

O PODEROSO CHEFÃO: DO LIVRO DE PUZO AO FILME DE COPPOLA

Daniel Santos Ribeiro¹

RESUMO: Propomos, com este artigo, refletir sobre a teoria da adaptação e as relações existentes entre a literatura e o cinema, através de uma obra reconhecida mundialmente: *O Poderoso Chefão*. Para tanto, analisamos algumas características narrativas do romance de Mario Puzo e do filme dirigido por Francis Ford Coppola, pensando no processo de transposição de uma mídia literária para uma mídia filmica. Fazendo uso de um método comparatista, pretendemos, através das análises, demonstrar como a adaptação pode ser abordada na relação entre cinema e literatura para além das usuais abordagens baseadas em suposições de superioridade ou de julgamento hierárquico entre o texto literário e o texto filmico. Para tanto, recorreremos a conceitos e métodos da teoria da adaptação, em especial de Robert Stam e Linda Hutcheon, bem como fazemos uso do instrumental analítico proposto por Henri Mitterand, Laurent Jullier e Michel Marie.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Adaptação; O Poderoso Chefão.

ABSTRACT: It is proposed, in this article, to reflect on the theory of adaptation and the existing relations between literature and cinema, through a worldwide masterpiece: *The Godfather*. To do so, it is analyzed some narrative features of Mario Puzo's novel and the film directed by Francis Ford Coppola, thinking about the process of transposition of a literary medium into a film media. Using a comparative method, it is intend, through the analysis, to demonstrate how adaptation can be approached in the relation between cinema and literature beyond the usual approaches based on assumptions of superiority or hierarchical judgment between the literary text and the filmic text. To accomplish the aim of the analyse, it is used concepts and methods of adaptation theory, especially by Robert Stam and Linda Hutcheon, and the analytical tools proposed by Henri Mitterand, Laurent Jullier and Michel Marie.

KEYWORDS: Literature; Cinema; Adaptation; The Godfather

Introdução

Em 1969, foi publicado nos Estados Unidos o romance *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*), de autoria de Mario Puzo, obra que alcançou relativo sucesso de público, tendo sido lançada no Brasil em 1970, pela editora Expressão e Cultura, com o título *O Chefão*.² O livro retrata a história da máfia³ ítalo-americana e seus negócios nos Estados Unidos a partir de 1940, quando há cinco grandes organizações mafiosas instaladas na cidade de Nova

¹ Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde - UninCor. E-mail: santos.escriptorio@gmail.com. Este artigo é uma síntese da pesquisa realizada para minha dissertação de mestrado, intitulada *O Poderoso Chefão: reflexões sobre literatura, cinema e adaptação*, defendida em 2017.

² Com o sucesso da adaptação cinematográfica de 1972, à qual nos referiremos adiante, as edições posteriores do livro passaram a ser publicadas com o título *O Poderoso Chefão*, acompanhando a tradução do título da versão filmica. Hoje, os direitos de publicação do romance no Brasil pertencem ao Grupo Editorial Record.

³ Segundo André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, “Máfia é uma derivação de mafiusu, palavra do dialeto siciliano, que significa ‘arrogante, tirano, bravo, corajoso’. Os sicilianos também usam máfia para se referir aos grupos criminosos da própria Sicília” (SILVA; SILVA, 2010, p. 63).

Iorque, sendo uma delas a família Corleone, protagonista do livro, a qual se estrutura ao redor de um patriarca, o “Don”, chefe respeitado que atua como o grande controlador dos negócios, por vezes escusos, que sustentam essa “famiglia”⁴. Por trás de uma fachada composta pela importação de azeite da Itália, a “famiglia” Corleone atua também na importação ilegal de bebidas, em jogos e em apostas, necessitando para isso corromper juízes e políticos, e, em alguns momentos, promover a “justiça” entre os seus através de “métodos” próprios. Os Corleone se regem, assim, por uma troca constante de benefícios, na qual viver ou morrer são consequências previstas dos serviços e favores prestados.

Em 1972, Francis Ford Coppola, como diretor e roteirista (este último encargo realizado junto ao próprio Mario Puzo), levou a história dos Corleone para as telas do cinema: *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, 1972) teve ainda duas sequências, *O Poderoso Chefão Parte II* (*The Godfather – Part II*, 1974) e *O Poderoso Chefão Parte III* (*The Godfather Part III*, 1990). O primeiro filme, *O Poderoso Chefão*, narra a história da família Corleone em Nova Iorque, a partir do casamento da única filha mulher de Don Vito Corleone, Connie, mostrando um festejo tipicamente siciliano. Don Vito atende seus afilhados com cortesia e respeito. Como no livro, Don Vito revela-se um mafioso influente, possuidor de grandes contatos políticos e jurídicos, o que desperta o interesse de outros mafiosos para que ele entre para um novo negócio: entorpecentes. Don Corleone recusa, e tal ato reverbera em um atentado contra sua vida. Don Vito não morre, mas durante o seu período de convalescência é afastado do controle da família, o que possibilita aos seus filhos ganhar poderes e tomar decisões. É nesse contexto que Michael Corleone, filho caçula, resolve vingar o atentado contra o pai e passa a ocupar lugar de destaque na família ao matar todos os outros chefes mafiosos de Nova Iorque. Don Vito morre de causas naturais no pomar de sua casa. Em *O Poderoso Chefão Parte II* vê-se, além de uma “prequela”⁵ da vida pregressa de Don Vito – sua infância na Sicília, sua chegada à América, sua ascensão econômica e seu estabelecimento como um líder mafioso –, a nova chefia da Família Corleone, agora exercida por Michael, o novo Don, em Nevada, no ano de 1955. Don Michael é absolvido de uma acusação federal e

⁴ Aqui, a ideia de família é desconstruída e ampliada, uma vez que Puzo a utiliza a partir do contexto da máfia siciliana, na qual a estrutura ou a composição da famiglia extrapola os limites tradicionais da consanguinidade ou da afinidade.

⁵ O termo prequela, do inglês *prequel*, apesar de ainda não estar dicionarizado no Brasil, é amplamente utilizado na linguagem cinematográfica para explicar uma obra cuja história ou enredo serve de antecedente a uma outra já existente, como afirma Linda Hutcheon: as prequelas “[...] recuperam os eventos anteriores aos expostos no primeiro trabalho de uma série qualquer.” (HUTCHEON, 2013, p. 26).

tenta, sem sucesso, legalizar os negócios da família e crescer no ramo de hotelaria e jogos na costa oeste dos Estados Unidos. Ele enfrenta traições vindas de pessoas que estão próximas e acaba se tornando um chefe paranoico, obsessivo e vingativo, diferente de seu pai, levando a família Corleone a sofrer várias perdas. Em *O Poderoso Chefão III*, Don Michael Corleone, agora com 59 anos de idade, sente-se culpado por vários acontecimentos de sua vida como chefe da família. Seus arrependimentos o aproximam da igreja e fazem-no retornar para Nova Iorque, pois a casa em Nevada agora está abandonada e seus filhos moram com sua ex-mulher. Através de um negócio milionário, ele se envolve com o Vaticano na tentativa de mostrar que seus negócios são legítimos, passando, finalmente, pela Sicília, onde morre solitário, após a morte de sua filha em um atentado na própria ilha. Apesar de Coppola ter criado uma trilogia para *O Poderoso Chefão*, neste artigo trabalharemos apenas com o primeiro filme, sobre o qual refletiremos, junto ao livro de Puzo, a partir da teoria da adaptação.

A escolha do corpus justifica-se pelo fato de que essas obras se mostram como tendo grande reconhecimento cultural, uma vez que seu sucesso perdura desde 1969 até os dias atuais, despertando o interesse e a admiração de leitores e espectadores no mundo inteiro. Entretanto, embora sejam obras de destaque, existem poucas discussões acadêmicas no Brasil que as tomem pelo viés por nós proposto, o da adaptação⁶.

Nessa perspectiva, apresentamos ao leitor duas obras distintas: o romance *O Poderoso Chefão*, de Mario Puzo, e o filme homônimo, dirigido por Francis Ford Coppola, abordados sob um viés comparatista, o qual leva em consideração não apenas as obras, mas as relações que elas estabelecem com a sociedade em que foram produzidas e na qual são recepcionadas (CARVALHAL, 1986). Vale ainda destacar que, conforme Tânia Carvalhal – em posicionamento por nós tomado como fundamental –, a comparação, como recurso analítico e interpretativo que é, funciona como um “meio”, e não como um “fim” (cf. CARVALHAL, 2006, p. 7) para que reflitamos sobre os objetos aproximados. Em nosso caso, para que reflitamos, portanto, sobre os diálogos que se estabelecem entre a literatura e o cinema ao tomarmos as duas obras que compõem nosso *corpus*, o livro de Mario Puzo e o filme de

⁶ Em nossas pesquisas, identificamos os seguintes estudos sobre as obras: *A representação social do gângster em “Scarface” e em “O Poderoso Chefão”: uma análise da linguagem e da estrutura cinematográfica*, de André Campos Silva (2008); “As bases representacionais do gângster cinematográfico”, de André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva (2010); “A construção do personagem Don Corleone e sua influência em: O Poderoso Chefão como produto cultural”, de Cristine de Andrade Pires (2014); e *A adaptação do filme o poderoso chefão para o videogame*, de Gerson Boaventura Bastos Netto (2010).

Francis Ford Coppola. Diante disso, entendemos que as obras devem ser situadas em seus contextos de produção, assim como associadas ao contexto histórico, político e social vivido nos Estados Unidos (a “América”) nas décadas de 1940 e 1970, uma vez que esses cenários se relacionam diretamente à obra em razão da presença e do papel neles ocupados pela máfia ítalo-americana.

Para sistematizar nossas, escolhemos o seguinte caminho. Primeiramente, apresentaremos algumas discussões teórico-conceituais de Robert Stam e Linda Hutcheon, dois pesquisadores reconhecidos por suas reflexões no campo da adaptação e de suas especificidades, atentando para sua adequação e seus limites quando se propõe um estudo acerca das relações entre a literatura e o cinema. Em seguida, trataremos sucintamente do universo da máfia ítalo-americana e da importância nele ocupada pela *famiglia*, para o que foi fundamental o diálogo com o livro do professor e pesquisador italiano Salvatore Lupo, *História da máfia: das origens aos nossos dias* (2002), além da consulta a outras obras que abordam a história da máfia nos Estados Unidos⁷. Por fim, passaremos a uma aproximação analítica entre livro e filme, apontando algumas características narrativas do romance e do filme, pensando tanto na composição da mídia em que estão suportados quanto nas transformações decorrentes do processo de transposição de uma mídia literária para uma mídia fílmica, tendo por hipótese central a ideia de que a adaptação pode ser vista como uma nova “leitura” do texto-fonte, e que, como tal, será necessariamente pessoal, parcial e diferenciada.

As teorias da adaptação e suas propostas analíticas

Os estudos sobre adaptação conformam um campo de estudos que vem se ampliando nos últimos anos e afirmando seu lugar nos ambientes acadêmicos, nos chamados estudos intermídias.⁸ Estes apresentam diversas vertentes de abordagem, as quais recobrem também distintos campos da prática artística e diferentes suportes midiáticos, sendo a adaptação apenas uma das modalidades para sua análise, estando voltada primordialmente para as

⁷ *A história da máfia* (2012) e *A história da máfia* (2015), escritos por Nigel Cawthorne e Jo Durden Smith, respectivamente.

⁸ A terminologia para os estudos dedicados às relações entre textos de diversos campos artísticos e/ou diversos suportes midiáticos é ainda controversa, conforme discutido por Claus Clüver em “Inter Textus / Inter Artes / Inter Media” (2006). Optamos, aqui, por adotar o termo “intermídias”, acreditando que o conceito seja satisfatório para refletir sobre o campo das relações entre a literatura e o cinema quando tomamos por referencial o universo narrativo de *O Poderoso Chefão*.

relações entre a literatura e o cinema⁹. No escopo da adaptação, concentramos nossas reflexões nos estudos de dois pesquisadores que apresentam produções relevantes para a temática: Robert Stam e Linda Hutcheon.

Falar em adaptação do texto literário para as telas do cinema, entretanto, apesar de não ser um tema novo nem na prática nem na crítica cinematográfica, ainda causa alguns “desconfortos” no campo dos estudos literários. André Bazin, nome referencial dos estudos cinematográficos, já saía em defesa das adaptações desde 1952, quando publicou o texto “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” (2014). Nesse texto, o estudioso afirma que “não é de hoje, é claro, que o cinema vai buscar seus temas no romance e no teatro; mas parece que não o faz da mesma maneira.” (BAZIN, 2014, p. 113). O autor problematiza a adaptação cinematográfica, especialmente por afirmar que o cinema se apropria de elementos significativos dos textos literários, mas para criar seus próprios materiais, em uma linguagem que lhe é específica:

Alexandre Dumas ou Victor Hugo fornecem aos cineastas apenas personagens e aventuras cuja expressão literária é em larga escala independente. Javert ou D’Artagnam (*sic*) já fazem parte de uma mitologia extrarromanesca, gozam, de certo modo, de uma existência autônoma, cuja obra original não passa de uma manifestação acidental e quase supérflua. (BAZIN, 2014, p. 113).

Ampliando a ideia, o autor também menciona que bons romances foram adaptados, mas se tornaram apenas “sinopses bem desenvolvidas” (cf. BAZIN, 2014, p. 114), assim como percebe um fenômeno que costumamos julgar contemporâneo, qual seja, o de que muitos romances foram visivelmente escritos antevendo a sua própria adaptação cinematográfica. Hoje, sabe-se que um livro é editado e lançado enquanto sua “versão” para o cinema já está sendo rodada. Com a adaptação “estourando” nas bilheterias, as novas edições do livro adaptado receberão em suas capas as imagens dos personagens e dos cenários filmicos que muitos já viram nas telas do cinema.

Robert Stam, em sua introdução ao livro *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), argumenta que a arte é implicitamente composta por

⁹ Literatura e cinema não são os únicos objetos a serem trabalhados nos estudos da adaptação. Linda Hutcheon (2013, p. 11) explica que “[...] temos ainda outros novos materiais à nossa disposição – não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, [...] mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos da realidade virtual. [...] A adaptação fugiu do controle.”. No entanto, apesar de já reconhecida essa diversidade de possibilidades, os estudos sobre adaptação continuam a se dedicar, sobretudo, às relações entre “livro” e “filme”, normalmente nessa ordem.

uma natureza multicultural e intertextual. Para ele, as alternativas, a partir desta ideia, serão sempre ricas, “mágicas”, o que nos autoriza a pensar tanto nas especificidades dos meios quanto nos possíveis entrecruzamentos de conteúdo entre as mais diversas mídias existentes (cf. STAM, 2008, p. 19). Citamos também seu artigo “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade” (2006), em que o autor irá desenvolver uma perspectiva alternativa para a reflexão acerca da adaptação literatura-cinema. Stam abandona as ideias de “originalidade” e “fidelidade” e sugere que se pensem as adaptações em torno tanto de seu estatuto teórico quanto de seu interesse analítico.

Também refletindo sobre adaptação, Linda Hutcheon propõe, em *Uma teoria da adaptação* (2013), uma visão ampliada sobre o estudo da adaptação ao considerar que os filmes e os romances não são os únicos objetos entre os quais se desenvolvem processos adaptativos. Para ela, muito ou até mesmo quase tudo pode ser adaptado. Com isso, a autora desconstrói a visão tradicional de adaptação, que normalmente se dedica a investigar o modo como uma obra literária é transformada ao se tornar uma obra cinematográfica.

Além disso, pensando a definição do termo adaptação e as implicações de seu campo semântico, a própria Hutcheon afirma que

[...] embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto. Como produto, é possível dar à adaptação uma definição formal; como um processo de criação e de recepção, por outro lado, é necessário levar em consideração outros aspectos. (HUTCHEON, 2013, p. 39).

Assim, percebemos que o termo adaptação é usado tanto para a obra final quanto para a ação procedimental de se construir um novo texto a partir de um texto anterior. Esta ação a que nos referimos é o ato de adaptar, ou seja, de recodificar de maneira intermediária, intersemiótica, de transformar um texto de um sistema de signos para outro mantendo uma ligação com o texto anterior, texto fonte ou simplesmente texto adaptado. Já pensando a obra final, ao tomarmos a adaptação como produto, entendemos que esta é uma obra anunciada, extensiva, transcodificada em suas traduções.

Pensando nesse processo de transposição, tanto Linda Hutcheon quanto Robert Stam preocupam-se em traçar alguns procedimentos analíticos que podem auxiliar aqueles que se dedicam aos estudos das adaptações. Esses procedimentos foram fundamentais às nossas análises, e a eles agregamos ainda as contribuições de Henri Mitterand, que em *100 filmes da*

literatura para o cinema (2014), um livro com uma série de estudos de caso de adaptações, também sugere alguns elementos a serem observados na análise de uma obra adaptada da literatura para o cinema.

Hutcheon (2013) apresenta seis questões principais que podem ser feitas diante das adaptações, com o intuito de compreendê-las de forma mais aprofundada, as quais funcionam como uma espécie de “passo a passo” analítico: “O quê?”, “Quem?”, “Por quê?”, “Como?”, “Onde?” e “Quando?”. Este método de “questões” para análise das adaptações proposto por Hutcheon em muito se aproxima do comparatismo, que exige uma série de aproximações de cunho social, histórico e político, o que se reflete especialmente nas questões “onde” e “quando” pontuadas pela pesquisadora. A questão “o quê” nos remete diretamente aos objetos que podem ou não ser adaptados. Já as questões “quem” e “por quê” nos levam a pensar em autoria e em construção coletiva, observando inclusive os motivos que levam alguém a adaptar algo. O “como”, que versa mais diretamente sobre o modo pelo qual podem ser aproximados dois objetos ou duas mídias distintas, e acaba se revelando apenas uma pequena parte do processo comparatista nas adaptações.

Stam, por sua vez, sugere que os estudos das adaptações devem focar tanto os aspectos temáticos quanto estilísticos da narrativa, elaborando um modelo prático para uma abordagem analítica das adaptações, no qual ele pontua a observação de diversos aspectos destas, os quais organizamos em cinco grandes eixos: a) a autoria, que trata da reflexão sobre os autores do texto adaptado e da adaptação, como a identificação de afinidades ou discordâncias potenciais entre romancista e cineasta (cf. STAM, 2006, p. 35); b) a mecânica da narrativa, em que se deve observar as modificações e permutas na relação entre os eventos narrados e a sequência em que são narrados em ambas as mídias (cf. STAM, 2006, p. 36); c) as personagens, eixo voltado para se pensar em como (e por que) a transposição de personagens entre romance e filme foi feita, possibilitando um exame de “como as adaptações [os] adicionam, eliminam ou condensam [...]” (STAM, 2006, p. 41); d) as ideologias e discursos sociais, para problematizar possíveis “correções” ou “purificações” de questões ideológicas que marcavam o hipotexto ou, ainda, observar se a adaptação destacou ou ocultou alguma questão polêmica; e, por fim, e) os contextos, categoria na qual se observa as relações das obras envolvidas na adaptação com seu contexto de produção, seja ele temporal, espacial ou cultural.

Henri Mitterand, na já citada obra *100 filmes da literatura para o cinema* (2014), aponta elementos específicos sobre os quais se pode refletir acerca de “como” acontece o

encontro entre o cinema e a literatura em uma adaptação. Dentre esses elementos, destacamos: a “imagem” (questões referentes à iluminação e ao enquadramento), o “som” (a justaposição entre som e visual, a sincronização, a voz e a articulação dos atores, bem como o papel da música), a “montagem” (o ritmo, os cortes, os escurecimentos, as fusões e os tipos de encadeamento), o “espaço” (os cenários, a profundidade de campo e a lateralidade), o “tempo” (recursos utilizados para expor a história, passada ou futura, ao espectador), o “corpo” (as personagens e as questões psicológicas) e a “interioridade” (o modo da narração, como a “utilização da voz em *off*”, das “imagens mentais” ou mesmo da chamada “câmera subjetiva”).(cf. MITTERAND, 2014, p. 30).

Todos esses aspectos nos apresentam elementos que suscitam a observação e a reflexão sobre as opções realizadas pelo adaptador diante do texto fonte com o qual dialoga, na perspectiva de compreender o sentido dessas alterações de um texto para outro.

A máfia e *O Poderoso Chefão*

Acreditamos que não há como falar de *O Poderoso Chefão* sem compreendermos melhor aquela que acreditamos ser a sua personagem principal: a máfia. A máfia – e os seus “negócios” – sempre foi alvo de especulações ou mesmo curiosidade da sociedade contemporânea. As organizações mafiosas tiveram sua lei, sua atmosfera de poder, seus atos e “julgamentos” criminosos quase sempre apresentados pela história, pela mídia jornalística ou pela ficção com certo “tom” de sedução. Apesar de não ter sido o primeiro objeto de ficção a retratar a máfia, *O Poderoso Chefão* talvez seja um dos que alcançou maior dimensão de público, sendo reconhecido mundialmente e até hoje servindo de referência para que se conheça o que foi (e o que ainda é, em muitos casos) a máfia italiana e, principalmente, sua derivada, a máfia ítalo-americana.

É comum que nossa primeira impressão acerca da máfia seja associá-la com o crime, assim como entendermos o crime como algo não pertencente à sociedade ou ao nosso cotidiano, distanciamento este que, segundo Edgar Melo e Karina Alméri, nos cega para as sutilezas do problema (cf. MELO; ALMÉRI, 2009, p. 11). Também é comum pensarmos que a máfia é hoje composta pelos mesmos membros e mantém a mesma forma de atuação retratada na literatura e no cinema das décadas de 1960/1970, remetendo-nos à problemática da aproximação e do distanciamento entre a história e a ficção, a qual é pautada tanto por

questões de estruturação narrativa quanto pelas pressões comerciais do mercado editorial ou da indústria fílmica. Assim, diante de nossos limites neste artigo, optamos por expor algumas características da máfia já a partir de sua relação com o filme, por meio das representações cenográficas e da construção das personagens (dois pontos a serem observados nas adaptações, conforme os caminhos metodológicos indicados na seção anterior).

As duas figuras a seguir (FIG. 1 e FIG. 2) exemplificam com bastante precisão o cuidado histórico e estético com a representação da máfia na elaboração de *O Poderoso Chefão*, levando-nos a supor a existência de uma pesquisa aprofundada sobre a máfia ítalo-americana para a composição tanto do livro quanto do filme. O próprio Mario Puzo, em *Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O Chefão*, afirma que “O Chefão foi escrito baseado exclusivamente em pesquisa” (PUZO, 1972, p. 39). Em nossa análise, podemos perceber que tanto o livro quanto o filme são detalhistas e cuidadosos com a composição deste “universo” da máfia. Puzo conta que, com o sucesso do livro, foi apresentado a alguns senhores “relacionados com a matéria”. O autor diz que tais senhores “recusaram-se a acreditar que [ele] estivesse metido na coisa. Negaram-se a crer que [ele] não fosse confidente de algum *Don*. [...] todos eles adoraram o livro”. (PUZO, 1972, p. 39, grifo do autor).

Figura 1 – A máfia “real”



Legenda: A máfia em contraste com a “pacata” vida siciliana.
Fonte: RODRIGUES, 2011.

Figura 2 – A máfia ficcional



Legenda: Gravações de *O Poderoso Cheão* e sua Sicília ficcional.
Fonte: 5 HISTÓRIAS..., 2015, s/p.

Esse cuidado da ficção ao representar a máfia se evidencia nas imagens apresentadas anteriormente, nas quais podemos perceber como os elementos do real são absorvidos pela construção da narrativa. Começamos pelo cenário campal, ilustrado tanto na Figura 1 (história) quanto na Figura 2 (ficção). É possível perceber a semelhança da terra vazia, nua, retratada em ambas as imagens, que remete diretamente à paisagem siciliana. Os personagens também se assemelham, seja pelo figurino, seja pelos acessórios (chapéus, armas, coletes e até mesmo uma bengala para caminhada, que pode ser vista tanto na mão de Michael, na Figura 2, quanto na do homem que usa óculos, este retratado na Figura 1).

No livro, a descrição de Puzo é referência direta para a composição da cena fílmica:

Vestido de roupas velhas e usando um gorro pontudo, Michael fora transportado do navio atracado em Palermo para o interior da Sicília [...] Michael teve bastante tempo para pensar. Durante o dia, *dava um passeio pelo campo, sempre acompanhado de dois dos pastores* ligados às propriedades de Don Tommasino [...] Em suas longas caminhadas, o que mais o impressionava era a beleza magnífica daquela terra; [...] *No horizonte, as colinas nuas* brilhavam como ossos branqueados, escolhidos e empilhados em posição vertical. Jardim e campos, cintilantemente verdes, adornavam a *paisagem deserta* como brilhantes colares de esmeraldas.

Os dois pastores guarda-costas sempre levavam consigo suas luparas quando acompanhavam Michael em seus passeios. *A mortífera espingarda* siciliana era a arma favorita da Máfia. (PUZO, 2014, p. 333-337, grifos nossos).

No roteiro do filme, a cena retratada na Figura 3 está apontada e prevista no item 60, da página 110: “Externa: Campo - Os três passam por áreas abundantes de flores e árvores frutíferas [...]” (COPPOLA; PUZO, 1971, p. 110, tradução nossa)¹⁰.

Figura 3 – A Sicília de Puzo e Coppola



Legenda: Os dois pastores e Michael em seus passeios pela Sicília. O cenário de Puzo e as espingardas estão ilustrados na imagem filmica.
Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Essa descrição do roteiro, comparada com a composição da imagem e a narrativa do livro, é muito sucinta, direta e objetiva. Aqui, a adaptação já nos mostra como sua realização envolve o trabalho coletivo de câmera, cenografia, figurino, música, tudo concatenado pelo olhar do diretor, o que faz do filme um novo texto, único e diferenciado. O cineasta francês Jacques Audiard assim se refere à relação entre o roteiro e a direção:

O trabalho do roteiro consiste em dar formas para criar um visual. Ele deve ser suficientemente sólido para que eu possa, na hora de filmar, introduzir meus próprios interstícios. É uma base que em seguida eu farei evoluir. Quase chega a ser necessário que eu seja capaz de esquecê-lo, de me

¹⁰ No original, “Ext Day: Countryside - The three pass through abundant areas of flowers and fruit trees [...]” (COPPOLA; PUZO, 1971, p. 110).

desfazer dele, caso contrário, serei prisioneiro. (AUDIARD apud MITTERAND, 2014, p. 343).

Por esses primeiros recortes, já é possível perceber como a ficção, através da pesquisa, alinha os seus conceitos e ferramentas narrativas com elementos oriundos da realidade e do contexto histórico. As escolhas lexicais de Puzo, como no caso de “colinas nuas” e dos adjetivos que procuram ressaltar a beleza da paisagem siciliana, foram transformadas em imagens por meio da apresentação de um relevo montanhoso, com poucas árvores e um ar bucólico, compondo o cenário pelo qual transitam Michael e os pastores. Nesta breve passagem, podemos observar como o cenário e os detalhes cênicos narrados por Puzo e recompostos pela câmera de Gordon Willis, fotógrafo do filme de Coppola, contribuem para que percebamos alguns dos modos pelos quais se dá o “como” da adaptação de que falam Hutcheon e Stam.

Mas não é apenas em relação aos ambientes e cenários que se reforça a presença da máfia em *O Poderoso Chefão*: é no próprio conceito de máfia (e de outras palavras) que se encontram alguns dos principais elementos aos quais recorre a ficção para compor seu cenário de verossimilhança. Salvatore Lupo (2002), em sua obra *História da Máfia*, ao citar Giuseppe Pitрэ, esclarece que, além do termo “máfia”, outros termos também eram utilizados para caracterizar estes grupos, termos estes sempre associados à ideia de “beleza” e de “excelência” (cf. LUPO, 2002, p. 19). Por exemplo, *mafiusu* teria sido sinônimo de homem corajoso e *mafusedda* sinônimo de moça bela e orgulhosa. O autor traz ainda a ideia de *omertà* (um código de silêncio dentro da máfia)¹¹, que “derivaria da raiz *uomo*, [e] significaria por excelência homem, que virilmente responde por si mesmo às ofensas sem recorrer à justiça estatal.” (PITRÉ apud LUPO, 2002, p. 19). Segundo André Campos Silva e Antonio Manoel dos Santos Silva, outros sentidos também podem ser agregados ao conceito: “arrogante, tirano, bravo, corajoso”. (SILVA; SILVA, 2010, p. 63). Aqui estaria um segundo ponto-chave na historiografia da máfia: este homem viril, corajoso, belo e que está disposto a fazer justiça com as próprias mãos, mesmo que para isso precise assumir uma posição de tirania e arrogância. Assim, podemos observar que a “arrogância”, a “tirania”, a “braveza”, a “coragem” e o “respeito” de que falam os historiadores se fazem notar e criam a “atmosfera”,

¹¹ Segundo Melo e Alméri (2009, p. 18), *omertà* é vista como “lei do silêncio na máfia”.

o “clima” para as ações desenvolvidas no romance analisado e, posteriormente, na sua adaptação filmica.

É emblemática, nesse sentido, a cena da “cabeça do cavalo”, que ganhou destaque graças ao filme de Coppola. No romance, o trecho relata o momento em que Jack Woltz dorme em seu quarto após ter sido chantageado, na noite anterior, por Tom Hagen, que se apresentou para Woltz como sendo o “advogado” da família Corleone, dando uma aparente roupagem “legal” para as atividades ilícitas da família “mafiosa”. Hagen, ao procurar Woltz, traduz um pouco da coragem, arrogância e braveza da máfia seja nas linhas de Puzo, seja nas lentes de Coppola.

Woltz é um diretor de cinema que se recusa a escalar um dos afilhados de Don Vito Corleone, o cantor e ator Johnny Fontane, deixando de dar a ele o papel de protagonista em um filme. Tom Hagen, apesar de ser advogado, na realidade é o *consigliere* da família Corleone. Na *famiglia*, este cargo corresponde a um “conselheiro interino” do Don que, portanto, mantém uma posição importante nos negócios. Nesse momento do enredo, Hagen cumpre uma missão solicitada por Don Corleone: convencer Woltz a escalar Johnny Fontane como protagonista de seu filme. Vale destacar que Don Corleone, em passagem anterior do romance, já havia ameaçado um produtor musical por razões semelhantes. A recusa de Woltz leva à chantagem realizada por Hagen, afinal, a extorsão também fazia parte das atividades mafiosas.

Naquela terça-feira, por algum motivo, acordara cedo. A luz da manhã tornava seu enorme quarto tão embaçado quanto uma campina enevoada. A certa distância, ao pé de sua cama, havia algo de forma familiar, e Woltz moveu-se com dificuldade, apoiando-se nos cotovelos, para conseguir uma visão mais clara. Tinha a forma de uma cabeça de cavalo. Ainda tonto, Woltz estendeu a mão para alcançar a lâmpada da cabeceira e acendeu-a. O choque do que viu tornou-o fisicamente doente. Parecia que um grande martelo o havia atingido no peito, seu coração começou a bater estranhamente, e ele sentiu náuseas. Seu vômito sujou o tapete. Separada do corpo, a sedosa cabeça preta do grande cavalo Khartoum estava colada em um espesso coágulo de sangue. Nela viam-se os tendões brancos e delgados. Uma espuma cobria-lhe o focinho, e seus olhos grandes como maçãs, que haviam brilhado como ouro, apresentavam-se manchados, lembrando uma fruta podre, de sangue morto, em consequência da hemorragia. Woltz foi atacado por um terror puramente animal, e sob o efeito desse terror gritou pelos criados, em seguida, telefonando para Hagen, fazendo ameaças descontroladas. Seu delírio insano alarmou o mordomo, que telefonou para o médico particular de Woltz e para seu substituto eventual no estúdio. Mas Woltz recuperou os sentidos antes de eles chegarem. (PUZO, 2014, p. 67).

Um alerta, um aviso, uma ameaça de que não se deve recusar o pedido de um mafioso. O livro nos diz que Don Corleone jamais pede um novo favor quando lhe recusam um primeiro. Por meio de suas estratégias narrativas, Mario Puzo conduz, seduz, “mobiliza” o leitor com a “história” de Woltz em aproximadamente 17 páginas. E, algumas páginas depois da violenta cena, o leitor irá descobrir que Johnny Fontane acaba conseguindo o papel de protagonista no filme de Woltz.

Trechos como esse se aproximam das histórias da máfia levantadas por diversos pesquisadores e divulgadas pela imprensa, o que contribui para reforçar o aspecto de veracidade do romance. Se estivéssemos diante de uma narrativa historiográfica que tivesse a máfia por tema, e não de uma narrativa literária, é provável que os fatos fossem apresentados com base em pessoas particulares, em documentos de arquivo, em depoimentos relacionados a eventos acontecidos. Observe-se, por exemplo, a citação a seguir, na qual Nigel Cawthorne apresenta uma manobra realizada pelos chefes da Máfia, em 1975, contra Johnny Roselli, uma vez que este se mostrou como uma ameaça aos objetivos e às intenções de alguma *famiglia*:

Cinco dias depois de Giancana ter sido morto a tiros em sua casa, Johnny Roselli foi convocado diante do Comitê de Espionagem do Senado que estava investigando a trama para matar Castro. Roselli não revelou nada ao comitê, mas os chefes da Máfia o consideraram um risco à segurança da organização, portanto, ele foi sequestrado, baleado e estrangulado. Depois disso, suas pernas foram arrancadas do corpo, que foi acondicionado em um barril de óleo de 55 litros, amarrado em correntes e jogado no mar da Flórida. [...] Seus assassinos nunca foram identificados, embora se imaginasse que o chefe da Máfia da Flórida, Santo Trafficante, outro dos conspiradores da Operação Mongoose, tivesse ordenado sua morte. (CAWTHORNE, 2012, p. 204).

Ainda que em relatos históricos da máfia como este possamos ter construções tão terríveis e assustadoras quanto as da ficção de Mario Puzo, as informações neles contidas são objetivas, diretas, comprometidas mais com o evento em si que com o efeito catártico que o texto ficcional procura suscitar no leitor.

Na ficção, esta aproximação com o real será encadeada na medida em que o texto historiográfico pode fornecer “conteúdo” para o texto literário: violência, agressividade, simbolismo. Na história, Roselli era um subchefe na família criminal. No romance, Woltz era um diretor de cinema. Na história, são as pernas de um homem que foram separadas do seu corpo. Na ficção, é o cavalo que é esquartejado, mas o ato representa bem o que poderia acontecer com seu dono caso atrapalhasse os negócios da *famiglia*. Além disso, deixa-se a

alternativa para que a narrativa se desenvolva. É, pois, mais uma vez, o uso do real como suporte para o ficcional: situações semelhantes, narração verossímil, “efeito de real” (BARTHES, 1972). Roselli, na história, desagradou Santo Trafficante, chefe da máfia na Flórida (cf. CAWTHORNE, 2012, p. 204). Woltz, na ficção, não quis atender de imediato a um desejo de Don Corleone, intermediado por Tom Hagen. Ambos sofreram as consequências violentas de suas atitudes.

No cinema, Coppola inicia a sequência da “cabeça de cavalo” aproximadamente 30 minutos após o começo do filme. Em sequência a um jantar no qual Woltz se nega a ajudar Fontane (uma cena em que há uma discussão protagonizada por Hagen e Woltz), um efeito de transição na montagem (opacidade suave de camadas) revela ao espectador a mansão onde o diretor fictício reside e denota a breve passagem de tempo.

Figura 4 – Mansão de Woltz



Legenda: A imagem recorre a signos visuais para manter a determinação temporal da narrativa do romance (“acordara cedo”), mostrando a mansão de Woltz ao amanhecer no início da sequência da “cabeça de cavalo”.

Fonte: O PODEROSO Chefão, 2008.

Nessa cena inicial da sequência, podemos notar a brandura do céu, que indica um possível amanhecer. As luminárias do jardim ainda estão acesas, e são refletidas pela água da piscina. Mas só concluiremos que é mesmo o início do dia (e não o seu término) na cena seguinte. Ao sair da tomada da mansão, o movimento da câmera é aquele em que a lente vai

se aproximando cada vez mais da mansão até entrarmos no quarto, um recurso típico do cinema para os filmes de suspense, onde no ambiente algo ou alguém, totalmente coberto pelos lençóis, está oculto. Nota-se, pela cenografia, tratar-se de um ambiente requintado. Para um olhar mais atento, a cabeceira da cama revela uma estatueta do Oscar, tradicional prêmio da academia de cinema em Hollywood. O movimento da câmera é lento, aproximando-se gradualmente, cada vez mais, da cama. Juntamente ao áudio utilizado, cria-se um ambiente natural para o suspense. O que iremos ver embaixo dos lençóis?

Figura 5 – A cama de Jack Woltz



Legenda: A cama de Jack Woltz, descrita na página 67 do livro de Puzo. Na cabeceira, a estatueta do Oscar já nos dá pistas de que o ambiente pertence a alguém ligado ao cinema.
Fonte: O PODEROSO Cheão, 2008.

O quarto acima é descrito por Mario Puzo na página 67 do romance. No livro, o autor diz que “Jack Woltz sempre dormia só. Tinha uma cama bastante grande para caber dez pessoas em um quarto de dormir bastante amplo para uma cena cinematográfica de dança [...]” (PUZO, 2014, p. 67). Se analisarmos esta descrição e a compararmos com o que a cena cinematográfica nos mostra, notamos certas diferenças. A cama não parece ser assim tão grande, a ponto de nela caberem todas as dez pessoas mencionadas, e tampouco vemos a sugerida amplitude do quarto. Entretanto, como já mencionado, a adaptação não é uma transposição exata de elementos. Ela decorre de um diálogo intertextual, no qual a leitura do

diretor “transforma” o texto adaptado, no caso o romance de Puzo, em um novo texto. Nessa sequência, ao minimizar o destaque do ambiente (ou do cenário), o diretor ampliou o foco para a história, para o que de fato está acontecendo naquele ambiente (ainda que a apresentação da parte externa da mansão e o rebuscamento da cabeceira da cama continuem a manter, de certo modo, o ar de grandiosidade do quarto apresentado). Essa priorização do enredo em relação ao cenário, neste momento do filme, acaba gerando um impacto significativo no espectador e é muito eficiente para a narrativa fílmica, pois possibilita demonstrar quem de fato é a “máfia” e como ela se comporta quando há uma recusa diante de seus pedidos.

O diretor, em apenas uma cena, acaba nos revelando quem são, de fato, os personagens da história que se está assistindo. Isso nos parece ser, neste momento inicial do filme, algo extremamente adequado, pois o tempo fílmico, em relação à narrativa do romance, é reduzido. Como não há um número ilimitado de páginas para que se possa “contar”¹² um determinado acontecimento, o “mostrar” precisa ser claro, objetivo e dinâmico, ou seja, o filme recorre ao que Robert Stam chama de “mecânica da narrativa” no processo da adaptação. A cena fílmica, bem mais curta, precisa ser incisiva para que os eventos que apresenta sejam mais do que um simples fato ocorrido, mas possibilitem que se perceba o que é esse universo da máfia e leve o espectador a vivenciar essa atmosfera de violência.

No filme *O Poderoso Chefão*, nesta cena do cavalo, a seleção do efeito sonoro e dos enquadramentos e movimentos de câmera são alguns dos elementos que contribuem para o suspense que se obtém na atuação de Woltz ao examinar o sangue em suas mãos: destacam-se seus movimentos, seus gritos, a montagem entrecortada. Todas essas opções ressaltam um

¹² Esta classificação do “contar” e do “mostrar” refere-se ao que Linda Hutcheon chama “modos de engajamento” ou “modos de interação”, que dizem respeito à maneira pela qual o público e a obra adaptada se relacionam. Haveria, na concepção da pesquisadora, três distintos modos de engajamento: o “contar”, o “mostrar” e o “interagir”. Uma obra pode “contar” ou “mostrar” uma história, ou ainda exigir uma “interação” com ela. Assim, por exemplo, enquanto um livro contaria uma história, o filme exerceria outra função, qual seja, a de mostrar esta história. A adaptação, então, passa a ser entendida como a passagem do contar para o mostrar, do mostrar para o interagir, do interagir para o contar e assim por diante (cf. HUTCHEON, 2013, p. 15). Entretanto, cabe aqui uma problematização acerca da visão de Linda Hutcheon, tendo em vista acreditarmos que esta divisão entre o “contar” e o “mostrar” não é assim tão simples ou categorial quanto ela faz parecer. A literatura também pode engajar seu leitor “mostrando”, assim como o cinema pode fazê-lo “contando”. Do modo como ela aponta a questão, o aspecto criativo da arte é reduzido, assim como a diversidade de possibilidades de diálogo existentes entre o literário e o fílmico. No entanto, consideramos que ainda vale manter as expressões quando consideramos suas remissões, por um lado, a uma construção que tem como recurso narrativo as palavras e, por outro, a uma construção multimidiática que tem na imagem visual seu principal elemento.

elemento que é diferente em cada uma das mídias e em relação ao qual, para se gerar determinadas reações no leitor e no espectador, é preciso recorrer a estratégias narrativas distintas: o tempo.

Considerações Finais

Nossa reflexão enfatizou os diálogos entre a literatura e o cinema por meio da análise comparatista de *O Poderoso Chefão*, abordando tanto o texto fonte (o romance de Mário Puzo) quanto sua sequência fílmica (adaptação) em *O Poderoso Chefão*, primeiro filme da trilogia dirigida por Francis Ford Coppola, bem como abordou as questões do contexto da máfia e da sua história, e ainda a produção tanto do livro quanto do filme.

Com isso, percebemos que a teoria da adaptação possui caminhos e instrumentais diferenciados, próprios, para pensarmos a literatura e o cinema de forma comparatista. Ao pensarmos esta teoria, percebemos que a adaptação – o produto, resultado final do processo adaptativo – funciona como uma nova leitura ressignificada em relação ao texto fonte, marcada pelos traços de personalidade e parcialidade de seus autores (em nosso caso, escritor e cineasta, este último considerado um leitor da obra literária). A adaptação de *O Poderoso Chefão*, como tantas outras adaptações, demonstrou e garantiu o que foi apontado por Robert Stam: ao se adaptar uma obra da literatura para o cinema, renova-se a energia linguística do texto literário, ampliando-se sua linguagem para o campo audio-visual-cinético-performático.

Estamos cientes de que as reflexões aqui expostas consistem em um recorte bastante reduzido da obra analisada, além de ser apenas uma das muitas leituras possíveis da adaptação. Mesmo assim, acreditamos que é possível, por meio delas, colocar em questão a relação entre literatura e cinema, sobretudo ao percebermos, através das análises, como o texto narrativo escrito é transposto e reconstruído através das imagens, na qual os elementos, embora distintos, se assemelham em suas funções. O narrador em terceira pessoa (presente no livro de Puzo) “transforma-se” em narrador-câmera no filme. Nós, espectadores, ainda seremos os julgadores, atentos, assimilando as informações e construindo nossas ideias a partir do que nos é fornecido. Além das semelhanças pontuadas na narrativa, a diferença entre as mídias também se mostra importante, pois diretor e escritor farão escolhas específicas considerando seu respectivo suporte (livro/filme) e as possibilidades de cada uma das linguagens a eles inerentes.

Ao final, concluímos que se a adaptação fílmica se mostra como uma leitura renovada, o resultado final desse texto se revela como senado a soma das escolhas de seus compositores (construção coletiva) às inúmeras leituras – cada uma única e divergente – feitas por seus espectadores fílmicos, que elegem as películas como um objeto passível de apreciação, sendo conhecedores ou não do texto-fonte, mas experienciadores de uma literatura já assimilada e “reconstruída” previamente por alguém, que também a elegeu como um objeto apreciável e favorável a ser reconstruído através de uma nova leitura em uma nova mídia.

REFERÊNCIAS

5 HISTÓRIAS reais por trás do “O poderoso chefe”. Portal Estilo Gangster Mafioso, 04 set. 2015. Disponível em: <http://www.estilogangster.com.br/5-historias-da-mafia-reais-por-tras-de-o-poderoso-chefao/>. Acesso em: 09 nov. 2015.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: BARTHES, Roland. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Tradução Sandra Vasconcelos. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 35-44.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CAWTHORNE, Nigel. *A história da máfia*. Tradução Guilherme Miranda. São Paulo: Madras, 2012.

CIMINO, Al. *Mafia Files: todos os homens da máfia, histórias e segredos revelados*. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: M. Books, 2016.

CLÜVER, Claus. Inter textus / inter artes / inter media. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>. Acesso em 13 nov. 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2012.

LUPO, Salvatore. *História da máfia: das origens aos nossos dias*. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2002.

MELO, Edgar; ALMÉRI, Karina. *Máfia, a tradição do crime: poder dentro dos grupos mais temidos da sociedade moderna*. São Paulo: Escala, 2009.

PIRES, Cristine de Andrade. A construção do personagem Don Corleone e sua influência em O Poderoso Chefão como produto cultural. *Temática*, João Pessoa, v. 10, n. 11, p. 123-135, nov. 2014. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/21504>. Acesso em: 18 set. 2015.

O PODEROSO Chefão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (177 min.), color., legendado.

O PODEROSO Chefão Extras. [S.l]: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (84 min.), color., legendado.

PUZO, Mario. *Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O Chefão*. Tradução Stella Alves de Souza. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

PUZO, Mario. *O Poderoso Chefão*. Tradução Carlos Nayfeld. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

PUZO, Mario; KING, Larry. Mario Puzo no Larry King Live. *CNN*, 1996. Disponível em: <http://www.mariopuzo.com/lking.shtml>. Acesso em: 15 set. 2016.

PUZO, Mario; COPPOLA, Francis Ford. *Final Shooting Script*. New York: Paramount Pictures, 2012. (Edição fac-similar).

RODRIGUES, Mauro. A decadência da máfia. *Revista Época*, 28 jan. 2011. Disponível em: <http://colunas.revistaepoca.globo.com/sobalupadoeconomista/2011/01/28/>. Acesso em: 09 nov. 2015.

SILVA, Andre Campos. *A representação social do gângster em “Scarface” e em “O Poderoso Chefão”*: uma análise da linguagem e da estrutura cinematográfica. 2008. 149 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação da UNIMAR, Marília, 2008.

SILVA, André Campos; SILVA, Antonio Manoel dos Santos. As bases representacionais do gângster cinematográfico. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 59-66, 2010.

SMITH, Jo Durden. *A história da máfia*. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: M. Books, 2015.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

STAM, Robert. Introdução. In: STAM, Robert. *A literatura através do cinema*: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 16-41.

**Artigo recebido em fevereiro de 2017.
Artigo aceito em maio de 2017.**