



De Sonhos tropicais, o romance, a Sonhos tropicais, o filme¹

Barbara HELLER²

Universidade Paulista (Unip), São Paulo, SP

RESUMO

Neste artigo analisamos o filme **Sonhos tropicais**, de 2002, de André Sturm, adaptado do romance homônimo de Moacyr Scliar, publicado em 1992. Como veremos no decorrer deste artigo, o filme assemelha-se pouco ao livro e serão nas diferenças entre eles que centraremos nossa atenção. Nossa pretensão, menos do que realizar uma análise fílmica, é observar os recursos utilizados no filme que o aproximaram ou o distanciaram do texto literário. Enquanto no livro a intenção é render uma homenagem ao médico sanitarista Oswaldo Cruz, no filme podemos observar que o diretor quis não só contar um pedaço da história do Brasil – a prostituição das mulheres judias que vinham da Europa ao Brasil no início do século XX e os sofrimentos pelos quais passaram – bem como as representações do Brasil ao olhar do estrangeiro.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; adaptação; cinema, **Sonhos tropicais** (livro e filme)

TEXTO DO TRABALHO

“Dezenove de junho de junho de 1898. Domingo. O navio *Brésil* retorna da Europa e adentra a Baía da Guanabara. A bordo, Afonso Segreto pega sua câmera recém-adquirida e filma a baía.” Segundo Sandra Reimão, até onde se sabe, esta é a primeira filmagem em território brasileiro. (ANDRADE, REIMÃO e CARVALHO, 2007, p. 114).

“Rio de Janeiro – 1899 (letreiro)”. Em um plano-sequência, são apresentados Oswaldo Cruz, sua mulher, outros passageiros e, um pouco mais demoradamente, Esther. Estão todos num mesmo bote, sugerindo que o grupo, por estar se aproximando do cais no Rio de Janeiro, acabou de desembarcar de um navio que não se vê. Esta é a primeira sequência do filme *Sonhos tropicais* (2002), dirigido por André Sturm, adaptado do romance homônimo de Moacyr Scliar (1992).

Embora 99 anos separem a filmagem de Segreto (por volta de 1903) e a de André Sturm, ambos começam quase da mesma maneira: a representação da baía da Guanabara. Apesar de esta ser a única coincidência entre os dois filmes, não podemos

¹ Trabalho apresentado na NP Produção Editorial do XXXI Nupecom – Encontro dos Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Teoria Literária pelo Iel/Unicamp e docente do mestrado em Comunicação da Universidade Paulista (Unip). E-mail: b.heller@terra.com.br.



deixar de observar que tanto nos primórdios do cinema nacional, como no início do século XXI, os dois diretores adotaram a mesma estratégia: representar o Rio de Janeiro. Afinal, era nesta cidade (além do porto de Santos) que muitos exilados chegavam quando vinham ao Brasil, como sugere Sturm, e de onde partiam viajantes, como Segreto, rumo à Europa³.

Neste quase um século que distancia as primeiras tomadas feitas em solo nacional por Segreto, até o filme de Sturm, muitos filmes foram realizados no Brasil: só de romances adaptados, de autores os mais diversos, contabilizam-se 209 longas-metragens. *Sonhos tropicais* (filme), baseado no romance homônimo de Moacyr Scliar, é um deles⁴.

Elegemos *Sonhos tropicais* (filme e livro) neste artigo porque, apesar de as obras de Scliar já terem sido analisadas em diversos trabalhos acadêmicos⁵, ainda não se publicaram estudos sobre os filmes que se basearam em seus romances⁶.

Como veremos no decorrer deste artigo, o filme é bastante diferente do livro e é justamente nestas diferenças que centraremos nossa atenção. Nossa pretensão, menos do que realizar uma análise fílmica, é observar os recursos utilizados no filme que o aproximaram ou o distanciaram do texto literário. Enquanto no livro a intenção é render uma homenagem ao médico sanitário Oswaldo Cruz, no filme podemos observar que o diretor quis não só contar um pedaço da história do Brasil que há pouco vem sendo divulgada – a prostituição das mulheres judias que vinham da Europa ao Brasil e os sofrimentos pelos quais estas polacas⁷, como passaram a ser conhecidas, enfrentaram – bem como as representações do Brasil ao olhar do estrangeiro.

³ A viagem é um tema tradicional em nossa literatura e, também, no cinema nacional. Os viajantes europeus, começando por Pero Vaz Caminha, em 1500, inauguraram uma série de textos sobre suas vindas ao Brasil. No decorrer dos séculos seguintes, diversos autores nacionais escreveram romances sobre deslocamentos, viagens e aventuras, como Graciliano Ramos, com *Vidas Secas*, em 1938, para ficar em um único exemplo. Na filmografia brasileira, podemos destacar, além de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, *Central do Brasil*, de Walter Salles, de 1998, entre outros.

⁴ - ANDRADE, REIMÃO e CARVALHO informam que, entre 1908 e 2002, 208 romances brasileiros foram adaptados ao cinema nacional. Alteramos o número para 209, pois *Sonhos tropicais* não chegou a ser contabilizado por estes autores, talvez por ele ter sido distribuído depois de 2002, ano que encerrou a pesquisa (ANDRADE, REIMÃO e CARVALHO, 2007, p. 119).

⁵ - Entre os trabalhos acadêmicos sobre Moacyr Scliar destacamos os de SZKLO, Gilda Salem. **O Bom Fim do Shtetl: Moacyr Scliar**. São Paulo: Perspectiva, 1990 e WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros**. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

⁶ - Apenas dois livros de Moacyr Scliar foram adaptados para o cinema: o já citado *Sonhos tropicais* (2002) e *Um sonho no caroço do abacate* (1995), adaptado em 1998 por Lucas Amberg, com o título **Caminho dos sonhos**.

⁷ “Polaca” é o termo que identificava as judias prostitutas, provenientes da Europa Central, no início do século XX, muitas delas vítimas de uma rede internacional de tráfico de mulheres.

As histórias

a) do livro **Sonhos tropicais**

O romance de Moacyr Scliar gira em torno de Oswaldo Cruz, suas campanhas no final do século XIX e início do XX para vacinar a população do Rio de Janeiro contra a febre amarela e a Revolta da Vacina.

Na história duas personagens, em momentos e com motivações diferentes, pesquisam a trajetória deste médico sanitarista: um médico alcoólatra desempregado e um acadêmico norte-americano.

Como explica a orelha do livro, desta obra de Moacyr Scliar “surge da narrativa empolgante uma pequena, mas incisiva história da ciência”.

b) do filme **Sonhos tropicais**

O filme de André Sturm gira em torno de Esther, uma polaca que veio ao Brasil com a ilusão de se casar com um marido da comunidade judaica e formar família. Logo que se instala no Rio de Janeiro percebe que é vítima de uma rede internacional de prostituição feminina e tenta fugir, mas não consegue. Apesar de resistir no início, aprende rapidamente a língua portuguesa e as artes da sedução e, em pouco tempo, torna-se conhecida na cidade.

Depois de se tornar dona de uma casa de prostituição, de se envolver com a Revolta da Vacina e de tudo perder, ao final do filme, alia-se novamente ao ex-amante, ninguém menos que o chefe da polícia local, dando a entender que rapidamente retomaria os bens confiscados e a posição que ocupava na sociedade do Rio de Janeiro do início do século XX.

Algumas estratégias de narração

O romance começa com o narrador em primeira pessoa, o médico alcoólatra desempregado, que aguarda a chegada ao Rio de Janeiro do pesquisador norte-americano interessado na vida do sanitarista Oswaldo Cruz. As primeiras 10 páginas tratam da expectativa deste encontro; da página 11 até o final do livro, intercalam-se, em *flash-backs*, as memórias do Oswaldo Cruz em terceira pessoa, os pensamentos do narrador, e os fatos históricos do início do século XX no Rio de Janeiro.

No filme, logo após a apresentação dos créditos, projeta-se na tela o já citado letreiro “Rio de Janeiro – 1899” e o plano-sequência que apresenta Oswaldo Cruz, sua mulher, outros passageiros e, um pouco mais demoradamente, Esther. Estão todos num

mesmo bote, que se aproxima do cais do Rio de Janeiro, sugerindo que o grupo acabou de desembarcar de um navio que não se vê. Nesta seqüência de abertura, os planos são mais longos – estratégia bastante utilizada no cinema para apresentação dos personagens. O espectador ainda não os conhece, nem sabe seus respectivos nomes; porém, já depreende que ali estão os protagonistas da história que será contada.

Neste plano-sequência, notamos os seguintes movimentos de câmera: grua externa (para mostrar o intenso vai-e-vem de pessoas e de embarcações no cais) e *travelling* (para acompanhar os primeiros passos de Esther em direção a um encontro com alguém, que nunca chega, e ao posterior deslocamento em direção a um endereço que traz anotado em um papel).

As primeiras diferenças que notamos entre as páginas iniciais do romance e os primeiros minutos do filme residem, principalmente, no foco narrativo e no recorte temporal em que se narram as histórias. O narrador em primeira pessoa do livro, diferentemente do do filme, pode ocupar muito mais tempo para se apresentar, introduzir as outras personagens e a história da Revolta da Vacina. Por isso, pode-se dizer que a narrativa impressa é mais “lenta” que a versão em película, pois não há nenhuma preocupação em resumir todos os fatos a um determinado número de páginas. As páginas iniciais, aliás, são ocupadas pela descrição do narrador, o médico alcoólatra, de sua surpresa por ter sido indicado para receber o pesquisador norte-americano que investiga a obra de Oswaldo Cruz, e as fantasias que imagina o estrangeiro fará assim que começar a conhecer a natureza e o calor cariocas.

Diegeticamente falando, o tempo do romance, no seu início, é o Brasil contemporâneo, mas ele não é estável, pois ocorrem inúmeros *flash-backs*, técnica também utilizada pelo cinema. No primeiro deles, à p. 11, o narrador subitamente interrompe seus pensamentos enquanto aguarda a aterrissagem do avião que trará o norte-americano para descrever, como numa seqüência cinematográfica, o dia em que Oswaldo Cruz recebeu a notícia da morte de sua mãe. Essa costura entre tempo presente e passado é uma característica forte do livro. O leitor aprende a acompanhar este vai-e-vem temporal também pelo grafismo do texto, que separa por espaços em branco os trechos do passado e os do presente.

O filme, ao contrário do livro, é estável na representação diegética: toda a ação acontece no final do século XIX, e o cenário é sempre o Rio de Janeiro. O narrador do filme, em 3ª pessoa, apresenta rapidamente as personagens e não se aprofunda muito nos conflitos das personagens, exceto nos de Esther, a protagonista, que sofre forte



choque emocional quando percebe que terá de abandonar o sonho de um casamento e sobreviver como prostituta no Brasil. Contar a vida interior da personagem, aquilo que ninguém mais vê, é característica do narrador em terceira pessoa: como ele está fora dos acontecimentos, pode saber de tudo, do passado e do presente, das emoções e dos pensamentos das personagens. Trata-se do narrador onisciente.

Já o narrador do livro, em primeira pessoa, tem todas as condições para explorar os sentimentos e os conflitos por que passa, mas nem sempre tudo o que conta é “verdade”, pois, como participa dos acontecimentos, tem deles uma visão própria, individual e, portanto, parcial. Assim, sua visão é subjetiva: ele narra apenas o que vê, observa e sente, ou seja, os fatos passam pelo filtro de sua emoção e percepção.

Os diferentes focos narrativos, portanto, encaminham o leitor do livro para uma leitura mais desconfiada, e o espectador do filme para uma “leitura” mais confiável, mais próxima da “verdade”.

A personagem Esther (livro e filme)

No livro, a personagem Esther mal aparece. Sua primeira inserção acontece apenas na página 43:

Os navios cruzaram-se; tão curta era a distância que pudeste [Oswaldo Cruz] abanar para uma *mocinha ruiva, de feições eslavas*. Que faria ela no Brasil? Trabalharia na terra? Seria mais uma das operárias na Fábrica Corcovado? Ou acabaria como prostituta num cortiço qualquer? (Grifo nosso)

Neste momento do romance, Oswaldo Cruz está partindo do Rio de Janeiro em direção à França, para realizar pesquisas no Instituto Pasteur.

A segunda referência a Esther acontece na página 105:

Passas [Oswaldo Cruz] por um grupo de mulheres de má vida: algumas mulatas, outras indiáticas – e uma ruiva, de tipo eslavo. *Uma polonesa, sem dúvida, ou russa: uma judia, das chamadas talmudistas*. Esta, evidentemente, não teve sorte; outras, igualmente trazidas da Europa Oriental, passam por francesas em bordéis de luxo. *Ela, magra, já começa a definhar: tuberculose, decerto. Parece-te conhecida; não será aquela Esther do navio que com o teu cruzou, quando ias para a França?* Talvez. Apesar de tua curiosidade, não podes perguntar: corres os riscos de receber como resposta uma torrente de improperios e palavrões. (SCLIAR, 1992, pp. 105-6) (Grifos nossos)

A terceira vez em que Esther é mencionada, das páginas 129 a 132, ela envolve-se com Amaral, típico malandro carioca. Ele lhe pede para ajudá-lo a vingar-se de Oswaldo Cruz, sanitarista que, para combater a febre amarela, inicia uma campanha de

extermínio dos ratos, portadores das pulgas transmissoras da doença. Para incentivar a adesão da população, Oswaldo Cruz propõe ao governo que pague uma recompensa aos que trouxerem ratos aos postos de saúde. Como Amaral foi denunciado a Oswaldo Cruz, por criar ratos em uma fazenda e vendê-los ao governo, imagina que Esther também desejasse a decadência política de Oswaldo Cruz, uma vez que ela foi obrigada a deixar sua casa de prostituição em função da reforma urbana de Pereira Passos, para sanear o Rio de Janeiro.

A quarta aparição de Esther acontece na página 161, quando ela conta a Prata Preta, um dos líderes da revolta da vacina, sua história:

Um dia – eu tinha treze anos – minha mãe me pegou em flagrante com um rapaz da aldeia [na Polônia]. Era um bom rapaz, aprendiz de ferreiro... Ela não quis saber de nada, me amaldiçoou, disse que eu pagaria caro. E caro eu paguei, Prata Preta. Caí na armadilha de um cáften, um bandido que me tirou de casa e me botou na vida. Tudo o que eu queria era juntar um dinheiro e voltar para minha gente... Eu, rica, a minha mãe me perdoaria, tenho certeza... [...] (SCLIAR, 1992, p. 161)

A quinta e última referência a Esther acontece na página 183, quando Oswaldo Cruz embarca para a Alemanha, para uma conferência. No mesmo navio, mas na segunda classe, está Esther, com quem o sanitarista não teve nenhum contato: O narrador, então, revela:

Ela está voltando para sua terra; tísica, quer morrer junto a seus pais, que nada sabem sobre a existência degradada que levou no Brasil. Lá, porém, não chegará: doente, morrerá durante a travessia; e, uma noite, seu corpo, enrolado em um oleado, será lançado, com um baque surdo, às águas. (SCLIAR, 1992, p. 183)

No filme, Esther aparece na primeira cena, desembarcando no Rio de Janeiro, juntamente com Oswaldo Cruz e sua esposa. Eles ainda não se conhecem. A atriz Carolina Kasting é a personagem Esther. Jovem, magra, ruiva, seus cabelos são longos e, ao desembarcar, só sabe falar iídiche.

Nos primeiros doze minutos, Esther e os outros personagens são apresentados, mas não de forma igual. Enquanto Oswaldo Cruz e esposa são rapidamente mostrados, os planos longos e movimentos de câmara deixam explícita a condição dramática de Esther.

As histórias de Oswaldo Cruz e de Esther são desenvolvidas em paralelo. Enquanto a volta do primeiro à casa é mostrada sem grande expressão dramática, o mesmo não ocorre com a segunda. Esther, recém-chegada no país, caminha, na companhia de Amaral, que acaba de conhecer no cais do Rio de Janeiro, para o endereço que tem consigo. Lá chegando, fica sabendo que não se trata do endereço do



noivo prometido, mas de uma casa de prostituição. Por meio de uma elipse e um longo plano em *travelling* de recuo (*dolly out*), a porta de um dos quartos da casa é mantida em cena, enquanto, por meio do áudio, é sugerido o estupro de Esther pelo cafetão Rotschild.

Na primeira seqüência que mostra Esther com um cliente na cama, ela está apática. Descontente, o cliente sai à procura de outra prostituta. Esther permanece prostrada. O enquadramento é feito de tal forma, que um dos enfeites de ferro da armação dos pés da cama é mostrado como se fosse um instrumento de tortura medieval entre suas pernas. O ambiente, nesta cena, é mal iluminado, indicando que a ação se passa à noite, mas pode representar, metaforicamente, a escuridão na qual a personagem também se encontra.

O espectador nada vê; apenas ouve os gritos desesperados de Esther. A seqüência termina com Esther aos prantos na cama, sendo amparada por outra polaca, residente há mais tempo no Brasil, também vítima do tráfico de mulheres.

Na seqüência seguinte, ainda em ambiente mal iluminado, a personagem tenta fugir, mas é surpreendida pelo cafetão, que a surra com uma cinta. A condição de tortura implícita na cena anterior torna-se explícita. Aos olhos do espectador, o que antes era violência emocional sugerida, torna-se, a partir desta seqüência, violência física explícita.

Continuando a narrativa fílmica, Esther começa a aprender a língua portuguesa, sempre ajudada por sua conterrânea mais velha. As primeiras frases que aprende são relacionadas ao seu ofício de prostituta.

A narrativa fílmica mostra a lenta e gradual aceitação de Esther ao seu novo papel. Ela não só passa a agradar os clientes, como começa a se relacionar com importantes políticos locais, entre eles o chefe da polícia do Rio de Janeiro, Cardoso de Castro.

Apenas quando sua amiga morre, vítima de peste bubônica, é que Esther conhece pessoalmente Oswaldo Cruz, voluntariando-se para receber a vacina, desenvolvida por ele e equipe.

Esther, na seqüência da história, protegida por Cardoso de Castro, o chefe de polícia do Rio de Janeiro, torna-se proprietária de uma casa de prostituição de luxo e deixa de atender os clientes, salvo raríssimas exceções, indicadas por seu protetor. No entanto, quando é flagrada por ele com outro cliente, imediatamente perde sua proteção, iniciando-se sua decadência. Ela parte para o baixo meretrício e só com muita

dificuldade consegue clientes esparsos. Encontra moradia no bar do português no Morro da Saúde porque aceita, como pagamento, prestar-lhe favores sexuais. Nesta etapa da história, revoltosos iniciam uma verdadeira guerra civil contra a obrigatoriedade da vacina e um dos locais dos confrontos é justamente o Morro da Saúde. Esther passa a acudir e a cuidar dos feridos, sem saber muito bem de que revolta se tratava.

Perdoada mais tarde pelo chefe da polícia por sua traição, recupera sua proteção e tudo indica que ele mais uma vez inaugurará uma casa de prostituição, da qual Esther será a proprietária.

No livro, as aparições de Esther funcionam como mero detalhe, uma espécie de pano de fundo para ilustrar outro aspecto da época em que Oswaldo Cruz, o protagonista, é convidado pelo governo para combater a febre amarela, a varíola e a peste bubônica. Quantitativamente, a personagem é citada apenas cinco vezes, em páginas esparsas e distantes umas das outras – páginas 43, 105/106, 129/132, 161 e 183.

Esther, na versão em papel, não é representada como vítima do tráfico ilegal de mulheres provenientes da Europa Central. Embora tenha se prostituído assim que desembarca no Rio de Janeiro, ela não tinha a ilusão de que teria um noivo à sua espera. Ela parece saber, desde o início, qual era o destino que a aguardava assim que chega ao Brasil.

No romance, a figura paterna nem é mencionada. Apenas a mãe é lembrada, com certa amargura, como se a praga que tivesse rogado à filha fosse a causa de sua vida infeliz no Brasil.

Quando finalmente Esther pensa estar voltando à terra natal, embarcando no navio, seu destino mais uma vez lhe é desfavorável: acaba morrendo na viagem e seu corpo é lançado ao mar. Esther, portanto, é uma fracassada: ela mal consegue se adaptar ao Brasil, apesar de ter aprendido o português, e não realiza o sonho do regresso.

No filme, Esther é virginal, inocente e vítima o tempo todo. Sua trajetória é pormenorizada e tem muito mais destaque que no livro: mostram-se detalhadamente sua chegada ao Brasil, a dura aprendizagem da língua portuguesa, sua iniciação sexual, sua ascensão e queda e, nos minutos finais, a promessa de uma recuperação financeira, mas não social. Ela sempre será uma *outsider*. Como ela aparece quase 100% das cenas, isto faz dela, por si só, a protagonista da história (além do personagem Oswaldo Cruz).

A Esther do filme, para reforçar seu papel de vítima e seu bom coração, sente saudades de seu pai (e quase não se refere à sua mãe, lembrada numa única carta,

dirigida aos “pais”) e o poupa da realidade em que vive, inventando nas cartas que lhe escreve detalhes de sua vida de esposa e o desejo de trazer seus pais para visitá-la e conhecer o Brasil, sem fazer nenhuma referência à idéia de regressar ao país de origem.

Ela não adoce, aprende a lidar com a malandragem carioca e com a vaidade masculina. Sua adaptação parece muito mais fácil que no romance.

Representações do Brasil

Nas primeiras páginas do livro, o Brasil que surge é o que o narrador imagina que o pesquisador norte-americano pensará em sua primeira visita ao país:

O Brasil é deslumbrante. O Rio é maravilhoso[...] . [O estrangeiro] preferirá olhar pela janela: bares, oficinas, motéis, vulcanizadoras. Que lhe causarão uma desconfortante, penosa impressão. Por quê? Por causa da visível deterioração de muitos desses estabelecimentos? Por causa das grades, do lixo nas calçadas? Não. Por causa das cores: esses verdes, esses amarelos, esses marrons, esses azuis, a contrastar – por exemplo – com os tons neutros (o creme, o cinza-claro) da casa de sua cidade natal. É que tais cores, naturais no trópico, aqui lhe parecerão grosseiramente, berrantemente artificiais, expressando alegria e entusiasmo forçados [...] (SCLIAR, pp. 8-9).

No filme, o Brasil é mostrado por meio de imagens da cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX, com suas ruas de paralelepípedos, o cais, a sede do governo, os casarões da população mais abonada. Em poucas cenas ou seqüências são representadas as camadas mais pobres da população: quando o governo invade as casas humildes para combater a febre amarela; quando Esther passa a se prostituir nas ruas e a procurar abrigo em casas de bairros cada vez mais periféricos e pobres, quando a amiga de Esther morre num hospital público, com corredores lotados de gente das mais variadas idades esperando por uma consulta.

A parte mais significativa da representação do Brasil acontece nas cinco cartas que a protagonista escreve ao pai, revelando uma visão eurocêntrica: desde que o cidadão fosse esforçado, aqui era um país cheio de oportunidades. As desigualdades sociais não são manifestadas, tampouco a falta de saneamento básico que provocava as inúmeras doenças, nem as diferenças de clima e de costumes para quem, como ela, tinha nascido em lugar onde o frio e as temperaturas amenas predominavam a maior parte do ano.

Na primeira carta, aos 27’ do filme, Esther escreve, em letras hebraicas (como se grafa o iídiche) que:

A vida na América é de fortuna. No Brasil todos se esbaldam, tamanha é a providência. Oportunidades não faltam. Minha sorte é o motivo principal dessa carta. Agora sei que o sr. Gustav Silberman é mesmo um homem que merece meu



respeito e obediência. Gustav conseguiu licença para plantar em terra que em pouco tempo será dele. A terra que queremos nossa, para criarmos filhos.

Neste plano-sequência são utilizados dois recursos eminentemente cinematográficos: a narração em voz *off* do que está sendo supostamente escrito, enquanto longos planos em *travelling* de descrição mostram o quarto em que a personagem vive. O espectador entende que ocorre uma contradição entre o que está sendo dito – a fortuna que está em vias de acontecer, a possibilidade de ascensão social – e o que está sendo mostrado – o cubículo onde Esther vive seu papel de prostituta, o ambiente opressivo do bordel, com os clientes à espera, a vigilância e a agressão do cafetão.

Na segunda carta, aos 45' do filme, Esther continua otimista:

Agora eu e meu marido temos nosso próprio negócio. Tenho fé em nossa capacidade de trabalho. Sigo os preceitos como sempre. E oro todo dia por vê-lo. Temos planos de dar-lhe um neto. Ou vários..

Durante a narração desta carta, o plano-sequência é quase todo feito em câmera subjetiva, isto é, ilustrando o ponto de vista de Esther. Quando ela surge em cena, a câmera torna-se objetiva.

Na terceira carta, aos 57', o tom já é menos otimista:

Querido pai: assim nossa vida segue na mesma. Já não tenho ilusões quanto à América, ou pelo menos o Brasil. Trabalhamos, trabalhamos e não saímos do lugar. Minha sorte foi ter encontrado Gustav e juntos partilharmos da vida com nossa gente. São tolerantes os cristãos dessa terra e assim podemos praticar nosso culto e seguir nossas tradições. Só isso me conforta, a força de Israel. Acredita nisso, meu pai? Sei que sim...

Embora Esther, no texto que escreve ao pai, lamente a pobreza, as imagens que são mostradas revelam o contrário. Nesta altura do filme, a personagem está vivendo o auge de sua “carreira”. É proprietária de sua casa de prostituição, onde não faltam luxo, clientes e bom gosto. Esther não é mais obrigada a deitar-se com ninguém, a não ser para agradar um ou outro político, para manter seu negócio em funcionamento.

Diferentemente da primeira carta, quando o que escreve parece muito melhor do que a vida que é obrigada a levar, nesta parte do filme, muda-se a oposição: o que se conta é muito mais melancólico e pessimista do que se vê.

As histórias de Esther e de Oswaldo Cruz são mantidas em paralelo até 1h15' do filme. Apenas neste momento os personagens se cruzam e trocam um breve diálogo: a

amiga de Esther acaba de morrer, vítima da peste bubônica, e Esther se candidata para Oswaldo Cruz com a finalidade de testar a vacina.

A quarta carta é escrita após esta seqüência, decorridos 1h30' de filme. Esther faz um relato ainda mais pessimista: “Querido pai: as coisas andaram um pouco difíceis por aqui, razão pela qual não pude escrever. Tivemos que nos mudar de casa. Ainda não é o que gostaríamos, mas é um começo. Podemos trabalhar e seguir com a vida.”

Enquanto escreve, a câmera faz um plano-sequência em *travelling*. Apesar de Esther continuar mentindo, pela primeira vez o tom da carta é coerente com a realidade da personagem.

Na última carta, perto do final do filme, aos 1h57', Esther recupera o ânimo: “Querido papai: hoje estou radiante. Os negócios vão de vento em popa. Já conversei com o Gustav e penso que, em breve, poderei enviar algum dinheiro para que venha conhecer o Brasil. É uma terra de milagres”.

Novamente, neste plano-sequência, ocorre contradição entre o que se ouve da carta e o que se vê.

Outro recurso cinematográfico importante, que é exibido entre as cartas que Esther escreve, é o grupo de três senhores da sociedade carioca, na Confeitaria Colombo, símbolo da burguesia carioca da época. Por meio dos diálogos entre estes personagens secundários, torna-se mais possível ao espectador entender a trama. Invariavelmente estes diálogos são mostrados num plano longo, em *travelling*.

Para conferir maior verossimilhança ao filme, além dos nomes dos personagens da época – prefeito Pereira Passos, Oswaldo Cruz, Prata Preta – são exibidos trechos de um cine-jornal, o “Actualidades Pandora”, de 1903, recriando o ambiente da época.

A primeira parte do cine-jornal é original, isto é, mostram-se trechos do material feito à época; já a segunda é produção posterior, ficcional, provavelmente de 2002, quando o filme *Sonhos tropicais* foi produzido, com os mesmos atores do filme em cena.

O Brasil que se lê no livro é diverso do país que se vê no filme. Enquanto no romance o Brasil é visto, principalmente, pela ótica do estrangeiro, que vem de um país com tecnologia mais avançada que o nosso, sempre com um jogo diegético entre passado e presente, no filme o Brasil retratado é o Rio de Janeiro do início do século XX, com suas ruas de paralelepípedos, as doenças decorrentes de falta de saneamento básico. Não se mostram as paisagens exuberantes do Rio; apenas as casas de

prostituição por onde Esther passou, a sede do governo local, o cais onde chegam os navios e seus viajantes.

Assim sendo, o Brasil, tanto na versão fílmica, quanto na do romance, não é um país de oportunidades fáceis. No filme, embora seja possível aplicar golpes, como o de Amaral, ao criar ratos para depois vendê-los ao governo, é necessário ter a proteção de um político para não ser preso. A ilusão de enriquecimento fácil é progressivamente desfeita, como mostram as cartas de Esther, especialmente a terceira, na qual ela comenta: “Trabalhamos, trabalhamos e não saímos do lugar”.

No livro, o atraso do Brasil, no tempo presente, se comparado aos Estados Unidos, é flagrante. O americano que aqui viesse se surpreenderia com nossa arquitetura, com casas de cores berrantes e costumes (como se a diversidade de estilos de construção e de cores fosse, por si só, um sinal de atraso econômico). O Brasil do século XIX tampouco era promissor: além das doenças, não havia oportunidades para que homens e mulheres pudessem alcançar novas posições sociais; o governo não protegia os estrangeiros e impunha uma reforma arquitetônica, sem indenizar adequadamente os afetados por ela.

Considerações Finais

Como escreve Sandra Reimão em seu livro sobre cinema e literatura, “a rigor, existem vários graus de adaptação de uma obra literária para um meio audiovisual. As mais comuns são: a adaptação propriamente dita; o “basear-se em” e o “inspirar-se em”; e o vago “a partir de”. (Reimão, 2007, p. 118).

Embora tenhamos nos referido ao filme **Sonhos tropicais** sempre como uma adaptação do romance homônimo, não tivemos a preocupação de classificar em qual categoria ele se encaixa, mas, isto sim, de entender os recursos utilizados pelo diretor para conferir dramaticidade aos fatos narrados.

Quando o texto é muito distante temporalmente da sua adaptação em filme, como ocorre, por exemplo, em **Dom Casmurro** (filme concluído em 2003 por Moacyr Góes e romance publicado em 1899, por Machado de Assis), as diferenças e/ou semelhanças entre as duas versões permitem ao pesquisador tecer várias considerações sobre a emancipação feminina, sobre o comportamento social urbano no Rio de Janeiro no final do século XIX ou no início do século XXI, etc., como mostra texto de Valéria Calipo (in: REIMÃO, 2007, p. 108).

Essa distância temporal entre as duas versões de **Sonhos tropicais** não existe. Conforme mencionado anteriormente, o livro foi publicado em 1992 e o filme veio a público apenas 10 anos mais tarde.

Outros estudiosos de cinema, como Gelson Santana e Vicente Gosciola, por exemplo, analisam a adaptação do livro **Meu pé de laranja lima**, romance escrito por José Mauro de Vasconcelos em 1968, e adaptado ao cinema pela primeira vez em 1970, por Aurélio Teixeira, com título homônimo. Eles investigam como “os operadores simbólicos das diversas oralidades se condensaram em formas expressivas no espaço midiático” (SANTANA, p.5) .

Essa característica também não se faz notar em **Sonhos tropicais**. Embora ocorram inúmeros diálogos e narrações em *off*, a oralidade das personagens aproxima-se tanto do texto escrito, que é quase possível observar a gramática normativa em uso. A única marca expressiva da oralidade é o sotaque da personagem fílmica Esther, mas apenas nas cenas iniciais. Assim que ela passa a dominar a língua portuguesa, essa característica se perde.

Em 2002, ano de produção do filme **Sonhos tropicais**, o Brasil vivia um regime democrático de governo e a principal meta do então presidente, conforme a campanha que o elegeu, era a manutenção do controle da inflação, iniciada pelo Plano Real (1994). A lei Rouanet, de 1991, que permite às empresas patrocinadoras de cultura abater até 5% no Imposto de Renda, entre outras iniciativas, ajudaram a chamada “retomada do cinema nacional”, gerando uma produção ficcional brasileira que buscava fazer um “retrato” do país. **Sonhos tropicais** encaixa-se a esta preocupação temática. O filme trata do Brasil do início do século XX, dos combates às doenças, da falta de saneamento básico e da chegada de imigrantes europeus, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, com ênfase nas polacas.

Boa parte do filme mostra a visão que os imigrantes tinham do Brasil, principalmente pelas cartas de Esther, ausentes no romance, que reforçam a ilusão de um país cheio de oportunidades para os recém-chegados, mas rapidamente desfeita, além da prática da malandragem, dos conchavos políticos e da incipiente organização de trabalhadores urbanos.

São principalmente os diferentes tipos de narrador do livro e do filme que permitem ao leitor e ao espectador aderir ou desconfiar das histórias que estão sendo contadas. No entanto, em ambas as versões, é possível conhecer os percalços



enfrentados tanto pelos personagens reais, como Oswaldo Cruz, que buscar sanear a saúde pública no Rio de Janeiro, como os ficcionais, como Esther, a polaca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REIMÃO, Sandra e Andrade, Antonio de. **Fusões; cinema, televisão, livro e jornal**. São Paulo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007.

SANTANA, Gelson e GOSCIOLA, Vicente. “**O midiático trivial**”; *Meu pé de laranja lima* – livro, filme. (Trabalho apresentado ao grupo de trabalho “Cultura das Mídias”, do XVI Encontro da Compôs, em junho de 2007.

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

REFERÊNCIA FÍLMICA

Sonhos tropicais. Direção de André Sturm. 120 min. 2002.