

LITERATURA E CINEMA: A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE *GERMINAL* DE ÉMILE ZOLA

Katya Maia Motta*

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar a transposição da obra literária *Germinal*, de Émile Zola, para a linguagem cinematográfica. Visa-se, além do grau de parentesco entre o texto literário e o texto fílmico, a compreensão de como a estética naturalista, a ideologia marxista e a dominação e luta de classes presentes no romance são retratadas pela linguagem verbo-áudio-visual. Para atingir esse propósito, serão analisados recursos utilizados pelo cinema para realizar a adaptação.

PALAVRAS-CHAVE

Adaptação. Linguagem literária. Linguagem cinematográfica.

1 INTRODUÇÃO

Germinal foi publicado em 1885 por Émile Zola. Trata-se de um marco na literatura, pelo fato de o autor abordar esteticamente – ou mais especificamente, aproximar a arte literária e o saber científico – as mudanças ocorridas no âmbito sócio-político da sociedade do final do século XIX. A questão social é tratada por Zola com maestria e seus personagens refletem a diversidade social desde a burguesia até o proletariado. Também se pode dizer que o livro proporciona ao leitor a possibilidade de reflexão, pois se encontra nesse texto um tom de denúncia no que se refere à desigualdade social, e, por conseguinte, à idéia de que era preciso haver mudanças na sociedade para que o trabalhador pudesse ter uma vida mais digna.

Essa obra foi adaptada para o cinema em 1993, sob a direção de Claude Berri. É classificada no gênero dramático e, em seu elenco, encontram-se Gerard Depárdieu, Miou-Miou, Jean Carmet, Renaud Danner, Jean-Roger Milo, Judith Henry, Laurent Terzieff, Jean-Pierre Bisson, Bernard Fresson, Jacques Dacqmine, Anny Duperey, entre outros. As mais de quinhentas páginas da obra-prima estão presentes em aproximadamente 1h55min. de filme. Embora pertençam a campos diferentes, visto o romance ser verbal, enquanto o filme pode ser

* Aluna do Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie

considerado verbo-áudio-visual, o texto fílmico trata o literário com respeito. Muitos dos capítulos do texto literário correspondem às seqüências fílmicas.

2 ROMANCE: MARXISMO, DOMINAÇÃO E LUTA DE CLASSE, ESTÉTICA NATURALISTA

Encontra-se, no romance de Zola, o antagonismo entre duas classes rivais: de um lado uma burguesia dominante e, de outro, uma classe proletária maltratada que luta pela sobrevivência. Com relação ao proletariado, o romance reflete a realidade dos operários franceses nas minas de carvão no final do século XIX e em seu bojo depara-se com a ideologia marxista.

Para analisar esse conflito de classes na mencionada obra, é necessário considerar algumas proposições da ideologia marxista. Como se sabe, Karl Marx foi um dos grandes teóricos da ideologia, tanto que sua contribuição para a explicitação do seu sentido é reconhecida universalmente. Assim, segundo a concepção marxista:

a ideologia é toda forma de pensamento teórico, cujo conteúdo se constitui de representações ilusórias do real objetivo, apresentadas como correspondendo aos interesses universais, mas correspondendo de fato aos interesses particulares das classes sociais e elaboradas com a finalidade de justificar o exercício do poder político sobre as outras classes ou grupos em decorrência do exercício do poder econômico fundado no domínio da propriedade privada (SEVERINO, 1986, p. 23).

Para o filósofo, a ideologia é a forma de representação, no plano da consciência, que serve para mascarar a realidade fundamental, que é de natureza econômica. Isso se dá pelo fato de que é a classe dominante que dispõe da “força material”, ou seja, dos meios de produção, o que faz dela uma classe que domina o poder em termos econômicos. Sua dominação ideológica aparece como uma extensão da dominação exercida na esfera da circulação e da produção, de forma que, do mesmo modo que ela controla os meios materiais, também controla os meios de produção e a difusão das idéias.

Em *Germinal*, essa ideologia dominante burguesa é representada por um grupo de pessoas que se mostra inconsciente em relação ao estado de sub-vida de seus empregados, os quais trabalham em uma mina de carvão. Essa inconsciência por parte da classe detentora do poder econômico se explica por esta achar que o proletariado é uma classe desprovida de privilégios e sonhos; para ela, os trabalhadores queixam-se sem motivos, já que, segundo seus critérios, eles possuem tudo aquilo de que precisam e a companhia administrada por eles é, na realidade, uma “mãe” para todos.

Um dos fatores que explica essa visão distorcida da realidade está no desejo dessa burguesia de manter sua posição social privilegiada; outro fator concerne ao fato de essa

classe confundir as condições materiais de produção com os trabalhadores enquanto indivíduos, ou seja, eles trabalham e vivem em condições subumanas e isso faz deles um subproduto da espécie humana, pertencendo, assim, a uma raça inferior.

Nesse romance, o despertar da consciência por parte da classe proletária inicia-se no momento em que esta começa a lutar para melhorar sua condição de vida; é a partir daí que a teoria socialista defendida por Karl Marx começa a tomar corpo. Na obra, ela é representada pela personagem Etienne, um novo funcionário da mina de carvão que se hospeda, inicialmente, na casa de Maheu, membro da família protagonista da obra, que possui em si tanto as características de uma família, quanto as da vida proletária. É Etienne quem primeiro toma consciência da injusta desigualdade social existente entre os trabalhadores e o patrão da mina e quem, a partir disso, se torna o cabeça das revoltas desencadeadas pelos trabalhadores. Esse seu poder de liderança é percebido na obra quando ele procura esclarecer aos seus companheiros o processo de exploração aos quais estão submetidos; aliás, é a partir deste momento que se inicia, por parte dos trabalhadores, uma luta por uma sociedade mais justa.

Seguindo os passos de Marx, essa personagem se torna um membro da Internacional dos Trabalhadores e passa a difundir as idéias socialistas dessa organização entre seus companheiros, fazendo com que elas comecem a despertar a consciência da maioria dos operários. Nesse ponto, pode-se perceber a ideologia implícita do autor, que acredita na transformação da sociedade capitalista em socialista como meio de acabar com as injustiças sociais. É possível abstrair isso por meio da constante presença de contrastes entre a riqueza burguesa e a extrema pobreza proletária, o que faz com que o leitor tenha no socialismo uma forma de resolver essas diferenças sociais, enquanto o capitalismo passa a ser visto como gerador dessas diferenças.

Convém ressaltar que Zola concebe o seu romance como uma ferramenta pela qual ele pode mostrar a dura realidade sócio-econômica vivenciada pela classe operária. E ele faz isso, valendo-se de uma linguagem científica e naturalista, ou seja, Zola transporta, para a criação literária, as regras da investigação científica, seguindo o modelo do romance experimental. Aliás, o determinismo está marcado no enredo desde as primeiras linhas, conforme se pode verificar no trecho em que a personagem Boa-Morte desabafa suas angústias a Etienne:

A família trabalhava para a companhia de Montsou desde sua criação e isso já vinha de muito longe, cento e seis anos. Seu avô Guillaume Maheu, na época um garoto de quinze anos, fora o descobridor da hulha em Réquiart, a primeira mina da companhia [...] Depois seu pai, Nicolas Maheu, conhecido como o Ruivo [...]. Depois dois seus tios e seus três irmãos ali também haviam deixado a pele [...] Ele, Vicent Maheu, [...] Seu filho, Toussaint Maheu, já se matava no mesmo ofício, assim como seus netos e toda a sua família (ZOLA, 1979, p. 16-17).

Também se observa uma forte relação entre as personagens e o meio. Os espaços inseridos na obra refletem a situação sócio-econômico-cultural das mesmas. A mina, por

exemplo, apresenta-se metaforicamente como um monstro, que devora os trabalhadores subjugados: “Só uma coisa ele compreendia perfeitamente: que o poço engolia de vinte e de trinta homens, e com tal facilidade que nem parecia senti-los passar pela goela” (ZOLA, 1979, p. 31-32).

A aldeia dos mineiros é um outro espaço muito importante na narrativa. As moradias dos operários são o reflexo da péssima situação em que eles vivem; são locais imundos, pequenos e sem a menor privacidade. Assim, essas moradias retratam o que esses trabalhadores obtêm mediante a venda de sua força de trabalho, ao mesmo tempo em que representam a sustentação do luxo dos burgueses que atraem toda a riqueza para si, enquanto apenas sobra a miséria para seus trabalhadores que são considerados animais.

O corpo devia permanecer inclinado, os braços tesos para poder empurrar com todos os músculos, os ombros e os quadris. Numa dessas viagens ele seguiu-a, viu-a conduzindo como o dorso tenso e as mãos tão embaixo que mais parecia estar trotando de quatro pés, como um desses animais anões que trabalham nos circos. [...]. Mais um grunhido veio do patamar, era a voz de Maheu [...] (ZOLA, 1979, p. 48).

3 A ADAPTAÇÃO DO ROMANCE PARA O CINEMA

O filme inicia-se com uma música triste, que embala e envolve o espectador. Conforme as considerações de Francis Vanoye (1994), a música pode exercer a função de um prenúncio das tristezas presentes na narrativa fílmica, proporcionando, neste primeiro contato, uma profusão de impressões e de emoções que prepara o espectador para o que está por vir. Esse fundo musical soturno é acompanhado pela imagem da mina de carvão ao fundo, a qual é iluminada por chamas amareladas que, em vez de realmente iluminarem, acrescentam à cena um tom de tristeza.

No que tange à adaptação da linguagem escrita para a fílmica, a segunda condensa o conteúdo da primeira por meio do uso dos significantes visual (cenário, iluminação), narrativo (imagem, desempenho dos atores) e áudio-visual (música, sincronismo da imagem e dos sons, palavras, ruídos, etc.). Não há gratuidade em nenhuma parte do filme, que tem em si a árdua tarefa de apresentar uma obra de mais de quinhentas páginas em pouco mais de duas horas de filme. Para isso, embora haja fidelidade na reprodução das falas pelos atores, a ponto de ser possível acompanhá-las com o que está escrito no livro, obviamente há uma seleção das mais importantes, sendo que as elipses, em sua maioria, são captadas por outros recursos. O contraste entre o início do romance e do filme ilustra bem isso: na obra de Zola, a descrição da chegada de Etienne à mina de carvão e sua conversa com o velho tomam todo o primeiro capítulo do livro, fatos estes que ocorrem em dez páginas nas quais figuram diversas

descrições; já no filme, isso ocorre em 3'56", excluindo-se os primeiros 1'43" em que a câmera focaliza a fábrica ao longe, momento utilizado para os créditos iniciais.

A seguir, há um exemplo em que a elipse das falas é compensada pelo uso de um significante narrativo.

No romance

– E, é... Retiraram-me três vezes lá de dentro, em pedaços. Uma vez com o cabelo todo chamuscado, outra com terra até o bucho e a terceira com a barriga cheia de água, como uma rã... Foi então que eles viram que eu não queria morrer mesmo e começaram a me chamar de Boa-Morte, de troça. [...]

– Há muito tempo que você trabalha na mina?

[...]

– Ah! Sim... Há muito tempo. Não tinha ainda oito anos quando descí, imagine, justamente na Voreux, e agora tenho cinquenta e oito. Veja bem, fiz de tudo lá dentro: primeiro como aprendiz; depois, quando tive forças para puxar, fui gradador e, mais tarde, durante dezoito anos, britador. A seguir por causa destas malditas pernas, puseram-me para desaterrar, aterrar, consertar... Isso até o momento em que tiveram de me tirar lá de baixo porque o médico disse que um dia eu não voltaria mais. E faz cinco anos que sou carroceiro... Que tal? Não é bonito? Cinquenta anos de mina, sendo que quarenta e cinco no fundo! (ZOLA, 1979, p. 15, 16).

No filme

– Me tiraram de lá de dentro três vezes, todo arrebetado. Uma vez... todo chamuscado, outra vez com terra até o bucho... e, a terceira, cheio d'água como uma rã. Então, com eu não morria, me apelidaram de "Boa-Morte". Só de gozação.

– Trabalha há muito tempo na mina?

– Comecei com menos de 8 anos, agora tenho 58. Faça a conta.

Embora o filme não traga todo o diálogo contido no livro, fica subentendida, pelo "close" da câmera, a vida árdua pela qual o velho passou na mina de carvão, pois esse "close" focaliza seus olhos sombrios e sua roupa suja, assim como pelo próprio desempenho do ator, que demonstra tristeza e desânimo em sua expressão.

Com relação à iluminação, percebe-se que tal recurso contribui de forma significativa para a construção de significados na transposição do romance para a película. Ela é trabalhada de forma a transmitir sensações e ainda como divisora de pólos, pois há um tratamento diferenciado desse recurso ao retratar a classe operária e a aristocrática. O proletariado recebe uma iluminação sutil, opaca, acentuando, assim, seus traços sofridos e sujos, que são ainda mais enfatizados ao serem colocados em primeiro plano por "closes". Quando os trabalhadores se encontram na mina de carvão, a iluminação lhes confere um tom amarelado, doentio. O significante áudio-visual composto pelo sincronismo entre a imagem, som e iluminação, transmite uma atmosfera sombria e sufocante que converge com a atividade desgastante e opressora das minas de carvão.

Agora, ao passar para o cenário aristocrático, o tom e as cores mudam, assim como a iluminação, que passa a transmitir a sensação de bem-estar, conforto e aconchego. O movimento de câmera também se altera: são poucos os “closes” e, por conseguinte, ocorre a abertura do espaço, pois a intenção é a de explorar a riqueza e beleza dos cenários. Não basta retratar o rosto bem iluminado e feliz da mocinha, é necessário mostrar a fartura de alimentos, o rico candelabro, as louças, etc.

Uma seqüência do filme que demonstra essa separação/divisão de pólos está na que a esposa de Maheu, com seus filhos menores, vai até a casa do diretor da mina para pedir-lhe dinheiro. Nota-se que, quando sai de sua casa – a qual, apesar de receber a incidência dos raios do sol, possui os mesmos tons que remetem à pobreza – essa personagem vai se aproximando do cenário aristocrático e, durante essa aproximação, a imagem se abre em uma panorâmica que privilegia o gramado e o verde alegre das árvores, em que é evidenciado um cenário amplo e tranquilizador.

No entanto, ao adentrar esse ambiente, há uma cena em particular de que se infere a inadequação das personagens a esse espaço. Nessa cena, a mulher e seus filhos são acudados por cachorros, a câmera fecha seu ângulo nos animais que latem e mostram seus dentes de forma ameaçadora, fato este que enfatiza a idéia de que essas pessoas não pertencem a esse lugar e não deveriam estar ali; em suma, elas não são bem-vindas. Além disso, ao entrarem na casa, sua presença demonstra o tempo todo que elas são consideradas inferiores, o que é claramente demonstrado pela atuação dos três atores: a mulher e as duas crianças, mediante não somente o diálogo, mas também pela expressão corporal e facial, evidenciam a sua condição de subjugados.

É preciso ressaltar ainda que, na volta para casa, essas personagens quase são atropeladas por uma carruagem, cena que, da mesma forma que a anterior, demonstra a supremacia da aristocracia. Ressalte-se que, conforme elas percorrem o caminho rumo à aldeia dos trabalhadores, a iluminação altera-se: embora ainda haja sol, a cena já não transmite mais aquela sensação de conforto, parecendo que o sol já não mais aquece e que o verde já não mais tranquiliza, não acalma, não alegra os olhos.

Essa dominação de uma classe sobre outra está presente no transcorrer de todo o filme, inclusive nas cenas relacionadas à mina. Para citar uma dessas cenas em que tal dominação acontece neste ambiente, há a que ocorre quando Maheu é advertido com relação a um escoramento. Nesse instante, presencia-se o diálogo entre dois personagens, um que representa o dominado (Maheu) e outro que representa o dominador (o administrador da mina). Embora a mina, no geral, seja mostrada com uma iluminação sombria para ressaltar tanto seu aspecto sujo, quanto a opressão que os trabalhadores sofrem em seus domínios, no momento em que o administrador fala, sua presença é ressaltada por uma iluminação mais

forte. Já a presença do trabalhador parece adequar-se à opressão exercida pela lugubridade desse lugar, devido à sensação transmitida pelo recurso da iluminação, que não o destaca do cenário, mas apenas o envolve: ao se voltar contra a câmera, suas roupas possuem o mesmo tom do ambiente de fundo, passando a impressão de que a mina o absorve.

A ideologia marxista, por sua vez, está presente desde a discussão sobre o pagamento aos operários. Contudo, o momento em que ela é diretamente citada ocorre após uma seqüência que opõe duas personagens, Etienne e Suvarin. Primeiramente, ambos se encontram sentados no local em que se servem as refeições na hospedagem, cada um de um lado. Nesse momento, a câmara não os enquadra em um mesmo plano, havendo um jogo que os coloca em oposição, partindo da imagem de um para a do outro. Etienne está pensativo, enquanto Suvarin lê uma matéria de jornal cujo título é “Nem Deus, nem senhor”. Na seqüência, observa-se Etienne deitado em seu quarto novamente com uma atitude pensativa, para depois, durante um diálogo com o dono da hospedagem, falar sobre a Internacional dos Trabalhadores, diálogo este interrompido por Suvarin, que combate as idéias de Karl Marx. Nesse instante, o espectador mais atento pode apreender o jogo de câmara ocorrido nas cenas citadas pela presença que opõe as duas correntes antagônicas, o marxismo e o anarquismo. Etienne representa o primeiro, enquanto Suvarin, o segundo. É interessante o aspecto físico dos atores escolhidos para os papéis: enquanto Etienne possui traços mais leves, evocando a figura de um “galã”, Suvarin possui um aspecto mais forte, um rosto rijo e austero que o aproxima da figura de um “vilão”. Resulta disso que a imagem de Etienne tende a “conquistar”, com mais facilidade, o espectador, tornando, assim, mais atraente a linha de pensamento defendida por essa personagem.

Assim que as personagens começam realmente a tomar uma posição pela luta, ampliam-se a iluminação e o quadro, com a câmara mostrando os trabalhadores – agora com seus rostos bem iluminados e limpos – não individualmente, mas em um mesmo plano. Por outro lado, o diretor da mina, pertencente à aristocracia que até então fora privilegiada em seus planos, ao receber a notícia sobre a greve, é alvo de um ângulo e iluminação próximos ao que foi dado ao proletariado quando este estava acuado. No entanto, conforme o diretor toma para si um discurso persuasivo, a situação altera-se e os recursos voltam a ser usados como antes, embora não com tanta ênfase, pois, de certo modo, os trabalhadores conquistam um pouco mais de destaque que lhes é atribuído pela maior incidência de luminosidade.

A transposição da estética naturalista que sustenta o romance também é bem trabalhada pelo texto fílmico. Na película, os seres humanos são animalizados, sobretudo as mulheres que, em muitas cenas, são apresentadas de cócoras, geralmente despendendo muita força ao empurrarem os vagonetes de carvão. Há também a presença constante de homens e animais trabalhando juntos, sendo que os animais, ou mais especificamente os cavalos, saem

da mina somente depois de mortos, o que, de certa forma, também representa o determinismo imposto sobre o homem que trabalha por toda uma vida sem que esta se altere. A humanização que se contrapõe a essa zoomorfização está presente no romance no momento em que a mina é descrita como se estivesse tragando os homens, momento este que é retratado no filme por meio de uma imagem na qual a câmara focaliza, de cima para baixo, os trabalhadores no interminável elevador que os leva às partes subterrâneas para trabalharem.

4 CONCLUSÃO

Percebe-se que o texto filmico explora a rede de códigos cinematográficos e extracinematográficos, de modo a estabelecer uma relação contratual com o romance de Émile Zola, não havendo, pois, embate, e sim convergência entre as duas obras. Desse modo, a película consegue transmitir ao espectador a essência, a denúncia e reflexão do romance por meio de um excelente trabalho com os recursos que o cinema proporciona, bem como mediante a atuação convincente dos atores. Além disso, a mineração de carvão e o dia-a-dia dos proletários foram reproduzidos de maneira verossímil. Todos esses recursos contribuem para o envolvimento do espectador, segundo o que sugere Vanoye (1994, p. 18):

Conhecemos o poder hipnótico da imagem, quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar e até engolfarmo-nos, no mundo ficcional do filme.

Berri trabalha a ideologia marxista presente no romance por meio de uma forte marcação do contraste entre proletariado e aristocracia, tendendo, porém, a conquistar a simpatia do espectador para a causa dos trabalhadores. Quanto ao contraste entre proletariado e aristocracia, esta tem a função de “abrir os olhos” de quem vê o filme, facultando-lhe um maior poder de reflexão, o qual também decorre do “peso” das cenas que oprimem o espectador, que se sente mais leve cada vez que o plano abandona o foco triste do trabalhador para passar a contemplar a leveza da aristocracia. Esse “peso”, ou até mesmo opressão, igualado a um aperto e desconforto causados pelas imagens faz com que o espectador se questione e perceba a diferença gritante entre os dois pólos. Nesse ponto, tem-se a função didática do filme que, por ser uma arte de maior aceitação do público, pode servir como um documento histórico, bem como pode proporcionar uma maior reflexão sobre o contexto sócio-histórico do século XIX.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

NAVES, Márcio Bilharinho. *Marx – Ciência e Revolução*. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

SADER, Eder. *Marxismo e teoria da revolução proletária*. São Paulo: Ática, 1986.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Educação, ideologia e contra-ideologia*. São Paulo: EPU, 1986.

VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, São Paulo, 1994.

ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.