

LA CIOCIARA: DA NARRATIVA ESCRITA À NARRATIVA FÍLMICA

Dr.^a Marinês Lima Cardoso

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.
(marinesrj@yahoo.com.br)

Resumo: Este trabalho aborda alguns aspectos relacionados à adaptação de um texto literário para o meio cinematográfico, a saber, o romance *La ciociara* (1957), de Alberto Moravia, e o filme *Two women* (1960), do diretor Vittorio De Sica. Nesse processo, as mudanças são inevitáveis, pois cada uma dessas artes, apesar das similitudes, tem características próprias. O elemento comum entre romance e cinema é a narrativa de uma história localizada em algum lugar, em um determinado tempo, envolvendo certo número de personagens, enquanto a diferença mais evidente diz respeito à comunicação verbal e visual. Assim, buscaremos mostrar de que maneira essa releitura se verifica e de que modo escritor e diretor apresentam soluções pertinentes ao espaço e ao tempo.

Palavras-chave: Literatura. Adaptação cinematográfica. Alberto Moravia. Vittorio De Sica.

Artigo recebido em 03 jun. 2016.
Aceito em 21 jul. 2016.

LA CIOCIARA:
FROM THE NOVEL TO THE FILM

Abstract: This paper discusses some aspects in the adaptation of literature to film, namely the adaptation of Alberto Moravia's novel *La ciociara* (1957) to the film *Two Women* (1960), directed by Vittorio de Sica. Changes are inevitable in the adaptation of different media which, in spite of similarities, have their own characteristics. The common element between novel and film is a narrative situated in space and time, and involving a number of characters, whereas their main difference lies in their prevailing means of communication, verbal and visual, respectively. Therefore, we intend to show how the adaptation process happens and how both writer and director indicate solutions regarding space and time.

Keywords: Literature. Film adaptation. Alberto Moravia. Vittorio De Sica

Ao longo de décadas, o processo de adaptação fílmica de obras literárias sempre gerou inúmeras discussões entre autores e críticos. Não parece haver dúvidas em relação ao diálogo constante entre o cinema e a literatura e nem sobre o caráter de arte narrativa que o cinema apresenta. Nesse processo metamórfico, por se tratar de dois sistemas de significação diferentes, as mudanças são inevitáveis, pois cada uma dessas artes possui características próprias e similitudes. O elemento comum entre romance e cinema é que, em geral, é contada uma história verificada em algum lugar, em um determinado tempo, que envolve certo número de personagens, ou seja, o cinema se aproxima da literatura principalmente pela natureza narrativa.

Vale ressaltar que a narrativa se configura como elemento quase sempre presente em todas as atividades humanas. Barthes apresenta a narrativa como um fenômeno presente em todos os

tempos, lugares e em todas as sociedades e elenca as formas de sua manifestação:

... a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, na conversação. (1971, p.19)

Ou seja, a narrativa, na forma apresentada por Barthes, constitui uma atividade exercida por grupos humanos de todas as classes e culturas, adquirindo, assim, um estatuto de *universalidade*.

Já a diferença mais evidente entre uma obra literária e outra cinematográfica diz respeito à comunicação verbal e visual, pois enquanto o cinema possibilita ao espectador a percepção direta da cena representada, o romance permite ao leitor a sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados. Essa percepção imediata da sétima arte é um dos fatores que explica seu grande poder em atrair multidões para suas salas. Segundo Metz, o cinema dá ao espectador a impressão de realidade através da imagem em movimento, como se estivesse assistindo a um espetáculo quase real (2004, p.19). Assim, de certa maneira, o cinema ainda divulga uma obra literária quando apresenta uma adaptação desse texto. Trata-se de uma nova obra que, à medida que discute o texto de partida, projeta-o em outro meio de linguagem e, simultaneamente, difunde-o junto a um vasto público.

O presente estudo busca tratar de alguns aspectos relacionados à adaptação de um texto literário para o meio cinematográfico. Nesse momento, é importante definir esse tipo de adaptação que, segundo Plaza, constitui uma tradução: “é aquele tipo de tradução que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (2010, p. xi). Ou seja, a passagem de um sistema verbal para um não-verbal constitui um processo de

tradução, em que existem dois signos, o traduzido, que é a obra literária, e o signo tradutor, que é a tradução para a mídia.

Na passagem do texto escrito para o audiovisual, verifica-se o desenvolvimento de significados novos, revelando, assim, o surgimento de uma obra autônoma em relação à primeira. Trata-se de um novo texto que, originado do texto de partida, apresenta uma reelaboração única ao seu modo, mas que guarda interdependências e ligações com o primeiro texto. Observa-se, assim, que a tradução de uma obra literária para o cinema é uma recriação, pois o tradutor realiza uma obra pessoal e manifesta-se como um verdadeiro criador.

Vale a pena lembrar que o primeiro crítico a definir a tradução intersemiótica foi Jakobson, através da sua famosa divisão:

Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual, ou reformulação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2) A tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua; 3) A tradução intersemiótica, ou transmutação, consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (1995, p. 62)

Essa definição também ecoa em Umberto Eco que aponta que a tradução intersemiótica ocorre nos casos em que:

... não se traduz de uma língua natural para outra, mas entre sistemas semióticos diversos entre si, como quando, por exemplo, se “traduz” um romance para um filme, um poema épico para uma obra em quadrinhos ou se extrai um quadro do tema de uma poesia. (2010, p. 09)

O ensaísta afirma ainda que a tradução intersemiótica é também uma interpretação, pois quando se transpõe um romance para um filme, várias concessões são feitas nessa transformação, sendo inevitáveis algumas escolhas estéticas e de apropriação por parte do tradutor.

Muitos são os críticos que reconhecem a dificuldade de transmitir a mesma mensagem, a do texto literário, através de um sistema de linguagem diferente, o cinema. A questão da fidelidade em relação à obra de partida sempre foi discutida desde o início dos estudos sobre a adaptação, porém, como afirma Betton (1987, p. 115), essa fidelidade é rara, senão impossível, pois não se pode representar visualmente significados verbais, assim como é impossível exprimir com palavras o que está representado em formas e cores. Hoje, a questão da transposição e da busca por equivalentes entre os diferentes suportes sígnicos já caracteriza um processo de tradução. Assim, as adaptações cinematográficas podem ser consideradas traduções, uma vez que sofrem as mesmas imposições que qualquer tradução. Vale destacar que, neste estudo, optar-se-á pelo termo adaptação, uma vez que não é o objetivo, no momento, tratar das implicações terminológicas que esse termo suscita entre os críticos.

Neste trabalho, serão discutidos alguns aspectos entre romance e filme, como o espaço e o tempo, tomando como base a obra literária *La ciociara* (1957), de Alberto Moravia, e o filme *Two women* (1960), do diretor Vittorio De Sica. Apesar da relação de parentesco entre a literatura e o cinema no que diz respeito aos propósitos narrativos, não se pode esquecer, pela própria natureza do meio, que a sétima arte possui especificidades no desenvolvimento de sua narrativa. Como afirma Antonio Costa: “... o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias” (1989, p. 27).

O romance em foco é fruto de uma experiência vivida pelo próprio autor durante os anos da Segunda Guerra Mundial, em que foi obrigado a fugir de Roma, pois soube através de um amigo que seria preso pelos líderes fascistas. Nesse momento, vale destacar que o regime fascista olhava com suspeita a atividade literária de Moravia, porque, através dos seus romances, ele tecia forte crítica ao regime político de Mussolini. Moravia foi um dos escritores que mais agiu na cultura italiana do século XX através das denúncias feitas nas suas

obras literárias. Desde a publicação do seu primeiro romance, *Gli indifferenti* (1929), o escritor romano retratou alguns problemas que afligiam o homem do século XX, como a incomunicabilidade e a falta de valores morais. As suas obras revelavam a nova situação social e histórica que se delineava na Itália durante a Segunda Guerra Mundial e nos anos opressivos do regime ditatorial de Mussolini.

Entretanto, o trem em que Moravia estava e que o levaria até Nápoles não pôde prosseguir a viagem e, por isso, ele foi obrigado a se refugiar em um vilarejo da Ciociaria, uma região montanhosa: Sant'Agata, que no romance terá o nome de Sant'Eufemia. Nesta pequena cidade, o escritor permaneceu durante nove meses em companhia de outras pessoas que estavam na mesma situação e retornou a sua cidade após a chegada dos soldados americanos que a libertaram do domínio alemão.

Em Roma, baseando-se nas recordações das dificuldades e das privações passadas durante aquele período, Moravia escreveu as primeiras cinquenta páginas de um romance com um narrador-protagonista feminino e popular, mas o abandonou e escreveu e publicou outras obras. Finalmente, em 1954, o romance cujo título indica a origem geográfica da protagonista, *La ciociara*, foi retomado e publicado em 1957. O próprio escritor explica esse espaço de tempo entre as primeiras páginas escritas e a redação final do romance:

Escrevi as primeiras cinquenta páginas da “Ciociara” em 1946, antes ainda da “Romana”. Depois interrompi porque não sabia como continuar. Percebi que a extrema proximidade à experiência vivida era um obstáculo que impedia uma reflexão serena dos fatos e das figuras. Agora é diferente: passaram-se dez anos e aquele registro violento e brutal pode ser colocado em um plano distante e objetivo.¹

¹ Todas as traduções de trechos, neste trabalho, são de minha autoria.
“Scrisi le prime cinquanta pagine della “Ciociara” nel 1946, prima ancora della “Romana”. Poi smisi perché non sapevo come continuare. Mi resi conto che l'estrema vicinanza dell'esperienza vissuta era un impaccio che impediva il sereno ripensamento dei fatti e delle figure. Ora è diverso: sono passati dieci anni e quella cronaca violenta e brutale può essere collocata su un piano più distaccato e obiettivo” (MORAVIA, 2005, p.xx).

Observa-se, assim, que para o escritor era necessária uma distância dos acontecimentos vividos para narrar objetivamente os fatos e as ações dos personagens. Somente após dez anos, ele retoma aquelas páginas com um distanciamento da matéria narrativa.

No romance, Moravia conta a história de uma camponesa, Cesira, que se muda para Roma depois do seu casamento e é obrigada a dirigir sozinha a mercearia do marido e cuidar da educação da filha, Rosetta, após ficar viúva. Com a ocupação nazista, em 1943, mãe e filha abandonam Roma para se refugiar em um vilarejo próximo. Entretanto, devido aos bombardeios que atingiram a estrada férrea, o trem, que as levaria à casa de parentes, não pôde continuar viagem. Assim, as duas mulheres passam cerca de um ano na pequena cidade de Sant'Eufemia junto com outras famílias que tentam também escapar da guerra. Nesse lugar, Cesira conhece Michele, um jovem intelectual *partigiano*, que tenta influenciá-la na causa de um mundo novo com mais justiça para todos. Depois da chegada dos aliados, os refugiados retornam para suas casas, inclusive Cesira e Rosetta. Nesse percurso, mãe e filha se refugiam em uma igreja abandonada para descansar e são violentadas por um grupo de soldados marroquinos diante da imagem da Virgem Maria. Todos os eventos vividos mudarão para sempre a visão sobre a guerra e sobre a existência humana que as duas mulheres tinham até então.

A sétima arte sempre esteve presente na vida de Alberto Moravia, pois já nos anos quarenta o escritor romano compôs roteiros para o cinema e, em seguida, escreveu muitas críticas sobre filmes e ensaios sobre cinema para vários jornais. Paralelamente a essas atividades, muitos de seus romances foram adaptados para a grande tela, como *Il disprezzo*, em 1963, por Jean-Luc Godard e *Gli indifferenti*, em 1964, pelo diretor Francesco Maselli.

O próprio Moravia estava certo de que o cinema fosse uma forma de arte autônoma com uma linguagem própria e uma dinâmica característica e, muitas vezes, mais eficaz na representação da realidade. Conforme revela Maria Grazia Di Mario, para Moravia tudo

isso deriva do fato de que se trata de uma escritura por imagens, que tem alcance mais veloz e atinge todo um coletivo:

Na economia do filme, a palavra está em subordinada oposição à imagem (...) isso advém do fato de que a imagem tem sua própria linguagem, seu próprio estilo, enquanto ainda não existe um estilo da expressão verbal. E é justo que seja assim. O diretor dispõe de fato de um meio visual; por que deveria fazer competir o diálogo com a imagem?²

Ainda segundo a autora, Moravia tinha atitude de respeito diante dos pontos de vista técnicos dos diretores com os quais trabalhou. O escritor, para Moravia, tem a obrigação de calar-se diante das exigências expressivas do diretor, baseadas sobre as necessárias escolhas técnicas.

A obra moraviana e a sua adaptação cinematográfica em estudo trazem questões pontuais em relação ao espaço e ao tempo, pois o período transcorrido em Sant'Eufemia constitui um elemento fundamental na transformação moral e ideológica da protagonista. Será nessa região montanhosa que Cesira, através do contato com Michele, passará de uma mulher simples e inculta a uma pessoa com uma consciência moral mais aprofundada.

Entretanto, tempo e espaço são percebidos de modo diferente nas obras narrativa e filmica (MOSCARIELLO, 1981, p.43). Enquanto na literatura a questão do tempo que transcorre pode ser percebida ao longo da leitura, no cinema, essa percepção não é tão precisa, embora a sensação do tempo fluindo se verifique através das imagens em movimento. No romance, o texto escrito pode indicar com precisão a passagem do tempo mediante o discurso. O leitor sabe que Cesira e Rosetta passaram nove meses afastadas do centro de Roma,

² “Nell’economia del film la parola è in opposizione subalterna rispetto all’immagine (...) ciò deriva dal fatto che l’immagine ha un suo linguaggio, un suo stile, mentre ancora non esiste uno stile del parlato. Ed è giusto che sia così. Il regista dispone infatti di un mezzo visivo: perché dovrebbe far rivaleggiare il dialogo con l’immagine?” (MARIO, 2013, p. 90).

protegendo-se da guerra, enquanto o espectador não tem ideia precisa desse tempo, sabe somente que as duas mulheres passaram alguns meses em uma localidade montanhosa próxima a Roma. A percepção da passagem temporal se verifica através do espaço que muda, como, por exemplo, quando se mostra a noite ou o dia, o que revela que o tempo, no filme é, em geral, relativo a um espaço. Ou seja, no filme, tempo e espaço estão atrelados, visto que as relações temporais adquirem um aspecto quase espacial do mesmo modo que o espaço adquire características temporais. Aumont et ali também evidenciam esse aspecto, ao afirmar que a imagem em movimento é “... uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para um outro estado, o movimento exige o tempo” (2013, p. 90).

O espaço, assim como o tempo, tem uma grande importância na articulação e no desenvolvimento do material narrativo tanto no cinema quanto na literatura. Enquanto o aspecto temporal, no filme, está intimamente relacionado ao espaço, a representação deste último é mais perceptível do que no romance, uma vez que na obra literária são necessárias muitas palavras para indicar uma imagem que no filme se percebe em um instante. É por isso que no romance, na maioria das vezes, são indispensáveis as descrições dos lugares, enquanto no filme, o aspecto espacial é percebido através da câmera. O universo espacial apresenta informações importantes para o leitor sobre a localização dos personagens e os objetos que os cercam.

É importante, também, tecer algumas considerações sobre o espaço cinematográfico, pois a unidade básica do cinema, a imagem, é um significante claramente espacial. Gaudreault e Jost pontuam que, devido ao caráter imagético do filme, o espaço adquire certa forma de primazia sobre o tempo, evidenciando, desse modo, que o espaço antecede o tempo:

E, já que o fotograma vem antes da sucessão de fotogramas, a temporalidade no cinema deve efetivamente se apoiar sobre o espaço para chegar a se inscrever no centro da narrativa. O tempo não começa a existir a não ser quando se opera a passagem entre um

primeiro fotograma (que já é espaço) e um segundo (que também já é espaço). (2005, p. 109)

Já na narrativa escritural, o narrador deve fazer uma espécie de discriminação, pois ele não pode descrever, ao mesmo tempo, o quadro espacial e a ação no qual esta se passa. Ele deve escolher o que narrar e, assim, termina por sacrificar algumas informações espaciais que julga “decorativas” e não úteis à narrativa. Devido a sua capacidade de exprimir tudo, a língua não poderá nunca representar todas as relações de ordem espacial e, por isso, uma narrativa escritural não conseguirá retratar simultaneamente os parâmetros espaciais e temporais com os quais se relaciona. Na obra em estudo, o narrador faz uma descrição do trajeto que mãe e filha fazem para escapar dos perigos da guerra, revelando detalhadamente as recordações de Cesira do lugar no seu tempo de menina:

Estes degraus eram as cultivações que nós, *ciociari*, chamamos *macere*, as quais consistem em muitas faixas longas e estreitas de terra fértil, cada uma apoiada por uma pilha de pedras (...) essas construções, eu as conhecia bem; quando era menina tinha trabalhado como um animal, carregando sobre a cabeça cestas de pedras para construir os muros de sustentação e depois tinha me acostumado a subir e a descer pelas trilhas íngremes e pelas escadarias que as ligavam entre si.³

Enquanto isso, na narrativa fílmica, o espaço está sempre presente, pois as informações relativas ao aspecto espacial são fornecidas em abundância pela câmera. No cinema, há a apresentação simultânea de vários elementos informacionais e não somente uma determinada informação espacial. Quando Cesira faz esse percurso, são visualizados pelo espectador todos os detalhes que a câmera

³ “Questi scalini erano le coltivazioni a terrazza che noialtri ciociari chiamiamo macere, le quali poi consistono in tante strisce lunghe e strette di terreno fertile, sorrette ciascuna da un mucchio di pietre a secco. (...) Io le macere le conoscevo bene; da ragazza avevo lavorato come una bestia a portare sul capo canestri di pietre per tirar su i muriccioli di sostegno e poi mi ero abituata ad andare su e giù per i sentierucoli ripidi e le scalinatelle che fanno comunicare l’una macera con l’altra” (MORAVIA, 2005, p. 64).

consegue enquadrar e não apenas um determinado ponto, como poderia acontecer no romance. Observa-se, desse modo, que para o cinema é muito difícil dar o enfoque apenas na ação e não no quadro espacial no qual esta se desenrola. No filme, o espaço adquire importância vital ao permitir a explicação geográfica da origem da personagem, pois, à medida que a protagonista faz a viagem em direção às montanhas romanas, o espectador visualiza os aspectos geográficos do vilarejo em que ela nasceu. Ou seja, a construção desse espaço se verifica através do deslocamento das duas mulheres, pois a partir de Roma, leitor e espectador tomam contato com esse construto narrativo.

Além desse espaço vislumbrado pela câmera, existe outro não mostrado, que também se revela importante na medida em que o leitor é chamado a reelaborar o que está fora da tela. Brito afirma que o espaço mostrado na tela não constitui todo o espaço ficcional de um filme, mas apenas uma parte deste. Desse modo, a ausência da imagem apresenta também uma significação na construção da narrativa. O crítico revela:

O que a teoria da linguagem tem revelado e sistematizado é que o espaço efetivamente mostrado na tela faz parte de um espaço ficcional maior, que o espectador é conduzido a imaginar. Além de todo o vazio em torno do retângulo da tela (acima, abaixo, à direita e à esquerda), concebe-se um espaço, lá adiante, escondido atrás do cenário mais próximo, ou da paisagem mais longínqua e, em sentido, diametralmente oposto, um espaço anterior à tela: na frente dela ou tecnicamente falando, atrás das câmeras. (1995, p. 192)

Assim, embora a imagem limite o campo espacial da visão, pois apresenta ao espectador o que é apreendido pela câmera, no espaço não mostrado ocorre uma interpretação efetiva a partir da observação do espectador, pois este é capaz de preencher as lacunas não reveladas pela câmera.

Como já acenado anteriormente, a questão espacial, no romance e no filme, permite-nos também acompanhar a conversão moral pela qual passará a protagonista. Cesira, tentando preservar

sua filha e buscando suprir a escassez de alimentos, precisa encontrar um lugar protegido para ambas e, por isso, as duas mulheres abandonam Roma. Nesse momento, a protagonista não tinha consciência do mal que a guerra acarreta à humanidade e nem mesmo sabia distinguir a diferença entre aliados e nazistas. Ela pouco se importava com quem venceria a guerra, queria apenas que o conflito terminasse e pudesse retornar para Roma para cuidar do seu pequeno negócio e de sua filha. Durante o trajeto, ela nutre a esperança de possível tranquilidade longe dos bombardeios de Roma, porém essa viagem demonstra não ser tão simples quanto planejava, pois a topografia não é a mesma do seu tempo de menina.

É somente após conhecer Michele, em Sant'Eufemia, que se assiste a uma mudança de visão de mundo da personagem, verificando-se o encontro da protagonista com um pensamento até então ignorado, uma consciência maior pelos males que a guerra inflige ao ser humano. A protagonista começará a perceber a importância da solidariedade e do temor da fome.

É importante destacar que a permanência nas montanhas bem como o contato com Michele é muito mais evidente no texto do que no filme. A esse respeito, Betton destaca que é comum, no universo fílmico, que o tempo não seja respeitado, ocorrendo, assim, elipses ou concentrações temporais:

O plano de corte, que permite interromper a ação sem qualquer problema para retomá-la posteriormente, é largamente utilizado para contrair o tempo, para reforçar a intensidade das ideias, evitando assim o supérfluo, e também para dar a entender algo sem que seja necessário exprimi-lo diretamente. (1987, p. 25)

No texto moraviano, durante esse longo período, são apresentadas muitas descrições e pormenores da vida cotidiana dos refugiados que tentavam sobreviver afastados do local da guerra, preocupando-se com os seus instintos básicos. Os diálogos entre Cesira e Michele são mais constantes, possibilitando ao leitor acompanhar gradualmente o processo de educação moral pelo qual

passa a protagonista. Já no filme são apresentados poucos questionamentos de Michele sobre moral e política, restringindo-se a algumas falas. O primeiro contato de Cesira com Michele se verifica na chegada das duas mulheres às montanhas, onde os refugiados estavam reunidos diante de uma mesa farta. O momento de satisfação de todos é quebrado pelo discurso aborrecido de Michele que questiona o próprio pai em relação ao dinheiro e ao seu posicionamento diante da guerra. Para o jovem, é absurdo o pai dar tanta importância a sua riqueza enquanto existem tantas pessoas sofrendo diante dos males da guerra. Tanto no filme quanto no romance, Cesira apenas observa esse desentendimento entre pai e filho e tenta interagir com os demais.

É oportuno, nesse momento, deter-nos no trajeto empreendido por mãe e filha, que, no filme, revela-se aparentemente mais “curto” do que no romance. Na adaptação, o deslocamento das duas mulheres se mostra mais dinâmico e fluido por se tratar de imagens em movimento. O aspecto espacial que a câmera revela não apresenta um caráter estático e abstrato como acontece na narrativa verbal em que o leitor deve reconstruir mentalmente o espaço onde se desenvolve a ação.

Já no romance, como revelado anteriormente, o leitor toma conhecimento dos detalhes geográficos das estradas pelas quais passam as duas mulheres através do discurso da protagonista. Quando chegam ao seu destino, o perigo que lhes parecia distante, não desapareceu totalmente, pois ali também Cesira deveria mostrar-se eficaz na sua sistematização nas montanhas e na obtenção de proventos, naquele refúgio temporário. Entretanto, as experiências de mãe e filha nas montanhas e, principalmente, o contato com Michele resultarão em profundas alterações no plano estabelecido. As preocupações individuais e as expectativas criadas pela personagem no caminho até Sant’Eufemia sofrerão uma ruptura, pois a Cesira que retorna para Roma já é uma mulher educada moralmente.

Ainda em Roma, durante os preparativos para a partida, a protagonista revela que sentia que a viagem duraria mais do que o esperado: “... mas ao mesmo tempo, eu tinha um pressentimento não

somente de uma ausência mais longa, mas também de algo triste que me esperasse no futuro”.⁴ Essa informação não é compartilhada pelo espectador, pois o filme dá pouco enfoque aos momentos que antecedem a partida.

No romance, o leitor tem a percepção de que os fatos narrados por Cesira já foram experimentados por ela, enquanto o filme apresenta a história das duas mulheres como sendo vivenciada no presente. A esse respeito, Brito afirma: “diferentemente do que se dá na literatura, todo o tempo do cinema tende a ser sentido como presente, ao que se atribui normalmente a força da imagem” (1995, p. 187). Além disso, a permanência das duas mulheres nas montanhas é bastante sinalizada através da descrição da passagem do dia para a noite bem como das estações do ano que mudam, como a chegada do inverno quando Cesira deve providenciar roupas apropriadas para a estação. São descritas as cenas dos dias chuvosos em que os personagens observam a lentidão do tempo que, para eles, parecia não passar. Verifica-se, desse modo, que, na narrativa, o aspecto temporal pode ser medido através de um sistema de palavras que permite a percepção do tempo que avança. Na obra cinematográfica, esse período se revela de modo mais abreviado, isso porque, conforme esclarece Betton, “o domínio da escala do tempo é um dos procedimentos mais notáveis do cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser, à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida” (1987, p. 17).

O cinema, por sua vez, criou alguns sinalizadores para que se possa estabelecer a passagem do tempo, como medições feitas pelos próprios personagens e a claridade ou penumbra que indicam o dia ou a noite. No filme em destaque, os momentos de claridade são observados quando os personagens se reúnem para as refeições ou nos períodos em que Cesira, Rosetta e Michele passeiam e conversam

⁴ “... ma nello stesso tempo avevo non so che pressentimento non soltanto di un’assenza più lunga ma anche di qualche cosa di triste che mi aspetasse nell’avvenire” (MORAVIA, 2005, p.19).

ao ar livre. A penumbra é verificada no interior das cabanas no momento em que os personagens se recolhem para dormir.

Durante a permanência nas montanhas, Cesira se empenhava em preservar a filha do mal e se sentia segura em relação ao aspecto financeiro, pois dispunha de bastante dinheiro. As passagens no romance que destacam o caráter ávido da protagonista por dinheiro, fazendo o “comércio negro” de alimentos, não são indicadas no filme. De Sica suprime essa parte do romance em favor de um maior dinamismo no filme, pois, após a cena inicial do bombardeio, quase em seguida passa-se à viagem de mãe e filha em direção a Sant’Eufemia. No romance, o leitor vem a saber que a protagonista fazia todos os sacrifícios e até mesmo se arriscava para buscar alimentos, a fim de atender aos seus clientes. Em tempos de guerra, todos os que podiam estocavam gêneros alimentícios e pagavam somas bem altas para obtê-los. Cesira vendera todo o seu estoque sem parecer dar-se conta de que nada sobrara para ela e para a filha.

Em Sant’Eufemia, a protagonista se vê obrigada a pagar preços muito mais altos por alimentos comprados aos camponeses do local. Estes, durante a guerra, lutavam para conservar o pouco que tinham ou para melhorar a própria condição econômica, aproveitando-se da falta de alimentos e vendendo-os a altos preços. É nesse momento que se começa a delinear uma nova reflexão por parte da protagonista que, devido às dificuldades impostas pela guerra, percebe que a ânsia por dinheiro não é nada diante da fome e das necessidades básicas.

Finalmente, com a chegada dos aliados, os refugiados deixam Sant’Eufemia e Cesira e Rosetta empreendem a viagem de volta a Roma. Mas o retorno de mãe e filha não se apresenta tão imediato e fácil como imaginara a protagonista e sim, lento e cansativo. Se na viagem de ida para as montanhas, Cesira se mostrara esperançosa de dias melhores na terra natal, no retorno, após as privações causadas pela guerra e a violação de sua filha, ela não tem perspectivas de um futuro melhor. No romance, enquanto são conduzidas em um carro dos oficiais aliados, Cesira observa a paisagem, tentando reconhecer

algum aspecto tranquilo e seguro de suas lembranças dos anos vividos nesse local, porém o percurso se revela diferente:

Agora as montanhas não estavam tão perto da estrada; elas desciam suavemente; e não eram mais tão verdes, eram de pedra e descascadas. Toda a paisagem tornava-se agora a cada passo cada vez mais árida, mais deserta e mais grave. Era a paisagem onde eu tinha crescido e a reconhecia cada vez mais, de modo que a sensação um pouco desencorajante e de medo pela sua rudeza e solidão foi parcialmente mitigada por aquela de retornar a um lugar que me era familiar.⁵

É interessante observar que a descrição geográfica do vilarejo feita pela personagem-narradora, no momento que antecede a violência, revela-se sombria e preanuncia o que estava para acontecer. De Sica apresenta uma solução diferente desse trecho do romance: enquanto as duas mulheres fazem o percurso a pé, a câmera apresenta ao espectador a paisagem árida e vazia das redondezas: a vegetação escassa, o pequeno rio, as casas fechadas, revelando total ausência de vida no lugarejo.

Os meses passados nas montanhas correspondem à parte central do romance, que, segundo o próprio escritor romano, é longa e monótona: “Eu tinha temido que a parte central entre o início e a conclusão fosse um pouco monótona porque não acontece nada”.⁶ Mas, ainda segundo o autor, esses capítulos deveriam dar um aspecto de espera, como a dos aliados que eram frequentemente mencionados pelos outros personagens. Os capítulos centrais estabelecem um contraste entre o longo período da guerra, quase sem problemas, e a catástrofe final, quando o pior parecia já ter ocorrido. Essa lentidão

⁵ “Le montagne adesso non stavano tanto a ridosso della strada; ci scendevano dolcemente; e non erano più tanto verdi, erano sassose e pelate. Tutto il paesaggio diventava adesso ad ogni passo sempre più nudo, più deserto e più severo. Era il paesaggio dove ero cresciuta bambina e lo riconoscevo sempre più, così che il senso un po’ scuorante e quase pauroso della sua selvatichezza e solitudine veniva in parte mitigato da quello di rientrare in un luogo che mi era familiare” (MORAVIA, 2005, p. 259).

⁶ “Avevo temuto che la parte centrale tra l’inizio e la conclusione fosse un po’ monotona perché non vi succede niente” (MORAVIA, 2005, p. XXV).

revela uma preparação para a alteração de comportamento que será mais evidente em Rosetta, após o encontro com os soldados marroquinos. O tempo estendido nessa parte do romance e do filme sugere um clima de perigo, pois, através de uma monótona esperança, tudo levava a crer que após essa longa pausa das duas mulheres nas montanhas, algo de mais grave ainda poderia acontecer. A violência sofrida por mãe e filha não ocorre durante os meses de refúgio, mas quando o perigo parecia ter sido superado. Tudo acontece no interior de uma igreja, sob o altar da Virgem Maria, na região em que sua mãe nascera, em que Rosetta é violentada não pelos fascistas, mas justamente pelos soldados que vinham liberar a Itália das mãos dos fascistas. É destacada, assim, a repentina transformação da jovem, descrita pela mãe como perfeita, que depois da violência sofrida, torna-se apática e indiferente a tudo, inclusive à própria mãe. A partir desse momento uma atmosfera de estranheza invade a personalidade de Rosetta, modificando a sua visão sobre os homens. Ela parece aceitar o sexo que lhe haviam forçado como uma forma de revolta, cedendo e buscando outros homens para desespero de sua mãe. A explicação para esse comportamento é dada pela própria Cesira:

... ela, naquele momento em que tinha sido violentada pelos marroquinos, viu a sua vontade despedaçada e, ao mesmo tempo, alguma coisa, que até agora ela tinha ignorado, tinha-lhe entrado na carne, como fogo, e a queimava e a fazia desejar ser de novo tratada da mesma forma que havia sido tratada pelos marroquinos, por todos os homens com quem ela se deparava.⁷

Vale ressaltar que o estupro de Rosetta representa a violência que a guerra causa a toda a população, revelando uma dor individual e coletiva que atinge o ser humano. Por esse motivo o próprio autor afirmou que o título mais adequado do romance seria *Lo stupro*: “O

⁷ “... lei in quel momento che era stata violenta dai marocchini, aveva avuto la volontà spezzata e, al tempo stesso, qualche cosa, che lei aveva sinora ignorato, le era entrato nella carne, come in fuoco, e la bruciava e le faceva desiderare di essere di nuovo trattata a quel modo che l'avevano trattato i marocchini, da tutti gli uomini nei quali si imbatteva” (MORAVIA, 2005, p. 297).

título permacerá *La ciociara* embora o título mais apropriado fosse *Lo stupro*. Nada mais que, à maneira clássica: *Lo stupro d'Italia*".⁸ Moravia revela ainda que, na época da publicação, escreveu a Bompiani, proprietário da editora, que *La ciociara* não era um romance sobre o amor, mas um romance sobre os horrores que a guerra causa a todos.

Romance e filme apresentam um final diferente, porém ambos mostram a reconciliação entre mãe e filha. No filme, após uma breve discussão, Cesira revela à filha que Michele fora assassinado pelos soldados alemães e é, nesse momento, que Rosetta esboça uma emoção. A reação da menina faz com que sua mãe sinta um pouco de esperança em reencontrar a bondade na filha. Nesse momento, com a lembrança de Michele, os antigos sentimentos de mãe e filha retornam e elas se abraçam. Observa-se, assim, que De Sica optou por um final mais sentimental na leitura da obra moraviana, que pode ser ilustrado através das palavras de Betton: "Com coisas, e não com palavras, numa linguagem que cabe a nós decifrar, o cineasta oferece-nos uma visão pessoal, insólita e mágica do mundo" (1987, p. 01).

O romance de Moravia vai além desse momento, pois após a notícia da morte do jovem e a reaproximação de mãe e filha, os personagens se deslocam em direção a Roma no caminhão do amante de Rosetta. No caminho, os três são surpreendidos por um grupo que mata o jovem e as duas se veem sozinhas mais uma vez na estrada. Entretanto, o caráter ávido de Cesira por dinheiro se revela ainda nesse momento, ao pegar o dinheiro de Rosario. Ela sente um grande remorso pelo "roubo" diante do cadáver e toma consciência da realidade em que se encontra e da insensatez do ser humano, principalmente diante do olhar da filha: "Então, não sei como, lembrei-me do dinheiro que Rosario tinha escondido no porta-luvas, estendi a mão, peguei o pacote e o coloquei no peito. Rosetta me viu

⁸ Il titolo resterà *La ciociara* benché il titolo più appropriato sarebbe *Lo stupro*. Anzi addirittura, alla maniera classica: *Lo stupro d'Italia*" (MORAVIA, 2005, XVII).

fazer isso e me lançou um olhar que pareceu quase de reprovação”.⁹ Essa troca de olhares entre elas direciona as personagens à percepção dos atos que a guerra ocasiona, pois Cesira recrimina a filha pela nova conduta com os homens, enquanto a filha lhe desaprova o furto a um cadáver. No momento final, Morávia retoma os ensinamentos de Michele quando Cesira lembra suas palavras: todos estavam “mortos vivos”. A protagonista compreende melhor o que ele dissera, pois percebe que ela própria sempre fora uma “morta viva”, incapaz de enxergar as desgraças que assolavam a grande maioria das pessoas, preocupando-se somente com os seus interesses.

La ciociara termina com mãe e filha regressando para Roma, cientes de que a experiência pela qual passaram marcaria profundamente suas vidas. Rosetta acha que perdeu tudo e descobre o valor do aspecto carnal, pois além da violência física, a jovem fora violentada na sua pureza e na crença religiosa. Vê desmoronar, assim, a sacralidade da fé sobre a qual havia construído a própria personalidade, porque fora violentada em uma igreja, refúgio hipoteticamente seguro. O processo de transformação da protagonista fica evidente nas duas leituras, pois a Cesira que retorna não é mais aquela mulher inculta que só pensava no próprio bem-estar e no de sua filha, tendo adquirido nova visão do ser humano e da vida. Responsável por essa mudança é Michele, que exerce o papel de educador da protagonista, refletindo sobre a situação a que a guerra os reduzira. O jovem sempre fora incompreendido pelos demais refugiados, a quem tentara inutilmente demonstrar o significado da guerra.

A análise das obras de Moravia e de De Sica leva-nos a perceber que a articulação do tempo e do espaço, tanto na literatura

⁹ “Allora, non so come, mi ricordai del denaro che Rosario aveva nascosto nel cruscotto, stesi la mano, presi l’involto e me lo caccio in seno. Rosetta mi vide fare il gesto e mi lanciò uno sguardo che mi parve quasi di riprovazione” (MORAVIA, 2005, p. 309)

quanto no cinema, é multifacetada, pois os processos de organização são dinâmicos e podem variar de acordo com a proposta de cada criador. Entendemos, assim, a adaptação cinematográfica como um processo que, partindo de um texto ficcional, apresenta a sua reescritura que nunca será igual ao texto base, pois ambos os textos são representações autônomas e independentes. Vale a pena citar as palavras de Tarkovski (1998, p. 70) ao tratar da diferença, segundo ele, básica entre cinema e literatura: “... a diferença básica é que a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós.”

REFERÊNCIAS

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BETTON, G. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BRITO, J. B. de. *Imagens amadas*. São Paulo: Atelê Editorial, 1995.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- ECO, U. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.
- GAULDREAUL, A. JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, Bompiani, 2009.
- JAKOBSON, R. *Aspectos lingüísticos da tradução: lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MARIO, M. G. Di. *La Roma di Moravia tra narrativa e cinema*. Roma: Aracne, 2013.
- METZ, C. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MORAVIA, A. *La ciociara*. Milano: Bompiani, 2005.
- MOSCARIELLO, A. *Cinema e/o letteratura*. Bologna: Pitagora, 1981.
- CARDOSO, Marinês Lima. La Ciociara: da narrativa escrita à narrativa fílmica. *Scripta Uniandrade*, v. 14, n. 1 (2016), p. 120-140. Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 31 jul. 2016.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TARKOVSKI, A. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FILMOGRAFIA

DE SICA, V. dir. *Two women*. Com Sophia Loren, Eleonora Brown e Jean-Paul Belmond, Itália, 1960, 140 min.