

SONHOS TROPICAIS: FILME DO ESPAÇO, LIVRO DO TEMPO

Paulo Custódio de Oliveira – pensepaulo@gmail.com
Pós-doutor pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2017).

Juliane Santana Lópes – juliane.santana.lopes@gmail.com
Pesquisadora independente da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) da
Universidade Federal da Grande Dourados.

RESUMO: A análise deste artigo procura compreender o livro *Sonhos Tropicais* (1996) do escritor e médico Moacyr Scliar e a adaptação fílmica homônima do cineasta brasileiro André Sturm (2002) pela perspectiva comparativa. Essas duas mídias, o livro e o cinema, possuem especificidades que as singularizam quando olhadas pela perspectiva generalizante do universo das Artes. Mas, são possíveis muitos pontos de convergência enriquecedores da visão crítica. Os instrumentos de cada uma proporcionam formas condizentes com o veículo que as suportam, ou seja, a narrativa romanesca alicerçada na prosa e a obra fílmica nas imagens, nos sons, nos cenários realistas e nas *performances*. Apoiados pelas taxionomias cinematográficas de Gilles Deleuze em *Imagem-tempo* (2005) e pelas teorias da adaptação apresentadas por Linda Hutcheon (2013), exploraremos neste trabalho o potencial criativo de cada obra: o espaço cenográfico requintado do filme e a disparidade temporal do livro, demonstrando como as novas condições midiáticas de nosso tempo retroalimentam a criatividade dos artistas.

PALAVRAS-CHAVE: Relações interartes, Cinema, Literatura.

PALAVRAS INICIAIS

O filme *Sonhos Tropicais* (2002) aborda o momento histórico da revolta da vacina. A narrativa tem início com a chegada do médico Oswaldo Cruz ao Rio de Janeiro depois de passar uma temporada na França se especializando no Instituto Pasteur. Em terras brasileiras os conhecimentos e o trabalho do médico despertam a atenção do Presidente Rodrigues Alves, que o nomeia diretor de saúde pública. As medidas profiláticas rígidas adotadas pelo o médico sanitaria para combater as endemias que dominavam o país, logo se tornam motivo de especulações por parte da população, da mídia e dos políticos da época. As intervenções sanitárias polêmicas vão desde a compra de ratos (transmissores da peste bubônica), passando pela autorização dada aos sanitaristas para entrar nas casas cariocas em busca de reservatórios de água que pudessem servir de alojamento para os ovos do vetor da febre amarela; chegando, enfim, à obrigação da vacina para toda a população como a prevenção da varíola.

O filme não contorna, nem simplifica, a complexidade das condições econômicas, sociais e políticas do Brasil da época: um olhar condolente que recai sobre a população miserável alojada

em cortiços no centro da cidade do Rio de Janeiro e faz uma série de denúncias: a dificuldade causada pelo enraizado misticismo, que recusa as poucas soluções trazidas pela ciência; um Presidente e um Prefeito por demais preocupados com as consequências negativas de algumas intervenções sanitárias radicais no cotidiano da cidade, a megalomania implícita no projeto de urbanização da capital da República, empreitada que, ao ser levada adiante, implicou na destruição dos citados cortiços que abrigavam a maioria dos pobres. As críticas às medidas adotadas para contenção das epidemias, aliadas às especulações políticas que colocavam republicanos e monarquistas em duelo partidário, serão o estopim para a revolta da vacina.

Em meio ao contexto da revolta, três personagens exercem papel importante no filme: Esther, Amaral (um malandro carioca) e Dr. Cardoso de Castro (delegado da cidade). Eles formam um triângulo amoroso em cujo entorno acentuam-se as convergências políticas e sociais da época. Esther é de uma família judaica da Polônia, a moça vem ao Brasil (no mesmo navio que Oswaldo) aceitando uma promessa de casamento. No país tropical, é obrigada a trabalhar como prostituta para o proxeneta Rotchilds. No prostíbulo, ela se envolve com esses dois homens. Aproveitando a oportunidade de dar a volta por cima Esther, com a ajuda do delegado, abre seu próprio prostíbulo, tornando-se agente da exploração. Quando o triângulo amoroso é descoberto por Cardoso de Castro ele é obrigada a voltar à miséria. A peregrinação da prostituta pelas ruas miseráveis do Rio de Janeiro, o apoio que dá aos revoltosos, são oportunidades abertas pelo cineasta para mostrar as dimensões da disparidade social que alinhava os contrários da cidade carcomida pela peste.

DA PROSA À IMAGEM: O TEMPO REPRESENTADO

A versão cinematográfica de *Sonhos Tropicais* (2002) é um recorte linear do livro de Moacyr Scliar (1992) que remete ao passado pela caracterização do cenário e personagens. Já no início do filme o espectador é reportado a uma época e um ambiente bem específicos: a cidade do Rio de Janeiro do ano de 1900. Quando o filme começa, uma fotografia antiga, tendo ao fundo a capital da república, forja, de princípio, esse tempo e esse espaço.

A fotografia induz uma perspectiva histórica para a narrativa. Como um objeto documental, ela assegura o olhar para uma época importante da história do Brasil. A qualidade dessa primeira imagem é uma forma de dar consistência ao discurso histórico que será reportado em todo o filme, ou como Robert A. Rosenstone defende, é uma forma de legitimar o discurso histórico pela ficção:

[As narrativas históricas] Referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do

ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolveremos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso). (ROSENSTONE, 2010 p.14)

Na opinião do crítico, cineasta e historiador podem ser aproximados em virtude da semelhança que se percebe no conteúdo dos fatos narrados. Ambos são repórteres do passado e colocam em seus discursos suas ideologias e valores próprios. O discurso da história tradicional e do filme histórico estão próximos: historiadores e cineastas colocam em suas obras seus pontos de vista. Seus valores ideológicos e culturais são parte integrante de seus discursos; ambos são contadores de história e fazedores de ficção. R. Rosenstone (idem), ao teorizar a relação entre essas duas instâncias, se concentra nessa característica de um passado sempre presente, isso se nota pela clara reflexão do autor ao salientar que o filme histórico fala de nós, supostamente da origem de uma causa que se torna atual pelas consequências que o passado traz para o presente.

Essa relação que torna presente o discurso histórico nem sempre está acessível. No caso do filme de André Sturm, por exemplo, há necessidade de um recuo tático para se percebê-la. A linha contínua que denuncia a presença de questões passadas no presente do Rio de Janeiro é tecida por um conjunto de imagens e sons que tomam o passado como pose, como objeto de representação: são casarões antigos, mulheres de longos vestidos sob o sol intenso do país tropical, homens que discutem política nos prostíbulos e uma população que vai à luta armada com um precário canhão artesanal. A soma dessas características confere “toques precisos de realidade” à produção cinematográfica. Uma relação direta do espaço com o tempo marca o domínio da ação, configurando de forma racional os campos desta e da reação. Como diria Gilles Deleuze:

O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação. [...] O meio atualiza sempre várias qualidades e potências. Nelas ele opera uma síntese global, ele próprio é ambiência ou o englobante, enquanto as qualidades e as potências tornam-se forças no meio. O meio e suas forças se encurvam, agem sobre o personagem, lançam-lhe um desafio e constituem uma situação na qual ele é apreendido. O personagem, por sua vez, reage (ação propriamente dita) de modo a responder a situação, ou modificar o meio ou a sua relação com o meio, com a situação, com outros personagens. (DELEUZE, 1985, p.170)

Corroborando o conceito de imagem-movimento defendido por Gilles Deleuze (1985), podemos classificar a versão cinematográfica de *Sonhos Tropicais* (2002) como uma produção cuja

economia imagética é dominada pela imagem-ação. Como se disse, as situações são determinadas pelo espaço específico em que ocorrem as ações. Tanto o espaço quanto o tempo (o Rio de Janeiro de 1889 a 1904) são bem representados tornando direta a referência à Revolta da vacina. Esses fatores constituem a potência que age diretamente sobre as personagens. As potências do ambiente social induzem Oswaldo Cruz a tomar decisões polêmicas que procuram driblar com criatividade os desafios apresentados pelas endemias em um país que cresce às custas de desequilíbrios. As decisões do sanitarista, aliadas às motivações aos desvios políticos do momento, geram a revolta da população. Acabada a revolta, cada personagem é reposicionada numa nova situação: alguns revoltosos presos, Oswaldo em intensa reflexão sobre os acontecimentos, Esther retirada da rua por Cardoso de Castro. A sensação de realismo, como nos explica Deleuze, vem da forma determinante como o ambiente age sobre as personagens e a recuperação da ordem expõe o Positivismo inerente à organização espaciotemporal dos fatos.

A adaptação fílmica chama a atenção pela influência que a personagem Esther tem em todo o enredo. A personagem representa uma parte de imigrantes marginalizados no país tropical. Há, na figura da moça, um empenho em retratar os problemas sociais aliados aos problemas de saúde que foram ocasionados pelas epidemias (peste, varíola e febre amarela) e que dividiam espaço com as DST's. Uma alteração exige atenção especial: a prostituta exerce um protagonismo que não ocorre no livro. Essa ênfase na história de Esther é o retrato da liberdade que o cineasta mantém tanto sobre o discurso histórico quanto sobre a obra adaptada. Linda Hutcheon (2013) ao tratar da estética da adaptação, considera inadequada a expectativa de fidelidade associada à adaptação pelo senso comum:

Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo (...) assim como a imitação clássica, a adaptação tampouco é uma cópia ordinária; é um processo de apropriação do material adaptado (...) a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*. (grifos da autora) (HUTCHEON, 2013 p.45).

A adaptação fílmica mantém esse diálogo livre com a fonte inspiradora e com o discurso histórico, representado pela revolta da vacina, sem perder o caráter tradicional das narrativas fílmicas. Podemos notar no filme uma relação intertextual promovida por recursos de natureza distinta: um é a ficção do livro e outro que é o discurso da história tradicional representando a revolta da vacina. As perspectivas teóricas se alinham nessa adaptação quando se percebe que, de um lado, Linda Hutcheon defende as adaptações fílmicas de romances como obras novas que

nascem da inspiração de uma obra literária; e de outro, as reflexões de R. Rosenstone corroborando a ideia de distanciamento em outra chave, ao salientar que os filmes históricos utilizam da especificidade da mídia cinematográfica para contar fatos passados por meio de imagens que não se furtam à criação inventiva da arte:

O cinema, em especial o filme dramático (...) vai além (como fazem todos os historiadores, segundo os teóricos) da constituição dos fatos (...) o filme se permite *inventar fatos*, ou seja, elaborar vestígios do passado que posteriormente são ressaltados como importantes e dignos de serem incluídos. (grifos do autor) (ROSENSTONE, 2010 p.23)

Esther e seus dois amantes são, por assim dizer, o abrigo dessa dignidade ficcional apontada por R. Rosenstone. A fidelidade aos fatos (a revolta da vacina e suas consequências históricas) é fertilizada metaforicamente pelo triângulo amoroso, dado sensível que empresta nobreza humanística à miséria que se quer denunciar. Estas personagens mantêm um papel importante em todo o enredo, representam a denúncia da exploração sexual a qual a polícia da época era indiferente. Além de Amaral ser o estereótipo do típico malandro brasileiro.

O filme não se desvincula do que Jean-Claude Bernardet (2004) chama de “jeito hollywoodiano” de fazer cinema. A narrativa linear mantém uma história de amor dentro de um enredo histórico, não escapando das amarras comuns do Cinema nacional (e mundial) com mocinhos e vilões que fazem do passado “uma mera ambientação para histórias de aventura e amor.” (BERNARDET, 2004, p.28). O tradicional modelo cinematográfico não deixou de prevalecer nessa obra de cunho realista. Entende-se aqui, o peso mercadológico que recai sobre o Cinema nesse processo adaptativo (HUTCHEON, 2013, p. 126). A obra deve dar lucro, deve se pagar e, nesse sentido, o filme precisou se adequar de alguma maneira às expectativas narrativas de um grande público. Isso ocorre,

[...] para que o público encontre uma linguagem com a qual já está familiarizado, eles adotam formas dramáticas familiares ao cinema de mercado. Caso contrário, essas informações ficariam bloqueadas antes de chegar às telas ou não seriam bem entendidas ou aceitas pelo público. (BERNARDET, 2004, p.85).

Por outro lado, tratar o triângulo amoroso como uma questão de adaptação ao modelo comum esperado pelo público e advindo de um Cinema dominador, não apaga o valor de pensamento que ele incita, já que a obra de André Sturm é carregada de uma crítica social e política bastante cara ao Cinema brasileiro. Em toda a sua trajetória, as produções nacionais prezam o conteúdo de especulação da sociedade, o crítico de Cinema Ismail Xavier em suas reflexões sobre

O *cinema brasileiro moderno* (2001) afirma que mesmo as produções com estéticas puramente comerciais carregam uma reflexão matizada por essas questões:

(...) não descarto a relevância cultural de gêneros estáveis no comércio – a comédia erótica, o filme sertanejo, o infantil à trapalhões (...) refletem características próprias à sociedade brasileira, tradições locais ou uma dinâmica do presente. Bem sucedidos na comunicação, eles reiteram sua força mesmo em tempo de crise; o que para um nacionalismo mais exacerbado, é motivo especial para apreciá-los, pois são tomados como focos de resistência de um cinema que se mostra enraizado, mantendo-se vivo (por mais discutível que seja a ideia de raízes numa sociedade urbana de mercado). (XAVIER, 2001 pp. 61-62).

Portanto, em consonância com o crítico, não se dirá nada contra a economia de mercado que parece ter regido a produção cinematográfica de *Sonhos tropicais* (2002). Em que pese o detalhe exposto, continuam apropriadas as reflexões sobre as contingências do país que fazem as produções nacionais assumam lugar de crítica social.

DA IMAGEM À PROSA: A CARNE DO TEMPO

O filme, porém, se distingue muito do livro. Considerar que o serviço da câmera está para o do narrador não é surpresa. Mas vale observar que, enquanto no filme, a câmera está dissolvida na percepção da imagem, no livro, o protagonismo está na figura do narrador. Não na manipulação que este faz do conteúdo, mas sim no que poderia ser chamado de teatralização do tempo, que será explorado mais adiante. Duas outras personagens permanecem presentes do início ao fim da narrativa literária: o historiador norte-americano e o sanitarista Oswaldo Cruz. As únicas personagens que têm nomes são as que representam o passado, as personagens que adentram a narrativa no presente e futuro são anônimas e as reconhecemos de acordo com a função que o narrador dá a elas.

A prosa romanesca tem um narrador-personagem que se torna o único vínculo do leitor com o presente. Esse narrador é um médico desempregado e alcoólatra que relembra a trajetória de seu ídolo, Oswaldo Cruz, destacando a vida do sanitarista do nascimento até a morte como modelar, enquanto aguarda uma suposta entrevista historiador norte-americano que vem ao Rio realizar uma pesquisa sobre o sanitarista Oswaldo. Sabe-se da vinda do jovem estudante, que ainda acontecerá, pela mediação do narrador-personagem com o médico falecido há mais de 90 anos: “Ele virá, Oswaldo” (SCLIAR, 1996, p. 5). O livro é, pois, uma narrativa psicológica operando o quadro tensivo do narrador.

A trama ficcional é uma complexa teia temporal: A história de Oswaldo tem lugar no passado longínquo. Ao discorrer sobre a grandeza do médico sanitarista, o narrador elabora uma

profunda reflexão acerca de sua própria vida. Há na narrativa uma constante repetição do nome Oswaldo, configurando na reiteração do destino desses três personagens (narrador, médico e estudante), envoltos pelo mesmo interesse e assujeitados pelos mesmos vilões: a medicina e o desequilíbrio social. O estudante norte-americano é apresentado, ao longo da narrativa, dentro de um futuro absurdo. Como alguém que observa os tempos a partir de um universal panorâmico, o narrador o supõe esperando seu telefonema, prevê o assalto que acontecerá. Somente no fim da narrativa que o leitor descobre que o estudante já veio ao Brasil e já voltou ao seu país de origem (sem realizar o intento a que veio, isto é, sem entrevistar o narrador). Ou seja, as suposições do futuro são, na verdade, são representações de um passado bem próximo. Esse jogo complexo de referências temporais encontra-se, pois, no cerne da criação literária. Presente, passado e futuro perdem suas características delimitadoras e a narrativa sofre um “achatamento temporal”.

Como eixo axiomático da narrativa literária, o narrador se torna o ponto de todas as indeterminações que distanciam o livro do modelo narrativo tradicional. A crise está no fato de que ele é o vértice da atualização tanto do passado quanto do futuro. Para conseguir esse feito, há situações em que o autor se vê na contingência de “se olhar à distância”, ainda que o conjunto da obra seja um narrador autodiegético. O seu olhar é de quem observa

É alcoólatra. Dependendo de seu crédito no bar da esquina, toma o que chama de “vários martelos de parati” por dia, cerveja e até uísque. Conversa muito com a garrafa e também com Oswaldo Cruz, famoso sanitarista já falecido. Sustenta que o assunto não lhe tem faltado. É que se dedica a estudar a vida de Cruz. Desde que perdeu o emprego, frequenta assiduamente a biblioteca de Manguinhos. Cita, entre suas leituras: a biografia de Oswaldo Cruz escrita por Salles Guerra, a *Opera Omnia*, a coletânea de trabalhos do Cruz; A escola de Manguinhos, de Olympio da Fonseca Filho; *Oswaldo Cruz e a caricatura*; *Oswaldo Cruz no julgamento de seus contemporâneos*; e muitas outras. (SCLIAR, 2006, p. 190).

O relato em terceira pessoa é uma espécie de artifício irônico de duas dobras. A primeira e mais imediata, é esta que nos dá a perceber que o narrador instala um personagem (ele mesmo) com o objetivo de escondê-lo; a segunda, traz a luz o próprio autor, na medida em que denuncia suas habilidades e conhecimentos como médico de profissão. Estas últimas servem, pois, como dêiticos narrativos. Logo, o elemento metaficcional traz os traços da historiografia presente no texto, pois todo o romance mantém um diálogo com a história tradicional. O contar histórico da obra pode explicar o distanciamento do narrador de si mesmo. A história e a figura de Oswaldo Cruz mantêm sobre esse narrador uma forte influência que leva Oswaldo ao centro da narrativa. A

história da vida profissional e afetiva do prestigiado sanitarista é objeto de uma idealização romântica.

O tempo não especificado da vida desse narrador (que supostamente estaria em tempo presente), faz o olhar voltar-se para a busca de sentido da narrativa. A teoria da Literatura hermenêutica, que visa a aproximar a Literatura de uma interpretação filosófica, propõe que o tempo age sobre o homem como uma forma de criar nele uma consciência de si.

O homem não apenas está no tempo, na sucessão cronológica dos dias e das horas, mas *é* tempo, isto é, existe num horizonte que, pela *memória*, abarca o passado e, pela *prospecção*, pelo projeto, indaga e delinea o futuro. Desdobrando-se em passado, presente e futuro, tornando o passado *presente* a si pela memória, e o futuro também *presente* pela antecipação e o projeto do agir e do ser, o homem *presente* a si, consciente de si, se expressa no tempo e como tempo. Assim, a consciência é, para o homem, consciência de si, desvendada ao longo da vida no tempo. (grifos da autora) (CESAR, 2011, p. 165).

Pode-se dizer que o narrador procura desvelar sua temporalidade agônica por meio da superação das instâncias do tempo cronológico. Um passado miserável dialoga com um futuro muito digno: um médico desempregado e beberrão leva um estudante norte-americano a se deslocar do seu país de origem para entrevistá-lo acerca de um passado glorioso da ciência brasileira. O narrador alcoólatra busca, nessa viagem entre os tempos, as respostas para sua situação miserável no presente. O tempo serve de apoio para as experiências passadas e presentes e age diretamente na concepção do futuro da personagem narrador. A temporalidade da narrativa está marcada pelo contraste de tempos verbais que trazem complexidade à linguagem, isso porque ao narrar um jovem que veio ao Brasil no futuro do presente e ao narrar o diálogo que mantém com um morto, colocando sua história em tempo presente, o tempo verbal assume um papel de criador de imagem. Cria-se no leitor a imagem do tempo diante da narrativa que ao adentrar cada uma das três personagens engendra uma linguagem verbal diferente. O conjunto da narrativa torna-se metáfora de uma temporalidade existencial por obra da falência dos assuntos engendrados. Embora natimorta enquanto conteúdo, não deixa de ser o sustentáculo da metáfora (niilista) de uma vida inteira.

Isso faz desse romance contemporâneo uma obra bem característica da Literatura moderna. Sua estética se volta para a subjetividade de seus personagens e destrói a linearidade do tempo, rompendo com o tempo cronológico. Esse fenômeno é o que A. Rosenfeld em suas *Reflexões sobre o romance moderno* (1976) supunha ser uma obra voltada para a estética abstrata, que se perde da temporalidade comum da prosa realista tradicional. Há um prestígio maior no relato dos

fenômenos psicológicos das personagens, levando-as para uma perspectiva onírica dada pela confusão do tempo. Segundo A. Rosenfeld:

Nota-se no romance de nosso século uma modificação análoga à pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou a ilusão do espaço, parece corresponder no romance o da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”, o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. (ROSENFELD, 1976, p.80).

Esse abalo do tempo linear é característica marcante no livro *Sonhos Tropicais* (1992). Na abolição da cronologia temporal o passado se torna atual, não há uma ruptura proferida pelo narrador quando ele se volta ao passado; o tempo é contínuo e mantém o passado e o futuro a todo instante presentes; não há barreiras que separem a personagem onírica de Oswaldo, inscrita no passado, da personagem futura que é o jovem norte-americano. Acontece dessa forma uma coexistência do tempo e isso age diretamente sobre a não-temporalidade da narrativa como um todo.

O tempo não é o único motivo de quebra da narrativa. Notícias de jornais com pequenas críticas da sociedade, propagandas de fármacos e de curandeiros que se misturam às críticas da mídia sobre as medidas sanitárias adotadas por Oswaldo Cruz. Assim como o tempo verbal, os fragmentos do suposto jornal se mesclam ao enredo. De repente o leitor se depara com fragmentos que remetem aos noticiários, como uma comprovação por imagem do que o narrador está a dizer a Oswaldo, o seu interlocutor defunto.

Aqui se pode fazer uma relação que, embora aparente esdrúxula em outras situações, quando perspectivada pelo empenho desse artigo, faz todo o sentido: o achatamento deliberado da temporalidade permite pensar o livro a partir do que Deleuze chama de filme moderno no livro *Imagem-tempo* (2005). Para o filósofo francês, os bons filmes modernos alcançaram a apreensão direta do tempo, ou seja, não há uma separação de tempo, o passado e o futuro coexistem com o presente, caminho de interpretação crítica que está se sugerindo para esse romance. O artifício cinematográfico deixou em crise o *flashback*, a sucessão de tempo ocorre de maneira tal que o passado se atualiza na imagem, dispensando a ruptura imagética do presente com o futuro. O tempo, nesse sentido deleuziano, é coexistência.

A simples sucessão afeta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois (...) É preciso (...) tender a um limite,

fazer com que entre no filme o limite de antes e depois do filme, apreender na personagem um limite de antes e de depois do filme, apreender na personagem o limite que ela própria transpõe para entrar e sair do filme, para entrar na ficção como num presente que não se separa de seu antes e de seu depois (...) não alcançar um real que existe independentemente da imagem, mas um antes e um depois assim como coexistem com a imagem, inseparáveis da imagem. Seria esse o sentido do cinema direto, na medida em que é um componente de todo cinema: alcançar a apresentação direta do tempo. (DELEUZE, 2005, p.52).

Essa citação situa o objetivo da pesquisa: a representação direta do tempo que, segundo G. Deleuze, eleva a estrutura do filme a um grau ímpar de complexidade e, conseqüentemente, de qualidade estética. São estas mesmas qualidades, isto é, esta mesma complexidade temporal a ser explorada literariamente no romance de M. Scliar. As histórias das personagens que são contadas pelo narrador obedecem a uma estrutura temporal linear, no entanto, é o próprio uso do tempo verbal que transmite a representação direta do tempo e faz com que a disparidade temporal apareça na narrativa. Não há, na narrativa, do livro uma limitação que diga ao interlocutor o que é futuro e o que é passado: é o tempo verbal que situa o leitor no campo das indeterminações. Isso significa dizer que o tempo verbal apresenta o que foi chamado de “teatralização do tempo”. O trabalho com o tempo verbal assumiu um papel de imagem e aproximação com as características da linguagem cinematográfica dos filmes modernos. A escrita mostra, por meio da indefinição temporal, uma imagem própria do tempo, pois é ele o fio condutor da narrativa. O tempo passeia na narrativa (como os *travellings* nos filmes) representando de forma realista de movimento e continuidade.

PALAVRAS FINAIS

Esse romance contemporâneo, situado num momento em que as produções cinematográficas são tão populares (ou ainda mais populares que os textos literários), nota-se que o autor incorporou ao seu romance muito das técnicas cinematográficas. Ao apropriar-se dessa “imagética literária” nota-se que o texto de M. Scliar foi mais complexo na utilização dessa técnica que o filme. A versão fílmica de *Sonhos Tropicais* (2002) foi integralmente baseada num modelo de filme histórico, apropriando-se de uma estrutura linear e um espaço fiel à época, prendeu-se à tarefa de contar as ações, assegurando a racionalidade para o espaço cinematográfico.

O sentido da obra fílmica é voltado à narrativa histórica. Para isso, o espaço se tornou a imagem do passado, enquanto as fotografias, iniciais e finais, prometem localizar as ações no tempo. A história narrada pelo filme sobressai à estrutura usada para contá-la. Por meio de uma narrativa fílmica tradicional, foi transposto por imagens um fato importante do passado do país. A

obra se enriquece pela reportagem de fatos, não fugindo da característica de representação social do Cinema nacional e aliando o discurso do historiador ao discurso da ficção.

Os mecanismos literários utilizados por M. Scliar no romance *Sonhos Tropicais* (1992) fazem dele uma obra rica. A linguagem escrita cria no leitor uma noção de tempo icônico. Os tempos verbais que mesclam a narrativa paralisam a temporalidade, subordinando a narrativa ao jogo verbal que introduz o leitor no desenvolvimento da narração. O tempo histórico e o tempo da narrativa se ampliam de tal forma que num delírio de um narrador embriagado, se tem uma imagem panorâmica de três personagens alocados em seus próprios tempos.

Isso prova que a “literatura pós-cinema” muito abstraiu dessa nova mídia. Se no início do Cinema ele se voltou à literatura para se estruturar, na Literatura contemporânea o contrário também acontece com interessantes movimentos de refinamento estético. A impossibilidade de colocar imagens em movimento num texto escrito não foi empecilho para que o autor tornasse o tempo uma imagem autônoma. Essa autonomia acontece porque a disparidade temporal presente no livro não deixa abalada a continuidade da narrativa. O que é muito interessante, porque mostra a inseminação mútua das artes e o vigor que isso proporciona a elas.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, Jean-Claude **O que é cinema**. 14. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004, 117p (coleção primeiros passos).

CESAR, Costança Terezinha Marcondes. “Temporalidade e Literatura”. In: _____ **Teoria literária e hermenêutica riccoeuriana: um diálogo possível**. Paula, A.C.de; Sperber, S. F.(org.). Dourados, MS: UFGD, 2011. Pp. 165-175.

DELEUZE, Gilles. **A imagem movimento**. Traduzido por Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A imagem tempo**. Traduzido por Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense 2005.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Traduzido por André Cechinel. 2. ed. – Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. **Texto/Contexto**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.75-97.

ROSENSTONE, Robert. A. “A história nos filmes”. In: _____. **A história nos filmes**. Os filmes na história. Traduzido por Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010. pp. 13 – 25

SCLIAR, Moacyr. **Sonhos tropicais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, 212p.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. (coleção leitura), 156p.

Referência filmica

SONHOS TROPICAIS. Direção de André Sturm. Fotografia: Jacob Solitrenick. 120 min. Pandora Filmes. 2002.

Title

Sonhos tropicais: Movie of the space, Book of the time.

Abstract

This article aims to analyze the book *Tropical Dreams* by writer and physician Moacyr Seliar and the homonymous film adaptation of the Brazilian filmmaker André Sturm. These two media, the book and the cinema, have specificities that sing them out when looked at by the generalizing perspective of the universe of the Arts. The instruments of each provide forms compatible with the vehicle that support them, that is, the narrative *romanesca* grounded in prose and film work in images, sounds, realistic scenarios and performances. Supported by the film taxonomies of Gilles Deleuze in *Image-time* (2005) and by the theories of adaptation presented by Linda Hutcheon (2013), we will explore in this work the creative potential of each work: the exquisite scenographic space of the film and the temporal disparity of the book, Demonstrating how the new media conditions of our time give feedback to the artists' creativity.

Keywords

Interarts relationship, Cinema, Literature.

Recebido em: 31/07/2017.

Aceito em: 30/08/2017.