CHEFÃO DE COPPOLA FILME	46
2.1 Máfia: história, romance e filme	47
2.2 Paisagens, atmosfera e personagens	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

[...] há poucas histórias preciosas por aí que não foram “amavelmente arrancadas” de outras. Nas operações de imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção. (HUTCHEON, 2013, p. 235).

Em 1969, foi publicado nos Estados Unidos o romance *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de autoria de Mario Puzo, obra que alcançou relativo sucesso de público, tendo sido lançada no Brasil em 1970, pela editora Expressão e Cultura, com o título *O Chefão*.¹ O livro retrata a história da máfia² ítalo-americana e seus negócios nos Estados Unidos a partir de 1940, quando há cinco grandes organizações mafiosas instaladas na cidade de Nova Iorque, sendo uma delas a família Corleone, protagonista do livro, a qual se estrutura ao redor de um patriarca, o “Don”, chefe respeitado que atua como o grande controlador dos negócios, por vezes escusos, que sustentam essa “*famiglia*”³. Por trás de uma fachada composta pela importação de azeite da Itália, a *famiglia* Corleone atua também na importação ilegal de bebidas, em jogos e em apostas, necessitando para isso corromper juízes e políticos, e, em alguns momentos, promover a “justiça” entre os seus através de “métodos” próprios. Os Corleone se regem, assim, por uma troca constante de benefícios, na qual viver ou morrer são consequências previstas dos serviços e favores prestados.

É com esse livro que se inicia o que podemos chamar de “o universo narrativo” de *O Poderoso Chefão*, conforme a terminologia empregada por Marie-Laure Ryan (cf. 2013, p. 98). Este termo sugere um espaço em que narrativas e histórias são construídas a partir de um mesmo texto, o qual é denominado como “hipotexto”, e se desenvolvem ao longo do tempo. Estes textos ainda podem surgir tanto numa mesma mídia como em diferentes mídias, girando apenas em torno de uma mesma temática ou de elementos comuns em relação ao hipotexto. O universo narrativo, portanto, seria composto por tudo aquilo que se desenvolve e se desdobra a partir de uma narrativa-chave anterior, por meio de mídias e plataformas iguais ou diferentes, com textos verbais ou não verbais, em produtos extensivos ou até mesmo em

¹ Com o sucesso da adaptação cinematográfica de 1972, à qual nos referiremos adiante, as edições posteriores do livro passaram a ser publicadas com o título *O Poderoso Chefão*, acompanhando a tradução do título da versão fílmica. Hoje, os direitos de publicação do romance no Brasil pertencem ao Grupo Editorial Record.

² Segundo André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, “Máfia é uma derivação de *mafiusu*, palavra do dialeto siciliano, que significa ‘arrogante, tirano, bravo, corajoso’. Os sicilianos também usam máfia para se referir aos grupos criminosos da própria Sicília” (SILVA; SILVA, 2010, p. 63). As reflexões relativas à máfia, à sua polissemia semântica e à sua abordagem nas obras analisadas, seja na literatura, seja no cinema, serão abordadas oportunamente nesta dissertação.

³ Aqui, a ideia de família é desconstruída e ampliada, uma vez que Puzo a utiliza a partir do contexto da máfia siciliana, na qual a estrutura ou a composição da *famiglia* extrapola os limites tradicionais da consanguinidade ou da afinidade. Retomaremos essa ideia no Capítulo 2.

novas histórias. Para refletir acerca desse conjunto de produções e múltiplas possibilidades, Ryan recorre a autores como Richard Saint-Gelais, Lubomír Doležel e Gérard Genette, de cujas obras a autora seleciona alguns conceitos suplementares ao de universo narrativo, tais como “narrativa transmídia” (narrativas que se desenvolvem por meio de diversas plataformas midiáticas, no próprio fluxo entre elas, seja por meio de um “efeito bola de neve” – geração de prequelas, sequências, *fanfictions*⁴ e adaptações (cf. RYAN, 2013, p. 97) – ou de um projeto transmidiático – a narrativa é pensada para se desenvolver sempre em mais de uma mídia), “transficcionalidade” (relação estabelecida por dois ou mais textos que compartilham elementos que lhes são essenciais, como personagens ou espaços) e “transtextualidade” – pensando aqui em um conjunto de elementos que estão presentes em textos literários e que são o resultado da exploração de um texto anterior afim (cf. RYAN, 2013, p. 98-101). Com esse movimento, Ryan coloca em questão os possíveis limites (e a adequação) do próprio conceito de adaptação para que pensemos o conjunto das obras que compõem um universo narrativo complexo como o encontrado em *O Poderoso Chefão*. E são muitas as “expansões” desse universo a partir do seu texto primário ou hipotexto, a obra de Mário Puzo.

O universo de *O Poderoso Chefão* começa a se dilatar com o lançamento, em 1972, do filme *O Poderoso Chefão (The Godfather)*, dirigido por Francis Ford Coppola a partir de uma adaptação do romance de Puzo, e continua a se ampliar com os dois filmes que completam a trilogia cinematográfica desse diretor, quais sejam, *O Poderoso Chefão Parte II (The Godfather – Part II)*, de 1974, e *O Poderoso Chefão Parte III (The Godfather Part III)*, de 1990. Os filmes ampliam o que poderíamos chamar de gênero ou estilo “máfia-gângster” para o cinema, sendo “uma das obras que mais se destaca em meio ao vasto repertório fílmico sobre a máfia mesmo 40 anos depois de seu lançamento”. (PIRES, 2014, p. 123). Além disso, agregam-se a esse universo outras obras literárias – os livros de Mike Winegardner, *A volta do poderoso chefão* (2006) e *A vingança do poderoso chefão* (2009), e de Ed Falco, *A família Corleone* (2014) –, assim como jogos para videogame e computador e um grande conjunto de produtos comerciais, como camisetas, canecas, miniaturas de automóveis, jogos de tabuleiro, entre outros.

Foi a partir desse “universo narrativo” que esta pesquisa se delineou. Entretanto, para viabilizar seu desenvolvimento em uma dissertação, selecionamos um *corpus* reduzido dentro desse amplo material: a reflexão sobre os diálogos profícuos que se podem estabelecer entre o

⁴ São textos ficcionais, geralmente escritos e divulgados por fãs de algum filme ou romance e publicados em blogs, sites e em outras plataformas virtuais e eletrônicas.

livro de Mario Puzo e sua adaptação para o primeiro filme da trilogia de Coppola, *O Poderoso Chefão*⁵. Tal seleção do *corpus* derivou de nossas pesquisas iniciais, as quais se dedicaram tanto ao livro de Puzo quanto à trilogia do diretor americano (que atua também como roteirista dos três filmes, função que divide com o próprio Mario Puzo).

O primeiro filme narra a história da família Corleone em Nova Iorque, a partir do casamento da única filha mulher de Don Vito Corleone, Connie, mostrando um festejo tipicamente siciliano. Quase todos os personagens são apresentados rapidamente na dinâmica da festa em diversos planos e o estilo máfia-italiana-na-américa é evidenciado através das roupas, carros e atitudes dos personagens. Don Vito atende seus afilhados com cortesia e respeito, revelando-se um chefe influente, possuidor de grandes contatos políticos e jurídicos, o que desperta o interesse de outros mafiosos para que ele entre para um novo negócio: os entorpecentes. Don Corleone recusa essa oferta, o que resulta em um atentado fracassado contra sua vida. Apesar de sobreviver, durante o seu período de convalescência Don Vito é afastado do controle da família, possibilitando que seus filhos ganhem poderes e tomem decisões que antes cabiam somente ao pai. É nesse contexto que Michael Corleone, o filho caçula de Don Vito, resolve vingar o atentado contra o pai, passando a ocupar um lugar de destaque na família mesmo antes da morte de Don Vito, a qual acontece por causas naturais alguns anos depois. Já em *O Poderoso Chefão – Parte II* vê-se, além de uma “prequela”⁶ da vida pregressa de Don Vito – sua infância na Sicília, sua chegada à América, sua ascensão econômica e seu estabelecimento como um líder mafioso –, a nova chefia da Família Corleone, agora exercida por Michael, o novo Don, que tenta, sem sucesso, legalizar os negócios da família e crescer no ramo de hotelaria e jogos na costa oeste dos Estados Unidos. Ele enfrenta traições de pessoas próximas e se torna um chefe paranoico, obsessivo e vingativo, levando a família Corleone a sofrer várias perdas. Em *O Poderoso Chefão – Parte III*, Don Michael Corleone, agora com 59 anos de idade, aproxima-se da Igreja graças à culpa que o martiriza, decorrente de sua atuação como chefe da família. Através de um negócio milionário, ele se envolve com o Vaticano na tentativa de mostrar que seus negócios são legítimos, passando, finalmente, pela Sicília, onde morre solitário, após a morte de sua filha em um atentado na própria ilha.

⁵ Ainda que as reflexões acerca do universo narrativo de *O Poderoso Chefão* se apresentem como extremamente promissoras, elas se mostraram inviáveis, diante de sua extensão, para serem desenvolvidas em uma dissertação de mestrado, assinalando-se como um possível objeto para investigações futuras.

⁶ O termo prequela, do inglês *prequel*, apesar de ainda não estar dicionarizado no Brasil, é amplamente utilizado na linguagem cinematográfica para explicar uma obra cuja história ou enredo serve de antecedente a uma outra já existente, como afirma Linda Hutcheon: as prequelas “[...] recuperam os eventos anteriores aos expostos no primeiro trabalho de uma série qualquer.” (HUTCHEON, 2013, p. 26).

Nossas análises iniciais do romance e das obras fílmicas, sob o referencial das teorias da adaptação, levaram-nos, no entanto, a levantar a hipótese de que a narrativa do livro concentra-se no primeiro filme. Em *O Poderoso Chefão – Parte II*, identificamos apenas duas sequências mencionadas no romance de Puzo (passagens estas ligadas ao passado de Don Vito Corleone na Itália e à mudança da família Corleone para Nevada), as quais se apresentam de forma bastante ampliada e aprofundada, enquanto na Parte III desdobra-se uma narrativa bastante distanciada do livro de Puzo.

Propusemos, para o desenvolvimento dessa análise, um caminho metodológico específico: a análise de cunho comparatista. Vale destacar que entendemos o método comparatista a partir das colocações de Tânia Carvalhal, que afirma que a comparação, como recurso analítico e interpretativo que é, funciona como um “meio”, e não como um “fim” (cf. CARVALHAL, 2006, p. 7) para que, em nosso caso, reflitamos sobre os diálogos que se estabelecem entre a literatura e o cinema ao tomarmos os dois objetos de nosso *corpus*, o livro de Mario Puzo e o filme de Francis Ford Coppola. Além disso, ainda em consonância com Carvalhal, acreditamos que uma análise comparatista “deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por ‘um ar de parecença’ entre os elementos”, aproximando antes essas obras “com a finalidade de interpretar questões mais gerais” das quais tanto o romance quanto o filme seriam “manifestações concretas” (CARVALHAL, 2006, p. 85-86). Nessa perspectiva, a análise proposta se concentra não apenas em aproximações entre passagens do romance e cenas do filme, mas estende-se ao próprio processo de adaptação e à relação de ambas as obras com seu contexto, uma vez que se coloca como uma necessidade “articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, 2006, p. 86).

Além disso, centramos essa análise comparatista no referencial teórico da adaptação, um campo de estudos que vem se ampliando nos últimos anos e afirmando seu lugar nos ambientes acadêmicos, nos chamados estudos intermídias.⁷ Estes apresentam diversas vertentes de abordagem, as quais recobrem também distintos campos da prática artística e diferentes suportes midiáticos, sendo a adaptação apenas uma das modalidades para sua análise, estando voltada primordialmente para as relações entre a literatura e o cinema⁸.

⁷ A terminologia para os estudos dedicados às relações entre textos de diversos campos artísticos e/ou diversos suportes midiáticos é ainda controversa, conforme discutido por Claus Clüver em “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media” (2006). Optamos, aqui, por adotar o termo “intermídias”, acreditando que o conceito seja satisfatório para refletir sobre o campo das relações entre a literatura e o cinema quando tomamos por referencial o universo narrativo de *O Poderoso Chefão*.

⁸ Literatura e cinema não são os únicos objetos a serem trabalhados nos estudos da adaptação. Linda Hutcheon (2013, p. 11) explica que “[...] temos ainda outros novos materiais à nossa disposição – não apenas o cinema, a

No que diz respeito a essa vertente específica de estudo, dois pesquisadores apresentam produções relevantes, e foram assim tomados por nós como os principais referenciais que sustentam nossas reflexões sobre a adaptação: Robert Stam e Linda Hutcheon. Robert Stam, pesquisador e professor da Universidade de Nova Iorque que se dedica em especial aos estudos comparatistas envolvendo cinema e outras artes, é autor de mais de 30 livros. Nesta dissertação, recorreremos em especial a duas de suas produções, o artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) e a introdução do livro *A literatura através do cinema* (2008). Linda Hutcheon, professora de Inglês e Literatura Comparada na Universidade de Toronto, é especialista em cultura pós-moderna, tendo publicado vários livros críticos em sua área de estudo, que expandem as possíveis relações estabelecidas entre diferentes linguagens. O referencial teórico a que iremos recorrer nesta dissertação está em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), que visa tanto contestar a difamação popular e acadêmica das adaptações, quanto mostrar como e por que adaptar é um modo persistente e onipresente de contar histórias, além de deixar em evidência as diferentes formas de aproximação entre as diversas mídias a que temos acesso contemporaneamente.

A escolha por estudar *O Poderoso Chefão* (livro e filme) justifica-se pelo fato de que essas obras se mostram como tendo grande destaque cultural, uma vez que seu sucesso perdura desde 1969, data de lançamento do livro de Puzo, até os dias atuais, despertando o interesse e a admiração de leitores e espectadores no mundo inteiro. Entretanto, embora sejam obras de destaque, existem poucas discussões acadêmicas no Brasil que as tomem pelo viés por nós proposto: alguns estudos abordam os aspectos da linguagem cinematográfica, como a dissertação *A Representação Social do Gângster em “Scarface” e em “O Poderoso Chefão”*: *Uma Análise da Linguagem e da Estrutura Cinematográfica*, de André Campos Silva, apresentada no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Marília (2008); outros estudos falam do contexto social retratado na trilogia, como o artigo “As bases representacionais do gângster cinematográfico”, de André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, publicado na *Revista Eco-Pós* (2010), e o artigo “Bonnie e Clyde: um estudo do gênero de gângster”, de Tiago Gomes da Silva, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, publicado na *Revista de História da UEG* (2013); outras obras voltam-se ao impacto mercadológico da obra, como o artigo publicado na *Revista Temática*, “A construção do

televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, [...] mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos da realidade virtual. [...] A adaptação fugiu do controle.” No entanto, apesar de já reconhecida essa diversidade de possibilidades, os estudos sobre adaptação continuam a se dedicar, sobretudo, às relações entre “livro” e “filme”, normalmente nessa ordem.

personagem Don Corleone e sua influência em: O Poderoso Chefão como produto cultural”, de Cristine de Andrade Pires (2014). Cita-se ainda um estudo que trata a adaptação, mas pensando na passagem do filme para o jogo de videogame: *A adaptação do filme o poderoso chefão para o videogame*, dissertação de Gerson Boaventura Bastos Netto apresentada no Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada da Universidade Estadual do Ceará (2010). Assim, este estudo irá preencher uma lacuna na crítica sobre o livro e o filme, que diz justamente do processo de adaptação que coloca ambas as obras em relação.

Para sistematizar nossas reflexões sobre as relações que se estabelecem entre o livro de Mario Puzo e o primeiro filme da trilogia de Coppola que fazem parte do universo narrativo de *O Poderoso Chefão*, estruturamos esta dissertação em dois capítulos. Primeiramente, apresentamos nossas reflexões sobre o conceito de adaptação e sobre suas possibilidades na atividade crítica, atentando para sua adequação e seus limites quando se propõe um estudo acerca das relações entre a literatura e o cinema. Esse capítulo fundamenta-se nas proposições teóricas de Linda Hutcheon e Robert Stam, as quais são por nós apresentadas em suas linhas gerais, de modo a subsidiarem as análises a serem realizadas no capítulo seguinte.

No segundo capítulo, apresentamos as obras que compõem o *corpus* da pesquisa. Num primeiro momento, essas obras são situadas em seus contextos de produção, assim como associadas ao contexto histórico, político e social vivido nos Estados Unidos (a “América”) nas décadas de 1940 e 1970, uma vez que esses cenários se relacionam diretamente à obra em razão da presença e do papel neles ocupados pela máfia ítalo-americana. Para tanto, buscando um melhor entendimento do universo da máfia ítalo-americana e da importância nele ocupada pela *famiglia*, foi fundamental o diálogo com o livro do professor e pesquisador italiano Salvatore Lupo, *História da máfia: das origens aos nossos dias* (2002), além de outras obras que abordam a história da máfia nos Estados Unidos⁹. Num segundo momento, voltamos-nos mais especificamente para as relações entre o livro e o filme, abordando, com o apoio das teorias da adaptação, as opções estéticas e narrativas que marcam a passagem da obra literária para a obra fílmica. Para tanto recorreremos, além de às obras sobre adaptação e à fortuna crítica já mencionadas, aos comentários de Francis Ford Coppola disponíveis tanto no DVD de extras e dos filmes que acompanha a edição de 2008 da trilogia, quanto no roteiro original do filme, e ao livro *Confissões de Mario Puzo e revelações sobre o Chefão* (1972), escrito pelo próprio Mario Puzo.

⁹ *A história da máfia* (2012) e *A história da máfia* (2015), escritos por Nigel Cawthorne e Jo Durden Smith, respectivamente.

1 A ADAPTAÇÃO: ROMANCE E FILME

Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação”. (STAM, 2006, p. 28).

Falar em adaptação do texto literário para as telas do cinema, apesar de não ser um tema novo nem na prática nem na crítica cinematográfica, ainda causa alguns “desconfortos” no campo dos estudos literários. André Bazin, nome referencial dos estudos cinematográficos, já saía em defesa das adaptações desde 1952, quando publicou o texto “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” (2014). Nesse texto, o estudioso afirma que “não é de hoje, é claro, que o cinema vai buscar seus temas no romance e no teatro; mas parece que não o faz da mesma maneira.” (BAZIN, 2014, p. 113). O autor problematiza a adaptação cinematográfica, especialmente por afirmar que o cinema se apropria de elementos significativos dos textos literários, mas para criar seus próprios materiais, em uma linguagem que lhe é específica:

Alexandre Dumas ou Victor Hugo fornecem aos cineastas apenas personagens e aventuras cuja expressão literária é em larga escala independente. Javert ou D’Artagnam (*sic*) já fazem parte de uma mitologia extrarromanesca, gozam, de certo modo, de uma existência autônoma, cuja obra original não passa de uma manifestação acidental e quase supérflua. (BAZIN, 2014, p. 113).

O autor também menciona que bons romances foram adaptados, mas se tornaram apenas “sinopses bem desenvolvidas” (cf. BAZIN, 2014, p. 114), assim como percebe um fenômeno que costumamos julgar contemporâneo, qual seja, o de que muitos romances foram visivelmente escritos antevendo a sua própria adaptação cinematográfica. Hoje, sabe-se que um livro é editado e lançado enquanto sua “versão” para o cinema já está sendo rodada. Com a adaptação “estourando” nas bilheterias, as novas edições do livro adaptado receberão em suas capas as imagens dos personagens e dos cenários fílmicos que muitos já viram nas telas do cinema.

Bazin menciona ainda que as adaptações não são um fato novo, mas apenas um movimento comum pertencente à evolução natural das artes. Para ele, no campo das artes o que existe é uma “influência recíproca” (BAZIN, 2014, p. 115). E, assim como a literatura influenciou (e influencia) o cinema, o cinema também influenciou a literatura: “Sem dúvida, e

como não poderia deixar de ser, os novos modos de percepção impostos pela tela, maneiras de ver como o close, ou estruturas de narrativa, como a montagem, ajudaram o romancista a renovar seus acessórios técnicos.” (BAZIN, 2014, p. 121).

O crítico francês afirma também que “por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao *original* junto à minoria que o conhece e aprecia” (BAZIN, 2014, p. 124, grifo nosso). Assevera, logo na sequência, que aqueles que não conhecem o texto adaptado terão apenas dois resultados possíveis: aceitarão o filme como qualquer outro ou buscarão o texto anterior, o que seria um ganho para a literatura. Para o autor, “a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura!” (BAZIN, 2014, p. 125).

Seguindo essa mesma linha de argumentação, Bazin aponta que as imagens feitas pelas adaptações não “traem” os textos aos quais remetem (cf. BAZIN, 2014, p. 125), uma vez que se tratam tanto de estéticas quanto de narrativas diferentes, e que não há mesmo qualquer pretensão de se chegar a um resultado “igual”. Abolida essa questão da “traição” e da “igualdade” entre as obras, o pesquisador afirma que as duas artes só terão a ganhar com a aproximação:

Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São os que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema. (BAZIN, 2014, p. 127).

A reflexão final de Bazin explicita que o cinema, desde a sua concepção, está em constante movimento: evoluiu a técnica, transformaram-se os meios de expressão e a própria linguagem se modificou. Nos primeiros 30 anos dessa arte, os temas originais foram predominantes, pois o que se queria mostrar era, principalmente, aquela nova mídia, as possibilidades de sua forma. A linguagem e a narrativa estavam muito atreladas à técnica. Entretanto, com o tempo, alguns gêneros foram envelhecendo, a linguagem se consolidando, e o roteiro passou a ganhar cada vez mais destaque. Só os velhos “truques” ou montagens já não eram mais suficientes. Por que não arriscar beber em outras artes? Por que não juntar a boa técnica a um bom argumento literário? Afinal, na perspectiva baziniana, “Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar”. (BAZIN, 2014, p. 129).

O texto de André Bazin, hoje, pode nos parecer ingênuo ou pouco aprofundado, mas, apesar disso, toca em questões que são caras aos estudos contemporâneos da adaptação. É,

portanto, um texto fundamental, que já aponta para o cenário teórico relativo à adaptação que hoje se encontra disponível aos pesquisadores. Devido às diversas mudanças pelas quais passaram os estudos acadêmicos de objetos artísticos e culturais desde a segunda metade do século XX, encontramos novas formulações e reflexões sobre o assunto, mais consistentes, que caminham ao lado de novas proposições críticas e de novas metodologias de análise, tais como as traduções culturais, as análises semióticas, as análises baseadas em referenciais teóricos específicos do cinema ou da literatura e, por fim, as teorias da adaptação.

Diante dessa amplitude de possibilidades, neste capítulo explicitaremos o referencial teórico por nós adotado, que se aproxima da perspectiva de Bazin e nos pareceu o mais adequado ao desenvolvimento desta pesquisa. Ela está ancorada no campo da “teoria da adaptação”, que tem ganhado um grande espaço nos estudos acadêmicos comparatistas, nas áreas culturais e artísticas, tanto no Brasil quanto em outros países. Assim, ao tratarmos da transposição da obra literária para a obra fílmica e ao pensarmos, mais especificamente, em como isso se dá com nosso objeto de pesquisa, entendemos a adaptação como um estudo sistematizado, que trata a transposição intermediária como uma atividade criativa.

No escopo das “teorias da adaptação”, elegemos as obras de dois pesquisadores de destaque: Robert Stam e Linda Hutcheon. Stam apresenta suas principais reflexões sobre a adaptação em “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) e *A literatura através do cinema* (2008), enquanto Hutcheon pontua suas considerações no livro *Uma teoria da adaptação* (2013). Ambos os autores se destacam por abordarem pontos que vão além dos habituais julgamentos de fidelidade quando se trata de uma obra adaptada, focalizando, em especial, as relações intertextuais e dialógicas existentes no processo de adaptação, sobretudo quando há uma mudança de suporte ou de mídia.

1.1 A adaptação por Robert Stam e Linda Hutcheon

Robert Stam, professor do Departamento de Estudos sobre Cinema da Universidade de Nova Iorque, tem seus estudos reconhecidos e referenciados em várias partes do mundo em razão, sobretudo, do viés multicultural e multidisciplinar que aplica a seus textos. Dentre suas várias publicações em língua portuguesa¹⁰, destacam-se os títulos dedicados ao cinema e à adaptação, o que nos levou a tomá-lo, ao lado de Linda Hutcheon, como referencial teórico

¹⁰ Destacamos as seguintes publicações: *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação* (1981), *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (2000), *Introdução à teoria do cinema* (2004), *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006) e o já citado *A literatura através do cinema* (2008).

fundamental a esta dissertação. O pesquisador confronta em seus textos a ideia de que a adaptação fílmica gera um processo de perda, discordando dessa posição. Para ele, a crítica é por vezes discriminatória, ao ponto de disseminar a ideia de que “o cinema vem prestando um desserviço à literatura” (STAM, 2008, p. 20).

Na introdução ao livro *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), Stam argumenta que a arte é implicitamente composta por uma natureza multicultural e intertextual. As alternativas, a partir desta ideia, serão sempre ricas, “mágicas”, o que nos autoriza a pensar tanto nas especificidades dos meios quanto nos possíveis entrecruzamentos de conteúdo entre as mais diversas mídias existentes (cf. STAM, 2008, p. 19). Mas é principalmente no artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006) que o autor irá desenvolver uma perspectiva alternativa para a reflexão acerca da adaptação literatura-cinema. Stam abandona as ideias de “originalidade” e “fidelidade” e sugere que se pensem as adaptações em torno tanto de seu estatuto teórico quanto de seu interesse analítico. O autor menciona o estruturalismo e a semiótica, por exemplo, como correntes subversoras diante dos preconceitos existentes em relação aos textos que foram adaptados. Ao lado destas duas ideias, menciona ainda os conceitos de intertextualidade e dialogismo. O que o autor pretende, com isso, é demonstrar que há uma “interminável permutação de textualidades, ao invés da ‘fidelidade’ de um texto posterior a um modelo anterior” (STAM, 2006, p. 21).

A partir daí, Stam afirma que os preconceitos que levam aos julgamentos negativos das adaptações podem residir, especialmente, em seis questões culturalmente enraizadas em nossa sociedade, quais sejam, a antiguidade, o pensamento dicotômico, a iconofobia, a logofilia, a anticorporalidade e a carga de parasitismo. A antiguidade se refere ao pressuposto de que quanto mais antiga uma arte, melhor ela é; o pensamento dicotômico se pauta na perspectiva de que os ganhos no cinema geram perdas para a literatura; a iconofobia equivale ao preconceito em relação às artes visuais, enquanto a logofilia é a valorização excessiva do livro, da palavra e dos textos escritos; a anticorporalidade diz respeito ao desgosto ou à dificuldade em se aceitar os processos de “incorporação” característicos dos elementos fílmicos; o parasitismo, por fim, implica a ideia de que uma adaptação é menor que um romance por ser uma cópia deste, ao mesmo tempo em que é menor que outro filme por não ser um filme “puro” (cf. STAM, 2006, p. 21). Para demonstrar que “supostas contaminações” também estão presente em outras artes, o pesquisador afirma que vários romances “clássicos” também se revelam como parcialmente “copiados” de algo anterior (cf. STAM, 2006, p. 22).

Cita a *Odisseia*, *Don Quixote* e *Robinson Crusóe* como textos que buscaram ideias em textos anteriores, conformando-se, do mesmo modo que as adaptações fílmicas, como obras polifônicas:

A adaptação, também, deste ponto de vista, pode ser vista como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos, uma construção “híbrida”, mesclando mídia e discursos, um exemplo do que Bazin na década de 1950 já chamava de cinema “misturado” ou “impuro”. A originalidade completa não é possível nem desejável. E se a “originalidade” na literatura é desvalorizada, a “ofensa” de “trair” essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação “infidel”, é muito menos grave. (STAM, 2006, p. 23).

Ampliando a discussão, Stam problematiza que “dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas *um outro* texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24, grifo nosso), o que eliminaria a pertinência da avaliação da adaptação com base nos critérios de originalidade e fidelidade que acabam levando a julgamentos, no mais das vezes, preconceituosos e insuficientes.

Pensar a adaptação por outro viés, reconhecendo seu estatuto teórico, levará Robert Stam a apontar uma série de termos, conceitos e caminhos analíticos que, em sua perspectiva, seriam mais adequados para que se avaliem as mudanças e alterações na passagem entre textos e entre mídias. Para ele, a adaptação pode ser vista como “[...] leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição.” (STAM, 2006, p. 27).

Diante destas possibilidades apontadas por Stam, elegemos alguns aspectos para refletir sobre nosso objeto: a intertextualidade, a ideia de multiplicidade dos discursos e do caráter múltiplo constitutivo das adaptações cinematográficas (o cinema como construção coletiva) e, por fim, os possíveis caminhos de análise e seus métodos, que envolvem a narrativa, os personagens, os eventos, os contextos de produção e os resultados de cada texto, sempre pensando a adaptação como “[...] um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2006, p. 48).

Linda Hutcheon, pesquisadora canadense da Universidade de Toronto, possui obras referenciais que abordam as aproximações entre linguagens diferentes.¹¹ Em *Uma teoria da*

¹¹ Dentre essas obras se destacam *Uma teoria da paródia* (1985) e *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1988).

adaptação (2013), Hutcheon propõe uma visão ampliada sobre o estudo da adaptação ao considerar que os filmes e os romances não são os únicos objetos entre os quais se desenvolvem processos adaptativos. Para ela, muito ou até mesmo quase tudo pode ser adaptado. Com isso, a autora desconstrói a visão tradicional de adaptação, que normalmente se dedica a investigar o modo como uma obra literária é transformada ao se tornar uma obra cinematográfica. Hutcheon explica que herdamos o “hábito” da adaptação dos vitorianos (HUTCHEON, 2013, p.11) e que, diferentemente deles, hoje temos à nossa disposição um grande número de canais midiáticos que suportam esse tipo de transposição: cinema, televisão, rádio, internet, parques temáticos, experimentos de realidade virtual, videogames, representações históricas, museus, ambientes decorativos, o que parece tornar as possibilidades e os caminhos da adaptação quase infinitos.

Nessa perspectiva, a pesquisadora afirma que adaptar é um modo persistente e onipresente de contar histórias, o que funcionaria como o principal apelo da adaptação:

Encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação. [...] Não se trata de uma cópia num modo de reprodução qualquer, mecânica ou outra. É uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade (HUTCHEON, 2013, p. 229).

Além de pontuar as múltiplas formas e mídias que suportam a adaptação e de ressaltar seu aspecto narrativo¹², a autora é democrática diante dos possíveis objetos e gêneros que podem ser alvos desse processo. Aceita que objetos de grande trânsito cultural ou tidos como da cultura de massa também podem ganhar novos formatos além daqueles em que foram concebidos. E mais: indica que as transposições transculturais, que ocorrem para que o produto da adaptação possa adentrar e ganhar espaço em novas línguas, culturas ou sociedades, também estão ganhando espaço na atualidade. Hutcheon chama este caminho de indigenização do produto (cf. HUTCHEON, 2013, p. 9), um processo em que o contexto cultural de inserção da adaptação é analisado de modo a possibilitar ressignificações.

¹² Em *La adaptación – el cine necesita historias*, Frédéric Subouraud menciona que, desde o surgimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, não havia dúvidas de que o cinema necessitaria de histórias: narração, relato, trama. Subouraud, citando Gérard Genette, defende que “Desde seus primórdios, o cinema nos ensinou o seguinte: ao ‘reconstituir’ uma história’, modifica seu sentido e ativa outros parâmetros para produzir informação e emoção” (SUBOURAUD, 2010, p. 2, tradução nossa). [No original: “Desde sus inicios, el cine nos ha enseñado lo siguiente: al ‘reconstituir una historia’, modifica su sentido y activa otros parámetros para producir información y emoción.”]. Essa abordagem narrativa do cinema, no entanto, não é unívoca: há um texto bem provocativo de Peter Greenaway no qual ele questiona essa perspectiva, dizendo que o cinema ainda não se descobriu como tal, deixando de explorar suas potencialidades para além da narratividade (cf. GREENAWAY, 2001).

Entendemos que a multiplicidade de visões acerca da adaptação proporcionada por Hutcheon possibilita pensarmos esse fenômeno como algo complexo, que de fato está muito além de critérios de fidelidade ou da concepção de que a adaptação é a mera transferência de um suporte midiático para outro. A teoria ampliada da autora fornece subsídios teóricos, instrumentos analíticos e operadores metodológicos que acreditamos serem capazes de atender aos questionamentos (ou, pelo menos, a grande parte deles) que emergem em pesquisas que aproximam obras também complexas ou ampliadas, como é o caso de *O Poderoso Chefão*.

1.1.1 O conceito de adaptação

Ao sistematizar as ideias e questões apresentadas por Stam e Hutcheon, acreditamos que nada pode ser mais coerente do que pensarmos primeiramente na definição do termo adaptação, nas implicações de seu campo semântico. Segundo a pesquisadora,

[...] embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos. (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Num primeiro momento, precisamos entender que o termo adaptação é usado tanto para a obra final quanto para a ação procedimental de se construir um novo texto a partir de um texto anterior. Esta ação é o ato de adaptar. E reforçarmos que o processo de adaptar não é traduzir literalmente, não é reconstruir um texto. Adaptar é recodificar de maneira intermediática, intersemiótica, transformar um texto de um sistema de signos para outro, mantendo uma ligação com o texto anterior, texto fonte ou simplesmente texto adaptado. Um exemplo para isso, citado pela autora (cf. HUTCHEON, 2013, p. 23), é a peça *Romeu e Julieta*, escrita há mais de 400 anos por William Shakespeare. Temos o texto fonte (a peça) e vários textos a partir dela adaptados: filmes, livros infantis, novelas, balés, óperas, outras peças teatrais, algumas inclusive com modificações intensas (é o caso de textos em que o casal apaixonado não morre dramaticamente, mas, sim, fica junto e feliz). Tanto os textos que foram originados do texto fonte são adaptações quanto, durante a construção desses novos textos, teremos o processo adaptativo, o que conforma a “dupla visão” de que fala Linda

Hutcheon em sua obra, ou seja, a adaptação entendida tanto como *produto* quanto como *processo*¹³. (cf. HUTCHEON, 2013, p. 39).

O entendimento dessa dupla perspectiva é importante ao processo de pesquisa, uma vez que o modo como se entende a adaptação ao longo da investigação depende da concepção com a qual estamos lidando. Assim, ao tomarmos a adaptação como produto, entendemos que esta é uma obra anunciada, extensiva, transcodificada em suas traduções. Se a consideramos, ao contrário, como processo, estamos ressaltando seu aspecto de produção inventiva, no qual os adaptadores agem como intérpretes e criadores, num trabalho que pode envolver tanto “subtrair e contrair” o texto fonte como também “acrescentar e estender” seus elementos, sempre mantendo o contato entre os dois textos.

É nesse segundo aspecto que a adaptação nos interessa mais diretamente, ou seja, é a análise do processo de adaptação de *O Poderoso Chefão* do livro para a tela que motiva esta pesquisa, ainda que para analisar esse processo necessitemos recorrer ao produto dele resultante.

Explicitada a questão da “adaptação como produto” e da “adaptação como processo”, passemos àquele que nos parece ser um importante aspecto da reflexão de Linda Hutcheon: os julgamentos hierárquicos entre “obras originais” e “obras adaptadas”, assim como a avaliação da obra adaptada com base em critérios de fidelidade com relação à obra fonte. Essa discussão fundamenta ainda uma discussão terminológica em relação aos termos que a autora julga mais adequados para se referir às obras envolvidas num processo de adaptação.

Primeiramente, vejamos suas considerações sobre a originalidade, que visam a contestar as difamações populares e acadêmicas das adaptações. Nesse sentido, a autora afirma que, “Seja na forma de um jogo de videogame ou de um musical, qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’” (HUTCHEON, 2013, p. 11). Entretanto, esse critério não lhe parece válido ou pertinente, uma vez que, em sua visão, “[...] ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado.” (HUTCHEON, 2013, p. 13).

A autora entende ainda que aqueles que julgam a adaptação como uma obra inferior o fazem por razões históricas e ideológicas, haja vista que, por mais de 200 anos, “a cultura ocidental esteve totalmente sob a influência da ideologia do romantismo, que valoriza

¹³ Ao longo do texto, utilizaremos o termo adaptação remetendo aos dois sentidos: processo e produto.

somente a obra de gênio, original, única” (cf. HUTCHEON, 2011, s.p.). Ela reafirma em uma entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo* (HUTCHEON apud CECHINEL, 2010) que, quando se acrescenta a isso o controle exercido pelo capitalismo sobre quem é o “dono” da obra de arte, acaba-se reforçando essa ênfase romântico-capitalista na criação como propriedade de um bem único e original.

Na entrevista de 2010, Hutcheon contrapõe essa ideia e afirma:

Mas todos, de Northrop Frye a T. S. Eliot, nos ensinaram que a arte – literária, visual, musical ou o que quer que seja – é criada a partir do nosso conhecimento de outras artes, e as teorias da intertextualidade, que floresceram desde o final dos anos 60, mostraram como esse diálogo textual funciona. Todas as obras, nesse sentido, são secundárias; toda arte deriva de outra arte. As adaptações apenas são as próximas da fila. (HUTCHEON apud CECHINEL, 2010, s.p.).

A questão da originalidade é também discutida por Hutcheon, com referência especial à relação entre literatura e cinema, no primeiro capítulo de *Uma teoria da adaptação*, em paralelo com a reflexão acerca da ideia de superioridade da literatura sobre o cinema. Mas, se tanto a literatura quanto o cinema são artes, não deveria haver esse tipo de comparação, uma vez que “[...] a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias.” (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Segundo a autora, muitas palavras foram usadas ao longo do tempo para atacar as adaptações cinematográficas de textos literários. Ela exemplifica com “suavização, interferência, violação, traição, deformação, perversão, infidelidade, profanação” (HUTCHEON, 2013, p. 23). A própria Hutcheon, através de Robert Stam, nos explicita por que estes adjetivos são agressivos:

Nas fortes palavras de Robert Stam: “*infidelidade* ressoa com tons de puritanismo vitoriano; *traição* evoca a perfídia ética; *deformação* implica aversão estética; *violação* lembra violência sexual; *vulgarização* invoca a degradação de classe; e *dessacralização* intima um tipo de sacrilégio religioso em relação à ‘palavra sagrada’” (STAM apud HUTCHEON, 2013, p. 125, grifos da autora).

Mas reflitamos: nada é tão original e único assim. Repetir, adaptar, faz parte da construção artística humana. Entretanto, percebemos que muitos, ao compararem textos anteriores com suas adaptações, insistem na ideia de superestimação dos primeiros em relação às segundas, dando a esses um status de superior, ou “original”. Isso faz com que os adjetivos acima citados estejam frequentemente ligados às adaptações e funcionem como uma

condenação ou julgamento. Mas não nos parece que as adaptações, como obras autônomas e extensivas, sejam realmente “merecedoras” de tais características.

Apesar dos adjetivos e dos questionamentos, Hutcheon afirma que as adaptações estão cada vez mais presentes em nosso mundo (cf. HUTCHEON, 2013, p. 24). Para confirmar essa informação, a autora apresenta estatísticas de 1992 que indicam que 85% dos vencedores de melhor filme do Oscar são adaptações e que elas são também 95% de todas as minisséries realizadas e 70% dos filmes feitos para a TV que ganham o Emmy Awards. Lamentando-se com essa visão e buscando reforçar seu pensamento, Hutcheon recorre uma vez mais a Robert Stam, que afirma que, sob esse parâmetro, “a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga.” (STAM apud HUTCHEON, 2013, p. 24).

A perspectiva de Hutcheon busca nitidamente desconstruir a ideia de que a adaptação é algo inferior ou que alguma mídia é superior ou melhor do que outra. Ela explica que “[...] a adaptação é uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro” (HUTCHEON, 2013, p. 9), e que existe um prazer pela adaptação que advém exatamente da ideia de “repetir variando” que ela proporciona. Para ela, diante da complexidade do que e de como algo pode ser adaptado (cf. HUTCHEON, 2013, p. 39), podemos enxergar a adaptação ao mesmo tempo de forma próxima e distante, sem, contudo, partir-se do pressuposto de que há uma relação de hierarquia entre o texto adaptado e a adaptação, pois assim não há riscos de se considerarem as derivações como algo inferior ou secundário ao “original”. De fato, pensar em originalidade ou superioridade de um texto sobre o outro para desmerecê-lo parece ser algo de pouca importância. E mais: há obras adaptadas que certamente fazem excelentes releituras de seus “textos fontes”, oferecendo-nos novas experiências estéticas. Se fôssemos pensar somente nesses dois aspectos, condenaríamos também as traduções, já que elas são uma maneira de se transcodificar um texto de um sistema linguístico para outro.

Levando em conta essas questões e a própria ideia de que nenhum texto é totalmente puro, pois de alguma forma todo texto deriva de outro texto, falar em “original” parece-nos um equívoco. Portanto, ao longo de nossas análises faremos uso de outras expressões, que consideramos mais adequadas, como, por exemplo, “texto anterior” ou “texto adaptado”, as quais se colocariam em relação com o próprio termo “adaptação”:

Se conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente. Quando dizemos que a obra é uma adaptação, anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s). É isso que Gérard Genette (1982, p. 5)

entende por um texto em “segundo grau”, criado e então recebido em conexão com um texto anterior. (HUTCHEON, 2013, p. 27).

A adaptação assume “abertamente” sua relação com um texto anterior, a qual se reflete em sua própria nomeação como adaptação, mas nem por isso deixa de ser uma obra autônoma e nova, construída a partir de um processo criativo e, portanto, também “original”.

Discutida a questão da originalidade, chegamos a outro importante ponto, também discutido tanto por Hutcheon quanto por Stam: a questão da fidelidade. Hutcheon afirma que não há (uma vez que o critério de originalidade se mostra problemático) porque se considerar uma adaptação como uma obra inferior simplesmente pelo fato de ela ser uma adaptação. Além disso, também questiona os parâmetros com os quais se avalia o fato de uma adaptação ser considerada “boa” ou “ruim”, os quais geralmente se pautam na ideia de manutenção de uma proximidade maior com a obra “adaptada”, sobretudo diante da ideia de que deva existir necessariamente uma correspondência ou uma equivalência entre um texto adaptado e sua adaptação. Não podemos simplesmente dizer que uma obra é boa porque nela enxergamos “totalmente” a obra anterior ou que ela será ruim quando isso não ocorrer. A leitura que cada um faz de uma obra é única, incomparável. Assim, as releituras também serão únicas e incomparáveis.

Haveria, assim, uma tendência a se condenar as adaptações ao avaliar que elas não foram “fiéis” aos seus textos fontes, o que acaba gerando uma atmosfera de desprezo em torno delas. O ataque, que começa com a ideia de infidelidade, rapidamente passa a ser complementado por outros adjetivos apostos às obras adaptadas, tais como “suavização”, “interferência”, “violação” e “vulgarização”, entre outros pontuados por Hutcheon (cf. HUTCHEON, 2013, p. 23) e já citados por nós. Quando se trata da relação entre a literatura e o cinema, esses adjetivos pejorativos tendem a ser ainda mais utilizados. Hutcheon remete ao caso de Virginia Woolf, que “[...] lamentou a simplificação da obra literária que inevitavelmente ocorre em sua transposição para a nova mídia visual, considerando o filme um ‘parasita’ e a literatura sua ‘presa’ e ‘vítima’” (HUTCHEON, 2013, p. 23).

Ao se contrapor às análises de fidelidade nas adaptações, Robert Stam recorre em seu texto à teoria intertextual, possibilitando, por exemplo, a problematização de questões como a “permutação de traços textuais” entre um texto anterior e um posterior. Para o pesquisador, é possível refletir sobre a adaptação a partir do conceito de dialogismo, formulado por Mikhail Bakhtin, e da própria definição de intertextualidade, tal qual apresentada por Julia Kristeva e, posteriormente, ampliada por Gérard Genette. Robert Stam afirma que “[...] toda a teoria e

análise literária relacionada direta ou indiretamente com a ‘intertextualidade’ [...] é relevante para o filme e para a adaptação.” (STAM, 2006, p. 27-28). Assim, apesar de a concepção da teoria da intertextualidade ser atribuída a Julia Kristeva, Robert Stam afirma que esta tem como raízes o conceito de dialogismo de Bakhtin, o qual reverbera também na teoria da intertextualidade de Gerard Genette (cf. STAM, 2006, p. 29), da qual deriva grande parte da reflexão de Stam sobre a relação entre a intertextualidade e a adaptação¹⁴.

O dialogismo bakhtiniano é retomado por Stam quando este pensa a adaptação como um segundo texto, no sentido de “novo”, em diálogo com um texto anterior. Mas não seria só na adaptação que se estabeleceria esta relação dialógica. Para provar isto, Stam cita uma reflexão de Michel de Montaigne, que afirmou que “mais livros já foram escritos sobre outros livros do que qualquer outro assunto” (MONTAIGNE apud STAM, 2006, p. 28). O pesquisador continua, afirmando que

Noções de “dialogismo” e “intertextualidade”, então, nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da “fidelidade” e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares mas também a resposta dialógica do leitor/espectador. Um texto como *Don Quixote* remonta ao romance de cavalaria, faz um paralelo com o contemporâneo Lope de Vega (*sic*), e antecipa Kathy Acker e Orson Welles e *O Homem de La Mancha*. *Robinson Crusoe* remonta à Bíblia, faz um paralelo com a literatura de viagem, e antecipa *O Naufrago* e *O sobrevivente*. (STAM, 2006, p. 28).

Assim como Stam (cf. STAM, 2006, p. 23), entendemos que a concepção bakhtiniana de problematização do autor como um compositor de discursos pré-existentes, somada à ideia de “desvalorização da composição autoral” disseminada por Michael Foucault, permitiu pensarmos a literatura e todas as outras artes como algo não tão “original” assim, pois em sua construção existe necessariamente um diálogo, uma conversa, um encontro com o passado, com a tradição. O que nos parece é que, na adaptação, este diálogo é mais evidente, explícito. A remissão a Bakhtin é aprofundada por Stam em sua obra *Teoría y práctica de lá adaptación* (2014), na qual o pesquisador afirma que:

[...] o “dialogismo” bakhtiniano se refere, em um sentido amplo, às possibilidades infinitas e abertas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, a matriz de expressões comunicativas que “chegam” ao texto não somente por meio de citações reconhecíveis, mas também mediante um

¹⁴ No escopo deste trabalho, não remeteremos diretamente às reflexões de Julia Kristeva e de Gérard Genette, por nos interessar, especialmente, o modo como elas são “lidas” por Robert Stam ao propor seu pensamento sobre a adaptação e a forma como ele relaciona os dois conceitos.

sutil processo de exaltações textuais indiretas. (STAM, 2014, p. 34, tradução nossa).¹⁵

Ou seja, não há uma pureza nos textos. Ao contrário, eles estão sempre em diálogo. Nessa perspectiva, a adaptação cinematográfica também pode ser vista como uma “leitura” do texto-fonte, a qual é “inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural” (STAM, 2006, p. 21). Assim, ao apontar o dialogismo como uma das bases conceituais para se pensar a adaptação, Stam demonstra que as questões de fidelidade e originalidade não são pertinentes para se tratar das adaptações:

Se “fidelidade” é um tropo inadequado, quais os tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão da adaptação. O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (STAM, 2008, p. 21).

O que vemos, pois, tanto nas reflexões de Robert Stam quanto nas de Linda Hutcheon, são possibilidades de abordagem das adaptações que pressupõem uma maior problematização e um aprofundamento dos debates em torno de obras constituídas sob tal perspectiva. A sugestão de um estudo comparatista capaz de desconstruir o “não declarado e sutil *status* de subalterno da adaptação” (STAM, 2006, p. 19).

Mas as adaptações também podem ser estudadas e analisadas sem referência às obras anteriores que subsidiaram a sua existência. Para Linda Hutcheon, “[...] há diferentes motivos por trás da adaptação, e poucos envolvem a questão da fidelidade”. (HUTCHEON, 2013, p. 13-14). Se a adaptação é considerada uma obra autônoma, em que medida seria válida a ideia de fidelidade? Entendemos que não há uma intenção de “correspondência” entre obra adaptada e texto fonte, uma vez que as diferentes mídias, assim como as distintas expressões artísticas, têm formas diferentes para dar vida às suas criações. É o que também expressa a

¹⁵ No original: “el ‘dialogismo’ bajtiniano se refiere en un sentido amplio a las posibilidades infinitas y abiertas generadas por todas las prácticas discursivas de una cultura, la matriz de expresiones comunicativas que “llegan” al texto no sólo a través de citaciones reconocibles, sino también mediante un sutil proceso de relevos textuales indirectos”.

pesquisadora Thais Maria Gonçalves da Silva em seu artigo “Reflexões sobre a adaptação cinematográfica de uma obra literária”, no qual afirma:

Uma adaptação de uma obra literária será vista de diferentes formas por aqueles que leram a obra escrita e por aqueles que a ignoram e apenas assistiram ao filme. Em uma adaptação, quando passa de uma mídia a outra (como no caso de literatura e cinema, onde a primeira mídia se vale da imaginação do leitor e a segunda da percepção do espectador), os diferentes aspectos das mídias vão dar ênfase a diferentes aspectos da história. Há alguns elementos que podem ser transpostos, como personagens e história, mas nessa transposição é provável que esses aspectos mudem e passem por transformações radicais. Principalmente, porque o narrador de um romance pode descrever a mente de uma personagem, explicar suas motivações e também pode mostrar situações e, juntamente com o leitor, julgar essas situações de forma crítica. Já para mostrar essa mesma história em um filme, mobiliza-se uma performance visual e um tempo real, os pensamentos das personagens serão mostrados através da expressão facial do ator, da música ou de símbolos escolhidos pelo diretor. E o narrador cinematográfico não pode ajudar o leitor a chegar a uma conclusão sobre certos eventos [...] (SILVA, 2012, p. 197).

Nesse sentido, as adaptações podem ser compreendidas como uma possibilidade de ampliação, variação de aspectos e transformação da própria linguagem. As palavras não podem tudo, assim como as imagens não podem tudo, para continuarmos tendo como recorte a relação entre a literatura e o cinema. A própria Virginia Woolf, apesar de seu posicionamento mencionado anteriormente, reconheceu o potencial do cinema: “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram expressão nas palavras” (WOOLF apud HUTCHEON, 2013, p. 23).¹⁶ Com isso, reforça-se a impropriedade de se avaliar as adaptações exclusivamente por critérios de “originalidade” e “fidelidade”.

Com base nas reflexões apresentadas, esclarecemos que, em nossa análise, deixaremos então de lado as ideias de “originalidade” e “fidelidade” que insistem em pairar sobre as adaptações, entendendo-as antes como obras resultantes de processos criativos que, explicitamente, mantêm um diálogo com obras anteriores. Assim, termos como “original”, “texto fiel”, “versão principal” ou “texto principal” serão evitados, sendo substituídos por expressões como “texto anterior”, “primeiro texto” ou “texto adaptado” para nos referirmos às obras que forneceram elementos para a constituição de uma nova obra, a qual chamaremos de “segundo texto” ou mesmo “adaptação”.

¹⁶ Por essa perspectiva, é possível aproximarmos a reflexão de Virginia Woolf às ideias de Peter Greenaway; afinal, o cinema pode explorar muitos outros elementos além da narrativa.

Acreditamos ainda na pertinência do conceito que Linda Hutcheon propõe para a adaptação, o qual parte de três aspectos que ultrapassam as ideias de originalidade e fidelidade:

[...] a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:
 Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
 Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
 Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. (HUTCHEON, 2013, p. 30).

Nessa perspectiva, as adaptações podem ser vistas como “uma entidade ou produto formal”, ou seja, como uma transposição anunciada e extensiva de uma outra obra; as adaptações podem ser entendidas como “um processo de criação” que, como tal, envolve uma nova interpretação; e as adaptações podem ser abordadas ainda como um “processo de recepção¹⁷”, uma vez que se apresentam como um produto intertextual que depende dos conhecimentos do público para ser assim compreendido (cf. HUTCHEON, 2013, p. 30).

1.1.2 *Objetos, suportes e modos de realização da adaptação*

Ao refletir sobre as adaptações, Linda Hutcheon questiona também o que pode ou não ser adaptado, provocando o leitor da seguinte maneira: o que poderia ser “reencenado” e “transformado” por meio de um processo criativo? A autora apresenta como resposta a essas questões uma visão ampliada da adaptação em termos de *objetos* (quais textos fonte são passíveis de adaptação e em que tipos de textos as adaptações podem resultar), *suportes* (plataformas ou mídias que podem tanto compor o texto anterior quanto a adaptação) e *modos de realização* (como uma adaptação é realizada e experimentada pelo público). (cf. HUTCHEON, 2013, p. 31). Em outras palavras, poderíamos indicar que ela pensa a adaptação em relação à forma, ao conteúdo e às implicações oriundas do contato entre estes.

Para esclarecer esses aspectos, Hutcheon retoma a conceituação do que é uma adaptação e aponta que não considera como tal “rápidas alusões intertextuais a outras obras ou gravações de fragmentos musicais” (HUTCHEON, 2013, p. 225-226), nem obras que apenas ofereçam comentários críticos explícitos sobre um texto anterior (cf. HUTCHEON, 2013, p. 228). Por outro lado, a autora insere no rol das adaptações as paródias, os textos

¹⁷ Entendemos que, apesar de a reflexão sobre a adaptação de *O Poderoso Chefão* como um processo de recepção ser bastante interessante e provocativa, não abordaremos esta questão nesta dissertação, considerando o tempo hábil e necessário para a realização de outras leituras referenciais e pesquisas suplementares.

traduzidos, as músicas transcritas e alguns jogos de videogame (cf. HUTCHEON, 2013, p. 225-228), e vai chamar as sequências e prequelas que eventualmente expandem um texto anterior, assim como algumas séries televisivas que partem de uma sequência anterior (os *spin-off*), de “casos híbridos” (cf. HUTCHEON, 2013, p. 228).

No que diz respeito ao conteúdo, a autora aponta que a maioria das teorias da adaptação presume que a história “é o denominador comum, o núcleo do que é transposto para outras mídias e gêneros, cada qual a trabalhando em diferentes vias formais [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 32). As histórias possuem uma série de elementos constitutivos, tais como tema, enredo e personagens, entre outros. Nessa perspectiva, a adaptação buscaria aproximar-se desses elementos em diferentes sistemas semióticos. Assim, em tese, toda história poderia ser adaptada. Elas são contadas de novas maneiras, penetram em novos ambientes culturais e florescem – como afirma Hutcheon (cf. HUTCHEON, 2013, p. 59). Para além da história, o conteúdo da adaptação perpassa o texto, os personagens, o ritmo, tudo de acordo com a especificidade de cada mídia. Citando Gaudreault e Marion, a autora afirma que

[...] cada mídia, de acordo com as formas que utiliza para explorar, combinar e multiplicar os materiais “familiares” de expressão – ritmo, movimento, gesto, música, fala, imagem, escrita (em termos antropológicos, nossa “primeira” mídia) –, cada mídia... possui sua própria energia comunicativa (GAUDREULT e MARION apud HUTCHEON, 2013, p. 62).

A autora fala, por exemplo, que “os temas talvez sejam os elementos da história mais prontamente identificados como adaptáveis entre mídias ou mesmo entre gêneros e contextos.” (HUTCHEON, 2013, p. 33). Para ela, “encontramos uma história de que gostamos e então criamos variações dela através da adaptação.” (HUTCHEON, 2013, p. 229). Mas ela também afirma que tema e história não são os únicos elementos que podem ser adaptados. Se pensarmos nos quadros e suas cores, nos objetos de arte e seus traços, nas fotografias e suas composições e montagens, nos personagens e suas características psicológicas, enfim, tudo isso também pode passar por um processo de recodificação, de modo que estaremos diante de um objeto adaptável, ou seja, passível de uma releitura interpretativa.

Em relação aos suportes das adaptações, as reflexões de Hutcheon apontam também para um rol de possibilidades bastante amplo, e que, a supor os avanços tecnológicos, está em contínuo processo de expansão. O primeiro caso que nos interessa destacar é aquele em que

haveria a manutenção do suporte, para o que a pesquisadora cita como exemplo o caso do cinema: “As refilmagens invariavelmente são adaptações por causa das mudanças de contexto [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 226). Portanto, as adaptações não são geradas apenas em mídias diferentes do seu texto anterior. A tradução de um livro teórico de um idioma para outro, por exemplo, é um caso de adaptação que acontece no mesmo suporte: o livro. Podemos pensar também em exposições de quadros que foram criados a partir de outros já conhecidos, ou músicas que são regravadas por intérpretes diferentes. Como a música “Garota de Ipanema”, cantada por Vinícius de Moraes e Tom Jobim e que foi adaptada para o inglês e interpretada por Frank Sinatra em um show de 1967. No caso do cinema, é possível remeter a *Sete homens e um destino*, dirigido por Antoine Fuqua e lançado em 2016, que é uma refilmagem de um filme homônimo dirigido por John Sturges, em 1960, o qual, por sua vez, era já uma adaptação do filme *Os Sete Samurais*, lançado em 1954 e dirigido por Akira Kurosawa.

Já no segundo caso, o processo de adaptação ocorre entre diferentes mídias e suportes, envolvendo assim teatro, rádio, televisão, musicais, óperas, revista em quadrinhos, artes plásticas, videogames e até mesmo parques de diversões. Aqui podemos pensar no próprio romance *O Poderoso Chefão* (1969), que ganhou as telas de cinema em 1972 e depois foi adaptado para o mundo dos games em 2006 (*The Godfather: The Game*) e em 2009 (*The Godfather II*)¹⁸. Ou então em algumas peças e autos que ganharam não só adaptações livrescas, mas também cinematográficas, como *Hamlet* ou *Romeu e Julieta*.

Ressaltamos que esta multiplicidade de suportes está diretamente ligada com a ideia de “modos de engajamento” ou “modos de interação” (cf. HUTCHEON, 2013, p. 14): se a história é o denominador comum do que será transposto, pensar as mídias é o mesmo que pensar em como esta história será (ou poderia ser) reconstruída. Afinal, “[...] uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 35). Os suportes serão adequados de acordo com o que se quer “fazer” com a história a ser adaptada. Livro e filme, por exemplo, agem de uma maneira diferente diante de seus leitores e espectadores:

[...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto

¹⁸ Ambos os jogos foram lançados nos Estados Unidos pela Eletronic Arts e foram baseados nos respectivos filmes: *The Godfather* e *The Godfather Part II*. Os jogos estão disponibilizados para consoles de videogames e também para computadores. Este caso inclusive é tema da dissertação de Gerson Boaventura Bastos Netto, intitulada *A adaptação do filme O Poderoso Chefão para o videogame* (BASTOS NETTO, 2010).

de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e ópera, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (HUTCHEON, 2013, p. 34).

Nessa perspectiva, a experiência da adaptação seria o resultado de dois fatores: a existência de dois autores (do texto adaptado e da adaptação) que, naturalmente, são pessoas diferentes e por isso apresentam leituras diferentes em seus processos criativos; e a temporalidade, uma vez que a obra adaptada e a adaptação existem em contextos (culturais, espaciais e temporais) diferentes, o que influencia na determinação da manutenção, exclusão ou alteração dos elementos constitutivos da obra. A adaptação, por esse ângulo, nos proporciona uma releitura, uma nova visão, um novo desenho do texto anterior.

Essa releitura que conforma a adaptação resultaria daquilo a que Linda Hutcheon chama “modos de engajamento”, que dizem respeito à maneira pela qual o público e a obra adaptada se relacionam. Haveria, na concepção da pesquisadora, três distintos modos de engajamento: o “contar”, o “mostrar” e o “interagir”. Uma obra pode “contar” ou “mostrar” uma história¹⁹, ou ainda exigir uma “interação” com ela. Assim, por exemplo, enquanto um livro contaria uma história, o filme exerceria outra função, qual seja, a de mostrar esta história. A adaptação, então, passa a ser entendida como a passagem do contar para o mostrar, do mostrar para o interagir, do interagir para o contar e assim por diante (cf. HUTCHEON, 2013, p. 15).

Ao fazer isso, a autora está construindo seu método de análise diante da adaptação como processo, abordando o próprio fenômeno adaptativo. O foco na especificidade midiática, geralmente central em grande parte dos estudos comparativos, ganha outra possibilidade: pensar em como as adaptações “se engajam” e permitem que uma história seja colocada diante do público, ao qual se poderia contar uma narrativa, mostrar essa mesma narrativa ou incentivá-lo a interagir com a obra, o que seria condição fundamental para que a obra adaptada se constituísse como tal. Para a autora,

¹⁹ Cabe aqui uma problematização acerca da visão de Linda Hutcheon, tendo em vista acreditarmos que esta divisão entre o “contar” e o “mostrar” não é assim tão simples ou categorial quanto ela faz parecer. A literatura também pode engajar seu leitor “mostrando”, assim como o cinema pode fazê-lo “contando”. Do modo como ela aponta a questão, o aspecto criativo da arte é reduzido, assim como a diversidade de possibilidades de diálogo existentes entre o literário e o fílmico. No entanto, consideramos que ainda vale manter as expressões quando consideramos suas remissões, por um lado, a uma construção que tem como recurso narrativo as palavras e, por outro, a uma construção multimidiática que tem na imagem visual seu principal elemento.

Pode-se dizer que todos os três modos são “imersivos”, embora em graus e maneira diferentes: por exemplo, o modo contar (um romance) nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar (peças e filmes) nos faz imergir através da percepção auditiva e visual – [...]; o modo participativo (videogames) nos faz imergir física e sinestesticamente. Mas se todos são, de certo modo, “imersivos”, somente o último é geralmente chamado “interativo”. (HUTCHEON, 2013, p. 47-48).

O engajamento está ligado, então, diretamente ao modo pelo qual o público se relaciona com a obra. No modo contar, há um leitor ou ouvinte que pauta seu envolvimento com a obra por meio do pensamento, da imaginação. São as palavras que conduzem esse leitor. Já no modo mostrar, que encontramos em filmes, peças teatrais e óperas, por exemplo, o espectador está centrado no desenvolvimento visual de uma determinada história, de modo que a imaginação perde espaço para a percepção direta, como explica Hutcheon (cf. 2013, p. 48). O modo mostrar é, portanto, um modo performativo, no qual as palavras deixam de ser a única forma de expressão e de construção da significação das histórias: gestos, músicas, danças, interpretações, imagens, tudo isso estará envolvido na elaboração das obras e será responsável por suscitar emoções e provocar reações no público. O modo interagir, por sua vez, proporciona ao público uma nova forma de imersão. Ler, ver ou ouvir uma história deixa de ser a principal forma de participar dela: o que importa agora é uma ação mais direta e imediata, na qual o espectador se transforma em elemento central da narrativa. Hutcheon usa como principais exemplos desse último modo de engajamento o parque temático e o videogame, e afirma que

[...] Interagir com uma história é também diferente de lê-la ou vê-la, e não apenas por permitir um tipo de imersão mais imediata. Tal como numa peça teatral ou num filme, na realidade virtual ou num jogo de videogame, a linguagem não tem de evocar um mundo sozinha; esse mundo está presente perante nossos olhos e ouvidos. Mas no modo mostrar nós não entramos fisicamente no mundo para agir dentro dele. Graças ao seu impacto visceral, um jogo de guerra de *paintball* roteirizado seria por muitos considerado um tipo específico de adaptação de uma história de guerra, bem diferente, digamos, da própria violência gráfica de um filme como *O Resgate do Soldado Ryan* [...] (HUTCHEON, 2013, p. 51, grifos do autor).

Ressalte-se, ainda, que além destas três formas de engajamento seria possível pensar em formas híbridas, nas quais o público poderia, por exemplo, ler, ver, ouvir e interagir com a história simultaneamente.

A autora afirma também que, apesar de toda essa amplitude de possibilidades, “As adaptações mais comumente consideradas são as que passam do modo contar para o mostrar,

geralmente do meio impresso para o performativo.” (HUTCHEON, 2013, p. 67). Em nossa pesquisa, a passagem do “contar para o mostrar” ganha destaque, o que não significa que outras possibilidades não existam e possam ser consideradas e analisadas em outros momentos. Se elegemos como *corpus* o livro *O Poderoso Chefão* e a primeira adaptação fílmica realizada a partir dele, isso se deveu às contingências da pesquisa, e não a qualquer desconsideração relativa às demais possibilidades adaptativas que envolvem este universo narrativo, no qual se encontram inclusive adaptações em *games*, como já citado. Assim, poderíamos pensar na passagem do “contar para o interagir” ou do “mostrar para o interagir”.

1.2 Caminhos analíticos: algumas escolhas

Com a concepção de modos de engajamento, Hutcheon começa a pontuar alternativas metodológicas para a análise das adaptações – sejam elas tomadas como processos ou produtos – que não adotam como aspecto primordial as questões de originalidade e fidelidade. Para ela,

Ter em mente esses três modos de engajamento com as histórias – contar, mostrar, e interagir – pode nos ajudar a estabelecer certas precisões e distinções que o foco isolado na mídia não pode. Além disso, permite-nos fazer conexões entre as mídias que a concentração na especificidade midiática pode apagar, afastando-nos assim das definições formais da adaptação, em particular, para considerar o processo. [...] Os contextos de criação e recepção são tanto materiais, públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto – isto é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo – podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente. (HUTCHEON, 2013, p. 53-54).

Além dessa contextualização temporal, faz-se importante ainda, segundo Hutcheon, analisar possíveis questões ligadas à tecnologia, responsável por oportunizar às histórias novas possibilidades de engajamento. Por algum tempo a literatura e os quadrinhos foram o limite para o voo do Super-Homem ou mesmo para a transformação da rainha em bruxa ou da abóbora em carruagem nas histórias de Branca de Neve e Cinderela. Entretanto, a tecnologia fez com que esses personagens e objetos ganhassem “vida”, “emoções”, “sonoridade”, e assim eles “emergiram” do papel e de nossa imaginação. Isso nos possibilita, por exemplo, refletir sobre como é ver algo através da interpretação e criação de um diretor de cinema e não de nossa imaginação.

Outro aspecto a ser considerado conforme a pesquisadora são os aspectos econômicos das adaptações (cf. HUTCHEON, 2013, p. 57). Para ela, editoras e produtoras cinematográficas parecem estar “sincronizadas”. Um livro é lançado e logo em seguida já temos disponível sua adaptação: o filme. Logo mais, também em pouco tempo, novas edições de livros serão lançadas, agora com os personagens do filme nas capas. Ou quem sabe videogames, camisetas, canecas e até mesmo um parque de diversões. Exemplo disso, também dado pela autora, é o fenômeno Harry Potter, de J. K. Rowling. Enquanto a série de livros era lançada, em momentos diversos, em línguas diversas, os filmes dela derivados ganhavam as telas do cinema. Rowling vendeu mais de 450 milhões de cópias no mundo inteiro, e os filmes adaptados pela Warner Bros estão entre as maiores bilheterias de todos os tempos. Além dos filmes, figuram na lista de adaptações cinco jogos de videogames, um parque de diversão e centenas de produtos adicionais, entre os quais um aparelho musical desenvolvido exclusivamente pela empresa Apple. Nem precisamos mencionar que J. K. Rowling está entre umas das poucas “emergentes bilionárias” do mundo contemporâneo, momento em que seus livros acabam de ser novamente adaptados, só que agora em versões ilustradas²⁰.

Esses aspectos gerais corroboram os pensamentos da pesquisadora de que existem outros caminhos para pensarmos as adaptações para além das questões de originalidade e fidelidade. Para isso, ela incorpora em seu método de análise seis questões principais que podem ser feitas diante das adaptações, com intuito de compreendê-las de forma mais aprofundada: “O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?”. Para apresentar os principais aspectos que essas questões procuram observar, focaremos nos suportes em que se constituem os objetos que compõem nosso *corpus* de pesquisa, ou seja, a literatura e o cinema.

Já explanamos um pouco da questão “o quê”, que diz respeito àquilo que poderia ou não ser adaptado. Em nosso caso específico, discorreremos sobre a transposição do romance para o filme. Uma dura tarefa, tendo em vista que “A conhecida mudança do contar para o mostrar – e, mais especificamente, de um romance longo e complexo para qualquer forma de performance – é geralmente vista como a mais angustiante das transposições.” (HUTCHEON, 2013, p. 64). Nesse trânsito, cabe ao analista da adaptação pensar em como cada um dos dois

²⁰ Entre os produtos mais recentes deste universo, citamos a peça teatral *Harry Potter e a Criança Amaldiçoada* (2016), lançada em Londres, onde teve 175.000 ingressos comercializados em apenas 24 horas, e o filme *Animais Fantásticos e Onde Habitam* (2016). A peça é construída a partir do último livro da saga (lançado em 2007) e teve seu roteiro também adaptado para a mídia livro (adaptação da adaptação). Ambos os projetos contaram com a assinatura no roteiro da autora e criadora de Harry Potter, J. K. Rowling.

suportes “emoldura” a obra em questão. Por exemplo, parece-nos, assim como também para Hutcheon, que a transposição do romance para o filme torna-se complexa e rica diante das “muitas informações que podem de imediato ser traduzidas para ação ou atuação” (HUTCHEON, 2013, p. 69) na composição de um filme. Já no caminho inverso, ou seja, na transposição de um filme para um romance, sem remissão ao texto não roteirizado, também existe algo complexo, pois corremos o risco de ter “um romance bastante tolo e curto” (BURROUGHS apud HUTCHEON, 2013, p. 67). Assim, pensar em “o quê” é também pensar em escalas, tamanhos, proporções, dimensões, sentido, entre outras questões. Cada suporte carrega consigo sua importância e as particularidades de sua composição. Essencialmente são diferentes, criando e articulando, diante das escolhas de seus respectivos compositores, a melhor maneira para apresentar ao público suas ideias.

Ao mencionar “autor” e “envolvidos na construção coletiva”, passamos para a segunda e a terceira questões propostas por Hutcheon: “quem?” e “por quê?”. Para a autora, uma das formas de teorizar a adaptação é pensar em “quem” é este adaptador e “por que” ele escolhe adaptar algo. Em um primeiro contato com a ideia, a resposta pode parecer simples, mas não é. Em nossos suportes de estudo, podemos facilmente responder que o “dono” ou “autor” de um livro é um escritor. Mas, num filme, designar um autor não é uma tarefa tão fácil assim. Formalmente, é o diretor que responde pelo conjunto da obra. Mas, esta obra existe porque por trás dela se envolveram fotógrafos, câmeras, roteiristas, produtores, atores, cenógrafos, maquiadores, figurinistas, editores, sonoplastas, enfim, uma série de profissionais que são fundamentais para essa construção e para o resultado obtido. Para Hutcheon, “[...] a mudança para os modos performativo ou interativo ocasiona a passagem de um modelo individual de criação para uma atividade coletiva. A transição de um para o outro geralmente traz consigo uma série de dificuldades [...]” (HUTCHEON, 2013, p. 118). Não estamos aqui duvidando das capacidades criativas dos adaptadores, que são extremamente essenciais para o processo da adaptação, mas apenas problematizando situações que nos parecem, num primeiro momento, questionáveis diante da complexa ideia de quem pode adaptar e quem é o adaptador. Hutcheon entende que

Há um distanciamento progressivo do romance adaptado à medida que o processo avança da escrita do roteiro para a filmagem em si (quando *designers*, atores, cinegrafistas e diretores entram em cena), e então para a edição, quando som e música são acrescentados à obra como totalidade. [...] William Goldman vê o filme finalizado como a adaptação do estúdio da adaptação do editor da adaptação do diretor da adaptação dos atores da adaptação do roteirista da adaptação de um romance que pode ser ele próprio

uma adaptação de uma narrativa ou de convenções genéricas (apud LANDON, 1991, p. 96).

O texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia. É o que um teórico chama de reservatório de instruções – diegéticas, narrativas e axiológicas –, que podem ser utilizadas ou ignoradas (GARDIES, 1998, p. 68-71), pois o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Mas a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia [...], mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados. (HUTCHEON, 2013, p. 123).

Já “por quê adaptar?”, terceira questão proposta no método de Hutcheon, apresenta os possíveis motivos que estão por trás da adaptação. Segundo a autora, “[...] vários artistas parecem ter escolhido assumir essa dupla responsabilidade: adaptar uma outra obra e torná-la uma criação autônoma.” (HUTCHEON, 2013, p. 124). Quando Puccini e Petipa fizeram isso em suas óperas e balés foram aplaudidos, mas diretores ou roteiristas são crucificados o tempo todo ao fazer o mesmo com obras literárias (cf. HUTCHEON, 2013, p. 124). Essa visão, como já pontuado anteriormente, não nos parece justificável. A adaptação tem, entre os principais motivos que a norteiam, os atrativos econômicos, as restrições legais dos textos adaptados e o capital cultural gerado pelas adaptações, além de motivos pessoais e políticos, todos estes apontados por Hutcheon. Adaptar pode ser lucrativo, afinal, teoricamente se vende mais o que já foi “testado e aprovado”. As adaptações também são economicamente interessantes por permitirem uma maior expansão dos produtos derivativos, como exemplificado através de obras como *Harry Potter* e do próprio *O Poderoso Chefão*. Já quanto à questão das restrições legais, as adaptações, ao trabalharem com a possibilidade de “modificações” e “alterações”, podem escapar da ideia de “cópia”, algo também complexo no mundo midiático e artístico. Não que a ideia seja “driblar” a lei, mas criar mecanismos para que um bem cultural avance e atinja um número maior de pessoas e público, o que conformaria o capital cultural gerado pela adaptação. Por fim, motivos pessoais e políticos podem servir de resposta à questão “por quê?” adaptar, juntamente com a ideia de alcance por parte do público, pois, para autora, “um dos apelos das adaptações está na mistura de repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 158), o que faz com que as pessoas busquem e queiram sentir aquela já comentada “sensação de prazer” ao se deparar com algo reconhecível.

As últimas questões diante das adaptações que podem ser levantadas através do método sugerido por Hutcheon são as ideias de “como?”, “onde?” e “quando?”. Entendemos

que estas questões estão ligadas diretamente às técnicas para se adaptar e ao contexto das adaptações. Falar em “como” envolve pessoas, materiais, ideias, criação, recepção, ou seja, tudo que está ligado diretamente ao processo da transformação do texto adaptado em adaptação. É levar em consideração tanto aspectos técnicos quanto questões de linguagem de cada mídia, assim como as opções narrativas e estéticas daqueles que realizam a adaptação. Por fim, “onde” e “quando” são perguntas que envolvem diretamente o contexto e a história que conformam tanto os textos adaptados quanto as adaptações. Mudanças radicais podem acontecer, pois não há data para que a interpretação e a criação de uma adaptação aconteçam. Um exemplo é o filme *Romeu e Julieta* (1996), dirigido por Baz Luhrmann. O texto é o de Shakespeare, mas o cenário, as músicas, os figurinos, as espadas que viram pistolas, as carruagens que viram carros e helicópteros, são o retrato fiel da contemporaneidade. Nas adaptações, então, podemos observar esse contexto, essa história, esse tempo e espaço sociais. O “onde” e o “quando” estão também ligados ao público, à cultura na qual o texto adaptado foi criado e àquela em que a adaptação irá circular.

Como se pode perceber, o método de análise para as adaptações proposto por Hutcheon em muito se aproxima do comparatismo, que exige uma série de aproximações de cunho social, histórico e político, o que se reflete especialmente nas questões “onde” e “quando” pontuadas pela pesquisadora canadense. O “como”, que versa mais diretamente sobre o modo pelo qual podem ser aproximados dois objetos ou duas mídias distintas, acaba se revelando apenas uma pequena parte do processo comparatista nas adaptações. Nesse sentido, as análises por nós propostas da adaptação de *O Poderoso Chefão* recobrem não apenas a passagem livro/filme (o “como”), mas também uma série de escolhas que dizem respeito ao contexto de produção, à relação das obras com o universo que as circunda e às características narrativas próprias a cada um dos suportes analisados. O comparatismo, como já indicado na Introdução desta dissertação, é aqui utilizado como um “meio” para se pensar as relações entre literatura e cinema a partir do *corpus* escolhido, e não como um “fim” em si mesmo (cf. CARVALHAL, 2006).

Hutcheon conclui sua obra falando sobre a habilidade adaptativa, do repetir sem copiar. Afinal, as adaptações perturbam elementos, desestabilizam cenários, mudam relações de poder, e, talvez, segundo a pesquisadora, seja exatamente esse o grande potencial subversivo que garante o sucesso das adaptações junto ao público. (cf. HUTCHEON, 2013, p. 231). Para ela, as histórias se multiplicam por serem populares, de forma que a adaptação é uma forma de replicação que permite pensar na cultura, nos modos de vida, nos ambientes

mais diversos de forma reconhecível, não cabendo aí nenhum julgamento hierárquico de valor (cf. HUTCHEON, 2013, p. 234-235). E argumenta, ironicamente:

Em alguns casos, somos capazes de aceitar esse fato, como quando é Shakespeare que adapta a versificação de Arthur Brooke da adaptação de Matteo Bandello da versão de Luigi da Porto da história de Masuccio Salernitano sobre dois jovens amantes italianos fadados à infelicidade (que mudaram de nome e local de nascimento durante o percurso). (HUTCHEON, 2011, p. 235).

Robert Stam também sugere alguns caminhos analíticos para o estudo das adaptações, caminhos estes que se voltam tanto a aspectos temáticos quanto estilísticos da narrativa. Para o autor, entretanto, suas proposições seriam algo menos ambicioso que uma teoria, porém implicariam em mais do que uma metodologia (cf. STAM, 2006, p. 35). O autor justifica sua colocação nos seguintes termos: “[...] o princípio de pertinência que escolhi é amplamente estético. Preocupo-me, principalmente, com os desafios estilísticos e narrativos que uma série de romances oferece ao adaptador fílmico” (STAM, 2008, p. 38).

Trata-se, portanto, de um modelo prático para uma abordagem analítica das adaptações, no qual ele pontua a observação de diversos aspectos das adaptações, os quais organizamos em cinco grandes eixos, quais sejam: a) a autoria; b) a narrativa; c) as personagens; d) as ideologias e discursos sociais; e) os contextos. Todos esses aspectos, os quais pretendemos apresentar no capítulo dois, nos apresentam elementos que suscitam a observação e a reflexão sobre as opções realizadas pelo adaptador diante do hipotexto com o qual dialoga, na perspectiva de compreender o sentido dessas alterações de um texto para outro.

No que diz respeito à autoria, Stam indica que “um conjunto de questões sobre adaptação tem a ver com a autoria, e especificamente com as afinidades potenciais entre romancista e cineasta” (STAM, 2006, p. 35). Assim, se consideramos a “autoria” (escritor e cineasta) como um primeiro aspecto a ser analisado na relação entre a adaptação e o texto adaptado (hipertexto e hipotexto), será possível identificar, por exemplo, se ambos os autores compartilham afinidades temáticas e estilísticas, se estão em oposição ou, até mesmo, se a obra adaptada aparece como resultado de um diálogo criativo entre essas duas vozes. Stam chega a especular encontros felizes, como “Resnais adaptando Proust” ou “Jerry Lewis adaptando Tolstoy” (cf. STAM, 2006, p. 36). Neste aspecto, podemos pensar, por exemplo, que “Coppola adaptando Puzo” foi mesmo um encontro feliz. E não só pelas pequenas afinidades entre autor e diretor (italo-americanos, nova-iorquinos e roteiristas), mas também

pelas diferenças que possuem: ambos com estilos próprios, marcantes, sobretudo na construção de seus textos. Coppola, em um dos momentos em que comenta o livro de Puzo durante o filme (O PODEROSO Chefão, 2008), diz que quase chegou a desistir de filmá-lo por conta de alguns trechos do livro nos quais Puzo “exagera” na linguagem de “baixo calão” e na descrição de alguns personagens. Stam fala em “afinidades” e “diálogo criativo” entre as vozes dos autores, mas entendemos que não só as afinidades são, de fato, propulsoras nos encontros entre autores: também as diferenças o são, e uma pesquisa mais detalhada acerca disso, sem dúvida, poderia trazer reflexões interessantes.

Com relação à “mecânica da narrativa”, Stam sugere que se observe como se deram as modificações e permutas na relação entre os eventos narrados e a sequência em que são narrados em ambas as mídias, ou quais foram as possíveis soluções cinematográficas para abordar as questões temporais da narrativa literária. (cf. STAM, 2006, p. 36). Citando Genette, Stam nos lembra da importância que têm nas narrativas a “ordem”, a “duração” e a “frequência” dos eventos, de modo que levantar questões acerca de “quando” certos eventos ocorrem na narrativa, “quanto” tempo é dedicado a cada evento nas diferentes mídias ou “em que sequência” esses eventos acontecem nas duas obras em questão nos auxiliaria a uma melhor compreensão do processo de adaptação (cf. STAM, 2006, p. 36). Nessa perspectiva, algumas perguntas se mostram relevantes à análise: como autor e diretor optam por constituir suas narrativas? A leitura fílmica se apropria de que outros elementos do texto literário, para além das palavras? Ela mantém o clima de suspense? Subverte seu efeito irônico? Recorre a *flashbacks*?

Para exemplificar essas possíveis comparações e recursos, Stam cita os filmes *noirs* e o *cine-roman*:

Os filmes *noirs*, por exemplo, favorecem **estratégicas** (*sic*) **analépticas**, geralmente relatadas retrospectivamente através de narradores que não aparecem (Joel Gillis em *Crepúsculo dos Deuses*). O *cine-roman* francês, de sua parte, é afeito a **prolepses**, por exemplo, nas várias premonições em *La Guerre est Fini*, de Resnais ou *La Jetée* de Chris Marker, bem como **analepses mistas**, por exemplo as memórias traumáticas que repetidamente eclodem no “presente” putativo de *Hiroshima meu amor*. (STAM, 2006, p. 37, *itálicos do autor, negritos nossos*)²¹.

²¹ As estratégias analépticas são aquelas que fazem uso do *flashback* como um recurso narrativo paralelo à história “central”. Já as prolepses são as revelações, centrais à narrativa ou não, que aparecem de forma precoce ou são antevistas, também chamadas de *flashforwards*. Por fim, as analepses mistas podem envolver as “idas e vindas” temporais, a variação entre passado e futuro, de acordo com a necessidade da narrativa.

Ainda no que diz respeito à mecânica da narrativa, Stam menciona a própria duração do filme. O tempo de leitura e o tempo de projeção são diferentes, já sabemos. Mas esta diferença, segundo o autor, “invoca todas as formas complexas de relações entre o tempo do discurso [...] e as imponderáveis veristas sobre quanto tempo um evento ficcional ‘realmente’ durou.” (STAM, 2006, p. 37). Assim, o estudioso da adaptação pensaria também na velocidade com que esta se desenvolve, nos elementos que se relacionam para construir a relação história-tempo-discurso. E aqui, sem dúvida, os elementos do cinema fazem toda a diferença: movimentos de câmera, tomadas, planos, diálogos, montagem, edição, enfim, a linguagem cinematográfica aparece como um elemento intrínseco que será determinante no processo de adaptação de um romance para um filme, implicando em alterações na forma como a narrativa é constituída.

O terceiro eixo do modelo analítico de Stam refere-se aos personagens: considerando-se a passagem romance-filme, certamente não se construirão na tela todas as personagens da mesma maneira como foram concebidas no livro. Além de não haver tempo, os recursos narrativos das duas mídias são diferentes. Como esta transposição foi feita? Como esses personagens foram remontados? Algum personagem foi eliminado, adicionado ou modificado? Por quê? Como? Essas perguntas abririam espaços para o analista comparar livro e filme a partir dos personagens, possibilitando um exame de “como as adaptações [os] adicionam, eliminam ou condensam [...]” (STAM, 2006, p. 41).

Outras questões propostas por Stam referem-se à ideologia e aos discursos sociais que marcam uma obra e, também, sua adaptação. Isso se torna extremamente complexo se levarmos em conta que, como já mencionado, vários são os pontos de vista que emergem de um trabalho coletivo como o da adaptação cinematográfica de uma obra literária. Nessa perspectiva, questões que problematizem sobre possíveis “correções” ou “purificações” de questões ideológicas que marcavam o hipotexto ou, ainda, se a adaptação destacou ou ocultou alguma questão polêmica geram importantes problematizações às obras adaptadas. Relevante também é observar se tais alterações se aplicam a qualquer questão de caráter ideológico ou apenas a questões passíveis de uma abordagem distinta na contemporaneidade do filme, assim como analisar as possíveis “adequações à estética e às tendências dominantes” na própria linguagem para a qual a obra será adaptada.

Por fim, a última categoria que abordamos refere-se às relações das obras envolvidas na adaptação com seu contexto de produção, seja ele temporal, espacial ou cultural. Isso interfere tanto no hipotexto quanto no hipertexto. Nesse ponto, questões sobre a proximidade

ou o distanciamento entre a época do texto adaptado e a época da adaptação poderiam ser o aspecto inicial da análise, pois refletir sobre o contexto de produção do texto literário e o de produção do texto fílmico nos revelaria aproximações, afastamentos, eixos prioritários, aspectos de censura, entre tantas outras possibilidades. Poderíamos refletir, por exemplo, sobre atualizações do referencial sociotemporal da obra, sobre a existência de outras adaptações como parâmetro comparativo, sobre a manutenção ou a transposição do referencial espacial, sobre as questões linguísticas, idiomáticas e até mesmo sobre outros aspectos culturais, de caráter temporal e/ou espacial, os quais ampliariam o diagnóstico comparativo nas pesquisas da adaptação.

Apresentamos, até então, alguns caminhos e maneiras de abordar a adaptação. Nesses caminhos, quanto a deixar de lado a originalidade e a fidelidade como critério central ao se analisar as adaptações, Hutcheon e Stam estão em concordância. Assemelham-se suas posições, ainda, quanto às perguntas que devemos fazer ao analisarmos as adaptações em sua constituição. Assim, no desenvolvimento das nossas análises, que compõem o próximo capítulo, elegemos alguns desses caminhos, como as perguntas sugeridas por Hutcheon, que devem ser feitas diante das adaptações (“O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?”) e que também aparecem na teoria de Robert Stam através de eixos, como autoria, narrativa, personagens, ideologias, discursos sociais e os contextos. Apesar de os autores usarem uma terminologia diferente, os dois estabelecem nessas perguntas e eixos pontos em comum. O “quem?” de Hutcheon, por exemplo, assemelha-se à ideia de autoria de Stam; o “como?” relaciona-se à narrativa e aos personagens; “o quê”, o “onde” e o “quando?”, por sua vez, encontram abordagem similar nas reflexões sobre o contexto, as ideologias e os discursos sociais.

Agregaremos, ainda, aos métodos propostos por Stam e Hutcheon, alguns elementos do modelo esquemático de análise proposto por Henri Mitterand em sua obra *100 filmes da literatura para o cinema* (2014), na qual o autor elementos específicos sobre os quais se pode refletir diante do encontro entre o cinema e a literatura, os quais nos auxiliarão bastante na reflexão acerca do *como* ocorre a adaptação. Dentre esses elementos, destacamos a “imagem”, o “som”, a “montagem”, o “espaço”, o “tempo”, o “corpo” e a “interioridade”.

Na imagem, questões referentes à iluminação e ao enquadramento devem ser pontuadas (campo, contracampo, movimento de câmera). Ao pensarmos o som, a justaposição do mesmo com o visual, a sincronização, a voz e a articulação dos atores, bem como o papel da música, são elementos de reflexão. Em relação à montagem, o autor sugere que o ritmo

(lentidão, rapidez, fluidez, tropeços), os cortes, os escurecimentos, as fusões e os tipos de encadeamento sejam elementos a serem considerados. A análise do espaço prevê a observação do examinador diante dos cenários, da profundidade de campo ou da lateralidade. O tempo envolve as menções ou os recursos utilizados para expor a história (passada ou futura) ao espectador: *flashback* (passado) ou *flashforward* (futuro). Nas observações do corpo, as personagens e as questões psicológicas estão no centro da análise. Por fim, a interioridade remete ao modo da narração, observando-se se esta é feita através da “utilização da voz em *off*”, das “imagens mentais” mostrando os pensamentos do personagem ou mesmo através da chamada “câmera subjetiva” (cf. MITTERAND, 2014, p. 30).

Por fim, é possível verificar ainda nas transposições do texto literário para o texto fílmico se o estilo do texto adaptado é preservado na adaptação, bem como a maneira como se realizam as transformações, por exemplo, de metáforas verbais em imagens, as condensações, as eliminações, os deslocamentos (no espaço e no tempo), os cortes, a abordagem diante da verificação de certos aspectos (nível, equilíbrio, mudanças de foco ou “profundidade” da abordagem em cada um dos textos a serem comparados) – tudo isso observando o equilíbrio da narrativa. Assim, recorrendo a Hutcheon, Stam e Mitterand, procuramos realizar nossas análises de *O Poderoso Chefão* conforme preconizado na citação do diretor francês Mathieu Kassovitz, que afirma que

Adaptar um romance é realmente um exercício de matemática cujo objetivo é determinar o que vai permanecer e o que será eliminado. É como se tivéssemos a carcaça de um automóvel e precisássemos decidir quais peças colocar no motor, em qual ordem, para que o carro ande o mais rápido possível, mas também para não quebrarmos a cara com ele. Como o romance é de uma grande riqueza, não podemos aproveitar tudo. E, além disso, existe um problema de *timing*, pois um *thriller* precisa ter tensão, e se o filme for longo demais, tudo desmorona. Que é que devemos sacrificar, portanto, e o que será destacado? Naturalmente, ao fazer um filme, destacamos de preferência o que é visual, e tentamos eliminar o que é explicativo demais, ou então tentamos fazê-lo passar através de coisas visuais. E, além disso, temos de confiar nos atores e na magia do cinema. No livro, são páginas e páginas para contar o passado do personagem central. No filme, não temos tempo. (KASSOVITZ apud MITTERAND, 2014, p. 343-344).

Com essas proposições encerramos este capítulo, no qual procuramos apresentar as bases teóricas que fundamentarão a análise da adaptação de *O Poderoso Chefão* no capítulo seguinte. O que buscamos foi apresentar uma maneira de melhor compreender tanto o processo adaptativo da obra em questão quanto o produto dela resultante. Ressaltamos, de antemão, que não é nossa intenção (nem julgamos que esta seria uma pretensão viável)

explorarmos ou esgotarmos todos os pontos aqui explicitados, os quais entendemos justamente como um “conjunto de ferramentas” a que poderemos recorrer, conforme as principais questões que nos colocamos diante do livro e do filme que constituem o *corpus* desta pesquisa.

2 DO CHEFÃO DE PUZO AO CHEFÃO DE COPPOLA

A manipulação fílmica transforma num discurso o que poderia não ter sido senão o decalque visual da realidade. (METZ, 2014, p. 127).

A máfia – e os seus “negócios” – sempre foi alvo de especulações ou mesmo curiosidade da sociedade contemporânea. Estas organizações tiveram sua lei, sua atmosfera de poder, seus atos e “julgamentos” criminosos quase sempre apresentados pela história, pela mídia jornalística ou pela ficção com certo “tom” de sedução. Apesar de não ter sido o primeiro objeto de ficção a retratar a máfia, *O Poderoso Chefão* talvez seja um dos que alcançou maior dimensão de público, sendo reconhecido mundialmente e até hoje servindo de referência para que se conheça o que foi (e o que é) a máfia italiana e, principalmente, sua derivada, a máfia ítalo-americana.

É comum que nossa primeira impressão acerca da máfia seja associá-la com o crime, assim como entendermos o crime como algo não pertencente à sociedade ou ao nosso cotidiano, distanciamento este que, segundo Edgar Melo e Karina Alméri, nos cega para as sutilezas do problema (cf. MELO; ALMÉRI, 2009, p. 11). Também é comum pensarmos que a máfia é hoje composta pelos mesmos membros e mantém a mesma forma de atuação retratada na literatura e no cinema das décadas de 1960/1970, remetendo-nos à problemática da aproximação e do distanciamento entre a história e a ficção, a qual é pautada tanto por questões de estruturação narrativa quanto pelas pressões comerciais do mercado editorial ou da indústria fílmica.

Sendo assim, acreditamos ser pertinente iniciarmos nossa análise comparatista de *O Poderoso Chefão* refletindo sobre a história da máfia e seu encontro com a ficção para, num segundo momento, observarmos como se dão as opções narrativas na passagem do livro ao filme, dando destaque para o universo histórico e sua “atmosfera”, assim como para o cenário e os personagens criados por Puzo e Coppola. O filme, tal como o livro, deve dar dicas ao seu espectador, possibilitando a construção de significados narrativos de forma plena. É assim, portanto, que abordaremos, em nossas primeiras análises, “como” os elementos da história, do contexto e da estrutura social da máfia contribuíram para a construção do romance *O Poderoso Chefão*, sendo depois ressignificados no processo de adaptação livro-filme.

2.1 Máfia: história, romance e filme

A formação de organizações mafiosas é um fenômeno social que evoluiu com o tempo, ampliou-se de forma geográfica e acompanhou as transformações econômicas desde o seu surgimento até a época atual. Os grupos mafiosos continuam inseridos na sociedade. Eles nasceram na Itália, ganharam força com o pós-guerra e permanecem presentes em vários locais do mundo. Essa história da máfia começa mais precisamente na Sicília. Jo Durden Smith, em *A história da Máfia*, afirma que a Sicília

[...] não é uma ilha comum. [...] ela pagou, durante dois mil anos, um preço altíssimo por estar no coração do mar Mediterrâneo [...] Era um prêmio a ser capturado e dominado, e assim foi: por gregos, romanos, bizantinos, árabes, alemães, franceses e, nos intervalos, por quaisquer piratas e arrivistas que quisessem conquistar fama. (SMITH, 2015, p. 15).

A Sicília sempre foi, portanto, explorada. De terreno montanhoso e acidentado, sempre foi difícil transitar pela ilha e protegê-la. Smith ainda explica que

Os agentes da lei eram escassos e dispersos, e assim, durante muito tempo, o banditismo foi uma boa opção de carreira para rapazes que permaneciam protegidos da lei, caso ela chegasse, pela lealdade de famílias e clãs. Essa lealdade, principalmente entre parentes próximos, superava tudo. Não é à toa que a unidade básica da Máfia chama-se “A família” (SMITH, 2015, p. 17).

Para o historiador Salvatore Lupo, que registra suas pesquisas sobre o assunto em *História da Máfia*, máfia é uma palavra que se faz presente desde a metade do século XIX na política, no jornalismo, nos inquéritos policiais, em materiais de publicidade, na ficção e na academia (cf. LUPO, 2002, p. 12). Para ele, o termo é polissêmico, pois “[...] se refere a fatos diferentes segundo os contextos, as circunstâncias, as intenções e o interesse de quem usa” (LUPO, 2002, p. 12). Lupo explica ainda que existem termos específicos para designar as superelites criminosas da Itália. Citando Giovanni Falcone²², o pesquisador observa que, de uma antiga “reserva” das pessoas ao pronunciarem o termo máfia, atualmente existe até mesmo um abuso no uso dessa palavra, sobretudo quando estamos diante dos diversos fenômenos existentes que giram em torno da violência e da criminalidade. Para ele, muitas

²² Giovanni Falcone foi um magistrado italiano especializado em processos contra a máfia italiana. O juiz e sua esposa foram executados pela máfia, através de uma explosão, quando passavam de carro por uma estrada. (cf. CAWTHORNE, 2012, p. 7; SMITH, 2015, p. 171; LUPO, 2002, p. 38).

vezes o termo é utilizado para ou em algo que pouco ou nada tem a ver com a Máfia. (cf. LUPO, 2002, p. 12).

O autor ainda nos revela outros dados históricos, por exemplo, a respeito de como o termo máfia surge na Itália. Afirma que a primeira vez em que se fala a respeito de “mafiosos” é entre 1862 e 1863, numa comédia popular de grande sucesso. A comédia, escrita por Gaspare Mosca e dirigida por Giuseppe Rizzotto, foi intitulada justamente de *I mafiusi di la Vicaria*. (cf. LUPO, 2002, p. 14-15). Em 1865, um documento público fala novamente em “máfia, ou associação delinquente” (LUPO, 2002, p. 15), e em 1871 a lei de segurança pública faz menção a “ociosos, vagabundos, mafiosos e suspeitos em geral” (LUPO, 2002, p. 15). Nos anos subsequentes, o termo passa a conviver com outros, especialmente *camorra*, mas ainda sem relação com regiões específicas da Sicília.

É por volta de 1880 que, segundo Lupo, um dos maiores etnólogos europeus – Giuseppe Pitrè – constrói a ideia e elabora um conceito de máfia, que diz que ela

[...] não é seita nem associação, não tem regulamentos nem estatutos... o mafioso não é um ladrão, não é um malandro... a máfia é a consciência do próprio ser, o exacerbado conceito da própria força individual... daí a intolerância pela superioridade e, pior ainda, pela prepotência alheia. (PITRÈ apud LUPO, 2002, p. 19).

Lupo, novamente citando Giuseppe Pitrè, explica que, além do termo “máfia”, outros termos também eram utilizados e associados à ideia de “beleza” e de “excelência”, mesmo antes de 1860 (cf. LUPO, 2002, p. 19). Por exemplo, *mafiusu* teria sido sinônimo de homem corajoso e *mafiusedda* sinônimo de moça bela e orgulhosa. O autor traz ainda a ideia de *omertà* (um código de silêncio dentro da máfia)²³, que “derivaria da raiz *uomo*, [e] significaria por excelência homem, que virilmente responde por si mesmo às ofensas sem recorrer à justiça estatal.” (PITRÈ apud LUPO, 2002, p. 19). Segundo André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, outros sentidos podem ser agregados ao conceito: “arrogante, tirano, bravo, corajoso”. (SILVA; SILVA, 2010, p. 63). Aqui estaria um segundo ponto-chave na historiografia da máfia: este homem viril, corajoso, belo e que está disposto a fazer justiça com as próprias mãos, mesmo que para isso precise assumir uma posição de tirania e arrogância.

Lupo, buscando identificar termos que descrevem bem o que seria a máfia, avalia que esta instituição pode ser pensada de três diferentes maneiras: como uma empresa, como uma

²³ Segundo Melo e Alméri (2009, p. 18), *omertà* é vista como “lei do silêncio na máfia”.

organização ou como um ordenamento jurídico. Com o objetivo de sair de conteúdos manifestamente ideológicos e das definições superficiais, para fazer esta distinção o autor inicia seu pensamento distinguindo a “velha” máfia (a figurativa e predominantemente Siciliana) da “nova” máfia (já identificável nos EUA, sobretudo a partir da década de 1970). A velha máfia era aquela que buscava a consideração social e o respeito, muitas vezes até desdenhosa da riqueza. A máfia ítalo-americana já não condiz com esse modelo.

A máfia, em sua faceta de empresa, estaria “interessada na acumulação capitalista e em particular no narcotráfico” (LUPO, 2002, p. 29). Essa “máfia-empresa” (GAMBETTA apud LUPO, 2002, p. 31) vende proteção, até mesmo contra a criminalidade. Lupo chega a mencionar que a própria contraposição velha/nova máfia nos permite uma melhor identificação da máfia como empresa. O mafioso estereotipado (velha máfia) é apenas um “atalho conceitual demasiado fácil diante do complexo hibridismo” que caracteriza a máfia (LUPO, 2002, p. 29). A máfia empresa seria, assim, aquela que precisa ir além da busca do “respeito e colocação social”, desejando principalmente a solidificação econômica, mesmo que muitas vezes em atividades ocultas. O que se tem é uma semelhança “à estrutura racional e vertical da empresa” (LUPO, 2002, p. 30). Seu escopo de atuação perpassa o monopólio de atividades ilícitas (com a violência e a intimidação para garanti-lo), extorsões, ameaças, tudo isto revestido da palavra “serviço”. Sobretudo a proteção. Nesse modelo, a máfia vende um bem específico: a proteção. Para Salvatore Lupo, essa ideia prevalece desde as origens da máfia, “em cada fase da sua existência: assim o tomam magistrados, policiais, estudiosos, romancistas e – mais uma vez – os próprios mafiosos que sempre se oferecem como protetores contra a criminalidade.” (LUPO, 2002, p. 32).

Ao definir os “serviços” prestados pela máfia (ou a sistemática do “negócio”), o pesquisador afirma que

A Máfia, como se dizia, é um poder, e o fato de ela conseguir credibilidade misturando violência e ideologia não demonstra nada sobre a sua pretensão de prestar um serviço. “Age-se portanto – já notava Gaetano Mosca em 1901 – de maneira que a própria vítima, que *na realidade* paga um tributo à quadrilha, tenha a *ilusão* de que isso é um presente gratuito ou o equivalente a um serviço prestado em vez de uma extorsão arrancada com violência”. (LUPO, 2002, p. 32-33, grifos do autor).

Já a máfia como uma “organização” é aquela que foi representada e levada aos tribunais. Ela é abordada, muitas vezes, como uma “organização secreta”, chegada muito jovem à América. Um poder que fora transportado pelo Atlântico, da Sicília para os Estados

Unidos. O nome desta organização passa então a ser “família” ou *la cosa nostra*. Lupo cita a obra do sociólogo alemão Henner Hess (*Mafia*, de 1970), que explica o próprio “comportamento mafioso” e seu diferencial frente a outras quadrilhas: “a quadrilha coincidiria com ‘uma série de relações em duplas que o mafioso mantém com pessoas *independentes entre si*’; seria instável e às vezes constituída para finalidades específicas; agregando-se em torno do carisma e da rede de relações do chefe, morreria com eles.” (LUPO, 2002, p. 43-44, grifos do autor). Tal passagem evidencia a distinção da organização mafiosa frente às outras organizações criminosas. Ainda sobre a caracterização da máfia como uma organização, Lupo explica que

Hoje quase todos estão dispostos a reconhecer, na esteira das pesquisas dos últimos trinta anos na Itália e na América, que as organizações mafiosas são caracterizadas pela *continuidade* que vai além da vida dos membros individuais, pela *estrutura hierárquica*, pela *militância* com respectivo filtro de ingresso, segundo a definição proposta pelos organismos oficiais dos Estados Unidos. (LUPO, 2002, p. 46, grifos do autor).

Por fim, a máfia como ordenamento jurídico é apresentada por Lupo como uma espécie de “função” (cf. LUPO, 2002, p. 51). Para melhor explicar esse modelo, o autor aproxima a máfia da maçonaria, na qual há uma ajuda mútua entre profissionais e homens de negócios. Na máfia, a solidariedade pode existir não somente dentro da organização, mas também entre grupos diferentes ou adversários (cf. LUPO, 2002, p. 51). A máfia como ordenamento jurídico seria, portanto, a própria criação de um “Estado”, um organismo vivo com um campo de comunicação, de conhecimento, de vantagens, de influências, de regras para o estabelecimento de sua própria ordem. Nesse sentido, Lupo cita o jurista Santi Romano, ao afirmar que

É notório como, sob a ameaça das leis estaduais, vivem muitas vezes na sombra *associações*, cuja organização se diria quase análoga, em ponto pequeno, à do Estado: têm autoridades legislativas e executivas, tribunais que dirimem controvérsias e que punem, agentes que executam inexoravelmente as punições, estatutos elaborados e precisos como as leis estaduais. Elas realizam, portanto, uma ordem própria, como o Estado e as instituições estaduais legais. (ROMANO apud LUPO, 2002, p. 54, grifos nossos).

Dentre essas três visões, a maneira que nos parece mais adequada para pensarmos a máfia ítalo-americana – e que será “refletida” em *O Poderoso Chefão* – é a ideia de “hibridismo”, uma vez que os três modelos nos parecem ser utilizados tanto no livro de Mario

Puzo quanto no filme de Francis Ford Coppola, talvez como uma forma de garantir a verossimilhança dessas obras ou mesmo criar a “atmosfera” em que será desenvolvida a narrativa.

De acordo com o pesquisador João Adolfo Hansen, a verossimilhança

[...] *é uma relação de semelhança entre discursos*. Ou seja: a verossimilhança decorre da relação do texto de ficção não com a realidade empírica da sociedade do autor, mas da sua relação com outros discursos da sua cultura, que funcionam como explicações ou causas da história narrada, tornando-a adequada àquilo que se considera natural, habitual e normal que aconteça *na realidade e como realidade*. A ficção é verossímil quando o leitor reconhece os códigos que julga verdadeiros e que são aplicados pelo autor para motivar as ações da história. (HANSEN, 2006, p. 71-72, grifos do autor).

A verossimilhança, então, fornece dados para a ação e possibilita aquilo que Roland Barthes chama, em texto homônimo de 1972, “o efeito de real” (BARTHES, 1972). Isso nos leva a refletir sobre como as diferenças entre as narrativas histórica e ficcional são problemáticas, uma vez que ambas trabalham com a verossimilhança, e ajuda-nos a pensar em como funciona a construção interna da narrativa, que estabelece uma afinidade de causa e efeito entre os fatos narrados. Não há, na ficção, uma preocupação com a “verdade” dos acontecimentos, mas sim com o fato de que eles possam ser compreendidos e aceitos pelo leitor como possíveis. Nesse sentido, “mesmo não sendo numerosos, os ‘detalhes inúteis’ parecem, portanto, inevitáveis” à estrutura narrativa (BARTHES, 1972, p. 36), uma vez que são fundamentais ao estabelecimento da verossimilhança. No caso de *O Poderoso Chefão*, percebe-se como esses “detalhes” buscados na história da máfia são importantes para a constituição do enredo do romance de Puzo e, posteriormente, para o filme dirigido por Coppola, no qual esses aspectos parecem adquirir ainda maior importância em sua forma imagética.

Desse modo, apesar de estar presente em vários países da América²⁴, a máfia que nos interessa ao pensarmos em *O Poderoso Chefão* é aquela localizada nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova Iorque²⁵. Os primórdios da máfia, como já pontuado, nos revelaram o

²⁴ Segundo Melo e Alméri, o narcotráfico nos países latino-americanos possui negócios com as principais máfias do mundo. Países como a Colômbia e o próprio Brasil, escondidos por trás dos cartéis, tráfico de entorpecentes, jogo do bicho e até mesmo do petróleo, favorecem a atuação da máfia na América Latina (cf. MELO; ALMÉRI, 2009, p. 90-99). Na ficção, o segundo filme da trilogia de Coppola (*The Godfather – Part II*) irá mostrar uma tentativa de inserção da máfia em Cuba.

²⁵ Segundo Jo Durden Smith, a primeira “parada” da máfia nos Estados Unidos foi em 1880, em Nova Orleans. Os traços da máfia eram então representados pelo fugitivo siciliano Giuseppe Esposito. Esposito pressionava

mafioso como sendo o retrato de um homem bem vestido em busca de sua colocação social. Entretanto, com a evolução desse modelo de mafioso, a estrutura da máfia ampliou-se para além da ilha siciliana. A empresa, a organização e o ordenamento jurídico da máfia prevaleceram também em sua chegada ao continente americano, onde a palavra máfia aparece por volta de 1900, definindo uma “misteriosa organização, remontando períodos antiquíssimos, que conservaria sua cabeça pensante na ilha e espalharia por toda parte seus gregários” (LUPO, 2002, p. 17).

A chegada dos italianos aos Estados Unidos não foi pacífica. Segundo Lupo, não faltaram suspeitas de que o governo italiano era cúmplice dos “imundos ratos do velho mundo” que cruzavam o oceano (LUPO, 2002, p. 15). Para ele, a “América branca, anglo-saxônica e protestante” sempre demonstrou medo diante do diferente. Assim, muitos italianos foram acusados de reproduzir no “Novo Mundo [...] doença, ignorância, superstição e, naturalmente, criminalidade, tanto mais temida quanto mais exótica e misteriosa.” (LUPO, 2002, p. 17). O autor ainda pontua que, nos Estados Unidos, “a máfia perde a sua caracterização regional e se cruza com outras formas de criminalidade; liga-se muito mais a problemática, *nova*, do universo multiétnico, do que a outra problemática, *residual*, da sociedade de partida” (LUPO, 2002, p. 228, grifos do autor).

Segundo Smith, foram quase um milhão e duzentos e cinquenta mil imigrantes vindos do sul da Itália para os Estados Unidos durante um período de dez anos (entre 1900 e 1910). Nesse período, eram comuns os registros policiais nos quais constavam vítimas de homicídio, geralmente do sexo masculino, sempre encontradas em barris, caixotes ou sacos, às vezes com a língua fendida ao meio, castigo para os “dedos-duros” que desrespeitavam a lei do silêncio (cf. SMITH, 2015, p. 29).

donos de lojas e restaurantes em uma comunidade italiana local. O italiano organizou uma pequena quadrilha, que ficou conhecida como “Mão Negra”. (cf. SMITH, 2015, p. 25-26).

Figura 1– Imigrantes italianos em Nova Iorque²⁶



Legenda: Os imigrantes tornaram-se uma mercadoria importante para as quadrilhas de Nova Iorque.
 Fonte: SMITH, 2015, p. 55.

Figura 2 – Imigrantes italianos em Nova Iorque



Legenda: A primeira visão de quem aportava em Nova Iorque era a Estátua da Liberdade.
 Fonte: SMITH, 2015, p. 57.

²⁶ Utilizaremos algumas imagens de época em nosso texto por entendermos que as mesmas são importantes para a composição da estética visual de *O Poderoso Chefão*, em especial do filme de Coppola, favorecendo, assim, a nossa análise.

Outro ponto que não se pode omitir é que a destruição causada pela guerra na Itália fez com que “o bastão do crime [fosse] passado para os Estados Unidos, onde a Máfia siciliana cresceria exponencialmente com o inigualável meio de cultura da Lei Seca” (SMITH, 2015, p. 34). A Lei Seca (Lei Volstead) entrou em vigor através do presidente americano Calvin Coolidge. O ordenamento proibiu a comercialização de bebidas alcoólicas em 17 de janeiro de 1920, o que causou um grande “experimento social” nos tempos modernos (cf. SMITH, 2015, p. 39). Segundo Smith, houve certo patriotismo ao associar a bebida com algo negativo, pois já que os alemães faziam uso abundante dela, e o país estava em guerra com a Alemanha, também guerrearíamos contra a bebida. (cf. SMITH, 2015, p. 39). O mesmo se aplicou para a Itália e os vinhos, e ainda incluíram no pacote os destilados fabricados em alambiques ilegais (trava-se uma guerra contra sonegadores de impostos) e qualquer bar que tentasse infringir a lei (cf. SMITH, 2015, p. 39).

Figura 3 – Estanque de bebidas ilegais



Legenda: As autoridades tinham o dever de controlar qualquer bebida ilegal durante a Lei Seca.

Fonte: SMITH, 2015, p. 40.

Com o tempo, evidenciou-se que a lei seca foi um equívoco moral e político. Havia brechas (álcool medicinal, agrícola e vinho para fins religiosos), e a lei não obteve apoio dos

cidadãos comuns. Se a população queria beber, os contrabandistas deram isso aos cidadãos. Segundo Nigel Cawthorne, grande parte da população americana (75%) acabou virando cliente nas mãos de contrabandistas de bebidas. O autor afirma que 16 mil bares legais em Nova Iorque foram substituídos por outros 32 mil ilegais (cf. CAWTHORNE, 2012, p. 66). Assim, a máfia enxergou nesse momento a grande oportunidade de se estabelecer na América: passou a importar bebida do Canadá e a operar bares ilegais. Com a ilegalidade do comércio de bebidas, a lei serviu ainda para fomentar o suborno de policiais, fiscais, juízes e políticos. Com isso, cada vez mais a máfia se tornava uma organização sólida nos Estados Unidos. (cf. SMITH, 2015, p. 40-41). Como assevera Cawthorne, “Foi a Lei Seca que assegurou o poder e a influência da Máfia em toda a sociedade norte-americana nas décadas por vir.” (CAWTHORNE, 2012, p. 67).

A Lei Seca só seria revogada em 1933. Desse modo, durante esse período a ação da máfia foi intensa nos Estados Unidos. Em Chicago, um dos maiores contrabandistas de bebidas (e famoso mafioso) ganhou destaque: Al Capone. Em Nova Iorque, cinco “famílias” italianas tornaram-se ricas no período: a máfia italiana deixava para trás quaisquer tipos de extorsão e crime que, até então, eram praticados por irlandeses e judeus. Alguns irlandeses até se tornaram matadores de aluguel dos italianos. (cf. CAWTHORNE, 2012, p. 112-113).

Na década de 1930, são estas as cinco grandes famílias mafiosas que dominam as ilegalidades em Nova Iorque: a família Gambino (chega em 1907, chefiada por Albert “Chapeleiro Louco”), a família Lucchese (chega em 1920, chefiada por Tommy Lucchese), a família Genovese (chega em 1922, chefiada por Lucky Luciano), a família Bonanno (chega em 1925, chefiada por Joe Bonanno) e a família Colombo (chega em 1927, chefiada por Joe Colombo). A atuação das famílias é a mais diversa possível. Os negócios giram em torno dos jogos, da indústria têxtil, da agiotagem, da pornografia, da extorsão, da lavagem de dinheiro, do tráfico de drogas, da conspiração, da coleta de lixo, do transporte por caminhão e do roubo de carros (cf. MELO; ALMÉRI, 2009, p. 72). Com essa vasta atuação da máfia, surgem os conflitos e o Sindicato do Crime:²⁷

O nome dado para a disputa de Nova Iorque foi “A Guerra de Castellammarese”. De um lado, Massaria, Lucky Luciano, Meyer Lansky. Do outro, “Sal”. Foram três longos anos de mortes, confronto, traições –

²⁷ Segundo Melo e Alméri, o Sindicato do Crime era “[...] uma reunião com os mafiosos mais perigosos do crime organizado. Todos formando uma aliança para mudar a maneira como que o crime era exercido nos Estados Unidos. [...] O encontro em Atlantic City serviu para formarem o que seria chamado de Sindicato do Crime, também conhecido como Commission. Lá, foi decidido que a antiga maneira de lidar com os negócios mudaria. [...] Inimigos eliminados, a Commission colocou seu plano em prática em todo o país.” (MELO; ALMÉRI, 2009, p. 80).

começou em 1928 e terminou em 1931. [...] Lucky contou com a ajuda de seu conselheiro Meyer Lansky para fugir da mira de Massaria. Baseados nos planos que o Sindicato do Crime tinha para o futuro da máfia, a decisão destes homens sobre a atitude que deveriam tomar acabou dando um fim na guerra pelo poder. Procuraram Maranzano e propuseram matar Massaria e acabar com a guerra. (MELO; ALMÉRI, 2009, p. 77).

Com as decisões que aconteciam nas reuniões das famílias, a máfia seguiu sua atuação nos anos seguintes. Algumas questões impactaram a atuação criminosa (positiva ou negativamente), como a quebra da bolsa (1929), o fim da própria Lei Seca (1933), algumas prisões (como a de Luciano, em 1936), algumas fugas para Itália, a Segunda Grande Guerra (em 1941, muitos italianos ganharam a liberdade para lutar pelos Estados Unidos na guerra), o tráfico de drogas e os próprios conflitos entre os grupos mafiosos. (cf. MELO; ALMÉRI, 2009, p. 84-85).

Aos poucos, essas informações foram sendo reveladas pela imprensa ou pela atuação de alguns juízes e tribunais. Em troca de benefícios, alguns mafiosos também resolviam quebrar a lei do silêncio. Em 1984, Don Tommaso Buscetta falou ao juiz Falcone sobre a Máfia, inclusive sobre as ligações entre a Sicília e os Estados Unidos (cf. SMITH, 2015, p. 35). A partir daquele momento, a existência da máfia como uma organização atuante nos Estados Unidos não podia mais ser negada.

Na ficção, máfia, que também pode ser chamada *la cosa nostra*, é um termo usado comumente para se referir tanto às associações originárias da Sicília ocidental como àquelas dos Estados Unidos da América. Essa generalização decorre de um senso comum que se tornou o principal suporte para o desenvolvimento das narrativas ficcionais. Se considerássemos o discurso histórico, máfia deveria corresponder somente à criminalidade regional siciliana, enquanto *camorra* seria usada para indicar a criminalidade regional napolitana e *ndrangheta* para os grupos da Calábria. Esta nomenclatura específica, no entanto, não aparece geralmente nos textos ficcionais, que se satisfazem com o uso da palavra “máfia”, a qual seria suficiente para garantir uma espécie de “comprometimento” com o real.

Esse é o caso de *O Poderoso Chefão*, cuja gênese é bastante interessante. Conforme Mario Puzo, em uma entrevista concedida ao programa *Larry King Live*, da CNN, em 02 de agosto de 1996,²⁸ o romance foi escrito após a publicação de outros dois romances seus que, apesar de terem sido muito aclamados pela crítica, não lhe renderam bons retornos financeiros.²⁹ Isso porque, segundo Puzo, esses romances estavam ligados à arte,

²⁸ Transcrição da entrevista disponível em: <<http://www.mariopuzo.com/lking.shtml>>. Acesso em: 15 set. 2016.

²⁹ *A Guerra Suja* (1955) e *Mamma Luccia* (1965).

independentemente de uma preocupação com o sucesso. Não eram romances comerciais, ao contrário do *Chefão*, que surgiu de uma pressão editorial para que o autor escrevesse algo sobre a máfia. O livro começou, assim, com um resumo de dez páginas, e o autor ganhou cinco mil dólares por este roteiro sumarizado. (cf. PUZO, 1972, p. 37-38). Puzo não pensava, até então, no romance e, muito menos, no cinema. Segundo o autor, “[ele] não tinha vontade de escrever *O Chefão*”. (PUZO, 1972, p. 38).

Enquanto trabalhava em uma revista, mediante conselhos de colegas, ele tomou a decisão de escrever algo que lhe possibilitasse um alcance maior de público, e daí nasceu o livro *O Chefão*, lançado em 1968. O direito pela edição da brochura foi comprado naquele mesmo ano pela Fawcett, por 410.000 mil dólares (cf. PUZO, 1972, p. 41). Já a Paramount Filmes, acreditando no sucesso do futuro livro, antes mesmo deste lançamento já havia feito um contrato com o agente de Puzo, para o caso de resolverem filmar o livro (cf. PUZO, 1972, p. 44). Conforme as expectativas do escritor (e também da Paramount), o livro teve grande sucesso, o que motivou o estúdio a, além do contrato de direitos já adquirido, convidar Puzo para trabalhar no roteiro do filme adaptado de *O Chefão*, o qual seria lançado três anos depois da publicação do romance, com o título *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*).

Assim, quando tratamos do filme *O Poderoso Chefão*, referimo-nos a uma adaptação³⁰ de Francis Ford Coppola para este *best-seller* de Mario Puzo, que marcou o fim da era clássica de Hollywood e o alvorecer da era dos megafilmes (cf. KEMP, 2011, p. 342). Mesmo tendo Puzo vendido os direitos da obra para a Paramount, Coppola fez questão de, ao iniciar o filme, explicitar a autoria do texto como sendo de Puzo, que o roteirizou junto com ele. Em uma das películas³¹ que comenta, o diretor diz que sempre se orgulhou “de dar ao autor a primeira posição nos créditos” (*O PODEROSO Chefão*, 2008, 00’37’’), como faz com Mario Puzo. Isso faz com que, logo no início do filme, o espectador já saiba que está diante de uma adaptação, o que vai ao encontro do que diz Linda Hutcheon: as adaptações podem ser “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” e, assim, ser entendidas pelo espectador, desde o princípio, como adaptações. (HUTCHEON, 2013, p. 30). Neste ponto, a adaptação de *O Poderoso Chefão* apresenta os três aspectos para além da originalidade e fidelidade apontados por Linda Hutcheon nas análises das adaptações: a transposição anunciada (o feito já é revelado no início do filme), o processo de criação com suas novas

³⁰ Destacamos que *O Poderoso Chefão* não foi a única adaptação de Coppola, que também adaptou *Apocalypse Now* (1979), inspirado em *O coração das trevas*, de Joseph Conrad; *Drácula* (1992), de Bram Stoker; e *O homem que fazia chover*, de John Grisham (1997).

³¹ *O PODEROSO Chefão*. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (177 min.), color., legendado.

interpretações e criações coletivas (como detalharemos adiante), e o viés da recepção (a adaptação se apresentou como um produto intertextual que irá depender de alguns conhecimentos do público para uma melhor, ou ao menos distinta, compreensão da história apresentada).

No filme, o jovem Coppola (o diretor tinha apenas 33 anos em 1972) conseguiu reunir a “nova elite” (cf. KEMP, 2011, p. 342) do cinema americano para interpretar e dar vida às histórias da máfia de Puzo: Marlon Brando, Al Pacino, Richard Castellano, Talia Shire, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro, entre outros. Segundo Philip Kemp, “o filme segue uma transição semelhante à do crime organizado, à medida que o cavalheiresco e sinistro mundo do patriarca Don Vito Corleone (Brando) é eclipsado pela organização mais brutal, eficiente e política representada pelo desafortunado Sonny (Caan) e pelo cerebral Michael (Pacino)” (cf. KEMP, 2011, p. 342).

O filme ganha destaque diante do sucesso de público e de crítica, sobretudo ao deixar um legado na cultura popular com suas “frases de efeito”. (KEMP, 2011, p. 342). Kemp atribui o fato de o filme parecer ter “envelhecido menos” em relação a outras películas da década de 1970, talvez, ao fato de ter sido ambientado no passado, utilizando a fotografia âmbar de Gordon Willis e a trilha sonora de Nino Rota. (cf. KEMP, 2011, p. 342). Steven Jay Schneider (2013) afirma que Coppola “estabeleceu boa parte das regras de jogo do cinema dos anos 1970 com seu domínio técnico” (SCHNEIDER, 2013, p. 544).

Pensar a representação da história da máfia na ficção é uma tarefa vasta, sobretudo diante das multiplicidades de textos e possibilidades. No texto escrito, muitas vezes, esta representação pode passar despercebida pelo leitor. Já no texto imagético, a retratação precisa ser feita de forma mais cuidadosa. História e ficção comunicam-se constantemente, e, por esse motivo, tentaremos ilustrar como estes encontros acontecem, tanto no livro quanto no filme, e como foram fundamentais ao processo de adaptação de *O Poderoso Chefão*. Estruturamos nossa análise a partir de algumas passagens e cenas de destaque, pensando na paisagem, no ambiente, nos cenários, na atmosfera mafiosa e em alguns dos personagens construídos pelos ítalo-americanos Puzo e Coppola.

2.2 Paisagens, atmosfera e personagens³²

Para iniciarmos este tópico, optamos por refletir sobre “quem” realizou essas duas obras, ou seus autores, para usarmos, respectivamente, as expressões de Linda Hutcheon e Robert Stam. Puzo e Coppola são ítalo-americanos, e conviveram de perto com a cultura que estão abordando. Diante desse fato, percebe-se que os traços históricos relacionados à máfia ítalo-americana que compõem a ficção do “Chefão” não estão representados de forma tímida ou presentes apenas nos diálogos. No livro, as expressões em italiano e as particularidades da rotina desta cultura ganham destaque, como acontece, por exemplo, com a culinária. No filme, as vestimentas, os objetos, os cenários e até mesmo o olhar ou as expressões faciais representadas demonstram esse conhecimento e sugerem a busca do verossímil pela narrativa.

São essas interpolações o que nos propomos a analisar neste momento, recorrendo, inicialmente, a três fotografias – uma de caráter histórico (FIG. 4) e outras duas relacionadas à produção ficcional do filme de Coppola (FIG. 5 e FIG. 6) – e a um trecho do romance de Mario Puzo.

As duas primeiras figuras (FIG. 4 e FIG. 5) exemplificam com bastante precisão o cuidado histórico e estético com a representação da máfia na elaboração de *O Poderoso Chefão*, levando-nos a supor a existência de uma pesquisa aprofundada sobre a máfia ítalo-americana para a composição tanto do livro quanto do filme. O próprio Mario Puzo, em *Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O Chefão*, afirma que “O Chefão foi escrito baseado exclusivamente em pesquisa” (PUZO, 1972, p. 39). Em nossa análise, podemos perceber que tanto o livro quanto o filme são detalhistas e cuidadosos com a composição deste “universo” da máfia. Puzo conta que, com o sucesso do livro, foi apresentado a alguns senhores “relacionados com a matéria”. O autor diz que tais senhores “recusaram-se a acreditar que [ele] estivesse metido na coisa. Negaram-se a crer que [ele] não fosse confidente de algum *Don*. [...] todos eles adoraram o livro”. (PUZO, 1972, p. 39, grifo do autor).

Esse cuidado da ficção ao representar a máfia se evidencia nas imagens abaixo, nas quais podemos perceber como os elementos do real são absorvidos pela construção da narrativa. Começamos pelo cenário campal, ilustrado tanto na Figura 4 (história) quanto na Figura 5 (ficção). É possível perceber a semelhança da terra vazia, nua, retratada em ambas as imagens, que remete diretamente à paisagem siciliana. Os personagens também se assemelham, seja pelo figurino, seja pelos acessórios (chapéus, armas, coletes e até mesmo

³² Os termos “atmosfera” e “paisagens” são utilizados em nosso texto em seu sentido mais ordinário, remetendo ao “ambiente” e ao “clima” comumente associado à máfia e às suas possíveis representações verbais e visuais.

uma bengala para caminhada, que pode ser vista tanto na mão de Michael, na Figura 5, quanto na do homem que usa óculos, este retratado na Figura 4).

Figura 4 – A máfia “real”



Legenda: A máfia em contraste com a “pacata” vida siciliana.
Fonte: RODRIGUES, 2011.

Figura 5 – A máfia ficcional



Legenda: Gravações de *O Poderoso Chefão* e sua Sicília ficcional.
Fonte: 5 HISTÓRIAS..., 2015, s/p.

No livro, a descrição de Puzo é referência direta para a composição da cena fílmica:

Vestido de roupas velhas e usando um gorro pontudo, Michael fora transportado do navio atracado em Palermo para o interior da Sicília [...] Michael teve bastante tempo para pensar. Durante o dia, *dava um passeio pelo campo, sempre acompanhado de dois dos pastores* ligados às propriedades de Don Tommasino [...]

Em suas longas caminhadas, o que mais o impressionava era a beleza magnífica daquela terra; [...] *No horizonte, as colinas nuas* brilhavam como ossos branqueados, escolhidos e empilhados em posição vertical. Jardim e campos, cintilantemente verdes, adornavam a *paisagem deserta* como brilhantes colares de esmeraldas.

Os dois pastores guarda-costas sempre levavam consigo suas luparas quando acompanhavam Michael em seus passeios. *A mortífera espingarda siciliana* era a arma favorita da Máfia. (PUZO, 2014, p. 333-337, grifos nossos).

Figura 6 – A Sicília de Puzo e Coppola



Legenda: Os dois pastores e Michael em seus passeios pela Sicília. O cenário de Puzo e as espingardas estão ilustrados na imagem fílmica.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

No roteiro do filme, a cena retratada na Figura 6 está apontada e prevista no item 60, da página 110: “Externa: Campo - Os três passam por áreas abundantes de flores e árvores frutíferas [...]” (COPPOLA; PUZO, 1971, p. 110, tradução nossa)³³. Esta descrição do roteiro, comparada com a composição da imagem e a narrativa do livro, é muito sucinta, direta e objetiva. Aqui, a adaptação já nos mostra como sua realização envolve o trabalho coletivo de

³³ No original, “Ext Day: Countryside - The three pass through abundant areas of flowers and fruit trees [...]” (COPPOLA; PUZO, 1971, p. 110).

câmera, cenografia, figurino, música, tudo concatenado pelo olhar do diretor, o que faz do filme um novo texto, único e diferenciado. O cineasta francês Jacques Audiard assim se refere à relação entre o roteiro e a direção:

O trabalho do roteiro consiste em dar formas para criar um visual. Ele deve ser suficientemente sólido para que eu possa, na hora de filmar, introduzir meus próprios interstícios. É uma base que em seguida eu farei evoluir. Quase chega a ser necessário que eu seja capaz de esquecê-lo, de me desfazer dele, caso contrário, serei prisioneiro. (AUDIARD apud MITTERAND, 2014, p. 343).

Nestes primeiros recortes analíticos já é possível perceber como a ficção, através da pesquisa, alinha os seus conceitos e ferramentas narrativas com elementos oriundos da realidade e do contexto histórico. Se retomarmos o método apresentado por Mitterand e que expusemos no Capítulo 1, podemos observar ainda como, de certo modo, se observa a preservação do literário na imagem fílmica. As escolhas lexicais de Puzo, como no caso de “colinas nuas” e dos adjetivos que procuram ressaltar a beleza da paisagem siciliana, foram transformadas em imagens por meio da apresentação de um relevo montanhoso, com poucas árvores e um ar bucólico, compondo o cenário pelo qual transitam Michael e os pastores. Nesta breve passagem, podemos observar como o cenário e os detalhes cênicos narrados por Puzo e recompostos pela câmera de Gordon Willis, fotógrafo do filme de Coppola, contribuem para que percebamos alguns dos modos pelos quais se dá o “como” da adaptação de que falam Hutcheon e Stam.

Além desse aspecto de construção coletiva que marca a passagem do livro ao filme, ao expandirmos um pouco mais nossa análise podemos observar também que é no próprio conceito de máfia que se encontram alguns dos principais elementos aos quais recorre a ficção para compor seu cenário de verossimilhança: a “arrogância”, a “tirania”, a “braveza”, a “coragem” e o “respeito” de que falam os historiadores se fazem notar e criam a atmosfera para as ações desenvolvidas no romance analisado e, posteriormente, no filme resultante de sua adaptação³⁴.

³⁴ Faz-se necessário destacar, aqui, as possíveis problematizações acerca das diferenças e semelhanças que existem entre a “narrativa de máfia” e a “narrativa de gângster”. Ao pesquisarmos a fortuna crítica da obra (SILVA, 2008; SILVA; SILVA, 2010), assim como outros textos correlatos ao tema (SILVA, 2013), esta diferenciação, apesar de sutil, parece emergir dos discursos, especialmente na linguagem cinematográfica, e associa-se em especial às especificidades que cercam o conceito de máfia. Entretanto, como tal investigação ensejaria uma pesquisa aprofundada que não caberia no escopo desta dissertação, optamos por tratar, ao longo deste texto, as obras que compõem o *corpus* da pesquisa como “narrativas de máfia”, mesmo estando cientes de suas possíveis interpolações com o motivo do gângster.

Uma passagem significativa para refletirmos sobre isso é a cena da “cabeça do cavalo”, que ganhou destaque graças ao filme de Coppola. No romance, o trecho relata o momento em que Jack Woltz dorme em seu quarto após ter sido chantageado, na noite anterior, por Tom Hagen, que se apresentou para Woltz como sendo o “advogado” da família Corleone, dando uma aparente roupagem “legal” para as atividades ilícitas da família “mafiosa”. Hagen, ao procurar Woltz, traduz um pouco da coragem, arrogância e braveza da máfia seja nas linhas de Puzo, seja nas lentes de Coppola.

Woltz é um diretor de cinema que se recusa a escalar um dos afilhados de Don Vito Corleone, o cantor e ator Johnny Fontane, deixando de dar a ele o papel de protagonista em um filme. Tom Hagen, apesar de ser advogado, na realidade é o *consigliere* da família Corleone. Na *famiglia*, este cargo corresponde a um “conselheiro interino” do Don que, portanto, mantém uma posição importante nos negócios. Nesse momento do enredo, Hagen cumpre uma missão solicitada por Don Corleone: convencer Woltz a escalar Johnny Fontane como protagonista de seu filme. Vale destacar que Don Corleone, em passagem anterior do romance, já havia ameaçado um produtor musical por razões semelhantes. A recusa de Woltz leva à chantagem realizada por Hagen, afinal, como vimos anteriormente, a extorsão também fazia parte das atividades mafiosas.

Naquela terça-feira, por algum motivo, acordara cedo. A luz da manhã tornava seu enorme quarto tão embaçado quanto uma campina enevoada. A certa distância, ao pé de sua cama, havia algo de forma familiar, e Woltz moveu-se com dificuldade, apoiando-se nos cotovelos, para conseguir uma visão mais clara. Tinha a forma de uma cabeça de cavalo. Ainda tonto, Woltz estendeu a mão para alcançar a lâmpada da cabeceira e acendeu-a. O choque do que viu tornou-o fisicamente doente. Parecia que um grande martelo o havia atingido no peito, seu coração começou a bater estranhamente, e ele sentiu náuseas. Seu vômito sujou o tapete. Separada do corpo, a sedosa cabeça preta do grande cavalo Khartoum estava colada em um espesso coágulo de sangue. Nela viam-se os tendões brancos e delgados. Uma espuma cobria-lhe o focinho, e seus olhos grandes como maçãs, que haviam brilhado como ouro, apresentavam-se manchados, lembrando uma fruta podre, de sangue morto, em consequência da hemorragia. Woltz foi atacado por um terror puramente animal, e sob o efeito desse terror gritou pelos criados, em seguida, telefonando para Hagen, fazendo ameaças descontroladas. Seu delírio insano alarmou o mordomo, que telefonou para o médico particular de Woltz e para seu substituto eventual no estúdio. Mas Woltz recuperou os sentidos antes de eles chegarem. (PUZO, 2014, p. 67).

Um alerta, um aviso, uma ameaça de que não se deve recusar o pedido de um mafioso. O livro nos diz que Don Corleone jamais pede um novo favor quando lhe recusam um

primeiro. Por meio de suas estratégias narrativas, Mario Puzo conduz, seduz, “mobiliza” o leitor com a “história” de Woltz em aproximadamente 17 páginas. E, algumas páginas depois da violenta cena, o leitor irá descobrir que Johnny Fontane acaba conseguindo o papel de protagonista no filme de Woltz.

Trechos como este se aproximam das histórias da máfia que relatamos anteriormente, o que contribui para reforçar o aspecto de veracidade do romance. Se estivéssemos diante de uma narrativa historiográfica que tivesse a máfia por tema, e não de uma narrativa literária, é provável que os fatos fossem apresentados com base em pessoas particulares, em documentos de arquivo, em depoimentos relacionados a eventos acontecidos. Observe-se, por exemplo, a citação a seguir, na qual Nigel Cawthorne apresenta uma manobra realizada pelos chefes da Máfia, em 1975, contra Johnny Roselli, uma vez que este se mostrou como uma ameaça aos objetivos e às intenções de alguma *famiglia*:

Cinco dias depois de Giancana ter sido morto a tiros em sua casa, Johnny Roselli foi convocado diante do Comitê de Espionagem do Senado que estava investigando a trama para matar Castro. Roselli não revelou nada ao comitê, mas os chefes da Máfia o consideraram um risco à segurança da organização, portanto, ele foi sequestrado, baleado e estrangulado. Depois disso, suas pernas foram arrancadas do corpo, que foi acondicionado em um barril de óleo de 55 litros, amarrado em correntes e jogado no mar da Flórida. [...] Seus assassinos nunca foram identificados, embora se imaginasse que o chefe da Máfia da Flórida, Santo Trafficante, outro dos conspiradores da Operação Mongoose, tivesse ordenado sua morte. (CAWTHORNE, 2012, p. 204).

Ainda que em relatos históricos da máfia como este possamos ter construções tão terríveis e assustadoras quanto as da ficção de Mario Puzo, as informações neles contidas são objetivas, diretas, comprometidas mais com o evento em si que com o efeito catártico que o texto ficcional procura suscitar no leitor.

Na ficção, esta aproximação com o real será encadeada na medida em que o texto historiográfico pode fornecer “conteúdo” para o texto literário: violência, agressividade, simbolismo. Na história, Roselli era um subchefe na família criminal. No romance, Woltz era um diretor de cinema. Na história, são as pernas de um homem que foram separadas do seu corpo. Na ficção, é o cavalo que é esquartejado, mas o ato representa bem o que poderia acontecer com seu dono caso atrapalhasse os negócios da *famiglia*. Além disso, deixa-se a alternativa para que a narrativa se desenvolva. É, pois, como já mencionado neste capítulo, o uso do real como suporte para o ficcional: situações semelhantes, narração verossímil, efeito de real. Roselli, na história, desagradou Santo Trafficante, chefe da máfia na Flórida. (cf.

CAWTHORNE, 2012, p. 204). Woltz, na ficção, não quis atender de imediato a um desejo de Don Corleone, intermediado por Tom Hagen. Ambos sofreram as consequências violentas de suas atitudes.

No cinema, Coppola inicia a sequência da “cabeça de cavalo” aproximadamente 30 minutos após o início do filme. Em sequência a um jantar no qual Woltz se nega a ajudar Fontane (uma cena em que há uma discussão protagonizada por Hagen e Woltz), um efeito de transição na montagem (opacidade suave de camadas) revela ao espectador a mansão onde o diretor fictício reside e denota a breve passagem de tempo.

Figura 7 – Mansão de Woltz



Legenda: A imagem recorre a signos visuais para manter a determinação temporal da narrativa do romance (“acordara cedo”), mostrando a mansão de Woltz ao amanhecer no início da sequência da “cabeça de cavalo”.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Nesta cena inicial da sequência, podemos notar a brandura do céu, que indica um possível amanhecer. As luminárias do jardim ainda estão acesas, e são refletidas pela água da piscina. Mas só concluiremos que é mesmo o início do dia (e não o seu término) na cena seguinte. Ao sair da tomada da mansão, o movimento da câmera é aquele em que a lente vai se aproximando cada vez mais da mansão até entrarmos no quarto, um recurso típico do cinema para os filmes de suspense, onde no ambiente algo ou alguém, totalmente coberto pelos lençóis, está oculto. Nota-se, pela cenografia, tratar-se de um ambiente requintado. Para um olhar mais atento, a cabeceira da cama revela uma estatueta do Oscar, tradicional prêmio da academia de cinema em Hollywood. O movimento da câmera é lento, aproximando-se

gradualmente, cada vez mais, da cama. Juntamente ao áudio utilizado, cria-se um ambiente natural para o suspense. O que iremos ver embaixo dos lençóis?

Figura 8 – A cama de Jack Woltz



Legenda: A cama de Jack Woltz, descrita na página 67 do livro de Puzo. Na cabeceira, a estatueta do Oscar já nos dá pistas de que o ambiente pertence a alguém ligado ao cinema.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

O quarto acima é descrito por Mario Puzo na página 67 do romance. No livro, o autor diz que “Jack Woltz sempre dormia só. Tinha uma cama bastante grande para caber dez pessoas em um quarto de dormir bastante amplo para uma cena cinematográfica de dança [...]” (PUZO, 2014, p. 67). Se analisarmos esta descrição e a compararmos com o que a cena cinematográfica nos mostra, notamos certas diferenças. A cama não parece ser assim tão grande, a ponto de nela caberem todas as dez pessoas mencionadas, e tampouco vemos a sugerida amplitude do quarto. Entretanto, como já mencionado no primeiro capítulo, a adaptação não é uma transposição exata de elementos. Ela decorre de um diálogo intertextual, no qual a leitura do diretor “transforma” o texto adaptado, no caso o romance de Puzo, em um novo texto. Nessa sequência, ao minimizar o destaque do ambiente (ou do cenário), o diretor ampliou o foco para a história, para o que de fato está acontecendo naquele ambiente (ainda que a apresentação da parte externa da mansão e o rebuscamento da cabeceira da cama continuem a manter, de certo modo, o ar de grandiosidade do quarto apresentado). Essa priorização do enredo em relação ao cenário, neste momento do filme, acaba gerando um impacto significativo no espectador e é muito eficiente para a narrativa fílmica, pois

possibilita demonstrar quem de fato é a “máfia” e como ela se comporta quando há uma recusa diante de seus pedidos.

O diretor, em apenas uma cena, acaba nos revelando quem são, de fato, os personagens da história que se está assistindo. Isso nos parece ser, neste momento inicial do filme, algo extremamente adequado, pois o tempo fílmico, em relação à narrativa do romance, é reduzido. Como não há um número ilimitado de páginas para que se possa “contar” um determinado acontecimento, o “mostrar” precisa ser claro, objetivo e dinâmico, ou seja, o filme recorre ao que Robert Stam chama de “mecânica da narrativa” no processo da adaptação. A cena fílmica, bem mais curta, precisa ser incisiva para que os eventos que apresenta sejam mais do que um simples fato ocorrido, mas possibilitem que se perceba o que é esse universo da máfia e leve o espectador a vivenciar essa atmosfera de violência. No filme *O Poderoso Chefão*, nesta cena do cavalo, a seleção do efeito sonoro e dos enquadramentos e movimentos de câmera são alguns dos elementos que contribuem para o suspense que se obtém na atuação de Woltz ao examinar o sangue em suas mãos: destacam-se seus movimentos, seus gritos, a montagem entrecortada. Todas essas opções ressaltam um elemento que é diferente em cada uma das mídias e em relação ao qual, para se gerar determinadas reações no leitor e no espectador, é preciso recorrer a estratégias narrativas distintas: o tempo.

Assim é que, apesar de toda a semelhança, parece mesmo que estamos diante de dois textos diferentes, o que confirma a simultânea relação e autonomia existentes entre texto fonte e texto adaptado. No livro, o suspense se dá pelo retardamento na revelação dos fatos, que se arrastam pelas 17 páginas da narrativa. As escolhas lexicais também auxiliam no impacto causado sobre o leitor: tonto, choque, náuseas, vômito, espesso coágulo, fruta podre, sangue morto, animal, terror, delírio são algumas das palavras lidas no breve trecho já transcrito do livro de Mário Puzo. Condensar no filme a narrativa do cavalo não gera, por si só, grande impacto sobre o espectador com relação ao evento em si. Entretanto, essa redução somada aos recursos cinematográficos utilizados – com destaque para os movimentos de câmera, a música, a iluminação e os outros efeitos mencionados – acaba gerando um efeito muito potente de suspense e horror frente à situação apresentada.

Figura 9 – Cena “Cabeça do Cavalo”



Legenda: Fotogramas da cena do cavalo. No livro, há indicação direta de que Woltz apenas vê a cabeça ao pé de sua cama. No filme, em um primeiro momento, a personagem parece não saber a origem do sangue sob seus lençóis. O espectador também não sabe do que se trata. Suspense e impacto mobilizam leitor e espectador de forma distinta, como afirma Robert Stam.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Os fotogramas apresentados na Figura 9 nos auxiliam na análise de “como” essa adaptação transcorre quando se passa do “livro” ao “filme”. O primeiro aspecto a destacar diz respeito à cenografia e aos elementos que compõem o cenário. O luxo, que aparece na descrição de Puzo, foi traduzido pelos lençóis dourados, pela cabeceira adornada, pelos objetos cênicos e pela própria imagem da mansão de Woltz. Um segundo aspecto diz respeito à própria “mecânica da narrativa”, como mencionamos anteriormente: a atmosfera de suspense e horror do livro traduzidos pela conjunção dos elementos fílmicos apontados por Mitterrand (cf. MITERRAND, 2014, p. 30), como música, câmera, iluminação e enquadramento, fundamentais para o efeito conseguido. Esses dois aspectos podem ser analisados visualmente nas imagens com as quais compusemos a Figura 9. No primeiro fotograma, a articulação do ator diante do ritmo lento do avanço de câmera também nos gera uma sensação de incômodo. Woltz está acabando de despertar e não entende o sangue que observa em suas mãos. O espectador que desconhece a passagem também não entende. Em um primeiro momento somos levados a pensar, talvez como o próprio personagem, que é ele quem esteja sangrando. No fotograma seguinte, ilustramos o momento em que a câmera (e o público) acompanha o personagem desenrolando os lençóis na busca pela origem do sangue

em suas mãos, o que se revela quando surge, no terceiro fotograma, a cabeça do cavalo. Nesse ponto, o corte para os gritos de pavor do ator, representados no último fotograma, é imediato.

Ao comentar a cena, Coppola diz que “seria mais pavoroso não só colocar a cabeça lá, mas fazê-lo sentir algo molhado na cama”, amplificando assim a sensação de medo diante não só daquele evento, mas também de todo o contexto no qual ele ocorre, ou seja, uma negativa feita a um pedido de Don Corleone.

Nesta análise, percebemos tanto o cuidado com a manutenção da verossimilhança (histórias da máfia) quanto as opções estético-narrativas que marcam o “como” da transição livro/filme. O filme, assim, em sua composição entra em diálogo com os elementos inseridos no romance, com os subsídios oriundos da história e, ainda, faz uso de estratégias narrativas que são próprias ao cinema. É a partir dessa articulação que ele consegue seus efeitos sobre o espectador.

A cena de abertura do filme é outra sequência que merece ser comentada, a partir da identificação das estratégias narrativas utilizadas no romance e daquelas às quais recorre Coppola na filmagem. É perceptível, logo no início do romance, que há uma criação do ambiente da máfia e um cuidado com a construção das personagens. A ideia de virilidade³⁵ que se apresenta é uma das características típicas da máfia, como se observa no trecho em que o romance narra o pedido que Amerigo Bonasera faz para Don Corleone, reivindicando “justiça” (leia-se morte) para os que golpearam sua única filha. Don Vito Corleone, de forma aborrecida, questiona Bonasera acerca do porquê de ele ter ido à polícia primeiro e não ao próprio Don. Apesar de ser uma passagem bastante extensa, ela será fundamental para nossas reflexões, tanto com relação à forma como é apresentada por Puzo quanto aos modos pelos quais é recriada nas telas do cinema. Assim se inicia a passagem no romance:

Amerigo Bonasera seguiu Hagen até a sala do canto da casa e encontrou Don Corleone sentado atrás de uma enorme escrivaninha. Sonny Corleone estava postado junto à janela, olhando para o jardim. Pela primeira vez nessa tarde, Don Corleone portava-se friamente. Não abraçou o visitante nem lhe apertou a mão. O pálido agente funerário devia seu convite ao fato de que a sua esposa e a de Don Corleone eram amigas íntimas. O próprio Amerigo Bonasera gozava de completa antipatia por parte de Don Corleone. Bonasera começou o seu pedido de modo indireto e habilidoso. – O senhor deve desculpar minha filha, a afilhada de sua mulher, por não ter prestado à sua família o respeito de comparecer hoje aqui. Ela ainda está no hospital. Lançou um olhar para Sonny Corleone e Tom Hagen para indicar que não desejava falar na frente deles. Mas Don Corleone foi impiedoso. – Todos nós

³⁵ Referimo-nos, aqui, ao conceito de *uomo* como sinônimo de beleza e força, o qual abordaremos com vagar adiante ao analisarmos um dos trechos do romance de Puzo.

sabemos da infelicidade de sua filha – disse. Se posso ajudá-la, de algum modo, você precisa apenas falar. Minha mulher, afinal de contas, é madrinha dela. Nunca esqueci essa honra. Isso era como que uma repreensão. O agente funerário jamais chamara Don Corleone de “Padrinho”, como mandava o costume. Bonasera, lívido, perguntou, agora diretamente:

– Posso falar com o senhor a sós? Don Corleone balançou negativamente a cabeça. – Confio imensamente nestes dois homens. São meus braços direitos. Não posso insultá-los mandando-os embora. (PUZO, 2014, p. 27-28).

Já temos indícios do temperamento e de algumas características da personalidade de cada um destes personagens: de um lado, o mafioso, e do outro, aquele que procura sua proteção. Bonasera “gozava de completa antipatia por parte de Don” por não cumprir com os “ritos” mafiosos. Entretanto, naquele momento, foi procurar refúgio na família Corleone, que já aparece ampliada para além dos laços de consanguinidade: Tom Hagen, apesar de não ser filho de Vito Corleone, é o conselheiro da família. Na sala, ele e Sonny acompanham as decisões e os “favores” que serão concedidos pelo Don, que afirma confiar imensamente nos dois, seus “braços direitos”. A relação com Bonasera, em contrapartida, é outra: os Corleone o recebem friamente (o narrador explicita isso em relação ao Don e deixa a questão subentendida no caso de Sonny, que está na janela “olhando o jardim”, ou seja, ignorando completamente a presença de Amerigo naquele local) porque não aceitam o fato de que Bonasera nunca acolheu, verdadeiramente, a “amizade” do Padrinho. Se não fosse pelo fato de a mulher de Bonasera e a mulher de Vito Corleone serem amigas íntimas, ele provavelmente não estaria ali. De fato, a situação de Amerigo não era das mais confortáveis, como se pode perceber na continuação da narrativa:

O agente funerário fechou os olhos por um momento e depois começou a falar. Sua voz era serena, a voz que ele usava para consolar os desolados. – Eduquei minha filha à moda americana. Acredito na América. A América fez minha fortuna. Dei liberdade à minha filha, contudo lhe ensinei a nunca desonrar sua família. Ela arranjou um “namorado” não italiano. Foi ao cinema com ele. Ficava na rua até tarde. Ele veio conhecer os pais dela. Aceitei tudo isso sem um protesto, a culpa é minha. Há cerca de dois meses, foi passear de carro com ela. Tinha um amigo em sua companhia. Fizeram-na beber uísque e depois tentaram aproveitar-se dela. Minha filha resistiu. Defendeu sua honra. Eles bateram nela como em um animal. Quando cheguei ao hospital, os olhos dela estavam pretos. O nariz quebrado. O queixo arrebentado. Tiveram de costurá-la com fio metálico. Ela chorava de dor. “Meu pai, meu pai, por que fizeram isso? Por que fizeram isso comigo?” (PUZO, 2014, p. 28).

Bonasera continua, mesmo sendo interrompido pela “compaixão” de seu Don:

E eu chorei. Bonasera não pôde falar mais, estava chorando novamente, embora sua voz não traísse sua emoção.

Don Corleone, como contra sua própria vontade, fez um gesto de compaixão, e Bonasera retomou a palavra, a voz denotando grande sofrimento. – Por que chorei? Ela era a luz de minha vida, uma filha carinhosa. Uma garota bonita. Confiava nas pessoas e agora jamais confiará nelas novamente. Jamais será bonita novamente. (PUZO, 2014, p. 28).

Amerigo, como qualquer outro imigrante que sai de seu país natal em busca de uma nova vida, acreditou na América ao ser recebido por este país no pós-guerra. Para quem ali aportava, a América oferecia emprego, segurança, proteção, enfim, novas oportunidades. No entanto, nem tudo funcionava perfeitamente na América, e as expectativas de Bonasera com relação à sua nova terra foram frustradas. Seu choro, assim, pode remeter tanto ao sofrimento pela situação da filha quanto à decepção com esse país que o acolheu e no qual ele depositou toda sua confiança. É possível, ainda, que as lágrimas estivessem relacionadas também ao fato de ele ter que recorrer, naquele momento, à mesma proteção a que seus antepassados um dia recorreram, na Sicília, quando o Estado não oferecia a devida proteção aos cidadãos.

É interessante observarmos, assim, como a partir desta cena aparentemente desimportante Mario Puzo está apresentando ao leitor elementos fundamentais à composição dos dois personagens que aí contracenam. Don Vito Corleone, apesar de chateado com Bonasera, demonstra “compaixão” pelo homem e pela triste história de sua filha; afinal, eles também deveriam ser parte da “família”.

Ele tremia, seu rosto pálido apresentava uma horrenda cor vermelho-escura. – Procurei a polícia como um bom americano. Os dois rapazes foram presos, levados a julgamento. As provas eram esmagadoras, e eles confessaram. O juiz condenou-os a três anos de prisão e suspendeu a sentença. Foram soltos no mesmo dia. Fiquei no tribunal com cara de idiota, e esses patifes riram de mim. Então eu disse à minha mulher: “Devemos ir a Don Corleone para obter justiça.”. Don Corleone curvara a cabeça para mostrar respeito pela desgraça do homem. Mas, quando ele falou, suas palavras denunciavam uma frieza de dignidade ofendida. (PUZO, 2014, p. 29)

O trecho anterior é extremamente revelador dos aspectos da história da máfia aos quais se recorre na construção do romance. O cidadão que não encontrou solução no ordenamento jurídico estatal apela, então, ao ordenamento jurídico da máfia. Para obter justiça, Amerigo Bonasera deve ir a Don Corleone, pois o mesmo juiz americano, representante da Justiça em que ele um dia chegou a acreditar, “suspendeu a sentença” que

condenava os homens que fizeram mal à sua filha. Nessa situação, Don Corleone aparece, de fato, como um juiz protetor. E, mesmo estando em uma posição de superioridade, o Don se curva “respeitosamente” diante da dor daquele que a ele recorria em busca de auxílio, mesmo tendo tido sua “dignidade” ofendida por Bonasera, com quem usa palavras “frias”:

– Por que você foi à polícia? Por que não veio a mim no começo desse negócio? Bonasera murmurou de modo quase inaudível: – O que quer o senhor de mim? Diga-me o que deseja. Mas faça o que estou pedindo. Havia um tom de insolência em suas palavras. Don Corleone perguntou solenemente: – E o que você quer que eu faça? Bonasera olhou para Hagen e Sonny Corleone, e balançou a cabeça. Don Corleone, ainda sentado à escrivaninha de Hagen, inclinou o corpo na direção do agente funerário. Bonasera hesitou, depois curvou-se e pôs os lábios tão perto da orelha cabeluda de Don Corleone que chegaram a tocá-la. Don Corleone ouvia como um padre no confessional, olhando atentamente para longe, impassível, distante. Permaneceram assim por um longo momento até que Bonasera terminou de sussurrar e endireitou o corpo. Don Corleone olhou seriamente para Bonasera. Este, com o rosto enrubescido, olhou por sua vez firmemente para Don Corleone. – Isso não posso fazer – falou, finalmente, Don Corleone. – Você está querendo ir muito longe. (PUZO, 2014, p. 29).

Vito Corleone quer saber por que Bonasera não o procurou desde o começo. Talvez este começo, para o Don, nem remetesse à violência que a filha de Amerigo sofrera, mas, sim, ao próprio momento em que Bonasera chegou à América. Apesar desse questionamento por parte do chefe da máfia, Bonasera se arrisca a pedir algo para Don Corleone, que não nos é revelado neste momento. Apenas pelo cuidado com a forma como o pedido é feito – sussurrado, no ouvido de Don Corleone, inaudível aos demais personagens da sala (e também a nós, leitores) – e pela resposta negativa, assim complementada – “Você está querendo ir muito longe” – é que podemos inferir que o pedido de Amerigo Bonasera é algo bastante grave, mesmo para o contexto da máfia que ali se delineia.

Mas Bonasera não se contenta com a resposta recebida, e continua:

– Pagarei o que o senhor pedir – disse Bonasera em voz alta e clara. Ouvindo isso, Hagen recuou, dando uma pancadinha nervosa na cabeça. Sonny Corleone cruzou os braços, sorrindo sarcasticamente enquanto voltava da janela para observar a cena na sala pela primeira vez. Don Corleone ergueu-se de trás da escrivaninha. (PUZO, 2014, p. 29).

As reações na sala indicam a atmosfera de tensão que se instaura com essa proposta de Bonasera, que parece não entender a lógica de funcionamento daquela relação: ele chega a oferecer dinheiro a um homem que está cobrando respeito e amizade. O fato de Vito Corleone

se levantar, e de seu *consigliere* se mostrar nervoso, indicam que a qualquer ponto pode haver uma irrupção de violência no cenário até então pacífico.

Além da explicitação das “regras” de funcionamento da máfia, essa passagem revela mais alguns importantes traços dos personagens, como a arrogância e a postura irônica de Sonny Corleone: é apenas diante desse momento de tensão que ele, “sorrindo sarcasticamente”, sai da janela e dirige seu olhar para a sala e o visitante que nela se encontra. É por meio desses pequenos desvelamentos que, ao longo da narrativa, poderemos conformar a personalidade de Sonny, cujo temperamento forte e ligeiramente arrogante, oposto ao de Don Vito, não permitia sentir compaixão.

Após essa movimentação na sala, é Don Corleone quem continua com a palavra:

Seu rosto ainda permanecia impassível, mas sua voz soava como morte fria. – Nós nos conhecemos há muitos anos, você e eu – disse ele ao agente funerário – mas até o dia de hoje você nunca tinha vindo a mim pedir conselho ou ajuda. Não me lembro da última vez que você me convidou a tomar um café em sua casa, embora minha mulher seja madrinha de sua única filha. Vamos ser francos. Você rejeitou minha amizade. Você tinha medo de me dever alguma coisa. – Eu não queria envolvê-lo em dificuldades – murmurou Bonasera. Don Corleone levantou a mão. – Não. Não fale. Você achava a América um paraíso. Você tinha um bom negócio, tinha uma vida boa, pensava que o mundo era um lugar inocente onde você poderia obter o prazer que desejasse. Você nunca se cercou de amigos verdadeiros. Afinal de contas, a polícia o guardava, havia tribunais de justiça, você e os seus não podiam sofrer mal algum. Você não precisava de Don Corleone. Muito bem. Meus sentimentos foram feridos, mas não sou desse tipo de pessoa que força a sua amizade àqueles que não dão valor a ela – àqueles que não me levam muito em conta. Don Corleone fez uma pausa e lançou ao agente funerário um riso irônico e cortês. – Agora, você vem a mim e diz: “Don Corleone, faça justiça.” E você não pede com respeito. Não me oferece sua amizade. Você vem à minha casa no dia do casamento de minha filha e me pede para matar, dizendo – aqui a voz de Don Corleone fez uma imitação desdenhosa – “pagarei o que o senhor pedir”. Não, não, eu não estou ofendido, mas o que fiz para você me tratar de modo tão desrespeitoso? (PUZO, 2014, p. 29-30).

A passagem acima é fundamental para que compreendamos a lógica pela qual se rege o universo no qual o romance está nos introduzindo: questionamentos em relação à “amizade” e ao “respeito” que Bonasera não ofereceu ao Don a quem naquele momento pede auxílio são colocados em pauta. Don Vito afirma não se lembrar qual foi a última vez em que “tomaram um café juntos”, e o fato de que isso não tenha impedido Bonasera de procurá-lo para pedir que mate, e o pior, que mate por dinheiro. Sim, o sistema da máfia baseia-se nas trocas, mas, ao contrário do que propõe Bonasera, não nas trocas de dinheiro e, sim, nas trocas de favores. É isso o que motiva o questionamento de Don a Bonasera acerca do porquê de ele não “pedir

com respeito”, o que só confirma as suspeitas de ofensa e antipatia do Don com relação a ele que já se percebia nas passagens anteriormente citadas. E é o próprio Don Corleone quem explicita as regras desse jogo: “você tinha medo de me dever alguma coisa”.

É também Don Corleone quem assume a condução do diálogo a partir de então:

[...] Don Corleone voltou-lhe as costas. Era um sinal de despedida. Bonasera não se moveu. Finalmente, suspirando, como um homem de bom coração que não pode ficar zangado com um amigo que erra, Don Corleone voltou-se para o agente funerário, agora tão pálido como um de seus cadáveres. Don Corleone foi gentil, paciente. – Por que você receia dar-me seu primeiro sinal de lealdade? – perguntou ele. – Você vai aos tribunais de justiça e espera meses. Gasta dinheiro com advogados que sabem muito bem que lhe farão de bobo. Aceita o julgamento de um juiz que se vende como a pior prostituta das ruas. Há anos, quando você precisava de dinheiro, ia aos bancos e pagava juros exorbitantes, esperava de chapéu na mão como um mendigo, enquanto eles farejavam por aí, metiam o nariz até onde não deviam, para terem certeza de que você poderia pagar a eles. (PUZO, 2014, p. 31).

Com a América sendo colocada em julgamento – a espera de meses por julgamentos, altos gastos com advogados, juízes corruptos, juros exorbitantes –, o ônus de se recorrer à máfia parece simples: basta ser leal e respeitoso. Para mostrar isso, Vito Corleone recorre a uma postura amigável; afinal, tem bom coração e não fica zangado com um “amigo que erra”, mostrando-se “gentil” e “paciente”. Mas a alternância de temperamento é brusca, e logo a rispidez volta a aparecer em sua fala:

– Don Corleone fez uma pausa, sua voz se tornou mais ríspida. – Mas se você tivesse vindo a mim, minha bolsa estaria à sua disposição. Se você tivesse vindo pedir-me justiça, essa escória que desgraçou sua filha estaria hoje chorando lágrimas de amargura. Se por infelicidade um homem honesto como você fizesse inimigos, eles se tornariam meus inimigos – Don Corleone levantou o braço, o dedo apontando para Bonasera – e então, acredite em mim, eles teriam medo de você. Bonasera abaixou a cabeça e murmurou, com voz abafada: – Seja meu amigo. Eu aceito. – Bem – disse Don Corleone, a mão no ombro do homem –, você terá a sua justiça. Algum dia, e esse dia talvez nunca chegue, eu lhe pedirei que me faça um serviço em troca. Até esse dia, considere essa justiça como um presente de minha mulher, a madrinha de sua filha. (PUZO, 2014, p. 31).

A cena se encerra com a rendição de Amerigo Bonasera à família Corleone, a qual é representada pelo ato de submissão, quando ele abaixa a cabeça e pede pela amizade de Don Vito. É apenas nesse instante que o preço dessa amizade é revelado: “algum dia, e esse dia talvez nunca chegue, eu lhe pedirei que me faça um serviço em troca”. Dá-se, assim, a

consolidação do sistema de favores. Os homens que maltrataram a filha de Bonasera irão sofrer. A “justiça”, de fato, será feita. Entretanto, Bonasera agora sabe que deve um favor a seu Don e que, a qualquer momento, este poderá lhe cobrar. Afinal, Amerigo Bonasera agora faz parte da família Corleone.

O diálogo de Amerigo Bonasera com Don Vito Corleone articula-se exemplarmente, pela via da verossimilhança, ao código da *omertá*, por apresentar exatamente um homem (Don Corleone) que virilmente será capaz de responder por si mesmo à ofensa que a filha de Amerigo Bonasera sofreu, valendo-se para isso de seus próprios meios e sem recorrer à justiça estatal.

A passagem desta cena ao cinema também é marcada por uma série de fatores que realçam o caráter coletivo da produção cinematográfica. Conforme Coppola, a escolha desta cena para a abertura do filme foi sugestão de um amigo. O diretor iria introduzir a película com a cena seguinte, na qual se exhibe o casamento de Connie Corleone, em que ele apresenta a maioria dos personagens. Entretanto, optou por trazer a cena de Amerigo Bonasera, que, para ele, apresentava um fato que lhe havia chamado a atenção no livro: os pedidos de favores à máfia que, um dia, poderiam ser cobrados. Coppola explica ainda que esses pedidos eram comuns, pois nem sempre a América pós-guerra foi capaz de proteger de forma eficiente os seus cidadãos. (cf. O PODEROSO Chefão, 2008, aprox. 01’57’’-02’43’’).

Puzo, naquela mesma entrevista³⁶ ao programa *Larry King Live* de 1996, diz que parte do sucesso da obra se deve ao fato de as pessoas gostarem da ideia de ter alguém para lhes garantir justiça sem que necessitem passar por advogados ou tribunais. É assim, portanto, que Coppola opta por começar o filme com Amerigo Bonasera: um agente funerário que afirma acreditar na América, mas que implora, naquele momento, um favor à máfia. Ao contrário do que ocorre no livro de Puzo, é esta a cena de abertura do filme de Coppola.

³⁶ Transcrição da entrevista disponível em: <<http://www.mariopuzo.com/lking.shtml>>. Acesso em: 15 set. 2016.

Figura 10 – Cena de abertura de O Poderoso Chefão

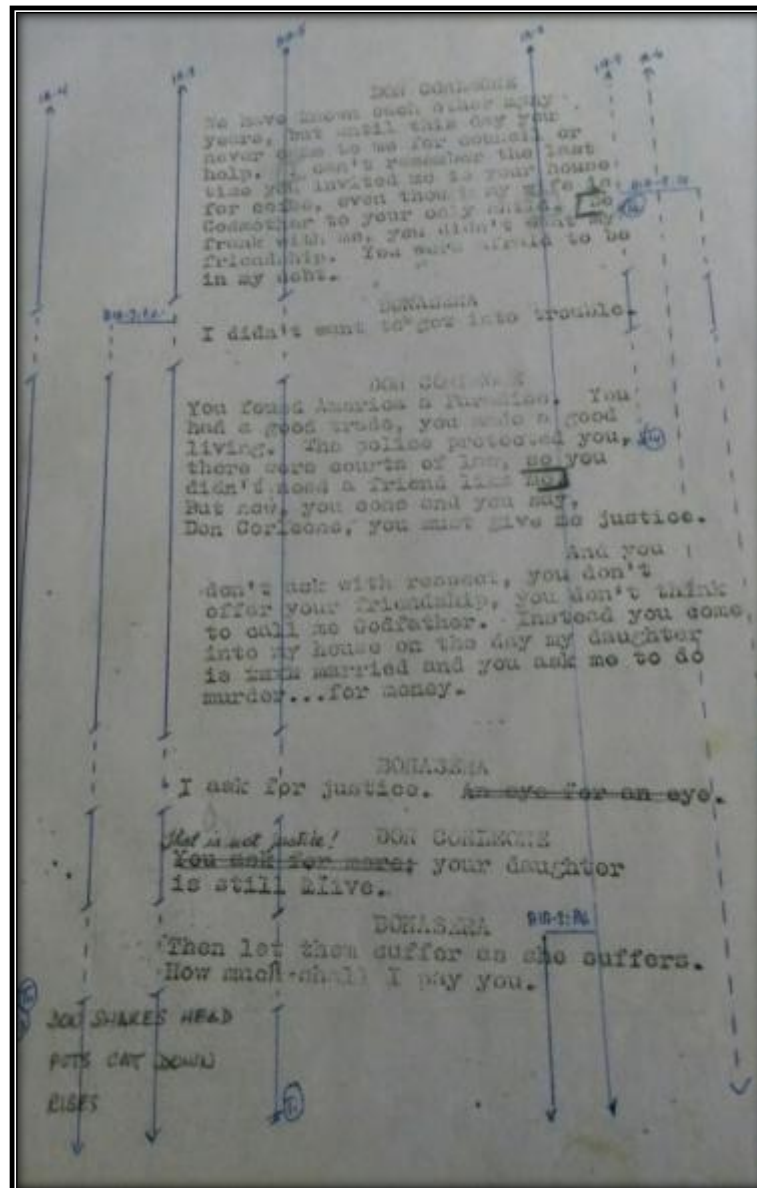


Legenda: O escuro gabinete de “negócios” de Don Corleone, recebendo Amerigo Bonasera.
 Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Nesse encontro, Bonasera revela a história trágica que aconteceu com sua filha e a atitude de Don, já nos primeiros sete minutos do filme, nos revela um “prólogo” sobre o que poderá ser visto da máfia em *O Poderoso Chefão*.

Vale destacar dois detalhes da cena que nos chamaram a atenção e que acreditamos ser reveladores do processo de adaptação fílmica. O primeiro é o gato que Don Vito Corleone acaricia em suas mãos. Coppola afirma que a presença do gato não estava prevista no roteiro. Segundo o diretor (cf. O PODEROSO Chefão, 2008, aprox. 04’), o gato passeava pelo estúdio durante as gravações, quando ele o pegou e o colocou nas mãos de Marlon Brando, que interpretava Vito Corleone. O ator imediatamente incorporou o animal à cena, ação que acabou por contribuir diretamente na construção complexa desta personagem, pois percebemos, ao longo do filme, tratar-se de uma pessoa que consegue ser justa e sensata ao mesmo tempo em que ordena mortes, roubos e furtos. No livro, Puzo consegue descrever com palavras esta personalidade de Don, como, por exemplo, no trecho “Don Corleone recebia todo mundo – rico e pobre, poderoso e humilde – com igual demonstração de afeto” (PUZO, 2014, p. 14). Mas, no filme, são as imagens as responsáveis pela mecânica de construção, como já vimos anteriormente. Esse “afeto” a que se refere Puzo foi traduzido não só pelas carícias que a personagem faz no gato, mas também por todos os cumprimentos (mãos, abraços) dados por Don ao receber seus convidados e afilhados.

Figura 11 – Página do roteiro da cena de abertura: o gato



Legenda: No final de uma das páginas do roteiro, é possível ver o “acréscimo” do gato escrito a mão (e não digitado) pelo diretor Coppola. O gato ficou para compor a personagem.
 Fonte: COPPOLA; PUZO, 1971, p. 2.

O segundo aspecto a ser destacado relaciona-se ao “clima” instaurado durante a conversa, que nos dá o “tom”, a atmosfera da ação que será revelada durante o filme: a escuridão, a expressão corporal dos personagens e a tensão do gabinete, compondo um ambiente em profundo contraste com o casamento iluminado e festivo que acontece do lado de fora da casa (Figura. 12).

Figura 12 – Fotogramas pertencentes às sequências do casamento³⁷



Legenda: As cores e a alegria do casamento em contraste com os atendimentos no gabinete de Don Corleone, apresentados na Figura 10. O costume diz que nenhum siciliano pode recusar um favor no dia do casamento de sua filha.

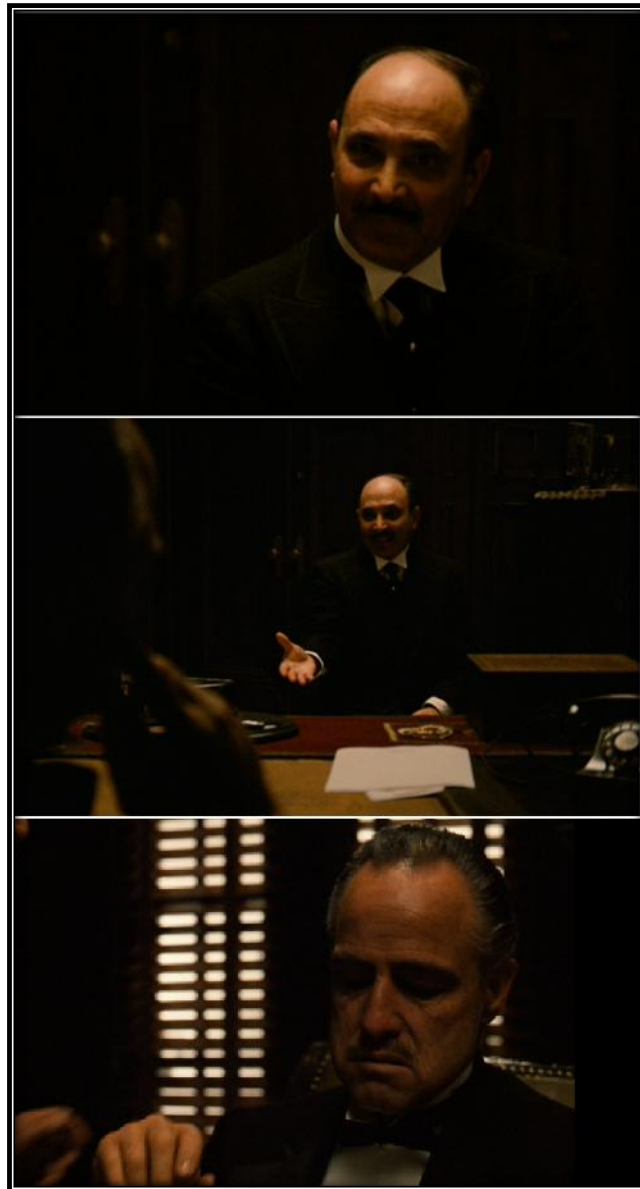
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

No filme, o encontro entre Don Vito Corleone e Amerigo Bonasera transcorre durante aproximadamente sete minutos. O narrador fílmico – a câmera – opta por um recuo lento (cerca de três minutos) com a descentralização de Amerigo no primeiro plano, após iniciar a cena com ele em *close-up*. A descentralização ocorre porque a cabeça, os ombros e parte do tronco de Don Corleone irão aparecer em contracampo.

A primeira frase, pronunciada por Amerigo ao Don ainda no escuro, é emblemática para o contexto do filme: “Eu acredito na América”. Estamos no contexto do pós-guerra americano, quando muitos cidadãos vieram da Itália em busca de um país melhor, mas encontraram um mundo repleto de corrupção e violência, no qual recorrer à máfia para “solucionar problemas” era comum. Os planos (ao todo, são utilizados quatorze planos durante a sequência) são articulados de maneira a mostrar Amerigo, Don, o gabinete, e a relação de reaproximação entre os dois.

³⁷ No filme, o casamento é apresentado ao espectador em mais de uma sequência, intercaladas com as sequências em que Don Corleone – o “padrinho” – está ouvindo seus “afilhados” no gabinete (Bonasera, Nazoni, Luca Brasi, Fontane e outros).

Figura 13 – Fotogramas da primeira cena



Legenda: No primeiro fotograma, Amerigo em foco no gabinete escuro. Após sua emblemática frase, a câmera recua (segundo fotograma) até revelar Don Corleone.
 Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

O ponto de vista é sempre o do olhar em terceira pessoa. As alternâncias de campo e contracampo nos permitem “julgar” o que acontece. A câmera nos dá o fato e os personagens, mas somos nós, os espectadores, que ao acompanharmos essa cena começamos a identificar quem é Don Vito Corleone e qual é o universo no qual ele se insere. Esta cenografia – ou seja, a “colocação dos atores e a da câmera” (JULLIER; MARIE, 2012, p. 49) – escolhida por Coppola nos leva a pensar no chamado modelo “tribunal”, pois “a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz. É a cenografia soberana da época de

ouro de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’”. (JULLIER; MARIE, 2012, p. 51). Nós, os espectadores-juízes, é que decidiremos (FIG. 10, 13 e 14).

O trabalho pertinente à verticalidade nos enquadramentos também é fundamental na composição da sequência: em um primeiro momento, Don Corleone aparece sempre sentado no enquadramento. Conforme a conversa avança no tempo, Don Vito Corleone sai de sua escrivaninha, coloca-se em pé e de fato “o poderoso chefe” aparece, enaltecendo o mafioso e diminuindo Amerigo, que beija as mãos do “padrinho”.

Figura 14 – Fotogramas do diálogo inicial



Legenda: Nesses fotogramas, também da primeira sequência de *O Poderoso Chefão*, vemos Don Vito Corleone e Amerigo Bonasera. Após o diálogo campo/contracampo, Amerigo fica “mais alto” apenas em alguns segundos, pois logo Don Corleone se coloca de pé e a verticalidade se explicita, até o momento em que Bonasera beijará a mão de seu padrinho.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Outro elemento analisável são os jogos de luzes. O gabinete está totalmente escuro, e a luz âmbar (filtro) é revelada aos poucos, colaborando, assim, para a interpretação do contexto nesta sequência. Nota-se que o fundo de Amerigo é sempre o escuro (segundo fotograma da FIG. 14), enquanto o fundo de Don Corleone é aquele iluminado pela luz do sol, que entra através das frestas de uma cortina veneziana na janela (primeiro fotograma da FIG. 14). Mas este fundo mudará na sequência: quando Amerigo aceita a amizade e oferece seu “respeito”

(terceiro fotograma da FIG. 14) a Don Vito Corleone, o fundo se torna “iluminado” (último fotograma da FIG. 14).

A tensão, descrita no livro, é transportada para o filme através dos cortes e revelada, principalmente, pela linguagem corporal dos atores. Quando Amerigo insiste em fornecer “dinheiro” para um homem que só quer “respeito”, percebemos a reação de Tom Hagen e Sonny Corleone no plano médio enquanto Don e Amerigo estão em profundidade no campo. Neste momento, é a primeira vez que temos um plano geral – a imagem do gabinete de Don e a visualização de todos que participam da conversa (FIG.10).

É possível observar que, ao adaptar, o diretor não se baseia somente no trecho do livro que será transposto na sequência. Ao citarmos Stam e Hutcheon mencionamos que a adaptação pode ser vista como uma releitura, uma recomposição. Se lermos somente o trecho em destaque, não temos elementos suficientes para montar uma cenografia, pensar no movimento corporal de cada personagem, enfim, qualquer referência mais ampla, ante ao enredo. Entendemos que o leitor de um texto a ser adaptado precisa imergir em toda a obra para fazer suas escolhas – as escolhas de leitura ditas por Stam. No filme, temos um Don Vito Corleone já montado na primeira cena. Suas atitudes, seus trejeitos, seu olhar e comportamento são pensados com base em todo o contexto do texto fonte, como podemos perceber, por exemplo, no trecho a seguir, que apesar de não estar próximo da passagem de Amerigo colabora, de certa forma, para as escolhas de montagem/composição da personagem construída por Coppola (e por Marlon Brando):

Don Vito Corleone era um homem a quem todos recorriam em busca de auxílio, e quem o fizesse **jamais se desapontava**. Ele não fazia promessas vazias e nem apresentava a desculpa covarde de que suas mãos estavam amarradas por forças mais poderosas no mundo do que ele mesmo. Ele não precisava ser amigo da pessoa [...] Apenas uma coisa era necessária. **Que a pessoa, a própria pessoa, proclamasse sua amizade**. [...] Não menosprezava ninguém. Esse era o seu caráter. (PUZO, 2014, p. 13-14, itálico do autor, negritos nossos).

Percebemos que, no cinema, ao se montar (ou “mostrar”) uma personagem, os elementos vão muito além da narrativa. Segundo Antonio Candido (cf. CANDIDO, 2014, p. 53), quando pensamos o enredo também pensamos as personagens. E pensar nas personagens é pensar na vida em que vivem e seus problemas, nos acontecimentos, no seu destino, tudo isto cruzado ao ambiente narrativo em que estas personagens vivem. A personagem não é o essencial de um romance ou de um filme, mas entendemos que pode ser

entendida como seu elemento mais atuante. No cinema, portar-se friamente, não desapontar, proclamar amizade, tudo isso precisa ser demonstrado, explicitamente ou não. E não só pela expressão corporal ou atuação do ator: a própria maquiagem ou o figurino utilizado são elementos de significação fundamentais, pois essas são características que nem sempre percebemos em um olhar físico inicial: no cotidiano, na convivência com as pessoas de carne e osso, é preciso um aprofundamento, uma convivência maior, uma série de eventos que nos levem a tais diagnósticos. A austeridade ou a benevolência, por exemplo, são características que não se exibem a um primeiro contato. Portanto, criar uma personagem capaz de apresentar essas características – austera, rígida, ríspida – exige um grande número de recursos, especialmente quando se tem uma limitação temporal e a exigência de grande concentração das informações. Exemplos desses elementos, no filme, podem ser vistos no “gesto de compaixão” feito por Don Corleone – do qual fala Mario Puzo no livro, que no filme é representado por um leve movimento de dedo (Marlon Brando retira rapidamente o indicador da cabeça e sugere, como vemos na sequência, uma bebida para Amerigo, servida por Sonny ou Hagen sem que o Don tivesse emitido qualquer pedido verbal. Apenas o movimento sugeriu a compaixão.) – ou mesmo na maquiagem de Marlon Brando, “envelhecido” tanto no cabelo quanto nos traços do rosto, pálpebras, bochechas, queixo, pescoço e dentes.

Figura 15 – Parte da “transformação” de Marlon Brando em Don Vito Corleone



Legenda: Para além da expressão corporal do ator, o trabalho de maquiagem também é um elemento essencial da construção coletiva no cinema.

Fonte: DUNCAN, 2014, p. 70-71.

Em *O Poderoso Chefão*, as personagens no livro foram construídas por meio da linguagem escrita e dos dados de um narrador onipresente, em terceira pessoa. No cinema, as personagens são construídas através das imagens (câmera) ou dos diálogos que travam os próprios personagens. Se no livro temos um narrador que nos “revela” algumas questões, no filme, sem dúvidas, se fazem necessário alguns “julgamentos” por parte dos espectadores. Para Paulo Emílio Sales Gomes, esta é uma fórmula natural do cinema:

[...] a fórmula mais corrente do cinema é a objetiva, aquela em que o narrador se retrai ao máximo para deixar o campo livre às personagens e suas ações. Com efeito, a maior parte das fitas se faz para dar essa impressão. Na realidade, um pouco de atenção nos permite verificar que o narrador, isto é, o instrumental mecânico através do qual o narrador se exprime, assume em qualquer película corrente o ponto de vista físico, de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Basta atentarmos para a forma mais habitual de diálogo, o chamado “campo contra campo”, onde vemos, sucessivamente e vice-versa, um protagonista do ponto de vista do outro. (GOMES, 2014, p. 107).

O trecho acima pode ser relacionado, entre outras cenas, ao primeiro diálogo de *O Poderoso Chefão*, como já expusemos. Na sequência, Gomes prossegue com sua argumentação:

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. Nos filmes, por sua vez, e em regra generalíssima, as personagens são encarnadas em pessoas. Essa circunstância retira do cinema, arte de presenças excessivas, a liberdade fluida com que o romance comunica suas personagens aos leitores. [...] Esse exemplo de deformação indica a margem de liberdade de que dispomos diante de uma personagem que emana apenas de palavras. A Capitu de uma fita de cinema nunca seria essencialmente olhos e cabelos, e nos importaria necessariamente tudo o mais, inclusive pés e cotovelos. Essa definição física completa imposta pelo cinema reduz a quase nada a liberdade do espectador nesse terreno. Num outro, porém, o da definição psicológica, o filme moderno pode assegurar ao consumidor de personagens uma liberdade bem maior do que a concedida pelo romance tradicional. (GOMES, 2014, p. 111).

Como já vimos, as personagens do livro de Mário Puzo possuem diversos pontos de contato com “personagens” reais envolvidas nas histórias da máfia³⁸. Na adaptação, Coppola

³⁸ Na obra *Máfia Files: todos os homens da máfia, histórias e segredos revelados* (CIMINO, 2016), são apresentadas as histórias de 20 dos mais conhecidos mafiosos, cujas características podemos perceber disseminadas ao longo da composição de *O Poderoso Chefão*, tanto no que diz respeito à composição das personagens quanto à estrutura das ações relacionadas a este universo. O livro menciona, ainda, diversos

parte da construção das personagens feitas no romance de Puzo e também as associa à realidade quando busca nesta os elementos que garantem ao filme a verossimilhança. Outro ponto interessante a se observar é que por Coppola e Puzo serem ítalo-americanos, muitos dos costumes e vivências pessoais do escritor e do autor acabam sendo refletidos no filme. Coppola usou, por exemplo, suas recordações de casamentos que frequentou (os sanduíches jogados de um para outro, as crianças dançando sobre os sapatos de algum tio ou a bolsa de dinheiro que a filha do Don segura em suas mãos na sequência do casamento) para apresentar os personagens em *O Poderoso Chefão*. O diretor explica que também observou os detalhes do livro e montou fichas para organizar a abertura, escolhendo as vinhetas que utilizaria, tudo para sugerir o ambiente ítalo-americano de onde ele veio e que queria reconstruir no filme (cf. O PODEROSO Chefão, 2008, aprox. 08'-11'). Esse fato ilustra a proposta de Stam ao afirmar que a adaptação acaba sendo “[...] um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos” (STAM, 2006, p. 48). O diretor, em nosso caso, com seu discurso próprio, suas ideias e sua vivência, sem dúvidas, acaba influenciando na reconstrução do texto adaptado. A adaptação é, portanto, um texto dialógico, intertextual, mas marcado por uma leitura impura, parcial e pessoal.

Outro exemplo desta construção de enredo, ideias e personagens a partir das experiências pessoais do diretor está na sequência em que Clemenza atira em Paulie e, logo em seguida, está na cozinha “ensinando” Michael a preparar um molho de tomate. Assim Puzo apresenta ao leitor a cena do assassinato:

– Paulie, encoste o carro aí, preciso dar uma mijada.

Por trabalharem juntos há tanto tempo, Gatto sabia que o gordo *caporegime*³⁹ tinha uma bexiga fraca. Havia feito várias vezes esse pedido. Gatto desviou o carro para fora da estrada, conduzindo-o para a terra mole que levava até o pântano. Clemenza saltou do carro e deu alguns passos para o mato. Ele realmente urinou. Depois, quando abriu a porta para entrar novamente no

mafiosos que teriam funcionado como inspiração direta a uma série de filmes: Ignazio Lupo teria inspirado a personagem Don Fanucci, de *O Poderoso Chefão II*; Anthony Spilotro seria a base para a composição de Nicky Santoro, no filme *Cassino* (Martin Scorsese, 1995); Al Capone e Donnie Brasco seriam retratados, respectivamente, em *Os intocáveis* (Brian de Palma, 1987) e *Donnie Brasco* (Mike Newell, 1997). O site Estilo Gangster Mafioso, um portal voltado à máfia e aos gângsteres, apresenta uma lista intitulada “10 inspirações na vida real para personagens de O poderoso Chefão”, que contempla as seguintes personagens: Vito Corleone (Frank Costello); Johnny Fontaine (Frank Sinatra); Luca Brasi (Willie Moretti); Michael Corleone (Salvatore Bonanno); Emilio Barzini (Vito Genovese); Moe Greene (Bugsy Siegel); Philip Tattaglia (Tommy Lucchese); Salvatore Tessio (Gaspere diGregorio); Hyman Roth (Meyer Lansky); Joey Zasa (Joseph Colombo). As descrições de cada uma dessas aproximações entre pessoas reais e personagens ficcionais se encontra disponível em: <http://www.estilogangster.com.br/10-inspiracoes-na-vida-real-para-personagens-de-o-poderoso-chefao/>. Acesso em 18 dez. 2016.

³⁹ Uma das “patentes” na famiglia mafiosa. É um comandante, e também pode ser chamado de “capo”.

carro, deu uma rápida olhada em volta da rodovia. Não havia luzes, a estrada estava completamente escura.

– Segue em frente – disse Clemenza.

Um segundo depois, no interior do carro ecoava o disparo de um revólver. [...] Rocco Lampone saiu arrastando-se do banco traseiro. Ainda segura o revólver e o jogou no pântano. Ele e Clemenza caminharam apressadamente para um carro estacionado nas proximidades e entraram nele. (PUZO, 2014, p. 108).

Após a execução relatada há, no filme, uma transição para a cena da cozinha, onde Clemenza faz um molho. No livro, percebe-se uma distância de oito páginas entre as passagens, ao longo das quais vários outros eventos são inseridos.

Clemenza voltara finalmente do seu trabalho do dia e estava na cozinha, afobado, preparando uma enorme panela de molho de tomate. Michael cumprimentou-o com a cabeça e se dirigiu para o escritório do canto onde encontrou Hagen e Sonny esperando impacientemente por ele. (PUZO, 2014, p. 116)

Figura 16 – O “trabalho” e o molho de Clemenza



Legenda: No primeiro frame, Clemenza leva o *cannoli* após uma execução da máfia. Logo em seguida, está bem disposto, cozinhado para a *famiglia* ao mesmo tempo em que ensina Mike como se faz um molho de tomates.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

No filme, a solução temporal encontrada pelo diretor encontra-se na montagem. Conforme ilustrado na Figura 16 (segundo, terceiro e quarto fotogramas), enquanto Clemenza cozinha ele ensina Mike a preparar o molho.

No processo de adaptação da obra, os trechos apresentados merecem nossa atenção. Na Figura 16, no primeiro fotograma e início da sequência, temos ilustrada a cena em que Clemenza pronuncia uma das frases mais famosas⁴⁰ e emblemáticas do filme: “Deixe a arma, pegue o *cannoli*”. No livro, como exposto na citação anterior de Puzo (da página 108), não existe o *cannoli* (um doce típico italiano), tampouco a frase dita por Clemenza. Entretanto, segundo Coppola (cf. O PODEROSO Chefão, 2008, aprox. 53’), a frase foi inserida após uma conversa entre ele e os atores da sequência. Coppola disse que seu pai costumava levar uma caixa de *cannoli* para sua casa e que isso era uma alegria. Então Richard Castellano, o ator que interpretou Clemenza, após ouvir o pedido da esposa para trazer *cannoli* (isso acontece em uma das cenas da sequência), improvisa e, após o disparo de revólver que mata Paulie, diz para Rocco (futuro *capo* de Michael) deixar a arma, mas levar os doces. No primeiro fotograma da Figura 16 é possível ver a caixa de *cannoli* nas mãos de Clemenza, que sai naturalmente da cena após realizar o seu “trabalho”.

Como apontado por Hutcheon, na adaptação, as pessoas e seus processos criativos influenciam, de fato, na determinação da manutenção, exclusão ou alteração dos elementos constitutivos da obra. Aqui, diretor e ator foram responsáveis pelo acréscimo, já que a frase foi improvisada pelo ator após uma referência familiar do diretor.

No livro, também não vemos esta interação ou afinidade entre Michael e Clemenza. O romance diz que Mike apenas cumprimenta o *capo* e em seguida segue para o escritório, onde estão Hagen e Sonny. No filme, todos estão em um mesmo ambiente – uma cozinha de estilo americano. No primeiro plano, pode-se observar Clemenza e Michael falando sobre o molho que o capanga cozinha. Coppola (cf. O PODEROSO Chefão, 2008, aprox. 55’) afirma que o que desejava, com essa cena, era passar uma receita completa de molho de tomate ao espectador. E, de fato, é isso o que acontece. O diretor ainda comenta um detalhe relativo aos diálogos da cena: no roteiro, ele havia escrito a frase “doure a linguiça”. Mario Puzo, entretanto, fez uma troca de palavras e substituiu a expressão por “frite a linguiça”. Ao ser questionado por Coppola sobre a alteração, Puzo teria respondido ao diretor: “Gângsteres não douram. Gângsteres fritam” (PUZO apud COPPOLA, O PODEROSO Chefão, 2008, 55’41’’).

Ao fundo da cena (atrás do balcão, como visível nos frames 2 e 4 da FIG. 16), fora do foco da câmera e em profundidade do campo, vemos os membros da *famiglia* conversarem

⁴⁰ No site de busca Google, ao digitar a expressão “deixe a arma”, a primeira opção de complementação para a pesquisa é a expressão “pegue o *cannoli*”. Usando como termo de busca a soma das duas expressões, a primeira remissão é o vídeo com a cena da qual estamos tratando (O PODEROSO Chefão, 2008). São registrados, para essa busca, quase 5.000 retornos.

sobre algo. Esse recurso à profundidade de campo para montagem dos planos é uma estratégia cinematográfica clássica para mostrar personagens em diferentes situações, permitindo ao espectador, através do foco, pousar o seu olhar naquilo que se deseja destacar sem que, no entanto, as informações de fundo sejam perdidas (cf. JULLIER; MARIE, 2012, p. 31).

Em *O Poderoso Chefão*, enquanto Clemenza e Michael estão cozinhando, os demais membros da família estão pensando em como vingar o atentado sofrido por Don Corleone. O traidor dos Corleone na família, Paulie, já havia sido executado por Clemenza na cena anterior. Agora, qual seria a vingança contra o turco Sollozzo e contra a *famiglia* Tattaglia? A inserção de Clemenza ensinando a Michael como se prepara um molho de tomate não é gratuita: nas cenas seguintes, quando Michael estará determinado a vingar o atentado contra a vida do seu pai, é o mesmo Clemenza quem ensinará o futuro Don a disparar contra Sollozzo e o capitão de polícia. Assim, a cozinha é ressignificada como o ambiente no qual Michael está tendo suas primeiras lições para assumir o comando dos Corleone.

Esses exemplos evidenciam que autor e diretor, assim como outros profissionais envolvidos no processo de criação das obras, também recorrem às suas recordações ou experiências profissionais (quando podem fazê-lo) para compor um livro ou um filme, assim como apontado por Hutcheon e Stam. E mais: muitas vezes recorrem ao acaso, ao não combinado, como no caso do gato, do *cannoli*, do verbo “fritar”, que, de certa forma, são elementos que contribuíram diretamente para a composição fílmica das personagens mafiosas, assim como do ambiente pelo qual transitam e da atmosfera de violência e terror que a eles se relaciona.

Mas a composição das personagens passa por muitos outros elementos. No livro, a apresentação destas começa com Amerigo Bonasera, que está no tribunal, onde os homens que bateram em sua filha serão julgados e terão a sentença suspensa: “Amerigo Bonasera, sentado na Terceira Corte criminal de Nova York, esperava justiça [...]” (PUZO, 2014, p. 9). No filme, a apresentação geral dos personagens (que no livro acontece em parágrafo seguinte à história do tribunal) só começa logo após o primeiro diálogo entre Don Corleone e o mesmo Amerigo. Esse importante diálogo também está no livro, mas só aparece para o leitor depois das apresentações durante o casamento. Percebemos que na adaptação, ao alterar a ordem cronológica dos fatos realizando sua montagem, Coppola já nos apresenta quatro personagens fundamentais para a obra: Don Corleone, Amerigo Bonasera, Tom Hagen e Sonny Corleone.

Nas apresentações do livro, após Amerigo, Puzo apresenta, em ordem, quem são Johnny Fontane (p. 10), o padeiro Nazorine (p. 12), Constanzia Corleone (p. 13), Don Vito

Corleone (p. 13), Sonny Corleone (p. 14), Lucy Mancini (p. 14), Fredo Corleone (p. 15), Michael Corleone (p. 15), Kay Adams (p. 15), Carlo Rizzi (p. 18), Connie Corleone (p. 18), Paulie Gatto (p. 18), Peter Clemenza (p. 19), Nino Valenti (p. 19), Thomas Hagen (p. 20), Anthony Coppola (p. 22), Luca Brasi (p. 23), Jack Woltz (p. 35), Sollozzo (p. 38) e Genco Abbandando (p. 43). Outras personagens surgirão ao longo da narrativa de Puzo, mas a maioria delas está ligada às outras famílias e não tem tanto destaque quanto essas. Entre essas apresentações, nas páginas não mencionadas por nós, alguns episódios relacionados às personagens são narrados e, assim, o leitor começa a identificar algumas características de cada uma delas. Adjetivos – como sisudo, corpulento, rechonchudo, encrostado, baixinho, roliça, magra, nervosa – e ações – do tipo demonstração de afeto, tratamento humilde, proclamação de amizade, reverência, choro, alegria, indiscrição – aparecem constantemente ao longo das 46 páginas destinadas ao casamento de Connie Corleone.

No filme, como mencionado anteriormente, Coppola usa a cena do casamento, uma sequência longa, com aproximadamente 19 minutos, para apresentar a maioria dos personagens de *O Poderoso Chefão*. Pensando nas duas mídias, é inegável o tempo dedicado a este momento da narrativa, o que indica sua importância para o enredo da obra.

Nessa sequência, podemos perceber muito claramente a complexidade do processo de adaptação. Como transportar todas essas personagens e suas características, físicas e psicológicas, para a tela, sem fazer com que o filme se torne um aborrecido desfile? Coppola, para fazer isso, tentou transformar em ação a festa que Puzo havia narrado no romance. Usando o livro e, também, as festas de casamento de sua família como referência, montou um ambiente propício para que a câmera mostrasse cada uma das personagens acima indicadas em momentos que possibilitassem a percepção tanto de suas características físicas quanto de algumas de suas principais características psicológicas.

Figura 17 – A Família Corleone



Legenda: A família Corleone é apresentada ao espectador no momento de uma fotografia. Entretanto, o diretor também usa o momento para mostrar a predileção de Don Corleone pelo filho Michael.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Nos fotogramas da Figura 17, temos a primeira apresentação geral da família Corleone. Podemos ver Hagen, Fredo, Carlo, Connie, Constanzia, Sonny com a esposa e filhos, bem como o próprio Don Corleone. É também nesta cena que já descobrimos uma possível predileção do Don pelo filho Caçula, Michael, que não está no grupo acima. Exatamente por esse motivo, no segundo frame, Don Corleone se recusa a tirar a fotografia. O

chefe da família diz que somente irá tirar a foto quando Michael chegar. É possível observar que no primeiro frame Don Vito está incomodado e não olha para o fotógrafo. Logo em seguida ele abandonará a formação e se recusará a ser fotografado. No livro, essa predileção é anunciada de forma objetiva e direta, juntamente com o futuro de Michael, logo na página 16: “Michael fora o preferido antes da guerra e, obviamente, seria o herdeiro escolhido para dirigir o negócio da família, quando chegasse o momento propício” (PUZO, 2014, p. 16).

Figura 18 – Árvore Genealógica de *O Poderoso Chefão*



Legenda: Ao lado esquerdo do brasão dos Corleone, vemos os três atores que interpretaram Don Vito Corleone em suas fases na trilogia. Acima de Don Vito, a atriz que interpretou sua mãe na prequela do segundo filme. Do lado direito do brasão aparece Carmella Constanza, esposa de Don Vito. No canto superior direito, Johnny Fontane. Abaixo de Fontane, Tom Hagen e sua esposa Theresa. No centro do pôster, abaixo da cruz vemos o sucessor de Don Vito, Michael Corleone. Ao lado esquerdo de Michael, a primeira esposa, a siciliana Apollonia. Ao lado direito, a esposa americana Kay Adams. Abaixo de Michael e Kay, os filhos do casal, Anthony e Mary, em imagens correspondentes ao terceiro filme. A atriz que representou Mary é Sophia Coppola, filha do diretor da trilogia. Por fim, acima de Michael e no eixo do crucifixo, os demais filhos de Vito e Constanza Corleone e seus respectivos cônjuges (da esquerda para direita): Deanna e Fredo; Lucy (amante de Sonny), Sonny e Sandra; Connie e Carlo Rizzi.

Fonte: Pôster encarte da Árvore Genealógica da Família Corleone, 2013.

Mas não é apenas o núcleo central da família Corleone que é apresentado aos espectadores da película de Coppola. Uma série de outras personagens aparecem envolvidas nas atividades do casamento, e ao longo da sequência é possível percebermos, entre outros, o comportamento “bonachão” de Clemenza, a seriedade de Tássio, o lado “mulherengo” e violento de Sonny Corleone, a fidelidade de Luca Brasi e até mesmo o sucesso do cantor Johnny Fontane. Todas essas características e informações estão explícitas na narrativa de Puzo, mas no filme de Coppola necessitam ser “incorporadas” pelas personagens para que então possam ser transmitidas pelas lentes da câmera e pelos demais recursos cinematográficos utilizados.

Figura 19 – Personagens e suas características



Legenda: A sequência do casamento é importante para apresentar as personagens da trama e algumas de suas características.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

No primeiro fotograma da Figura 19, temos a imagem de um dos *caporegimes* dos Corleone, Tessio. Este também será um personagem importante para a trama. No livro, ele não é apresentando no início da narrativa. Já no filme, podemos observá-lo sentado a mesa ao lado da senhora Corleone. Futuramente, quando Don Corleone for baleado, Sonny acionará os membros da *famiglia*. Nesse momento, Tessio será novamente visto no filme. Vale lembrar que ele será ainda um dos futuros traidores de Michael. Assim, desde a cena do casamento, Coppola já opta por exibir essa personagem mostrando seu rosto de forma rápida e misteriosa, como se fosse uma incógnita. Mais uma vez a adaptação assume seu compromisso com o texto anterior, mas não deixa de inovar, assumindo sua faceta criativa. O mesmo ocorre com

Johnny Fontane, representado no último fotograma da Figura 19. No livro, esta personagem tem um grande destaque, e chega a ter uma história paralela ao enredo dos Corleone. Sua importância no romance é tão grande que ele é o segundo personagem a ser apresentado ao leitor, mesmo antes do casamento e do Don. Cabe ressaltar que Puzo, inclusive, afirma ter tido problemas com essa personagem, pois muitos acharam que ela teria sido inspirada em Frank Sinatra⁴¹.

Diversas pessoas imaginaram que Frank Sinatra teria servido de inspiração para a criação do cantor Johnny Fontane, personagem de *O Chefão*. Antes do lançamento do livro, o meu editor recebeu uma carta dos advogados de Sinatra pedindo para ver o manuscrito. O pedido foi recusado, com toda a polidez. No caso do filme, porém, a coisa mudava de figura. Nas conferências iniciais mantidas com o pessoal do departamento legal da Paramount os advogados se mostraram preocupados com o assunto. Entretanto, eu lhes assegurei que no filme o personagem tinha importância secundária. O que era verdade. (PUZO, 1972, p. 59).

Realmente, no filme Coppola não dá grande destaque ao músico, o que pode se dever, inclusive, não a questões relacionadas à estrutura narrativa da obra, mas a esse aspecto externo de restrições jurídicas apontadas pelo estúdio cinematográfico.⁴² A apresentação de Johnny no filme é feita em trechos curtos, por meio dos quais o espectador conhece este afilhado do Don que, como vimos anteriormente, é o motivador da sequência do cavalo. É um desses breves diálogos que leva à inserção de Johnny na cena do casamento: “Que tal oferecer-nos uma canção, Johnny? – gritou, do coreto, uma voz conhecida”. (PUZO, 2014, p. 32). Ao que o cantor responde assumindo o microfone e homenageando a noiva. Mesmo com a redução significativa da presença do cantor no filme, sua chegada no casamento é enfatizada na sequência por meio dos gritos histéricos de suas fãs.

No segundo fotograma da Figura 18 o filme introduz Peter Clemenza, personagem que já foi mencionado em nossas análises ao falarmos do *canolli* e dos “ensinamentos” que ele prestou a Michael Corleone. Na figura, Clemenza dança entusiasmadamente no casamento até

⁴¹ Segundo o jornalista Antônio Gonçalves Filho, do jornal *O Estado de São Paulo*, a biografia de Frank Sinatra – o jornalista se refere à obra *Sinatra – A Vida*, de Anthony Summers e Robbyn Swan, publicada em 2012 – associa o cantor à máfia, apontando que a carreira do músico só teria decolado com a ajuda da organização, assim como ocorre na ficção com Johnny Fontane. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,biografia-de-frank-sinatra-associa-cantor-a-mafia,834121>. Acesso em 10 nov. 2016.

⁴² Segundo Puzo, ao ser escolhido para dirigir o filme, Coppola teve um encontro com Sinatra em um clube de Los Angeles, no qual o cantor teria dito ao diretor: “Sabe Francis, eu trabalharia em *O Chefão* para você.” (PUZO, 1972, p. 63).

se cansar e pedir vinho para Paulie (que vimos ser executado na mesma cena do *cannoli*). No livro, lemos a seguinte descrição:

Ele [Paulie] observava seu chefe Peter Clemenza, gordo, de meia-idade, rodopiando com moças adolescentes em torno da pista de dança de madeira ao som de uma rústica e vigorosa *tarantela*. [...] Quando Clemenza finalmente caiu prostrado em uma cadeira, Paulie Gatto trouxe-lhe um copo de vinho tinto gelado e enxugou-lhe a testa suada com seu lenço de seda. (PUZO, 2014, p. 19).

Os enredos do livro e do filme mostram-se semelhantes, inclusive pela série de elementos que enfatizam a raiz italiana da personagem Clemenza e sua proximidade com a família. Entretanto, são inevitáveis os ajustes e as modificações realizadas pela adaptação cinematográfica. Não vemos as moças. Aliás, no filme, Clemenza, antes de tomar o vinho, está dançando com um homem. Também não há cadeira ou copo de vinho ou mesmo o ato de Paulie enxugar-lhe o rosto: Clemenza para de dançar e grita pelo amigo, que lhe traz uma jarra de vinho.

O terceiro e o quarto fotogramas, também da Figura 19, são dedicados a Sonny Corleone, o filho do Don que os espectadores já haviam visto rapidamente na cena de abertura. Sonny é descrito por Mario Puzo do seguinte modo:

Sonny Corleone era alto para a primeira geração americana de descendência italiana; tinha mais de 1,80m de altura, e sua cabeleira abundante e ondulada fazia-o parecer ainda mais alto. [...] Sonny Corleone, apesar da presença da mulher com seus três filhos pequenos, tinha planos em relação à dama de honra de sua irmã, Lucy Mancini. (PUZO, 2014, p. 14).

De fato, o ator escolhido para interpretar o papel de Sonny – James Caan – acabou por corresponder à descrição de Puzo. O escritor e roteirista afirma que as escolhas de atores, durante os primeiros testes, foram bastante difíceis:

O grande problema era o de encontrar alguém para o papel de Michael, na realidade o personagem mais importante do filme. Em certo momento parecia que Jimmy Caan teria o papel de Sonny, outro filho de *O Chefão*, e de Hagen. Raios, ele poderia fazer qualquer um dos três papéis. [...] Fui obrigado a me afastar por uma semana. Quando voltei, Al Pacino estava escolhido para o papel de Michael, Jimmy Caan seria Sonny. (PUZO, 1972, p. 67-70).

Puzo descreve um Sonny “mulherengo e agressivo”. O trecho “tinha planos em relação à dama de honra de sua irmã”, exposto acima, foi traduzido apenas por um gesto nas

lentes de Coppola: no terceiro fotograma da Figura 19, vê-se Sonny apertando as bochechas de Lucy Mancini. Nesse momento, o espectador ainda não sabe quem ela é, mas logo os vê, nesta mesma sequência, numa relação sexual às escondidas em um dos cômodos da casa. Essa é a construção fílmica para reportar a característica “mulherenga” de Sonny. Sua agressividade, por outro lado, é representada no momento em que a personagem intercepta um dos agentes de polícia que estão fotografando a área externa da mansão dos Corleone, retirando a câmera de sua mão e a destruindo (cf. fotograma 4 da FIG. 19). Nesse instante, outra característica importante da personagem também é revelada pelas lentes de Coppola: após destruir a câmera, Sonny coloca a mão no bolso e joga uma quantia de dinheiro ao chão, objetivando indenizar o agente pelo prejuízo causado. Mais uma vez o lado sombrio da máfia aparece ao lado do sentimento de justiça, assim como uma certa arrogância de Sonny pode ser vislumbrada.

Ainda neste ponto da sequência, outros recursos foram utilizados paralelamente à apresentação das personagens, mantendo o mesmo recurso da interpolação utilizado por Puzo em seu romance. Na Figura 20, por exemplo, é possível observar a polícia aproveitando o momento da festa para investigar as placas dos carros, afinal, muitos outros mafiosos se farão presentes no casamento da filha de Don Corleone.

Figura 20 – O FBI investiga as placas dos veículos



Legenda: Tentativa frustrada da polícia ao tentar identificar os membros da máfia.
 Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Entretanto, a máfia já estava preparada para esse acontecimento: em um dos diálogos da sequência, Don Corleone, já prevendo a possível “visita” da polícia, orienta seus convidados a usarem carros diferentes, que não denunciem ou comprometam as *famílias* mafiosas ali presentes.

Por fim, iremos descobrir que o ato de Sonny gerou um efeito positivo, talvez até mesmo premeditado por Don Corleone, conforme nos relata a seguinte passagem do romance:

Don Corleone sabia quem eles eram. Os seus amigos mais chegados e mais íntimos tinham sido aconselhados a comparecer ao casamento em carros que não fossem da propriedade deles. E embora desaprovasse a tola demonstração de raiva do filho, o acesso de cólera tinha uma utilidade. Convenceria os intrusos de que a presença deles era indesejável e que ninguém os esperava. (PUZO, 2014, p. 17).

O quinto fotograma da Figura 19 nos apresenta outros três personagens: Luca Brasi, Michael Corleone e Kay Adams. Os dois últimos conversam no foco da objetiva (primeiro plano) enquanto Luca “ensaia” o texto que irá falar para Don Corleone (segundo plano). Luca está visivelmente tenso, nervoso. No romance, a cena é narrada da seguinte maneira: “[...] Kay Adams estava impressionada com o rubor no rosto de Luca Brasi. Ela perguntou quem era ele. [Michael] Explicou que Luca Brasi era um dos homens mais temidos daquela região” (PUZO, 2014, p. 22). O nervosismo será explicado na sequência, já que Don Corleone aceita a “amizade” de Luca Brasi na *famiglia* apesar dos erros que fora cometido por ele no passado. Luca, então, demonstra sua fidelidade e lealdade ao padrinho. Depois, ao longo do filme e do livro, veremos que Luca Brasi acaba morrendo em uma tentativa falha de descobrir que tentou matar Don Corleone.⁴³

Como apontamos nas análises anteriores, a apresentação de personagens, sobretudo no cinema, é algo complexo, que exige muito da construção coletiva e dos recursos de que a mídia dispõe e que foram se afirmando ao longo da consolidação da linguagem cinematográfica: imagem, som, montagem, cores, luzes. Afinal, conforme alertam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se consideramos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 21). Na análise de um filme, seja ele uma adaptação ou não, são muitos os elementos a serem observados e que podem até mesmo funcionar como operadores de leitura. Vanoye e Goliot-Lété apontam sete possíveis eixos de

⁴³ Destacamos que a cena de Michael e Kay, melhor apresentada no fotograma da Figura 21, ainda faz uso de um recurso visual importante no cinema: as cores nas roupas das duas personagens, sobre o que refletiremos adiante.

análise, os quais se relacionam com o modelo esquemático de Mitterand: o primeiro item fala sobre a numeração do plano, que diz sobre a duração ou o número de fotogramas utilizados; o item 2 fala sobre “elementos visuais representados”; já o terceiro item fala sobre a escala dos planos, ângulo de filmagem, profundidade de campo e objetiva; no quarto item, remete-se aos movimentos de câmera ; o item 5 pontua o “escurecimentos e outros efeitos”; por fim, os itens 6 e 7 falam sobre a “trilha sonora” e as “relações som/imagem” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 65-66).

Em algumas análises, abordamos a questão da duração das tomadas ou sequências do filme em relação ao livro (primeiro eixo), assim como falamos dos elementos visuais e dos recursos utilizados pelo diretor para a composição dos planos (segundo eixo). Ponto de vista, campo e contracampo, verticalidade, iluminação e cenografia foram também aspectos analisados na cena de abertura do filme, enquanto a distância focal e a profundidade do campo foram elementos de peso para analisarmos tanto na cena do molho de tomate quanto a apresentação de Luca Brasi. Os movimentos de câmera e a montagem, associados à sonoplastia (eixos 6 e 7), deram a tônica a nossa análise da cena do cavalo.

É a importância da fotografia, em especial do uso das cores, que colocaremos em relevo a seguir, analisando como sua utilização é fundamental à construção da personagem Kay Adams, sobre a qual falamos ao analisar a cena do casamento. A esse respeito, Laurent Jullier e Michel Marie afirmam que:

É provavelmente nos valores possíveis desses parâmetros que é maior a diferença entre a televisão e o cinema – se abstrairmos o tamanho da tela, que não solicita da mesma maneira a visão. As nuances de cor são mais numerosas, e o contraste (para resumir, a diferença de brilho entre o preto e o branco) muito mais forte no cinema (pelo menos no cinema “tradicional”, em película). Por isso, nas séries de televisão ou nos filmes feitos para televisão, a noite parece menos uma noite de verdade do que nos filmes de cinema... Às vezes, “ler” uma cópia para vídeo de um filme chega a ser analisar uma pintura tendo por base uma reprodução encontrada em um livro de arte... (JULLIER; MARIE, 2012, p. 37).

Kay é introduzida na família Corleone justamente na festa de casamento mencionada, quando é apresentada à família como namorada de Michael Corleone, o filho mais novo e preferido de Don Vito que, ao longo da narrativa, assumirá os negócios da máfia no lugar de seu pai.

Kay se mostra distante (e surpresa) quando começa a conhecer a família Corleone. Nas cenas em que aparece, sua atuação permite inferirmos que ela parece “dissimular” ou

disfarçar suas conclusões diante do ambiente em que está adentrando. Talvez ela entenda ou reconheça o universo mafioso, mas tenta enxergá-lo como algo distante e não correspondente à sua realidade com Michael. O próprio Michael, aliás, é uma personagem que passa por grandes mudanças ao longo da narrativa: num primeiro momento, parece não se sentir pertencente à família mafiosa, o que se faz representar pela distância assumida em relação a todos ao longo da festa e, também, pelo orgulho com que ostenta seu uniforme militar. Após o atentado contra o pai, entretanto, passa a se apropriar cada vez mais dos negócios dos Corleone, mudando-se para a Sicília e retornando como um novo homem.

Kay, entretanto, parece adentrar aos poucos neste universo, e as cores são bastante significativas para sinalizar, simbolicamente, esse movimento da personagem⁴⁴.

Figura 21 – Michael e Kay no casamento



Legenda: Michael e Kay, aqui, ainda não estão completamente “imersos” no universo da máfia.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Na Figura 21, Michael nos é apresentado como um herói de guerra. Seu uniforme militar destoa dos alinhados ternos (e *smokings* pretos, nesta sequência), frequentemente usados pelos mafiosos, e evidenciados no momento em que se tenta fazer a fotografia da família no casamento (FIG. 17). Kay, por sua vez, faz uso de um vestido alaranjado com poás em branco, e um chapéu com laço de fita vermelho. No primeiro quadro, sua cara de espanto é decorrente da identificação das pessoas que esperam para serem atendidas por Don Vito Corleone, pois, segundo a tradição mafiosa, siciliano nenhum poderia recusar um favor no dia

⁴⁴ Esta análise de cores em relação a personagem Kay Adams foi inspirada em um *Videocast* postado pelo crítico de cinema Pablo Villaça, em seu canal pessoal do YouTube (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kmlwWqx45Yg>. Acesso em 02 nov. 2016).

do casamento de sua filha, o que acaba por gerar uma fila de pessoas que buscam ser atendidas no escritório do “padrinho”.

Entretanto, ao longo da narrativa, quanto mais Kay Adams conhece o universo da máfia e nele adentra, mais as cores que conformam suas roupas e os ambientes em que contracena escurecem: quanto mais a personagem imerge na família Corleone, mais sombria torna-se a sua representação e menos ela se destaca do conjunto de personagens que transitam nesse universo. Na Figura 22, quando Kay é ainda namorada de Michael e se encontra “longe” da Máfia, o vermelho continua a se fazer presente em suas roupas, ainda que em uma tonalidade mais fechada do que a verificada em sua primeira entrada em cena.

Figura 22 – Michael e Kay: encontros enquanto namorados



Legenda: No primeiro fotograma, Michael e Kay descobrem que Don Vito Corleone foi baleado. No segundo, Kay recebe Michael em seu hotel.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

A Figura 22 retrata o momento em que Michael Corleone toma conhecimento do atentado contra a vida de seu pai, ficando enfurecido. É a partir daí que se inicia, de fato, sua entrada para o universo mafioso. Na cena ilustrada acima, ele explica à namorada que terá de ficar fora por um tempo. A expressão da personagem talvez revele seu misto de preocupação e não aceitação, como se soubesse o que estava prestes a acontecer. Logo em seguida à passagem do hotel retratada no segundo fotograma da Figura 22, Michael irá cometer seu primeiro assassinato, o qual é bem marcado em termos de figurino: é neste momento que ele usa o terno preto pela primeira vez. Ao assassinar aqueles que eram contra o seu pai, Michael precisa fugir para a Sicília, e sua comunicação com Kay é interrompida.

A próxima figura retrata Kay tentando conseguir, sem sucesso, notícias de Michael após a partida deste para a Sicília. É nesta cena que se percebe o mais evidente contraste de cores entre a personagem e os Corleone ao longo do filme.

Figura 23 – Kay na casa dos Corleone



Legenda: A casa dos Corleone (atmosfera mafiosa) em contraste com a roupa e o táxi nada mafiosos de Kay.
 Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Nessa imagem (FIG. 23), constata-se que Kay desce de um táxi amarelo e vermelho, também usando (pela última vez) a cor vermelha. Há uma contraposição visual entre os universos: a máfia, escura e sombria, ainda não faz parte da vida de Kay. O portão da casa, que outrora já fora iluminado e aberto ao mundo exterior (como no casamento de Connie), agora é escuro e se fecha para o universo alegre representado por Kay e que, no final da narrativa, ela deixará de vez. Seu táxi nem mesmo pode entrar na residência.

Mas Michael, após uma temporada na Sicília, acaba por voltar para a América diante de uma nova tragédia que assola os Corleone, a morte de primogênito, Sonny. Diante do assassinato do filho, Don Vito resolve reunir as famílias mafiosas e dar um basta na violência. Parte do acordo prevê o retorno pacífico e seguro de Michael, que então assumirá os negócios da família e retomará o relacionamento com Kay. Com Michael agora imerso no universo mafioso, Kay também mudará. Uma possível interpretação, oriunda da concatenação das imagens, da atuação das personagens e de seus diálogos, é a de que Kay assimila (ou é “seduzida” para) o lado “sombrio” que agora faz parte de Michael. Os momentos de dúvida – viver ou não viver o seu amor com Michael – que perpassam o semblante da personagem e dão o “tom” em algumas de suas cenas logo após o retorno de Michael da Sicília nos levam a pensar que Kay entende (mesmo não querendo admitir) que Michael e a *famiglia* serão, em algum momento, a mesma pessoa. Michael, para conquistar a amante, garante que os

“negócios”, em breve, serão legalizados. Mas, como sabemos pela sequência da trilogia fílmica, não é bem isso o que acontece⁴⁵.

Essas mudanças na personalidade de Kay podem ser percebidas na sequência de quatro fotogramas que apresentamos na Figura 24, em que o vermelho e as cores vivas e alegres já não estão mais presentes. As expressões faciais de Kay agora revelam dúvida ou surpresa, e a paleta de cores que predomina em suas aparições em cena é marcada pelo tom sóbrio e pela pouca vivacidade, fazendo com que não mais se destaque no ambiente em que está inserida. Constatamos o mesmo em Michael, que também adota completamente os ternos e chapéus característicos dos mafiosos que um dia o treinaram para que se tornasse um deles.

Figura 24 – As cores revelam a mudança de Kay



Legenda: Os tons de cinza e marrom substituem o vermelho e o branco que antes apareciam de forma predominante no figurino da personagem.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Percebe-se, por meio desta análise da construção dos personagens, aquilo que havia sido apontado por Linda Hutcheon a partir de Gaudreault e Marion: cada mídia possui sua

⁴⁵ O que veremos ao longo da trilogia de *O Poderoso Chefão* são muitas tentativas para essa legalização, todas frustradas e repletas de mortes e vinganças (Michael, inclusive, irá matar um de seus irmãos). Michael não “resolve os problemas” da família, e acaba perdendo a esposa, a filha e morrendo solitário ao lado de um cachorro.

própria “energia comunicativa”, uma vez que recorrem a diferentes estratégias e mecanismos para constituírem suas narrativas. Essa mesma variação de “energia” pode ser observada também quando refletimos sobre a “atmosfera” da máfia recriada no romance e no filme. Isso se evidencia na forma como a *omertá* é abordada nas duas mídias. Serão muitos os momentos em que o caráter viril da máfia ficará evidente nas narrativas. No romance, percebe-se isso nas passagens em que Sonny Corleone vai atrás do seu cunhado, que sempre espanca a sua irmã, ou quando Mike Corleone proíbe Kay, já sua esposa, de lhe fazer perguntas.

Um dos momentos que nos parece mais significativos para observarmos a composição desse tom para a narrativa, no livro, é a passagem em que o narrador, retrospectivamente, relata a chegada dos Corleone a Long Beach, local de Nova Iorque no qual a família instala o seu “quartel general”, uma vez que o apartamento em que moravam já não comportava mais a estrutura da “família”. A mudança para Long Beach é conflitante por um simples motivo: a família Corleone “deve” aceitar uma “vistoria” em seu forno de cozinha. O fato ocorre quando um grupo de três trabalhadores visita a casa dos Corleone, afirmando serem “inspetores de forno da cidade” (PUZO, 2014, p. 231). O chefe do grupo, de forma autoritária e ríspida, diz a Don Corleone que o forno da casa está em péssimas condições e que o conserto custará 500 dólares, mais as peças que forem necessárias para reposição. Somente após este “serviço”, o forno seria aprovado pela inspeção municipal, ou seja, pelos próprios “trabalhadores”. O narrador do romance nos diz que Don Corleone achou graça e que perguntou, com seu sotaque ligeiramente italiano, o que aconteceria se ele não pagasse. O chefe, que já tinha desmontado o forno, falou que o deixaria tal como estava: desmontado e com as peças no chão. Don Corleone “humildemente” disse que apanharia o dinheiro (cf. PUZO, 2014, p. 232). Mas, ao contrário do que falara, procura seu filho mais velho, Sonny Corleone, e pede a ele que resolva a questão. Sonny ouve novamente toda a história dos “inspetores”. A solução?

[...] pôs os três homens sob a mira de sua arma e fez os seus guarda-costas aplicar-lhes umas boas bordoadas. Depois, obrigou-os a consertar o forno e arrumar direitinho o porão. Revistou-os e descobriu que eles na realidade eram empregados de uma firma empreiteira cuja sede ficava no condado de Suffolk. Conseguiu saber o nome do dono da firma. Em seguida, levou os três homens a pontapés para o caminhão deles.

[...] fez uma visita pessoal ao dono da firma empreiteira e disse-lhe que não mandasse nenhum de seus homens a Long Beach. [...] Os assaltantes e valentões profissionais recebiam um aviso para não exercerem sua atividade na cidade. Permitia-se que cometessem uma infração. Quando cometiam a segunda, simplesmente desapareciam. (PUZO, 2014, p. 232).

Nesses trechos, a “capacidade de resposta” da Máfia está bem representada. A justiça estatal é menosprezada, e ganham destaque a força, o poder, a violência e a forma de fazer justiça com as próprias mãos. Mais uma vez, como em trechos anteriores apresentados, a personalidade de Sonny Corleone volta a ser exposta: sem paciência, o primogênito dos Corleone “parte para cima” dos “fiscais”, que, encurralados, são obrigados a remontar o forno e organizar o local. Não eram fiscais. Portanto, mentiram, tentaram enganar a máfia. Isso não é aceito, pelo menos não mais de uma vez: dado o aviso inicial, caracterizado pela violência (bordoadas, pontapés e ameaças), um segundo deslize teria como resposta um eufêmico “desaparecimento”.

Outra cena de demonstração de poder – esta adaptada para o filme, em contraposição à cena anterior, que não foi utilizada na película – é aquela em que o próprio Don Vito Corleone chama, aos “berros”, seu afilhado Johnny Fontane – o mesmo que lhe causara o episódio com Jack Woltz, diretor de cinema – de “mulher” e o manda “agir como um homem”:

– Padrinho, não posso mais cantar, aconteceu algo na minha garganta, e os doutores não sabem o que é. – Hagen e Don Corleone olharam para ele com surpresa. Johnny sempre fora muito duro. Fontane prosseguiu: – Meus dois filmes deram muito dinheiro. Eu era um grande astro. Agora me jogaram fora. O chefe de estúdio sempre odiou minha firmeza de caráter e agora está se vingando. Don Corleone postou-se diante do afilhado e perguntou asperamente: – Por que esse homem não gosta de você? – Eu costumava cantar canções para as organizações liberais, você sabe, tudo aquilo que você sempre detestou que eu fizesse. Bem, Jack Woltz tampouco gostava disso. Ele me chamou de comunista, mas não pôde fazer prevalecer essa sua opinião. Então, peguei uma garota que ele reservara para ele. Passei apenas uma noite com ela, e foi ela quem me perseguiu. Que diabo podia eu fazer? Então, a prostituta da minha segunda mulher expulsou-me de casa. E Ginny e as meninas não me querem aceitar de volta, a não ser que eu rasteje sobre os pés e as mãos, e não posso mais cantar. Padrinho, que diabo posso fazer? O rosto de Don Corleone tomou-se frio, sem comiseração. – Você pode começar a proceder como homem – disse com desdém. De repente, a raiva congestionou-lhe o rosto, e ele gritou: – COMO HOMEM! – Por cima da escrivania, agarrou Johnny Fontane pelo cabelo num gesto brutalmente carinhoso. – Por Deus do céu, será possível que você passe tanto tempo na minha presença sem poder se mostrar melhor do que isso? Um *finocchio* de Hollywood que chora e implora piedade? Que se lamenta como uma mulher! “O que vou fazer? Ai, que vou fazer?” (PUZO, 2014, p. 35).

A passagem é marcada pela exigência da virilidade de Fontane e pela atitude de masculinidade por parte do Don. A traição, a expulsão da mulher, o fato de a mulher não aceitar Fontane de volta, a fraqueza de sua voz, tudo isso soa aos olhos dos Corleone como

falta de virilidade, de força, o que leva Don Corleone a gritar com o afilhado, no intuito de repreendê-lo e fazer com que ele se lembre de que também é parte da família. O uso da gíria, a raiva aparente, a marca do grito no texto de Puzo, representado graficamente pelo uso da caixa alta, tudo isso contribui para a construção deste aspecto de virilidade como um atributo do próprio caráter do Don, que, como vimos em trechos anteriores, alterna seu temperamento em “altos e baixos”. Afinal, ele é firme, mas tem bom coração. Em contraponto, temos as “reclamações choramingadas” de Fontane, que, certamente, não combinam com as exigências da máfia.

Figura 25 – Haja como um homem!



Legenda: O primeiro momento do filme em que Don Corleone demonstra a necessidade de virilidade da máfia de forma mais direta e agressiva.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Como já mencionado, a narrativa do romance abre espaços maiores para a personagem de Fontane em relação ao filme. Entretanto, percebemos que Coppola faz da passagem acima um momento para nos revelar um pouco mais sobre “quem” é este cantor, mas também sobre quem é este Don. Fontane foi apadrinhado por Don Vito e só conseguiu ser um sucesso porque Don, em um momento anterior ao casamento, colocou uma arma na cabeça de um agente musical. Assim, percebemos que na cena acima Fontane retorna ao *godfather* porque tem problemas – observe-se que ele também está no gabinete, no dia do casamento de Connie, ambiente associado aos “pedidos de favores” ao *padrinho*.

Outro ponto interessante desta sequência é que o narrador filmico organiza “pistas” nos discursos do enredo para inserir indicativos de que Don Vito em breve será sucedido por um dos seus filhos. Essa “troca” será motivada, como veremos ao longo do filme, pela idade de Don e por uma possível “diminuição” de sua agressividade nos “negócios”. Talvez por isso a cena acima seja a única que revela uma reação rápida de agressividade de Don Vito Corleone. No livro, Puzo diz que Don agarrou Fontane por cima da escrivania. No filme, Don se coloca de pé, de forma muito rápida, sem se apoiar na mesa, diferentemente do que já havia sido mostrado em outras cenas. Não nos parece um gesto de falta de carinho, mas de raiva, de desespero em relação ao afilhado. Talvez Coppola quisesse mostrar que, no íntimo da personagem, Don não suportava ver “os mais jovens” ignorarem as necessidades da *famiglia*. Era preciso agir como um homem. No livro, a ênfase nessa atitude viril aparece na caixa alta utilizada para a frase. No filme, a solução foi simples: Don fala mais alto e ainda repete a frase: “Haja como um homem. Como um homem!”

Diante das análises apresentadas ao longo deste capítulo, as quais envolvem tanto o livro quanto o filme, em sua relação com a história e entre si mesmos, percebemos como o processo de adaptação exige recursos variados e diversos na ação de nos transmitir as respectivas ideias do texto adaptado, sempre pensando nas especificidades de cada mídia. Para além das questões de fidelidade e originalidade, buscamos apresentar “o que” foi adaptado e por “quem”, apontando ainda alguns dos possíveis “porquês” e “comos”, os quais estão diretamente relacionados ao “onde” e ao “quando” foi realizada a adaptação, tal qual sugerido por Linda Hutcheon.

Nessa perspectiva, como leitores e espectadores críticos de *O Poderoso Chefão*, foi possível observar, através do romance e do filme, não apenas como a máfia ítalo-americana se articulava, em termos políticos, históricos e sociais, ao longo das décadas de 1940-50, mas também como a passagem de uma mídia para outra exige uma série de escolhas narrativas que dependem de fatores os mais diversos. Dentre esses, procuramos destacar dois grupos em especial: por um lado, aqueles relacionados à autoria, observando as escolhas pessoais de adaptadores e o dialogismo que marca as produções coletivas e, por outro, os que se vinculam diretamente às ferramentas narrativas de cada mídia, no caso literatura e cinema, e as implicações desta passagem entre elas em uma obra adaptada. É certo que não cobrimos todas as possibilidades analíticas, nem tínhamos essa pretensão, em se tratando de um universo narrativo tão complexo, mas procuramos apontar alguns dos caminhos pelos quais se pode transitar do *Chefão* de Puzo ao *Chefão* de Coppola.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, nos propusemos a refletir sobre os diálogos entre a literatura e o cinema por meio da análise do texto adaptado, *O Chefão* (que teve seu título alterado após o lançamento e o sucesso do filme), romance de Mario Puzo, e de sua adaptação para o cinema, *O Poderoso Chefão*, primeiro filme da trilogia dirigida por Francis Ford Coppola. A partir das reflexões dos estudos intermédias, de alguns conceitos ligados à linguagem literária e à linguagem cinematográfica e, mais especificamente, dos textos referenciais da teoria da adaptação, percebemos que a adaptação – o produto final – pode ser vista como uma nova leitura resignificada em relação ao texto fonte, a qual é marcada pelos traços de personalidade e parcialidade de seus autores. Esta ideia se aproxima do que sugeriu Robert Stam em suas reflexões: ao adaptar uma obra da literatura para o cinema, renova-se a energia linguística do texto literário, ampliando-se sua linguagem para o campo audio-visual-cinético-performático.

Pensando o comparatismo como método, tal qual entendido por Tânia Carvalhal, escolhemos como fio condutor para nossas reflexões aquela que nos pareceu ser a protagonista de ambos os textos, livro e filme: a máfia ítalo-americana, com sua origem e herança, a qual foi apresentada tanto pelo viés da história quanto pelo viés da ficção. Partindo desse elemento comum e fundamental às obras, procuramos demonstrar, por meio da escolha de algumas passagens do romance e do filme, como autor e diretor modelam suas criações em torno de um contexto histórico que possibilita que a ficção assuma um caráter de verossimilhança. Entendemos que esse movimento de aproximação contribui diretamente para a qualidade de uma obra. E, ao aproximarmos tanto livro quanto filme de seu contexto histórico, verificamos ainda as articulações e os pontos comuns de referência em ambos os textos.

Em diálogo com Linda Hutcheon e Robert Stam, nossos referenciais teóricos centrais, buscamos apresentar uma discussão em torno da adaptação para além das usuais abordagens baseadas em suposições de superioridade ou de julgamento hierárquico entre o texto literário e o texto fílmico, problematizando o processo e o produto da adaptação em toda sua complexidade. Acreditamos que essas abordagens existem, mas tentamos demonstrar outras formas analíticas que nos possibilitam avaliar a qualidade das obras adaptadas e de suas adaptações. Assim, valorizamos, em nosso texto, a riqueza de cada uma das mídias analisadas, sobretudo diante das suas especificidades, o que as torna únicas e, portanto, originais em sua composição.

Vale destacar que, ao escolhermos e utilizarmos os caminhos analíticos apontados pelos pesquisadores de nosso referencial teórico, selecionamos aqueles que nos pareceram possibilitar uma reflexão mais produtiva sobre as obras analisadas. Esses caminhos disseram respeito especialmente às estratégias narrativas e às “técnicas” utilizadas em cada uma das obras analisadas (livro e filme), observando as diferenças e similaridades e os efeitos de sentido delas decorrentes. Assim, procuramos não enfatizar ou priorizar qualquer aspecto dos caminhos de análise propostos por Stam ou Hutcheon. Ao contrário, acrescentamos a eles um método esquemático proposto por Henri Mitterand para se pensar em adaptações cinematográficas, especificamente, valorizando, assim, a multiplicidade de operadores analíticos.

Abordamos, nessa perspectiva, o narrador onisciente em terceira pessoa de Puzo e o narrador câmera de Coppola. Percebemos que este é um ponto importante no enfoque das adaptações da literatura para o cinema, uma vez que um narrador em terceira pessoa, como o do livro de Puzo, possui uma ampla capacidade de revelação das características das personagens, dos múltiplos fatos do enredo e da história, tendo à sua disposição todo o universo linguístico com o qual lida: o narrador, que “sabe tudo”, apenas deve escolher o que e quando contar. Ele pode nos dizer tudo sobre uma personagem e suas atitudes sem que isso se torne algo complexo: como ela vive, como é sua família, o que ela faz e, sobretudo, o que ela está sentindo ou pensando, tudo isso fazendo uso de palavras escritas. Escrever o que alguém está sentindo nos parece ser mais simples do que “filmar” este sentimento.

Já o tipo de narrador do cinema liga-se ao “mostrar”: é a câmera que conduz o olhar do espectador ao longo da narrativa, definindo o que mostrar e quando mostrar. Imaginemos, por exemplo, como o cinema faz para mostrar, através das câmeras, que “a personagem pensou em não ir trabalhar no dia de hoje”. Para refletir sobre essas estratégias, defendemos em nossa dissertação a perspectiva de que os filmes – e, mais especificamente, o narrador cinematográfico – sempre dependerão de uma “ação” coletiva, pois recursos como o roteiro, a iluminação, as cores, o figurino, o som, os atores e a própria montagem são fundamentais para a construção, muitas vezes subjetiva, desse mostrar. Entendemos que a câmera não tem como revelar, diretamente, o que pensa uma personagem: para tanto, ela precisa registrar ações e atitudes dessa personagem que nos permitam conhecer um pouco melhor sua “personalidade”. Em contrapartida, aspectos físicos e visuais dessa personagem muitas vezes se resolvem, no filme, com uma simples tomada, assim como a descrição de ambientes. Se no livro o narrador precisará de um esforço muito maior para nos contar de forma detalhada e rica como é um determinado local ou paisagem, o filme simplesmente irá fazer uso da composição dos

cenários e da fotografia. Escrever e filmar se mostraram, assim, como duas atividades que exigem narradores capazes de lidar com os atributos que têm à sua disposição, com facilidades e dificuldades relacionadas a cada uma das mídias, em cada momento específico dos textos.

Também em relação ao nosso *corpus* de pesquisa, observamos em nossa análise que tempo, espaço, trama e personagens foram alterados no filme para que a história de Puzo funcionasse no cinema, o que nos revela, mais uma vez, que os diferentes elementos narrativos de que dispõe cada uma das mídias – a linguagem verbal, no caso do romance, e o acréscimo a esta das linguagens sonora e visual, no caso do cinema – interferem nas principais escolhas que marcam o processo adaptativo. Neste ponto, buscamos apresentar essas mudanças por meio de três principais aspectos de análise: a construção dos ambientes, a construção das personagens e a recriação da “atmosfera” da narrativa. Identificamos também que, muitas vezes, as opções narrativas não dependem apenas da linguagem utilizada, mas relacionam-se diretamente com motivações pessoais ou histórias familiares que fornecem elementos para as narrativas, ou mesmo decorrem de acasos fortuitos que são aproveitados no processo.

Estamos cientes de que as reflexões aqui expostas – que “nascem” do referencial teórico eleito e do *corpus* selecionado – são apenas uma das muitas leituras possíveis da adaptação de *O Poderoso Chefão*, as quais decorreram, também em nossa pesquisa, de escolhas diversas e, muitas vezes, contingenciais em razão dos limites de tempo de que dispúnhamos para a realização desta pesquisa de mestrado. Duas dessas escolhas foram fundamentais aos rumos que nossa pesquisa tomou e, conseqüentemente, às conclusões a que pudemos chegar ao seu término. A primeira delas diz respeito à definição, no complexo universo narrativo de *O Poderoso Chefão*, de apenas duas obras para comporem o *corpus* da pesquisa, como mencionamos na Introdução deste texto: acreditamos que uma mudança ampliada do *corpus* certamente nos possibilitaria outros caminhos analíticos e distintas considerações acerca do como as obras se relacionam entre si e com o universo que buscam representar. A segunda tangencia o referencial teórico eleito, que era um entre vários disponíveis, os quais abordam a relação intermídia a partir de perspectivas aproximadas, mas não idênticas, tais como a tradução cultural ou a tradução intersemiótica: a opção por referencial distinto provavelmente levaria também a problematizações e análises diversas das que aqui apresentamos.

Gostaríamos de destacar, por fim, que o necessário aprofundamento da pesquisa acerca do objeto nos fez perceber que *O Poderoso Chefão* é uma obra muito mais complexa

do que supúnhamos a princípio: ao vermos algumas de nossas hipóteses refutadas ainda no início de nossa pesquisa, precisamos fazer ajustes e deixar em aberto uma série de trilhas que não teríamos condições de percorrer. Buscando informações sobre a obra em livros, revistas, sites e entrevistas, identificamos, por exemplo, que o texto de Puzo se concentra apenas no primeiro filme da trilogia de Coppola; que há uma série de outros livros que integram o mesmo universo; que os produtos derivados da obra são muitos e diversificados, passando por jogos, objetos domésticos e de decoração, brinquedos, entre outros; que as interpolações com a história da máfia são extremamente importantes na composição das obras. E que, apesar de sua grande disseminação como produto cultural, os estudos acadêmicos a respeito de *O Poderoso Chefão* no Brasil são ainda poucos, mesmo diante da multiplicidade de caminhos que dele poderiam derivar, o que deixa em aberto inúmeras outras possibilidades de pesquisa.

Esperamos, portanto, que embora restrita e parcial, esta dissertação tenha contribuído para as reflexões em torno das relações entre a literatura e o cinema, não pensando nos julgamentos de valor ou no apontamento da superioridade de uma sobre a outra, mas sim na perspectiva de evidenciar o quanto essas relações são complexas e podem levar a resultados extremamente ricos para ambos os campos artísticos. Acreditamos, ainda, com esta pesquisa ter conseguido mostrar o quanto o universo narrativo de *O Poderoso Chefão*, em que pese todo seu reconhecimento de público e crítica, é amplo e está longe de ser esgotado nos estudos acadêmicos brasileiros, abrindo assim caminhos para futuras pesquisas neste viés de abordagem.

REFERÊNCIAS

- 5 HISTÓRIAS reais por trás do “O poderoso chefão”. Portal Estilo Gangster Mafioso, 04 set. 2015. Disponível em: <http://www.estilogangster.com.br/5-historias-da-mafia-reais-por-tras-de-o-poderoso-chefao/>. Acesso em: 09 nov. 2015.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. **Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas**. Tradução Sandra Vasconcelos. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.
- BASTOS NETTO, Gerson Boaventura. **A adaptação do filme O Poderoso Chefão para o videogame**. 2010. 111 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BRITO, José Domingos de. **Literatura e cinema**. São Paulo: Novera, 2007. v. 4.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- CAWTHORNE, Nigel. **A história da máfia**. Tradução Guilherme Miranda. São Paulo: Madras, 2012.
- CECHINEL, André. Uma entrevista inédita com Linda Hutcheon. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16 abr. 2010. Disponível em: <http://www.editora.ufsc.br/noticia/detalhe/id/16>. Acesso em: 03 maio 2016.
- CECHINEL, André. Linda Hutcheon: a economia da “resenha crítica”. **Sibila: Revista de poesia e crítica literária**, São Paulo, 2011. Disponível em: <http://sibila.com.br/novos-e-criticos/linda-hutcheon-a-economia-da-resenha-critica/4706>. Acesso em: 06 jul. 2016.
- CIMINO, Al. **Mafia Files: todos os homens da máfia, histórias e segredos revelados**. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: M. Books, 2016.
- CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em 13 nov. 2015.
- DELORME, Stéphane. **Másters of cinema: Francis Ford Coppola**. Paris: Cahiers du Cinema, 2010.
- DUNCAN, Paul. **The Godfather Family álbum**. Alemanha: Taschen, 2013.
- FALCO, Ed; PUZO, M. **A família Corleone**. Tradução Marcelo Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. **Itinerários**, Araraquara, n. 22, p. 37-57, 2004.

THE Godfather: The Game. Desenvolvido por Electronic Arts. Electronic Arts: 2006.

THE Godfather II. Desenvolvido por Electronic Arts. Electronic Arts: 2009.

GOMES, Paulo Emilio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 103-119.

GREENAWAY, Peter. Cinema: 105 anos de texto ilustrado. Tradução Myriam Ávila. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 8, p. 9-12, 2001.

HANCIAU, Nubia Tournucô Jacques. Confluências entre os discursos histórico e ficcional. **Cadernos Literários**, Rio Grande, v. 5, n. 5, p. 73-81, 2000. Disponível em: http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2316/10_CONFLU%C3%84NCIAS%20ENTRE%20OS%20DISCURSOS.pdf?sequence=1.... Acesso em: 12 set. 2016.

HANSEN, João Adolfo. “O imortal” e a verossimilhança. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, p. 56-78, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608/114196> Acesso em: 15 set. 2016.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2012.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução Fabiano Morais *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2011. p. 342-343.

LUPO, Salvatore. **História da máfia**: das origens aos nossos dias. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2002.

MELO, Edgar; ALMÉRI, Karina. **Máfia, a tradição do crime**: poder dentro dos grupos mais temidos da sociedade moderna. São Paulo: Escala, 2009.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MITTERAND, Henri. **100 filmes da literatura para o cinema**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

PIRES, Cristine de Andrade. A construção do personagem Don Corleone e sua influência em O Poderoso Chefão como produto cultural. **Temática**, João Pessoa, v. 10, n. 11, p. 123-135, nov. 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/21504>. Acesso em: 18 set. 2015.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (177 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Parte II. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (202 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Parte III. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (170 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Extras. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (84 min.), color., legendado.

PUZO, Mario. **Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O Chefão**. Tradução Stella Alves de Souza. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

PUZO, Mario. **O Poderoso Chefão**. Tradução Carlos Nayfeld. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

PUZO, Mario; KING, Larry. Mario Puzo no Larry King Live. CNN, 1996. Disponível em: <http://www.mariopuzo.com/lking.shtml>. Acesso em: 15 set. 2016.

PUZO, Mario; COPPOLA, Francis Ford. **Final Shooting Script**. New York: Paramount Pictures, 2012. (Edição fac-similar).

RODRIGUES, Mauro. A decadência da máfia. **Revista Época**, 28 jan. 2011. Disponível em: <http://colunas.revistaepoca.globo.com/sobalupadoeconomista/2011/01/28/>. Acesso em: 09 nov. 2015.

RYAN, Marie-Laure. Narrativa transmídia e transficcionalidade. Tradução Guilherme Gontijo Flores. **Celeuma**, São Paulo, n. 3, p. 96-128, dez. 2013.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHNEIDER, Steven Jay. **1001 filmes para ver antes de morrer**: edição especial de 10 anos. Tradução Carlos Irineu da Costa *et al.* Rio de Janeiro: Sextante, 2013. p. 544.

SILVA, Andre Campos. **A representação social do gângster em “Scarface” e em “O Poderoso Chefão”**: uma análise da linguagem e da estrutura cinematográfica. 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da UNIMAR, Marília, 2008.

SILVA, André Campos; SILVA, Antonio Manoel dos Santos. As bases representacionais do gângster cinematográfico. **Revista Eco-Pós**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 59-66, 2010.

SILVA, Thiago Gomes da. Bonnie e Clyde: um estudo do gênero de gângster. **Revista História UEG**, Porangatu, v. 2, n.1, p. 117-140, jan. / jul. 2013. Disponível em: <http://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/1579>. Acesso em: 09 nov. 2015.

SILVA, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v.17, n. 2, p. 181-201, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2012v17n2p181>. Acesso em: 06 jul. 2016.

SMITH, Jo Durden. **A história da máfia**. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: M. Books, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. Introdução. In: STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 16-41.

STAM, Robert. **Teoría y práctica de lá adaptación**. Tradução do inglês para o espanhol Florencia Talavera. México: UNAM, 2009.

SUBOURAUD, Frédéric. **La adaptación**: el cine necesita historias. Barcelona: Paidós, 2010.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WINEGARDENER, Mark. **A volta do Poderoso Chefão**. Tradução Marcelo Alves Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2006.