



NO LIMIAR DA FICÇÃO: LEITURA CRUZADA DE *GERMINAL* (1885) DE ZOLA E DE CLAUDE BERRI (1993)

Maristela Gonçalves Sousa Machado (UFPEL)

RESUMO: Em 1993, Claude Berri, influente cineasta francês, lançou uma das adaptações fílmicas de um dos romances emblemáticos do naturalismo francês, *Germinal* (1885) de Émile Zola. Épico produzido durante o governo de François Mitterrand, o filme tornou-se um símbolo da exceção cultural francesa e um fenômeno midiático. Nutriam-se grandes expectativas em torno da obra. Como Claude Berri, reputado autor de adaptações literárias, recriaria a obra de Zola, prenunciador da invenção dos irmãos Lumière? Poder-se-ia associar o *Germinal* de Berri à obra de cineastas como Erich Von Stroheim e Luis Buñuel, citadas por Aumont e Marie (2001) quando se evoca o naturalismo cinematográfico? Mas a recepção ao *Germinal* de Berri não foi entusiasmada. Para vários críticos faltava-lhe a sutileza aliada ao vigor do romance. Cobravam fidelidade ao romance, sem levar em conta, conforme Michel Serceau (1999), o caráter fundamental da adaptação cinematográfica como espaço de leitura e ressignificação no contexto da singularidade da linguagem cinematográfica, de suas práticas significantes, da cinematografia do cineasta e do seu tempo. O objetivo desse trabalho é refletir sobre o diálogo intertextual tecido entre romance e filme a partir do estudo dos momentos iniciais de cada um – o incipit e sequência genérica respectivamente –, momentos estratégicos da adesão do leitor/espectador ao universo narrativo, sem perder de vista a relação dinâmica entre esses fragmentos e a totalidade de cada obra. Conforme Christian Metz (1991) e Nicole de Mourgues (1994), os dois fragmentos apresentam elementos comuns em sua natureza e função de, como zona fronteira no limiar da narrativa propriamente dita, introduzir os primeiros elementos da ficção, criar uma atmosfera, seduzir o espectador/leitor. A partir de sua leitura cruzada, discutiremos a maneira pela qual Berri se apropria do romance de Zola, traduzindo-o para a linguagem cinematográfica nos anos 1990.

Palavras-chave: *Germinal*. Émile Zola. Claude Berri. Incipit. Sequência genérica.

Em 1993, Claude Berri, influente cineasta e produtor francês, lançou uma das adaptações fílmicas de um dos romances emblemáticos do naturalismo francês, *Germinal* (1885) de Émile Zola. O épico ambicioso sendo o mais caro filme francês até então, foi produzido durante o governo de François Mitterrand, fazendo parte de um ciclo de superproduções que marcaram a volta da indústria cinematográfica francesa aos filmes históricos e às adaptações de clássicos, em uma tentativa de ativar elementos da literatura e cultura francesa e destiná-los às plateias contemporâneas. *Germinal* (1993), referido muitas vezes como acontecimento, ícone ou monumento, tornou-se um símbolo

da exceção cultural francesa e um verdadeiro fenômeno midiático, mas não teve uma reputação entusiasmada como lembra Alison Murray (2003).

Havia grandes expectativas em torno dessa adaptação cinematográfica em função da vasta filmografia de Claude Berri, reputado autor de adaptações fílmicas. Antes de Berri, seis adaptações cinematográficas já haviam levado *Germinal* às telas, sendo as de Albert Capellani (1913) e Yves Allégret (1963) as mais conhecidas e muitas outras realizações se inspiraram no romance. Segundo Pierre Assouline (1993), também houve um projeto não realizado de adaptação por Jean-Paul Sartre para a direção de Marcel Pagliero. Muito se comentara sobre a força das imagens na concepção do romance a ponto de considerar Zola um prenunciador da invenção dos irmãos Lumière. Ana Gural-Migdal (2012) discute as afinidades de Zola com Eisenstein, estabelecendo relações entre *Germinal* e *A Greve*.

O objetivo desse trabalho é refletir sobre o diálogo intertextual tecido entre romance e filme a partir do estudo dos momentos iniciais de cada um – respectivamente, o incipit, segundo Andrea Del Lungo (1998) e sequência genérica de acordo com Nicole de Mourgues (1994) –, momentos estratégicos da adesão do leitor/espectador ao universo narrativo, sem perder de vista a relação dinâmica estabelecida entre esses fragmentos e a totalidade de cada obra. Conforme Christian Metz (1991), os dois fragmentos apresentam elementos comuns em sua natureza e função de, enquanto zona fronteira no limiar da narrativa propriamente dita, introduzir os primeiros elementos da ficção, criar uma atmosfera envolvente, seduzir o espectador/leitor.

No caso da sequência genérica, muitas vezes situada no limiar da ficção fílmica, “é a parte do filme que diz ao público que ele é um filme”, assegurando “a passagem entre o mundo real, o espaço de fabricação e de recepção do filme e o mundo ficcional.” (MOURGUES, 1994, p. 12-13). Christian Metz ressalta que se trata de um discurso dirigido aos espectadores, assim como o paratexto nos livros (1991, p. 63), informando, título, nome do cineasta, produtor, roteirista, atores, técnicos e, no caso da adaptação cinematográfica, a relação com a obra fonte.

A partir da leitura cruzada do incipit e a sequência genérica, vamos discutir a maneira pela qual Claude Berri se apropria dos temas e formas do romance de Zola, traduzindo-o para a linguagem cinematográfica dos anos 1990. Para cotejar as narrativas literária e fílmica, utilizaremos a perspectiva da *analyse de films* segundo Jacques

Aumont e Michel Marie (1988) que, sem empregar um discurso semiótico especializado, evoca elementos fundamentais da semiologia do cinema.

A entrada na ficção do romance: a descoberta da visão fantástica da mina de carvão

Partindo da definição de *incipit* como “fragmento textual que começa no limiar da entrada na ficção (pressupondo a tomada da palavra por um narrador fictício e, simetricamente, a escuta de um narratário igualmente fictício) e termina na primeira fratura importante do texto” (DEL LUNGO, 1998, p. 163), delimitamos os cinco primeiros parágrafos de *Germinal* de Zola como objeto de nossa análise.

Nesse fragmento inicial, acompanhamos a caminhada de um homem só, em noite alta de profunda escuridão, pela estrada de Marchiennes a Montsou, cortando campos de beterraba. Desempregado, procura uma fábrica onde pudesse trabalhar. Pouco enxergava, sentia apenas o horizonte e as mãos sangravam-lhe por causa do frio. Chega finalmente a um local obscuro, animado por um forte movimento e vislumbra uma espécie de espetáculo fantástico – ao alto, uma paliçada protegendo uma linha férrea à direita, uma aldeia de tetos baixo e uniformes se elevava à esquerda. Ao avançar, avista, sem compreender, vê braseiros suspensos cujas chamas altas evocavam luas fumacentas. Mas é no nível do chão que se detém diante de uma massa de construções onde surgia a chaminé de uma fábrica. “Visão fantástica” (G. p.12)¹, envolvida pela escuridão e a fumaça, dominada pelo barulho do vazamento invisível do vapor. O homem reconhece finalmente uma mina, envergonhado por ter demorado a se dar conta disso e pessimista quanto à possibilidade de procurar emprego, decide tentar. Toma o caminho do fogo – descobrimos que são fogos de hulha em tachos de ferro fundido que lá estavam para iluminar e aquecer os homens que trabalhavam até tarde retirando o entulho. Ouve outro ruído vindo de vagonetes empurrados sobre trilhos e percebe as sombras que os descarregavam.

Consideramos que a ruptura determinante do fim desse momento inaugural do romance acontece pela única irrupção da voz do personagem anônimo, interrompendo o silêncio predominante: – “Bom dia – disse ele aproximando-se de um dos fogos.” (G, 12).

¹ A indicação entre parênteses G, seguida de um número de página, remeterá sempre a ZOLA. *Germinal*. Tradução de Francisco Bittencourt. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.

Nesse incipit, nos é apresentado o personagem principal do romance, Etienne Lantier, que se apresentará a Boa-Morte, trabalhador da mina, alguns parágrafos adiante. Operário sem emprego e sem morada, tiritando, vestido com um paletó puído de algodão e calças de veludo, Etienne Lantier parecia movido pelo pensamento único de aquecer as mãos por um instante.

Na tradição das aberturas romanescas do século XIX, *Germinal* se inicia com o motivo recorrente da chegada do personagem, coincidindo com a entrada do leitor na ficção romanesca. O ponto de vista predominante é o do personagem com quem compartilhamos a visão do um caminho tortuoso, como o de alguém que está penetrando no coração das trevas – tomada de atalho, descobertas à esquerda e à direita, interrupções, a escalada e finalmente a descoberta da mina, da luz, do calor. A partida de Etienne Lantier marcará, por sua vez, o fim do romance.

Como acontece com os vinte romances de Zola escritos entre 1870 e 1893, segundo Verrier (1992) o espaço – a estrada entre duas cidades, o campo, a mina - onde se passa a narrativa é evocado logo nas primeiras linhas. A narração em terceira pessoa nos faz mergulhar em uma atmosfera noturna (“noite sem estrelas, de uma escuridão e espessura de tinta”; “não enxergava nem mesmo o solo negro”), gélida e opressiva (“o imenso horizonte achatado através do sopro do vento de março, rajadas largas como sobre um mar, geladas por terem varrido léguas de pântanos e terras”), em um espaço quimérico (“cerração ofuscante das trevas”, “luas fumacentas”, “clarões vermelhos”, “céu morto”, “aparição fantástica engolfada na noite e na fumaça”, “sombras que se moviam descarregando os carros ao lado das fogueiras”, G, p.11-12). Nessa noite profunda, um motivo sonoro predomina sobre as rajadas de vento, e o barulho dos carregadores empurrando os vagonetes sobre os trilhos. Trata-se do “arfar grosso e prolongado” do escapamento de vapor que dava vida ao monstro, á mina de Voreux.

O ponto de vista do personagem se alterna com o de um narrador onisciente que pinta um quadro com grandes pinceladas, algumas vezes à maneira de um *travelling* cinematográfico: “dez quilômetros de calçamentos cortando os campos de beterrabas”, “o imenso horizonte achatado”, “rajadas largas como sobre um mar”, “nem sombra de árvore manchava o céu; a estada desenrolava-se reta como um quebra-mar em meio à cerração ofuscante das trevas”. (G, p.11). Um efeito de estranhamento e amplitude é criado quando, através dessas imagens, o espaço terrestre é comparado ao mar.

O incipit exerce sua função de seduzir o leitor ao fazê-lo compartilhar com um homem temeroso e angustiado, percorrendo um caminho tortuoso em busca de calor e

conforto, a descoberta de uma visão fantástica da mina de carvão. É ao lado do fogo, que ele dirá “bom dia” a Boa-Morte. Sua busca parece ser a de toda a classe operária: para além do indivíduo, representa o coletivo lutando contra as forças da natureza hostil. Até esse momento, os demais operários são apenas “sombras que se moviam” (G, p.12).

Um horizonte de expectativa é criado: por que este homem sentiu-se envergonhado por tardar a descobrir que se tratava de uma mina de carvão? Como será a sua experiência no interior daquele monstro, símbolo do capitalismo infernal?

A entrada na ficção do filme: a descoberta da estática mina de carvão

Lançado em 1993, com a presença de François Mitterrand, *Germinal* de Claude Berri foi o mais caro filme francês realizado até a data de seu lançamento. Com o roteiro de autoria do próprio diretor e de Arlette Langmann, fotografia de Yves Angelo, contava, em seu numeroso elenco, com Renaud, Miou-Miou, Gérard Depardieu, Jean Carmet e milhares de figurantes. Durante um ano, Berri pesquisou cuidadosamente a documentação para a recriação dos espaços e da atmosfera do romance, conforme documenta Pierre Assouline nas 400 páginas de seu livro-repotagem *Germinal, l'aventure d'un film* (1993).

A sequência genérica de *Germinal* de Claude Berri dura 2m41s. Desde o seu início, distingue-se, de maneira muito sutil, o som das engrenagens da mina, o crepitar do fogo que se confundem com as rajadas de vento. Logo aos 20 s começa a música de Jean-Louis Roques. As primeiras menções escritas aparecem sobre um plano inicial em que alguns pequenos pontos de luz se iluminam e rapidamente (Germinal, 1993, 04 seg.) dão ao espectador a imagem completa da mina de carvão desfocada, enfumaçada e iluminada por vários pontos de fogo. A sequência, filmada com a câmera fixa em plano geral, vai até 1m47. Com as imagens sempre sobrepostas às menções escritas do genérico, segue-se uma sequência com um *travelling* lateral mostrando as pernas de um homem caminhando a passos largos no escuro sob um chão negro. O ruído de passos sobrepõe-se à música e aos barulhos da mina (vozes e máquinas) que vão se tornando mais nítidos. Nesse momento, aparece a menção escrita “Un film de Claude Berri.” Em seguida, o vulto do homem é filmado de costas em um plano médio e a imagem da mina, ao fundo, vai se tornando mais nítida através de um zoom, à medida que o homem avança. Alternam-se primeiros planos frontais do personagem pálido, traços

tensionados, de chapéu, vestido com um casaco vermelho elegante, um foulard e expressão de admiração (com a sobreposição da dedicatória e última menção escrita “Pour mon père”), com planos gerais da mina em que podemos distinguir mais claramente os operários trabalhando. A crescente nitidez da imagem acompanha uma maior nitidez do som. Imagens frontais do homem com expressão decidida e caminhando em direção à mina alternam-se com a visão de suas costas. Vai se distanciando da câmera e podemos distinguir uma mala e uma sacola em suas mãos. Aproxima-se de um tacho onde arde o fogo de hulha e diz “bom dia”.

A recepção ao *Germinal* de Berri “não foi propriamente entusiasmada” (MURRAY, 2003, p. 906). Segundo vários críticos, faltava-lhe a sutileza aliada ao vigor do romance, o tratamento das imagens jogando com a variação da distância focal. Cobravam, em resumo, fidelidade ao texto literário, sem levar em conta o caráter fundamental da adaptação cinematográfica, segundo Michel Serceau (1999), de espaço de leitura, transformação e ressignificação da obra fonte, no contexto da singularidade da linguagem cinematográfica, de suas práticas significantes, da cinematografia do cineasta e do seu tempo.

Não há dúvida de que a recriação do incipit do romance por Claude Berri nos causa estranheza logo à primeira vista. Como compreender a citada sequência de 1m47s com a câmera estática comparando-a ao caráter dinâmico da descrição literária desenhada a grandes pinceladas, à maneira de um *travelling*, explorando a profundidade da paisagem? O narrador literário orienta a nossa visão da direita para a esquerda, do céu para o chão, explorando o contraste entre o claro (fogo, clarões vermelhos, braseiros, lanternas) e o obscuro da noite, criando um quadro sombrio e opressivo em que as formas, percebidas como silhuetas e sombras aliam-se ao frio, às rajadas de vento, ao barulho da respiração da mina. Absorvido por esse quadro, o leitor acompanha as reflexões do protagonista entremeadas à descrição poderosa – “uma única ideia lhe ocupava o cérebro vazio de operário sem trabalho e sem teto, a esperança de que o frio se tornasse menos agudo com o romper do dia” (G, p.11) – de sua caminhada, seu medo, seu pessimismo.

A narrativa fílmica abre mão do efeito de suspense da descoberta da mina e revela de imediato a opção pela imagem realista, como um clichê, a princípio estática e fora de foco, em seguida evoluindo quase imperceptivelmente até se tornar visível. Abre mão dos recursos mais elaborados da linguagem cinematográfica para mostrar, pela primeira vez, essa mina estática como uma estrutura de cenário teatral, sem efeitos

espetaculares. Momento reflexivo de uma adaptação cinematográfica, ao fazer com que as páginas do livro sutilmente ganhassem movimento em sua transição para a tela, ao mesmo tempo em que desfilam as nítidas menções escritas pontuando a fatura fílmica.

O espectador verá a mina nitidamente, com seus operários e máquinas, no mesmo momento em que a figura de Etienne Lantier é mostrada. Claude Berri preferiu assim se distanciar do incipit literário, com a intenção clara de propor uma leitura do percurso do herói e do espaço da mina que diferem da visão fantástica e impressionista proposta por Zola. Usa a banda-som de maneira muito sutil, mas povoa a abertura fílmica com ruídos inicialmente discretos da mina, remetendo a rajadas de vento, misturando-se ao ritmo pausado da música de Jean-Louis Roques. Desaparece a inquietante respiração da mina literária, seu caráter mítico, pulsante.

Não se adota a alternância de pontos vista, o personagem na maior parte do tempo é visto pelo espectador, opta-se por uma espécie de simplificação da narrativa, essencialmente realista, conforme o desejo do cineasta de realizar as filmagens no Norte da França, em um antigo sítio mineiro.

Além disso, a leitura fílmica de Claude Berri ressignifica Etienne Lantier ao mostrá-lo reflexivo e altivo ao invés de miserável e temeroso. O embrulho de pano que o personagem literário carregava desdobra-se em mala e sacola, seu paletó de algodão surrado vira um mantô vermelho, desaparece o desconforto causado pelo frio inclemente. As imagens fílmicas da caminhada decidida do personagem não recriam o caminho literário lento, penoso e angustiante. Essa leitura dá ao herói – como dissemos, sua face decidida nos é revelada ao mesmo tempo em que a da mina de carvão. Antecipa ao espectador que não deve se tratar de um operário como os outros por ter um projeto: ser o líder do movimento grevista. Enquanto os operários da mina do incipit literário eram apenas sombras, na narrativa fílmica são mostrados em plena atividade.

Uma análise mais completa da evolução do personagem principal ao longo do filme seria necessária para confirmar a nossa hipótese de leitura. Seria interessante também lançar um olhar sobre a cinematografia daquele momento, em que a luta dos operários na Manchester de Margareth Thatcher foi tema de um filme como *Chuva de pedras* (1993) de Ken Loach. *Idade da inocência* (1993), adaptação cinematográfica do romance de Edith Wharton por Martin Scorsese e *Vale Abraão* (1993), revisitação de *Madame Bovary* por Manuel de Oliveira também poderiam fornecer um contraponto produtivo para a reflexão sobre a sóbria visão da sequência genérica de Claude Berri ao

recriar o livro que representa a luta entre o trabalho e o capital nos Rougon-Macquart e cujo vigor está distante da visão de um naturalismo experimental a que muitas vezes se pretendeu reduzir a obra Émile Zola.

Referências

AUMONT, Jacques e Marie, Michel. *L'Analyse des films*. Paris : Nathan, 1988.

ASSOULINE, Pierre. *Germinal, l'aventure d'un film*. Paris, Fayard, 1993.

DEL LUNGO, Andrea. “Pour une poétique de l’incipit”. In : *Poétique*, n° 94, avril, 1998.

Germinal. Réalisation : Claude Berri. France, Italie et Belgique : Pathé Vidéo, 1999. 1 DVD (160 min).

GURAL-MIGDAL, Ana. *L'Écrit-Écran des Rougon-Macquart*. Conceptions iconiques et filmiques du roman chez Zola. Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. “Littératures”, 2012.

MURRAY, Alison. “Film as a national icon: Claude Berri’s *Germinal*”. In: *French Review*, vol. 76, no. 5, 2003.

MOURGUES, Nicole de. *Le Générique de film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1994.

METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.

SERCEAU, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*. Théories et lectures. Liège : Éditions du CÉFAL, 1999.

ZOLA. *Germinal*. Tradução de Francisco Bittencourt. Rio de Janeiro: Editora Abril, 1972.