

POR QUE COMPRAR UM PASSADO? UMA LEITURA IDENTITÁRIA DA ADAPTAÇÃO DE *O VENDEDOR DE PASSADOS* PARA O CINEMA

Priscila Finger do Prado
Unicentro/UFPR-PG
priscilletras@yahoo.com.br

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de construção da identidade cultural na comparação entre o romance de José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, e sua adaptação cinematográfica, de mesmo nome, partindo da seguinte questão: Por que comprar um passado (no Brasil e em Angola)? Para a execução desse propósito, pretendemos, num primeiro momento, realizar leituras sobre adaptação e identidade cultural. Depois, iniciaremos a análise das obras comparativamente, buscando as soluções adaptativas da passagem do romance para o filme, especialmente como a questão identitária é retomada no filme.

PALAVRAS-CHAVE: *O vendedor de passados*; identidade cultural; Literatura; Cinema; Brasil; Angola.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the cultural identity building process in the comparison between the novel by José Eduardo Agualusa, *O vendedor de passados*, and his film adaptation of the same name, based on the following question: Why buy a past (in Brazil and Angola) ? For the implementation of this purpose, we intend, at first, to perform readings on adaptation and cultural identity. Then we begin the analysis of the works comparatively seeking adaptive solutions passage of the novel for the film, especially as the identity issue is taken up in the film.

KEYWORDS: *O vendedor de passados*; cultural identity; Literature; Movie theater; Brazil; Angola.

“A literatura é a maneira que um verdadeiro mentiroso tem para se fazer aceitar socialmente.”
José Eduardo Agualusa

O que leva alguém a querer comprar um passado? Esta é a questão que nos colocamos a partir da leitura de *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa (2004a). O tema é bastante interessante, e não menos interessante é a forma como o autor constrói o romance. *O vendedor de passados* é a história de um homem albino, Félix Ventura, que tem como profissão construir passados fictícios, em geral para pessoas que têm uma posição social satisfatória, mas a quem falta uma boa genealogia que justifique tal posição. A narrativa se passa em Luanda, capital da Angola em época contemporânea. A relação entre os clientes com o passado comprado chama a atenção para a ancestral necessidade de fabulação do ser humano, bem como para os sutis limites entre ficção e realidade.

É interessante destacar aqui que a narração do romance se dá pela voz de uma osga, espécie de lagartixa, que narra tudo o que sonha ou presencia na casa do protagonista. A osga, denominada por Félix como Eulálio, é um ser que relembra, à medida que presencia fatos na casa do protagonista, *flashes* de sua vida passada como humano. Sobre o papel da osga, além de narradora, podemos destacar que faz parte do imaginário de algumas culturas africanas a possibilidade de voltar à vida na forma de um animal, o que torna o artifício da lagartixa como narradora verossímil dentro da obra.

No cenário da Literatura Angolana, Agualusa é uma voz imaginativa que continua a “tradição” de questionamento da sociedade angolana. Há um viés político em sua obra, sem dúvida, que retoma um movimento de crítica da produção literária de Angola iniciado no período próximo da independência do país (1975).

Ao pensar a produção literária em Angola, é comum separar a produção entre Literatura Colonial e pós-colonial, ou Literatura angolana propriamente: “Tal como a poesia, a narrativa angolana vem do século XIX. Não a narrativa colonial cuja notícia encerramos nas primeiras páginas, mas sim a ficção angolana.” (1978, p. 50). O projeto de criação de uma ficção angolana vai acontecer, no entanto, somente na década de 50 do século XX, com destaque para a produção de Agostinho Neto e, mais tarde, com a produção de Artur Carlos Pestana (Pepetela) e José Luandino Vieira. No trabalho desses autores, destacam-se a voz dos esquecidos (como em *Luuanda*, de Luandino), a dor da colonização e seus efeitos (Agostinho Neto) e o processo de construção e de desconstrução da utopia em terras angolanas (*A geração da utopia*, Pepetela).

A narrativa de *O vendedor de passados* é posterior à independência e à guerra civil, e apresenta problemáticas político-culturais desse país, construído em bases paradoxais, entre a identidade africana e os valores do colonizador português, entre o ideal socialista e a pressão capitalista. É nessa Luanda contemporânea que Félix Ventura ganha espaço com sua profissão nada convencional. Mas é para nos questionarmos: se há quem venda passados, é porque há pessoas que desejam comprar passados. Quem são essas pessoas e quais são seus motivos são questões que nos interessam nesse trabalho.

A questão que nos colocamos com a leitura do romance de Agualusa permanece ao assistirmos ao filme de Lula Buarque de Hollanda (2015). Porém, a resposta tende a não ser a mesma, até porque nós temos um protagonista diferente, Vicente Garrido, negro, brasileiro, residente no Rio de Janeiro, nos tempos atuais. Vicente também tem por profissão vender passados, mas o faz de maneira diferente e por razões diversas. Parece que o grande motivo para comprar um passado nesse contexto é a necessidade de aceitação social, mas não por motivos políticos como no romance, e sim por questões de estética e identidade. São clientes de Garrido: a mulher que nasceu homem e que não se

identificava com o passado, o ex-gordo, a esposa de médico, de passado não tão elegante.

Como a questão do narrador-lagartixa não tem espaço na narrativa fílmica, vemos o foco narrativo predominar sobre o protagonista e sua relação com uma cliente intrigante que busca um passado fictício, mas que não dá pistas sobre seu passado verídico. O gênero sob o qual se coloca o filme de Buarque de Hollanda é o suspense. E, em meio à relação do protagonista com a cliente misteriosa, surge a necessidade da busca pelo próprio passado, pela própria identidade. O diretor de *O vendedor de passados* viu a necessidade de adaptar o enredo do livro como forma de torná-lo “digerível” para o público brasileiro. Com essa adaptação, fica a ideia de que o tema político não seria uma razão para o brasileiro comprar um passado. A política se coloca diferentemente para o angolano e para o brasileiro, até porque as nações angolana e brasileira se constituíram de formas diversas.

Como esses dados se colocam nas obras analisadas, a fim de construir uma identidade nacional, também nos interessa nesse trabalho. Tendo sido apresentada nossa questão de pesquisa, bem como nossos pressupostos, passamos para a leitura sobre adaptação, que permite que pensemos na leitura comparativa entre o livro e o filme escolhidos.

A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

Para Linda Hutcheon (2011, p. 22), “a arte deriva de outra arte; as histórias nascem de outras histórias”, mas a questão da adaptação não é assim tão simples. Isso porque se tem a ilusão ou preconceito de que a adaptação é uma simplificação, principalmente quando a obra adaptada é literária. Vê-se a adaptação como perda. Contudo, os estudos contemporâneos têm possibilitado ver a questão de forma mais complexa, porque, em verdade, essa complexidade é necessária para lidar com obras que dividem uma

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema “essência”, mas que se apresentam em códigos diferentes. Segundo Claus Cluver (2006, p.116-117), “Teorias da tradução surgem do reconhecimento de que uma total correspondência nunca pode ser alcançada”. É preciso, então, não de estudos que busquem julgamentos de valor, mas de estudos que procurem analisar o processo, a ideologia e a metodologia que perpassam a adaptação.

As discussões sobre adaptação acabam sempre por partir da concepção mais ampla de intertextualidade, uma vez que qualquer texto remete, mesmo que implicitamente, a outros textos. Essa relação entre textos existe e é matéria de estudo desde sempre; porém, num primeiro momento, essa relação fica a cargo da Tradição, sendo, de certa forma, uma necessidade beber em fontes mais antigas para criar novas obras.

Com o passar do tempo, especialmente a partir da noção de originalidade desenvolvida com o Romantismo, a relação entre textos ganha novos contornos, a retomada de temas e de formas do passado perdem lugar para a necessidade do novo, do original. Então, com a passagem do Modernismo e do que decorreu a ele -- essa estética que, para alguns autores ganha o nome de Pós-modernismo --, essa relação tomou outros ares. Parece haver uma lucidez maior no que tange às relações entre textos, de forma que tais relações aparecem cobertas de um teor crítico, por vezes parodístico.

Em relação às bases para o estudo da intertextualidade enquanto prática consciente e moderna, os estudos que comumente se recorda são os de Mikhail Bakhtin (1997) e de Julia Kristeva (2005c). O papel desses estudos é, antes de mais nada, pioneiro. Cabe a Bakhtin um primeiro esforço em buscar descrever como se dá o diálogo entre textos bem como as relações apresentadas dentro do próprio texto. Já a Kristeva, cabe a invenção do termo “intertextualidade”, que ganhou grande repercussão nos estudos da linguagem e da literatura, alcançando também vários desdobramentos teóricos.

Um desses desdobramentos é o estudo de Gérard Genette, intitulado *Palimpsestos* (2005a). O próprio título escolhido para seu estudo pressupõe a escrita de um texto sobre outro, ficando sempre o texto-base como marca ou rasura. Assim, Genette define como palimpsestos, para fim de seu estudo, “as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação.” (2005a, p. 05). Genette busca sistematizar tais relações a partir de cinco tipos: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Ele entendeu a hipertextualidade, que mais nos interessa nesse trabalho, como a relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto).

A fim de estreitar relações e tornar precisos os conceitos com os quais estamos lidando, é preciso voltar brevemente para a Linguística e seus alcances a partir do século XX. Isso porque é a partir de sua constituição que podemos pensar a linguagem para além da frase e, muitas vezes, para além do texto escrito.

Segundo Saussure (2004b), a Linguística seria nada mais nada menos do que uma parte de uma ciência maior que trataria de todos os signos no seio social, a Semiologia. Pensar a Linguística como a ciência dos signos verbais humanos em meio a uma ciência maior, de estudo dos signos na sua totalidade, possibilita que pensemos o processo de transtextualidade juntamente com os processos de tradução e de adaptação. Em todos os casos, temos relações entre signos, entre signos verbais de mesma língua ou de línguas diversas e, no caso da adaptação, entre signos de sistemas semiológicos diversos. Assim, para este trabalho, usaremos o termo “adaptação” pensando na relação entre sistemas de signos diferentes, mais especificamente o signo verbal (Literatura) e o signo visual (Cinema), visto que o objeto de interesse deste artigo é analisar aspectos da identidade na transposição do romance de Agualusa para o cinema. Mas o que explica essa necessidade de adaptar, de cambiar o sentido de sistema semiológico?

Segundo Hutcheon (2011, p. 25), a constante busca por adaptações revela o prazer da “repetição com variação”, ou seja, do conforto que é se deparar com um ritual conhecido “vestido” de novidade. A estudiosa ainda propõe que estudemos as adaptações *como adaptações*, o que significa “vê-las” ao mesmo tempo em que se “sente” a presença da obra adaptada: “Embora as adaptações também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como *adaptações*” (2011, p. 28).

Para seu trabalho, Hutcheon propõe não o julgamento da fidelidade, mas a busca das “intenções possíveis por trás do ato de adaptar” (2011, p.28), bem como da forma como isso é feito. Daí que, tal como afirmamos anteriormente, não nos interessa julgar o valor da adaptação feita por Buarque de Hollanda em relação ao romance de Agualusa, mas entender o processo da adaptação, a partir da ideologia e da metodologia apresentadas na escolha adaptativa. No caso da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema, temos não só a transposição de palavras para imagens, como também a transposição de culturas, o que explicaria a enorme diferença notada entre a construção do enredo no livro e no filme. E é a busca dessa diferença que constitui matéria de interesse desse trabalho, mais especificamente, qual a função/necessidade de comprar passados no Brasil e em Angola.

A QUESTÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Sobre identidade, buscamos aporte teórico em Stuart Hall, em seu trabalho sobre identidade cultural na pós-modernidade. Segundo Hall (2006), a identidade é uma questão de interesse contemporaneamente, visto que há um movimento que vem derrubando as velhas identidades e fazendo surgir novas. Contudo, as novas identidades não são unas, o

que produz uma fragmentação no que se entendia por indivíduo moderno. Há uma crise de identidade que funciona como parte de um processo mais amplo de mudança “que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (2006, p.01).

O sujeito que primeiro se identificou consigo mesmo e depois passou a se identificar com a nação, vê-se hoje diante de identificações mais frágeis. E é esse sujeito que se coloca frente à questão da identidade cultural, entendida por Hall (2006, p.12) como identidade nacional. Hall defende que, embora a identidade cultural não esteja literalmente impressa nos sujeitos, é pensada por esses sujeitos como parte de sua natureza essencial. Essas culturas nacionais são, contudo, uma invenção moderna. De acordo com o autor (2006, p. 13), antes, havia lealdade e identificação com a tribo, com o povo, com a religião, ou mesmo com a região, e essa lealdade foi transferida para a cultura nacional, nas sociedades ocidentais:

A formação de uma cultura nacional contribuiu para criar padrões de alfabetização universais, generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda a nação, criou uma cultura homogênea e manteve instituições culturais nacionais, como, por exemplo, um sistema educacional nacional. Dessa e de outras formas, a cultura nacional se tornou uma característica-chave da industrialização e um dispositivo da modernidade.

Mas o que seria, então, a cultura nacional? Para Hall (2006), seria uma instituição cultural, mas não só, e também uma instituição de símbolos e representações. Antes de tudo, seria a cultura nacional um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (*Penguin Dictionary of Sociology apud Hall, 2006*). Os sentidos produzidos sobre a ideia de nação pelas culturas nacionais são os que constroem identidades. Nesse sentido, a razão de vender passados em Angola ou no Brasil é colocada como um problema de adaptação,

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema visto que o discurso que constrói a identidade brasileira não se assemelha ao que constrói a identidade angolana, principalmente na era contemporânea em que tantos discursos se entrecruzam na formação identitária nacional.

Por mais que Brasil e Angola tenham sido colonizados pelo mesmo povo, o português, há muitas diferenças entre o processo colonizatório, bem como entre o processo de independência desses países. Angola não foi só uma colônia de exploração, como também uma fonte de mão-de-obra escravizada, exportada para outros países, entre eles o Brasil. Seu processo de independência se inicia como luta armada nos anos 1960, ainda que o pensamento sobre a independência o antecedesse. Contudo, é somente após a queda do governo salazarista, com a Revolução dos Cravos em Portugal, em 1974, que a independência dessa colônia portuguesa começa a ser concretizada.

Esse processo independentista custa a vida de milhares de angolanos que precisam lutar contra o colonizador para alcançar a libertação colonial. Com esse fim, cria-se também um projeto artístico e ideológico que se inicia na comunidade, para empoderamento do povo, para forjar e retomar referências culturais africanas, para tentar atenuar (ou re-interpretar) a influência portuguesa no país. Nomes de ruas e de instituições são mudados, enaltecendo agora heróis angolanos e, de preferência, negros; uma história do país é feita para ser distribuída entre as escolas, agora pelo viés do ex-colonizado; o hino nacional é constituído pela ótica política da recusa à dominação e da ânsia por liberdade; escritores e poetas se lançam em um projeto artístico que busca ressaltar o homem angolano, bem como sua cultura, seus costumes. Além disso, o governo erigido nesse processo independentista é socialista, o que reforça uma utopia quase que geral a tomar conta do país – ainda que essa utopia tenha vindo a ser desfeita mais tarde com a Guerra Civil.

E o Brasil? O Brasil tem sua independência praticamente “entregue” pelos portugueses, sendo que quem assume o país, fazendo dele um império, é ainda um português, Dom Pedro I. Todas as tentativas de luta armada, de discussão política são amainadas, atenuadas ou pela violência ou por acordos. O brasileiro é um sujeito adaptável, assim como é o português. Segundo Sérgio Buarque de Hollanda, é significativo o fato de termos sido colonizados por uma nação ibérica, já que Portugal, assim como Espanha e Rússia, funcionam na Europa (ou para a Europa) como um “território-ponte”, que possibilita aos europeus a comunicação com os outros mundos: “Assim, eles constituem uma zona fronteira, de transição, menos carregada, em alguns casos, desse europeísmo que, não obstante, mantém como um patrimônio necessário” (p.31). O povo português é, pois, um povo acostumado às mudanças, que precisou se flexibilizar para lidar com elas.

Sua posição geográfica bem como sua constituição étnica (mistura de Europa e África) propiciam uma maior facilidade de adaptação, tanto ao clima quanto à geografia, e aos relacionamentos interpessoais. Contudo, para Darcy Ribeiro (1995), por mais que se identificasse com a terra nova, ao português agradava ser visto como parte da gente metropolitana, o que, de alguma forma, possibilitava-lhe uma forma de se portar como superior.

Para Hollanda (2004b), estudar o Brasil é partir das raízes portuguesas, o que, de certa maneira, pode explicar muitos dos elementos que ainda percebemos no panorama brasileiro contemporâneo. Um desses elementos seria a caracterização do português não como “trabalhador”, mas como “aventureiro”. Assim, enquanto o trabalhador tem o foco na dificuldade a vencer, o aventureiro vê o triunfo antes de tudo, o que o faz embarcar em empreitadas duvidosas, por vezes. Quanto à colonização brasileira, segundo Hollanda

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema (2004b), veio o português buscar a riqueza, é certo, “mas riqueza que custa ousadia, não riqueza que custa trabalho” (2004b, p.49).

Essa busca de triunfos e privilégios sem a preferência pelo trabalho é o que faz com que a população ameríndia seja primeiramente explorada, e, depois, a população africana, trazida para o Brasil como escrava. O crescimento exigia trabalho, e o português precisava de alguém que fizesse esse trabalho. Ainda conforme os estudos de Hollanda (2004b, p.35):

É compreensível, assim, que jamais se tenha naturalizado entre gente hispânica a moderna religião do trabalho e o apreço à atividade utilitária. Uma digna ociosidade sempre pareceu mais excelente, e até mais nobilitante, a um bom português, ou a um espanhol, do que a luta insana pelo pão de cada dia. O que ambos admiram como ideal é uma vida de grande senhor, exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação. E assim, enquanto povos protestantes preconizam e exaltam o esforço manual, as nações ibéricas colocam-se ainda largamente no ponto de vista da Antiguidade Clássica.

Ironicamente, essa vontade de mandar não exclui certa disposição para cumprir ordens, o que explica tanto a flexibilidade do português quanto a alguns pontos de sua política, quanto a tendência a seguir formas ditatoriais de poder. Ter alguém que pense em questões políticas e que faça o que precisa ser feito é mais fácil do que abraçar essa função coletivamente. E talvez seja essa a raiz de certa alienação percebida no povo brasileiro, que engloba tanto os comentários generalizantes quanto à política e aos políticos, quanto a fé em políticos “salvadores”, incluindo aí as forças armadas.

Quanto à constituição de uma identidade cultural, levando em conta o papel das etnias índia e negra ao lado da europeia, resta esclarecer que, conforme Darcy Ribeiro (1995, p.131), estando o Brasil assim como o afro-brasileiro a existirem numa “terra de ninguém”, etnicamente, criou-se uma carência essencial, sendo que é “para livrar-se da ninguendade de não-índios, não-europeus e não-negros, que eles se veem forçados a criar a sua própria identidade étnica: brasileira”. Daí que é possível falar de uma etnia nova, brasileira propriamente, a partir do momento em que as pessoas não se veem mais como

oriundas de índios, ou africanos ou portugueses (no geral), mas quando passam a construir-se como nova identidade étnico-nacional. E, no Brasil, esse processo fica evidente a partir da independência, quando, inclusive, passa-se a ter um projeto cultural e literário a se desenvolver como tal.

Mas o que isso tem a ver com nosso trabalho? O que se quis destacar aqui foram elementos que contribuíram para a formação cultural do brasileiro, a qual buscamos analisar na adaptação cinematográfica de *O vendedor de passados*. Se não há, na obra cinematográfica, o mesmo viés político apresentado no romance de Agualusa é porque nossa história, e em especial o tônus da colonização portuguesa, nunca chegou a nos politizar plenamente. Ainda buscamos pessoas que pensem e articulem a política do nosso país de modo a termos algo a menos com que nos preocupar, mesmo que isso custe o eterno discurso generalizador que pejorativa o papel no político brasileiro.

Contudo, há mais um dado que nos interessa para pensar a identidade cultural no Brasil, que tem a ver com o próprio conceito de cultura, visto que costumeiramente a obra cinematográfica tende a alcançar um maior público no Brasil que a literária, especialmente de uma grande produtora que pode, depois da estreia do cinema, divulgar suas produções com o apoio da televisão, este meio de massa que domina a vida dos brasileiros.

A discussão sobre cultura no Brasil nos é oferecida por Alfredo Bosi, em sua obra *Dialética do colonizador* (1992), especificamente no capítulo “Cultura brasileira e culturas brasileiras”. Para o autor, é preciso pensar a cultura como “uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso” e, nesse sentido, pensar a cultura brasileira implica pensar em uma cultura erudita centrada no sistema educacional; uma cultura popular, basicamente iletrada; uma cultura criadora individualizada de artistas e intelectuais; e uma cultura de massas. Ainda que essas culturas se relacionem de formas diversas, gostaríamos de destacar especialmente a concepção de

Bosi a respeito da cultura de massa, visto que a obra analisada tem o propósito de alcançar o grande público.

Sobre cultura de massa ou, conforme explicita Bosi, cultura para as massas é comum em programas que busquem alcançar o grande público envolver processos psicológicos de apelo imediato, como o sentimentalismo, a agressividade, o erotismo, o medo, o fetichismo e a curiosidade:

Há uma dosagem de realismo e conservadorismo que, ao mesmo tempo, excita o desejo de ver, mexe com as emoções primárias e as aplaca no *happyend*. Tudo o que é posto em crise no decorrer do programa ou do texto ilustrado é reestruturado no final. Não se deve esperar da cultura de massas e, menos ainda, da sua versão capitalista de indústria cultural, o que ela não quer dar: lições de liberdade social e estímulos para a construção de um mundo que não esteja atrelado ao dinheiro e ao status (1992, p.321)

Assim, enquanto a cultura popular implica os modos de viver dos brasileiros, a cultura de massa busca a estandardização das diferenças culturais, bem como o incentivo à manutenção do *status quo*. Além disso, em relação às potencialidades de expansão de cada uma das culturas mencionadas por Bosi, restaria à classe erudita o crescimento dentro das classes altas e junto ao sistema escolar; à cultura popular o crescimento dentro dos estratos mais pobres; e à cultura de massa o crescimento vertical, alcançando todos os estratos da sociedade, especialmente no interior das classes médias. E esse seria o público-alvo de uma adaptação como *O vendedor de passados*, a partir da análise das inúmeras modificações no enredo notadas em relação ao romance angolano.

Feitas essas explicações, resta-nos a análise comparativa das obras, buscando responder à questão de pesquisa: Por que comprar um passado no Brasil e em Angola?

POR QUE COMPRAR UM PASSADO NO BRASIL E EM ANGOLA? – UMA ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NOS CENÁRIOS BRASILEIRO E ANGOLANO

Um livro e um filme se apresentam diferentemente quanto à sua estrutura, isso não é difícil concluir. Contudo, é recorrente que um livro sirva de base para a construção de um filme. Essa é, em verdade, uma das mais frutíferas fontes de adaptação, ainda que esteja longe de ser a única ou a melhor, visto que cada sistema de signos permite um tipo de representação. Para Flávio Aguiar (2003), podemos dizer que muitas das produções que se baseiam em personagens e enredos consolidados na literatura assim o são devido ao prestígio que determinados autores e obras literários alcançam à segurança de advém da adaptação de obras já reconhecidas pelo público leitor.

No caso de *O vendedor de passados*, temos uma obra vencedora do prestigioso Prêmio de Ficção Estrangeira conferido anualmente pelo jornal inglês "The Independent"(Independent Foreign Fiction Prize)ⁱ, traduzida em diversas línguas, de um autor que já é conhecido e reconhecido internacionalmente. Seus temas instigantes e sua escrita poética são a tônica desse sucesso, aliados ao recente interesse do público mundial em relação ao que vem sendo produzido no continente africano.

Ainda em relação à adaptação do livro pelo filme, é possível dizer que, apresentando-se em sistemas semiológicos diferentes, o que os aproxima é a narração, tanto a narrativa literária quanto o filme cinematográfico são artes de ação. Para Aguiar (2003), "A diferença entre um e outro está na articulação temporal de suas sequências para o receptor". Ao falarmos de narração, entendemos, na esteira do que propõe Aguiar, não apenas um suceder de imagens, mas sim "a evocação de uma estrutura que pode ser visualizada como uma simultaneidade" (2003, p.118). Quanto à recepção desses dois tipos de narrativas, Aguiar destaca:

Na Literatura, os estímulos emotivos vêm após os leitores atravessarem uma verdadeira cortina de operações semânticas e sintáticas guiadas por signos, materializados em palavras e organizados em conceitos. Já no cinema (em certa medida poderíamos ampliar a idéia para a TV), a presença da imagem visual desperta reações imediatas, incluindo-se as fisiológicas, com risos, lágrimas, descargas de adrenalina e outras. (2003, p. 120).

A diferença quanto os códigos e quanto ao modo de recepção deve ser tratada, em termos de adaptação, a partir de algumas soluções narrativas: do romance para o filme uma longa descrição pode virar uma cena com enfoque panorâmico, uma mudança de foco narrativo pode gerar uma diferente tomada de câmera, uma grande gama de personagens pode ser “enxugada”, assim como uma trama que trabalhe algo muito específico de uma cultura pode ganhar novos contornos. Tudo depende do propósito da adaptação. No caso de *O vendedor de passados*, fizemos a seleção de algumas soluções adaptativas que nos possibilitarão a análise da construção da identidade cultural na transposição de livro para o filme. No romance de Aqualusa, temos uma trama complexa que congrega três eixos narrativos: o primeiro relativo aos acontecimentos e relações de Félix Ventura, o vendedor de passados; o segundo relativo aos acontecimentos e sonhos na vida da osga, dito Eulálio, o qual se coloca como o narrador da história em grande parte da trama; e o terceiro relativo aos acontecimentos vivenciados pelo estrangeiro. No filme, tanto a narrativa relativa ao estrangeiro quanto a presença da lagartixa são suprimidas. Esta é, na verdade, a primeira solução adaptativa escolhida por nós, o qual denominamos “A apresentação”.

A narrativa de abertura do romance relativa à osga e sua percepção da casa de Félix (onde vive) sofre uma modificação, na qual um símbolo ou imagem é transformado em outros. Tem-se, então, na narrativa fílmica, uma sucessão de imagens e vídeos de pessoas anônimas, o que conduz a leitura desse primeiro momento para o papel da memória. Afinal, o que são um aglomerado de fotos e de vídeos afastados de seus referentes, das pessoas que os protagonizam? O material de trabalho de Vicente Garrido, o protagonista, é

um aglomerado de imagens e vídeos e, a partir deles, ele pode ficcionalizá-los, forjar novas memórias, de modo que o papel da primeira memória, o motivo do retrato, é apagado.

A segunda solução adaptativa escolhida ganhou a denominação de “O cliente principal” e tem a ver com a apresentação de um personagem de suma importância em ambas as narrativas. No romance, trata-se do “estrangeiro”, um cliente de Félix Ventura que lhe pede um novo passado angolano e que, mais tarde, na narrativa, ganhará o nome de José Buchman. Esse personagem aparece no romance ainda no terceiro capítulo. Também faz parte desse recorte, a aparição de Ângela Lúcia, que primeiro aparece como uma mulher que se relaciona com Félix, para depois se mostrar como um peça-chave também em relação à trama cujo centro é o estrangeiro, José Buchman.

No filme, temos como solução adaptativa a supressão de uma informação, no caso, a presença do estrangeiro como cliente de Garrido, e o processo de antecipação, em que a personagem feminina com a qual Vicente se relaciona aparece antes. Em verdade, parece haver uma fusão entre as personagens de José Buchman e Ângela Lúcia, de modo que, no filme, apresenta-se uma cliente misteriosa, que só recebe o nome fictício escolhido por Vicente Garrido.

A terceira solução adaptativa, intitulada (por nós) “O passado inventado”, apresenta a ficção criada por Félix Ventura para figurar como passado de José Buchman, nome inventado por Félix para o estrangeiro. Na narrativa fílmica, Vicente Garrido apresenta à cliente misteriosa o passado criado por ele, e é nesse passado que vemos uma aproximação maior com o enredo do romance de Agualusa, visto que cria um passado para a cliente, agora denominada Clara, o qual apresenta um casal que luta contra a ditadura na Argentina e que se vê separado por causa das forças de opressão desse sistema autoritário. A mulher, futura mãe de Clara, é torturada, bem como sua filha, ainda bebê. Tendo sua mãe morrido e o pai fugido para o Brasil, Clara é adotada por um casal argentino e só anos

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema mais tarde poderá rever seu pai e conviver com ele. É nesse passado que Vicente Garrido forja um crime, tal como sua cliente havia pedido, e é esse crime que faz referência a uma das tramas do romance, a que envolve o estrangeiro e Ângela Lúcia.

A quarta solução adaptativa ganha a denominação de “Apresentação do problema”. Nesse ponto, a narrativa do filme e a do romance se afastam mais. No livro, após algumas pistas sobre a estranheza nos modos de José Buchmanno capítulo dez (que passa a assumir tão completamente o passado comprado que começa a mudar os trejeitos, o modo de vestir e até a linguagem) e sobre uma possível relação não mencionada entre ele e Ângela Lúcia no primeiro encontro entre eles, no capítulo catorze (ambos ficam inseguros à pergunta de Félix sobre se já se conheciam, e o sotaque antigo parece despontar na voz de José Buchman), dá-se o aparecimento de uma figura curiosa, trazida à vida de Félix Ventura por Buchman. Trata-se de Edmundo Barata dos Reis, ex-integrante do governo angolano e comunista assumido “numa altura em que os seus chefes já só murmuravam, baixinho, ‘fui comunista’.” (2004a, p.158).

O episódio em que Edmundo é apresentado na narrativa aparece no capítulo vinte e sete. No filme, a grande complicação do enredo proposto é a publicação da biografia de Clara, com o título de “Clara Obscura”, a qual é veiculada num programa de televisão. Vicente Garrido, o responsável por seu passado fictício, está com a televisão ligada, mas sem dar atenção à programação, quando ouve a chamada da publicação e da sessão de autógrafos de Clara.

Se, por um lado, temos a coincidência entre um total mergulho desses clientes especiais em relação ao passado comprado, por outro, suas motivações se afastam grandemente. No filme, Clara chega à vida de Vicente de maneira misteriosa, pede um passado novo, sem detalhes do que era ou do que quer ser, seu único pedido é ter cometido um crime nesse passado fictício, o que intriga Vicente, ao mesmo tempo em que

o instiga. E agora Clara publica uma biografia, com esse passado comprado. É possível tamanha identificação com o passado fictício? Qual a relação desse passado com o passado real de Clara?

No romance, José Buchman pede um passado simples, de angolano, para Félix. Só que Buchman passa a frequentar a casa de Félix, conhece a osga, conhece Ângela Lúcia, apresenta Edmundo Barata dos Reis a Félix. Além disso, Buchman busca provas de seu passado fictício, vai à terra onde sua personagem teria nascido, na Chíbia, busca informações sobre o paradeiro da mãe e retorna com fotos do túmulo do pai e uma notícia de jornal sobre a morte da mãe. Seriam tantas coincidências? Seria a memória forjada de um passado tão forte a ponto de se confundir com a memória verdadeira?

Às perguntas sobre Clara, não teremos resposta. Assim que Vicente a procura, questionando o fato de ela o ter traído, publicando um passado falso como se fosse verdadeiro e pondo em risco sua profissão e idoneidade, ele pede para que ela desista de continuar a divulgação do livro, e ela se afasta. Nenhuma resposta é dada sobre o porquê de ter comprado um passado novo, ou sobre o porquê de sentir necessidade de torná-lo público na forma de uma biografia. Sobre Clara, só sabemos o que ela faz, quando está com Vicente, já que o foco da narração (da câmera) está nele. Assim como entra na vida dele, misteriosamente ela sai. Às perguntas sobre José Buchman, teremos resposta, e essas respostas aparecem no clímax do romance, que é a quinta solução adaptativa que escolhemos para analisar.

A esta quinta solução adaptativa ou recorte, intitulamos “O passado revelado”. Há entre o livro e o filme a supressão de um problema e a criação de outro, ausente no livro. No capítulo vinte e oito, Félix e Ângela Lúcia estão juntos, na casa dele, quando, de madrugada, alguém bate à porta. É Edmundo Barata dos Reis, que parece estar fugindo de alguém. Mais tarde, outra pessoa toca a campainha, é José Buchman, que parece

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema transtornado e vem com uma arma. As perguntas que antes fizemos ganham resposta. Buchman nunca confundiu o passado falso com o verdadeiro, apenas buscou provas para que lhe acreditassem outra pessoa, porque, em verdade, já tinha vivido em Angola e sua experiência tinha sido traumática.

Diante de uma Angola recém-independente, de política socialista, Buchman, agora revelado como Pedro Gouveia, teria sido acusado de “agente do imperialismo” e sido torturado por pessoas do governo, entre eles, Edmundo Barata dos Reis. Quem conta a história é Edmundo, que detalha a tortura feita à esposa de Pedro, Marta, e à sua filha recém-nascida. Diante das informações que vem à tona, Pedro Gouveia sucumbe e não consegue seu intento, mas Ângela pega a arma e mata Edmundo. A razão é sabida mais tarde, Ângela é, na verdade, a filha de Pedro Gouveia e Marta. O motivo para a morte é passional, mas com um fundo político, seus pais eram oposição ao governo, por isso o pai é exilado e a mãe é morta.

Aqui, temos ponto de encontro com a narrativa fílmica, mas somente no que condiz ao passado inventado para Clarapor Vicente, já que o crime que teria sido cometido por ela também teria sido passional. Depois de ser criada por pais argentinos e de ter voltado a morar com o pai biológico, Clara retorna à Argentina para se despedir do pai adotivo, que está doente. No momento do encontro, o pai revela que o responsável pela tortura provocada nela e nos pais, que resultou na morte da mãe e no exílio do pai, é o médico que o está tratando. Clara mata esse médico, e seu pai adotivo assume o crime e logo morre. Assim, o que aproxima o passado comprado de Clara do passado verdadeiro de Ângela é o crime passional cometido por uma mulher. O viés político que está como pano de fundo da narrativa angolana também aparece na narrativa fílmica, mas a realidade política apresentada é a da argentina. É da ditadura portenha que se fala, não da brasileira. Por quê?

Para responder a essa pergunta, é preciso que voltemos um pouco para as narrativas e busquemos os outros passados comprados. Quem mais compra passados no romance? Além de José Buchman, temos um ministro que compra um passado, a fim de justificar com a genealogia sua posição de destaque na sociedade angolana. Para ele, Félix inventa um avô cuja descendência reporta a um “carioca que em 1648 libertou Luanda do domínio holandês” (2004a, p.120). E essa informação pode mudar a história de Angola, uma vez que o ministro planeja uma biografia sobre seu distante parente para, quem sabe, tornar a homenageá-lo com um nome de rua ou de escola, as quais foram renomeadas nos anos que sucederam a independência, como forma de se tomar para Angola heróis da própria terra.

Ainda sobre os clientes de Félix, ele mesmo nos dá uma resposta, quando do aparecimento do estrangeiro. Ao ser perguntado sobre quem são seus clientes, responde: “Procurava-o, explicou, toda uma classe, a nova burguesia. Eram empresários, ministros, fazendeiros, camanguistas, generais, gente, enfim, com o futuro assegurado” (p.17). A essas pessoas faltaria, na opinião de Félix, somente um bom passado, ancestrais ilustres e pergaminhos.

Assim, para a pergunta “Por que comprar passados em Angola?”, teríamos principalmente razões políticas, as pessoas que têm, no presente, uma boa posição, procuram um passado glorioso, ao passo que os que se envolveram em questões políticas mais problemáticas, como Buchman, buscam um passado simples para apagar uma memória que já não tem espaço em suas vidas atuais. Além disso, a pergunta também nos move à reflexão sobre a memória e a necessidade de verdade que parece ser uma questão importante em nossa sociedade. Pra que serve essa memória? É mesmo ela que nos constitui? Mas não é verdade que nossa memória é alimentada tanto por aquilo que

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema lembramos quanto por aquilo que pensamos lembrar, fruto da memória dos outros, assim como nos propõe Agualusa em fragmento do romance?

Esse viés sobre a importância da memória para a constituição da identidade é o que vai aparecer ao final da narrativa fílmica dirigida por Lula Buarque de Hollanda. Em relação à quinta solução adaptativa, “O passado revelado”, tendo em vista que a problemática com a cliente misteriosa não recebe solução, temos a criação de um novo enfoque para a narrativa, que retoma seu início, no qual fotos e vídeos de pessoas comuns, anônimas são apresentados. Vicente Garrido, carioca de poucas relações profundas, passa a buscar a verdade sobre seu passado e, ao descobri-la, parece estar pronto para um novo momento de sua vida. Vicente foi adotado por um casal que não podia ter filhos e se divertia ao inventar origens para si mesmo, sendo que é somente com a chegada de Clara em sua vida que passa a repensar o papel dessas memórias que cria para os outros, mas que não alimenta para si. A tônica aqui está na necessidade de conhecer seu passado, mesmo que não se identifique com ele. E a lembrança relativa à sua infância não pode ser reconstruída por ele, se não pela narrativa do outro (no caso a mãe), o que confirmaria o fato que a memória de nossa vida é um livro escrito a muitas mãos.

Quanto à problemática da compra de passados, podemos dizer que as razões que levam os brasileiros a comprar um passado não são as mesmas que levam os angolanos a fazê-lo. Ainda que o foco do filme esteja sobre a principal cliente de Vicente, Clara, a misteriosa, outros casos são apresentados. São clientes de Vicente a mulher que nasceu homem (trans), o ex-gordo (depois do processo de emagrecimento via cirurgia) e a esposa de um médico, com um passado não tão elegante. Para esses casos, o que leva os brasileiros a comprarem um passado é uma motivação pessoal de apelo social, a necessidade de ser aceito, numa sociedade que não se mostra tão tolerante às diferenças como se pode pensar. Vê-se aqui o resultado da cultura de massa a manter (e estimular)

padrões estéticos e sociais que dificilmente podem ser alcançados pelo brasileiro comum. A essa forma de representação divulgada pelos meios de comunicação e, conseqüentemente, pelo senso comum, não cabe espaço para a diferença, não se aceita quem trocou de sexo, quem é gordo ou quem emerge socialmente. É preciso mudar para se adaptar. A aparente liberdade e cordialidade do brasileiro não se cumpre efetivamente.

Também é digno de nota o passado de Clara, forjado por Vicente. Por que o passado político teve que ser remetido para o território argentino, se tivemos também aqui no Brasil uma longa ditadura com relatos de perseguições, torturas e mortes? Para um filme que se quer vendável, que quer abarcar um público o mais amplo possível, a fim de encher os cinemas e ser aceito, não é possível falar de ditadura brasileira? E eis que a problemática da cultura e da identidade cultural ganha espaço aqui. O brasileiro de hoje, assim como o português de ontem, trata a política com distanciamento, busca candidatos antes simpáticos do que comprometidos com a causa coletiva, o que leva a uma frustração com os casos de corrupção que são constantemente expostos pela mídia. A banalização do ser político no Brasil pela mídia leva o brasileiro a evitar política, a partir da generalizaçãodo político como um ladrão; ou então a depositar sua confiança em “salvadores” da pátria, dividindo os governantes, de maneira simplista, entre ladrões e salvadores.

Cabe, então, retomar aspectos sociológicos pensados por Buarque de Hollanda (2004b) para o português colonizador: aventureiro que via antes o triunfo do que o caminho que levava até ele; apto para a vida de grande senhor, “exclusiva de qualquer esforço, de qualquer preocupação”. Essa mesma vontade de ser nobre, de triunfar, apresenta o contraponto de saber obedecer. Dessa forma, eleger um líder é desprover-se do papel de se preocupar com a nação, restando-lhe apenas a obediência cega. Daí nossa dificuldade em criticar os políticos que parecem merecer estar lá devido à nobreza que

Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de *O vendedor de passados* para o cinema representam, daí também o incômodo que é ter um representante político que não ostente essa nobreza. Essas seriam possíveis explicações para essa alienação do brasileiro em relação à política. O brasileiro médio não quer se chatear com política, logo, a cultura de massa não o chateia com esse assunto. E se houver a necessidade de tocar no problema, que o empurremos para um “salvador”.

Por tudo isso, julgamos que o trabalho de crítica literária deve, sim, buscar outras formas de representação, como o cinema, a fim de verificarmos o que tem sido trabalhado para a manutenção ou mudança do *status quo* da sociedade. No Brasil, nação em crescimento, cabe à educação o papel de desenvolver a criticidade do cidadão, e os professores e estudiosos da literatura e das demais artes têm um grande papel nesse sentido.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004a.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- CLUVER, Claus. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, FALE/UFMG, 2006. p. 107-166.
- FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa II*. Amadora/PT: Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand Venda Nova, junho de 1977.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Ed. bilíngüe. Trad. Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005a.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.
- HOLLANDA, Lula Buarque de (dir.). *O vendedor de passados* (filme). Roteiro de Isabel Muniz. Rio de Janeiro: Conspiração filmes, 2015.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005c.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: [s.n.], 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2004b.

Recebido em 30 de Março de 2016
Aceite em 08 de Maio de 2016

Como citar este artigo:

PRADO, Priscila Finger. Porque comprar um passado? Uma leitura identitária da adaptação de O vendedor de passados para o cinema. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 22, jan.-jun. 2016, p 203-226. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/dossie/palimpsesto22dossie13.pdf>. Acesso em: dd mmm. aaaa. ISSN: 1809-3507.

ⁱ Angolano Agualusa ganha prêmio literário na Inglaterra. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/angolano-agualusa-ganha-premio-literario-na-inglaterra-4192796>