



DO LIVRO À TELA: A ADAPTAÇÃO DE *EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS*

PAULO HENRIQUE PRESSOTTO¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS – Dourados)

RESUMO

Neste artigo, propõe-se analisar a adaptação do livro de contos *El trueno entre las hojas* (1953), do escritor paraguaio Augusto Roa Bastos, realizada pelo cineasta argentino Armando Bó, em 1958, focando, principalmente, dois contos (“El trueno entre las hojas” e “Esos rostros oscuros”), pertencentes à obra referida, pois esses relatos foram os escolhidos de Roa Bastos (que também escreveu o roteiro) para a adaptação. Objetiva-se destacar a aproximação do filme com os dois contos, e os aspectos culturais presentes no filme que, de alguma forma, contribuíram para a adaptação cinematográfica no âmbito mais simbólico/cultural, além de evidenciar a importância da obra para o escritor paraguaio e o cineasta argentino. O trabalho se justifica por mostrar aspectos positivos dessa transposição de acordo com os conceitos teóricos sobre adaptação fílmica de Hutcheon (2013). O método é o comparativo e foram enfatizados aspectos de ordem teórica sobre cinema e adaptação, também os intertextuais, abrangendo questões sociais, culturais e históricas. Os resultados alcançados permitem afirmar que o cineasta conseguiu criar uma obra que possibilitou ao espectador conhecer mais sobre as culturas de ambos os países, principalmente a paraguaia, por meio da realidade expressada/representada na tela.

Palavras-chave: Armando Bó; Augusto Roa Bastos; Adaptação; *El trueno entre las hojas*.

RESUMEN

En este artículo se propone analizar la adaptación del libro de cuentos *El trueno entre las hojas* (1953), del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos, realizada por el cineasta argentino Armando Bó, en 1958, y se centra principalmente en dos cuentos (“El trueno entre las hojas” y “Esos rostros oscuros”), pertenecientes a la obra mencionada, ya que esas historias fueron las escogidas por Roa Bastos (quien también escribió el guión) para la adaptación. Se pretende resaltar la aproximación de la película con los dos cuentos, y los aspectos culturales presentes en la película que, de alguna manera, contribuyeron a la adaptación fílmica en un ámbito más simbólico/cultural, además de resaltar la importancia de la obra para el escritor paraguayo y el cineasta argentino. El trabajo se justifica al mostrar los aspectos positivos de esta transposición según los conceptos teóricos de adaptación cinematográfica de Hutcheon (2013). El método es comparativo y se enfatiza los aspectos teóricos del cine y de la adaptación, incluidos los intertextuales que abarcan temas sociales, culturales e históricos. Los resultados obtenidos permiten afirmar que el cineasta logró crear una obra que permitía al espectador conocer más sobre las culturas de ambos países, principalmente la paraguaya, a través de la realidad expresada/representada en pantalla.

Palabras clave: Armando Bó; Augusto Roa Bastos; Adaptación; *El trueno entre las hojas*.

INTRODUÇÃO

¹ É professor adjunto dos cursos de Letras da UEMS/Dourados. E-mail: paulopressotto@gmail.com



Buscamos evidenciar neste artigo, por meio da intertextualidade e da sobreposição de cultura, a exploração de sujeitos marginalizados no filme *El trueno entre las hojas* do cineasta argentino Armando Bó (1914-1981), cujo roteiro foi escrito pelo paraguaio Augusto Roa Bastos (1917-2005). Cabe ressaltar que o filme é uma adaptação do livro homônimo do próprio autor, que esteve exilado na Argentina na década de 1950, e, neste país, escreveu e publicou vários livros, incluindo, principalmente, *El trueno entre las hojas*, lançado pela primeira vez em 1953, além de escrever roteiros para o cinema, mais proficuamente, durante a década de 1960 até 1974 com a subida de Perón (1895-1974) no poder argentino (JÚNIOR, 2011).

Segundo Roa Bastos, em entrevista a Victorio V. Suárez, no exílio foi que começou a escrever narrativas, a contar histórias, pois antes, ainda quando estava no Paraguai, escrevia poemas. Estava consciente de que o exílio foi bom no sentido em que pôde desenvolver sua literatura com liberdade, entrando em contato com outra cultura. Afirmava também que os paraguaios deveriam sair mais do país para conhecer outros lugares, ver outro lado do mundo e conhecê-lo, para que pudessem assim se sobressair (SUÁREZ, 2001). Acreditamos que a saída de Roa Bastos do país, se autoexilando, foi crucial para o desenvolvimento de sua estética narrativa e ampliação de seus temas numa obra em que consegue trazer ao leitor faces da cultura de seu povo.

El trueno entre las hojas é composto por 17 contos que retratam as relações de sujeitos habitantes de região interiorana do Paraguai presentes na memória do autor que viveu sua infância em Iturbe e seus arredores; um lugar repleto de imagens, sentimentos e lembranças que está refletido em sua literatura. Como bem afirmava o escritor, em entrevista já acima citada, a literatura que escreveu na Argentina serviu como ponte de comunicação com a cidade perdida, sua gente, quer dizer, através dela conseguia se aproximar da nação e dos conterrâneos (SUÁREZ, 2001). Esse afastamento físico do autor com seu país fez com que ele mantivesse a distância presencial dos fatos históricos e políticos e de problemas de toda ordem que acontecia sob o regime ditatorial e, com isso, pudesse, com os olhos de um observador afastado, refletir profundamente sobre o Paraguai, sua gente e sua cultura, e desenvolver sua escrita. Voionmaa, ao tratar da literatura paraguaia escrita no exílio, principalmente a de Roa Bastos, afirma que “[...] exilio es una realidad fundamental para entender la cultura del país y ha impactado todos sus ámbitos hasta el día de hoy.” (VOIONMAA, 2016, p. 79)

Iturbe é o lugar onde o escritor observava as relações entre as pessoas que ali eram exploradas de maneira cruel pelos mais afortunados. Quando trata dos acontecimentos mais pesados que envolvem relações de poder, alguns críticos do autor apontam certo excesso nas descrições dos fatos narrados em seus livros, acusando-o de “exagerado”, de distorcer a realidade de seu país. Como afirma Rodríguez-Alcalá, o autor é o mais genuíno paraguaio, juntamente com Gabriel Casaccia (1907-1980), por revelar uma compreensão mais entranhada de seu país e, por isso, em seus textos se manifesta sobre a realidade de forma exaltada (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2000). No entanto, Roa Bastos sempre rebateu essas posições críticas de julgamento de sua obra, proferidas por alguns críticos paraguaios. O autor entendia que sua ficção tinha o poder de revelar/representar a essência de uma realidade presente num país mágico, como afirmava; pois, o Paraguai era o coração da América Latina devido à sua posição geográfica. Como ele mesmo declarava, buscava tratar em seus textos os mitos indígenas, pois lhe pareciam mais profundos, ou seja, falar da cultura indígena era mostrar a cultura paraguaia em sua essência (SUÁREZ, 2001).

A exploração dos marginalizados que pretendemos abordar aqui estão presentes no livro de Roa Bastos e no filme de Armando Bó. As histórias relatadas nos contos apresentam espaço e tempo



de um país - o Paraguai - durante o desenvolvimento econômico da primeira metade do século XX, com instalações de usina de açúcar, serraria, fábricas, formando um retrato amplo que abarca o contato dos estrangeiros europeus com os originários da terra, numa relação de exploração, quase de escravidão dos trabalhadores e indígenas. Uma relação de poder que envolve, por um lado, pobres oprimidos e explorados, e por outro, proprietários de terra, de usina de açúcar, de serralherias, de fábricas. Nesse sentido, tanto a literatura como o cinema revelam ao mundo uma face histórica, cultural, sociológica e antropológica de um país e de um povo à margem e em meio ao turbilhão de fatos, acontecimentos e questões brotados em diferentes nações da América latina.

Também, por meio desses dois objetos, podemos ver representado na tela e nas páginas dos contos reflexões e revelações sobre a cultura, o povo originário, a história e até mesmo a geografia e a natureza paraguaia numa relação intercultural, abrangendo estes dois singulares países da América do Sul: Paraguai e Argentina.

Objetivamos verificar/descrever como a exploração das pessoas menos favorecidas e os indígenas são retratados no filme e em passagens do livro; apontar algumas definições e conceitos sobre a adaptação fílmica de um texto literário (HUTCHEON, 2013; PAGEAUX, 2011); mostrar como a mulher aparece no filme em comparação com o conto “Esos rostros oscuros” (ROA BASTOS, 1997) e no filme; destacar a exploração sofrida pelos sujeitos na literatura e no cinema; focar aspectos culturais trazidos para a tela. Por isso, com os objetivos já elencados acima, propomos destacar pontos de intersecção entre as obras no que se refere aos aspectos intertextual e cultural.

Para a concretização desta análise, temos como base teórica definições/conceitos no âmbito do comparatismo, especialmente da adaptação (HUTCHEON, 2013), além da intertextualidade que nos auxilia no caminho desta interpretação. Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), revela como Kristeva concebeu o termo, ou melhor, a ideia de intertextualidade com base em suas leituras dos estudos de Bakhtin sobre o romance, o qual propunha que as palavras traziam a multiplicidade de discursos, ou seja, o texto era formado por uma troca de fragmentos de enunciados e se redistribuía ou permutava construindo um novo texto a partir dos que vieram antes. Nesse sentido, há a intertextualidade, o intertexto, configurados pela carga dialógica dos signos (palavras) e por fragmentos de discursos (SAMOYAULT, 2008).

A autora esclarece também os entendimentos/conceitos de Roland Barthes e Michael Riffaterre sobre a intertextualidade; o primeiro compreendia o texto como um tecido novo, agregado de citações anteriores. Entendemos que as citações não se referem exclusivamente ao *corpus* literário, mas também a outros textos. A proposta conceitual de Barthes converge com a ideia dialógica posta por Bakhtin. Por sua vez, Riffaterre define o intertexto como não sendo linear, isto é, qualquer índice percebido pelo leitor num determinado texto, no âmbito da interpretação, seja citação implícita, alusão ou qualquer reminiscência, pode ser usado para esclarecer o texto em foco. Além disso, o teórico, de acordo com Samoyault, aceita mudanças da cronologia quando coloca que o intertexto é o resultado de leitura, e nada pode impedir o leitor de interpretar uma figura presente no texto mais atual com base na semelhança de uma figura presente num texto mais antigo e vice-versa. Isso depende da memória do leitor que dará a continuação da obra na dimensão do que se entende por intertextualidade (SAMOYAULT, 2008). Dito isso, a justificativa para esta abordagem é aproximar as duas linguagens, literatura e cinema, pelo processo de adaptação, evidenciando a importância dos temas tratados por Roa Bastos em sua literatura que apresenta um “exagero”, apontado pela crítica, junto à sua estética reveladora da realidade (RODRÍGUEZ-ALCALÁ, 2000) dos problemas paraguaios, e ressaltar como este aspecto



acontece no filme de Armando Bó. Além disso, mostrar porque o filme docineasta argentino se configura realmente como uma adaptação, preocupado em destacar, num determinado tempo que um longa-metragem exige, aspectos não estereotipados da cultura paraguaia presentes durante todo o espetáculo fílmico de maneira inteligente, focando também os costumes, os ritos indígenas, a natureza, e até mesmo a ambiguidade do homem paraguaio que, como diz Roa Bastos, se acovarda devido à vida histórica:

Se puede decir, nuestra comida, nuestra vestimenta, nuestro 'Yopará', pero no son elementos suficientes para una definición. Vemos las grandes oscilaciones que se originan en el espacio cultural de la colectividad. *El paraguayo oscila como un héroe arrojado, delirante y al mismo tiempo como un olvidadizo, un pusilânime, un cobarde.* Ahí hay un arco muy grande que separa estos aspectos muy contradictorios de la personalidad paraguaya. Nuestra vida histórica nos hizo ambiguos. Hay aspectos positivos y negativos. No solamente las virtudes forman parte de nuestro carácter, sino las excrecencias, las deformaciones. (SUÁREZ, 2001, p. 232, grifo do autor)

Dessa ambiguidade, desses aspectos culturais ditos pelo escritor, notamos que Armando Bó conseguiu transpor para a tela, além da cultura referida no parágrafo acima, esse paraguaio que descreve Roa Bastos. Pretendemos aqui mostrar como um filme dirigido por um cineasta argentino trata, por meio das imagens, o drama da exploração dos sujeitos marginalizados de outro país, dialogando com o texto literário e o roteiro de um escritor genuinamente paraguaio.

1 CINEMA E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

Segundo Lotman, em *Estética e semiótica do cinema* (1978), o cinema mais do que outras artes se dirige ao que o público sente como realidade, ou seja, a realidade parece mais explícita na tela. A fotografia mais que a pintura apresenta uma atração ao observador com seu aspecto documental (LOTMAN, 1978). Assim, uma pintura artística se difere de uma fotografia não artística por apresentar mais informações, enriquecendo-se. A arte não significa reproduzir como se fosse um espelho a realidade, mas transformar a imagem em signos, ampliando as significações. Dessa forma, para o teórico, os signos não podem deixar de ter sentido na arte, pois a partir daí teremos a informação. Na arte, nos emocionamos com o que vemos, com a realidade posta, no entanto, devemos saber diferenciar a realidade da ficção, pois, assim, sentiremos a emoção artística (LOTMAN, 1978). O teórico afirma que

A repetição de uma mesmo objecto no 'écran' cria uma série rítmica, de tal forma que o signo do objecto começa a destacar-se do seu significado visível. Se a forma natural do objeto possui uma orientação ou está marcada por características tais como 'clausura-abertura', 'sombra-luz', a repetição esbate as significações materiais e sublinha as significações abstractas, lógicas ou associativas. (LOTMAN, 1978, p. 82-83)

A ideia de Lotman é que o cinema vem carregado de signos e estes transmitem ao espectador as significações, por isso, o cinema, diferentemente de outras artes, faz com que a realidade passe ser sentida pelo público de maneira próxima e intensa, mais emocional.

Para Metz, em seu livro *A significação no cinema* (2004), diferentemente da pintura figurativa, o cinema é um espetáculo que nos dá o sentimento de participação de forma direta de



sua realidade. Esta realidade, ou melhor, esta percepção da realidade a qual sentimos fazer parte faz com que milhares de pessoas assistam ao filme, o que não acontece, por exemplo, numa estreia de teatro ou na compra de um romance. Ainda para o teórico, o tema do cinema pode ser realista ou irrealista: o primeiro nos causa certa familiaridade e o segundo vai provocar nossa imaginação. Assim, tratando da diferença, por exemplo, de cinema e fotografia, o cinema apresenta o movimento que causará ao espectador uma potencial impressão da realidade. No cinema é possível colocar vários aspectos da realidade através das imagens (METZ, 2004), ou seja, quanto mais enriquecedoras as imagens mais o imaginário extrairá a realidade. Isto pode ser entendido como o segredo do cinema: “injetar na irrealidade da imagem a realidade do movimento, assim, atualizar o imaginário a um grau nunca dantes alcançado”. (METZ, 2004, p. 28)

Notamos que tanto Lotman (1978) quanto Metz (2004), ao definirem o cinema como arte, tocam na questão da realidade e como ela é apresentada na tela. Metz chega a distinguir filme realista do irrealista, o primeiro mais familiar por causa da verossimilhança e o segundo instiga muito a imaginação. Ambos possuem o movimento que aproxima muito o espectador do ele vê na tela.

Segundo Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013), a fidelidade e a proximidade de uma adaptação não devem ser mais o foco de análise e nem o critério para julgá-la, pois, por trás do ato de adaptar há várias intenções como questionar, apagar algo, uma lembrança, por exemplo, do texto a ser adaptado. A autora informa também que, segundo o dicionário, a palavra adaptar pode significar também adequar, ajustar, alterar. Com isso, a fidelidade, tão em voga tempos atrás, hoje não faz mais sentido guiar qualquer teoria sobre adaptação (HUTCHEON, 2013). Ainda para a teórica,

[...] a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular. Essa ‘transposição’ pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. (HUTCHEON, 2013, p. 29)

Nas palavras de Hutcheon, sendo uma criação, a adaptação passa a ser uma “re-interpretação” ou re-criação do texto adaptado, e também pode ser entendida como uma forma de intertextualidade. Nesse sentido, a adaptação pode derivar de um texto, mas também não; pode ser uma segunda obra, mas também não. Enfim, a adaptação é a própria obra. (HUTCHEON, 2013)

Compreendemos assim que os conceitos de adaptação de Hutcheon (2013) fogem da fidelidade que o cineasta, por exemplo, tem que ter com o autor de um livro. O que ele tem que criar é uma nova obra, buscando sua própria forma de adaptar.

2 EL TRUENO ENTRE LAS HOJAS: EXPLORAÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E CULTURA

A adaptação do livro *El trueno entre las hojas*, de Roa Bastos por Amando Bó foi mais que satisfatória para ambos: Bó conseguiu fazer um filme de qualidade para a época, apresentando aspectos de uma intertextualidade, mas com um apelo popular, a nudez de sua atriz principal. Apesar de censurado num primeiro momento, a repercussão foi grande (a censura sofrida deixou o público mais curioso), exibindo-o em outros países. Para Roa Bastos, a adaptação também foi positiva, pois seu nome foi divulgado para além do campo literário (ZANGRANDI, 2016). Assim,



o autor também ampliou os trabalhos de roteirista para o cinema. Mais tarde tornou-se também roteirista para a TV.

Para a concretização/confecção do filme, Bó, obviamente, precisou de talentos, como o próprio autor Roa Bastos, os atores, o fotógrafo do filme, como ele mesmo coloca em sua ficha técnica. Reforçando esta ideia, como afirma Staley Reed, lá na década de 1970, em seu texto sobre o cineasta e o público, o diretor precisa ser livre para criar como os outros artistas, porém a elaboração de um filme é coletiva, necessitando de outras pessoas talentosas (REED, 1975). No entanto, o diretor de um filme, mais que todos os outros talentos que contribuem com essa construção chamado cinema, possui o olhar que faz toda a diferença, como é o caso de Bó que conseguiu trazer para a tela passagens e personagens do texto de Roa Bastos de maneira que a intertextualidade e as culturas se encaixassem e dessem conta de um espetáculo, com todos os limites técnicos que envolviam o cinema da época, permitindo a reflexão da crítica por vários anos depois de sua estreia.

Bó entra em contato com Roa Bastos e pede que este escreva o roteiro (ZANGRANDI, 2016). O escritor era ainda inexperiente nesse gênero e envia demasiadas páginas para Bó que fazo corte (MARTÍN, 1981, p. 14 apud ZANGRANDI, 2016 p. 2). Como afirma Reed, possíveis mudanças no roteiro, em concordância com o diretor podem acontecer (REED, 1975). Isso então foi feito, mostrando a inteligência do diretor em alterar o texto B (livro/roteiro), por exemplo.

A definição de intertextualidade que aplicaremos aqui aponta que qualquer texto é construído por outros textos. Não interessa mais saber se o texto B é fonte para o texto A, mas, sim, o que o texto A cria a partir do texto B (PAGEAUX, 2011). Partindo desse pressuposto, o texto (filme) de Bó apresenta uma releitura do texto (livro/roteiro) de Roa Bastos. Vale destacar que o cineasta fez a leitura de ambos os textos para criar este movimento inerente ao cinema, que é também o de reconstruir a realidade em seus símbolos, em sua verossimilhança, iludindo, encantando ou irritando o espectador.

O conto “Esos rostros oscuros”, inspirou a intertextualidade mais pontual no filme. Nesse conto, a filha de um deputado é estuprada por peões:

La hija del Doctor estaba allí, como muerta. Ya ni siquiera se debatía. Desnuda y blanca, semejaba un pescado muerto, pero todavía palpitante, parecido a una mujer, sobre la que iban trepando los peones uno a uno, luchando, derribándose uno a otro para tomar parte en la terrible faena comenzada, bullente de quejidos, de movimientos espasmóticos, de ecos sordos, de guturales suspiros. (ROA BASTOS, 1997, p. 142)

Já no cinema, em uma passagem, em que Flavia tomava banho no rio, vários homens tentam estuprá-la num momento de revolta, por saberem que Julio Guillén, futuro “líder” deles, estava se encontrando às escondidas com ela; na verdade, sentem que poderiam se aproximar de Flavia como ele aproximara. No entanto, a violência, a brutalidade contra a mulher fica evidente: a personagem é salva por Julio que leva a culpa pelos companheiros e é castigado fortemente até escapar mais tarde, com a ajuda dessa, indo em direção aos indígenas.

Flavia Folker é inspirada em Amélia do conto “Esos rostros oscuros” e de Branga (a Vaca Brava), do conto “El trueno entre las hojas”. Ambas últimas andavam a cavalo e eram vistas pelos peões.



A realidade expressada na narrativa de Roa Bastos é definida por Mabel Piccini no prefácio de *El trueno entre las hojas*: “En el esfuerzo hacia la lucidez, en la lucha y el fracaso que se deriva del intento por la apropiación y expresión de lo “real”, existe ya una convicción, que es la que rige el artista genuino: la responsabilidad de renegamiento o de fuga”. (PICCINI, 1997, p. 8). Entendemos que o autor em sua lógica na insistência de se apropriar e expressar uma realidade carrega significações, como as do filme de Bó, que vão revelar a cultura mais profunda do povo paraguaio. Aqui destacaremos passagens em que o narrador relata a exploração do homem pelo homem e também passagens do filme.

No trecho abaixo, vemos que o povo tinha uma vida diferente no conto “El trueno entre las hojas” antes de a fábrica ser instalada, no entanto suas vidas mudaram porque eram explorados:

Antes de establecerse la primera fábrica de azúcar en Tebicuary-Costa, la mayor parte de sus pobladores se hallaba diseminada en las montuosas riberas del río. Vivían en estado semisalvaje de la caza, de la pesca, de sus rudimentarios cultivos, pero por lo menos vivían en libertad, de su propio esfuerzo, sin muchas dificultades y necesidades. Vivían y morían insensiblemente, como los venados, como las plantas, como las estaciones (ROA BASTOS, 1997, p. 188)

No filme acontece a mesma coisa. Percebemos que os homens estão em busca de emprego porque não há mais terras em que possam sobreviver por conta própria, necessitam de trabalho para o sustento, para a sobrevivência. Os indígenas são explorados e assassinados. Não há empatia, qualquer consideração por parte dos proprietários e patrões. O trabalho torna-se pesado em ambos os textos. Em outra passagem do conto, notamos como as pessoas mais simples eram enganadas:

Simón Bonaví conclavó a los pobladores. Al principio éstos se alegraron porque veían surgir las posibilidades de un trabajo estable. Simón Bonaví los impresionó bien con sus maneras mansas y afables. Un hombre así tenía que ser bueno y respetable. Acudieron en masa. El patrón los puso a construir olerías y un terraplén que avanzó al encuentro de los futuros rieles. (ROA BASTOS, 1997, p. 189)

Esse episódio também pode ser visto no filme, quando os trabalhadores eram enviados à terrade Max Folker. Lá eles chegavam devendo porque tinham que pagar a viagem de barco e toda comida consumida, mais as vestimentas. Formava-se um ciclo em que eles ficavam presos por dívidas e assim eram escravizados e castigados até a morte. Vejamos a exploração no seguinte trecho: “Se levantaron los depósitos algunas viviendas, la comisaría, la proveeduría. Los hombres trabajaban como esclavos. Y no era más que el comienzo. Pero de los patacones con que soñaban, no veían ni “el pelo en la chipa”, porque el patrón les pagaba con vales.” (ROA BASTOS, 1997, p. 190). Com relação aos nativos, segue outra passagem em que eles percebem que estão sendo enganados:

Los nativos veían crecer el ingenio como un enorme quiste colorado. Lo sentían engordar con su esfuerzo, con su sudor, con su temor. Porque un miedo sordo e impotente también empezó a cundir. Su simple mente pastoril no acababa de comprender lo que estaba pasando. El trabajo no era entonces una cosa buena y alegre. El trabajo era una maldición y había que soportarlo como una maldición. (ROA BASTOS, 1997, p. 190)



Esta passagem também acontece no filme quando os indígenas vão exigir o pagamento de Max Forkel pelo trabalho realizado, este nega em pagar e mata um dos membros do grupo. Nesse momento, a revolta dos peões/trabalhadores e indígenas se amplia e começam a se organizar para reverter a situação. Uma das estratégias foi a de esconder as armas que conseguiam roubar dos capangas.

No conto, os peões se revoltaram e fizeram justiça tomando a fábrica para eles, trabalhando em coletividade: “Los trabajadores del ingenio recomenzaron la zafra por su cuenta después de haber hecho justicia por sus manos, la habían pagado con su dolor, con su sacrificio, con su sangre. Y la habían pagado por adelantado. Las cuentas eran justas.” (ROA BASTOS, 1997, p. 207). Esse fato também se passa no filme, após a morte de Max Forkel que se afoga no rio. Depois de uma intensa luta, os peões tomam propriedade, juntamente com os indígenas, e recomeçam o trabalho de forma coletiva, sem um patrão para explorar.

A intertextualidade acontece nesses episódios. Armando Bó pinça fatos e personagens desses contos principalmente e inclui a cultura paraguaia em seu filme argentino, de forma que haja o contato de culturas. Nesse sentido, a construção do personagem Julio Guillén é magistral, pois ele é um paraguaio que viveu por anos na Argentina e volta à terra natal. O próprio protagonista do filme já traz em sua constituição como sujeito as duas culturas entrelaçadas. Podemos comparar Solano Rojas, personagem central do conto “El trueno entre las hojas”, com Julio Guillén na maneira como articula a mudança, a revolução contra opressão/exploração dos trabalhadores da usina de açúcar. Tanto Rojas como Guillén conseguem liderar os trabalhadores em prol de uma vida mais digna.

O texto A de Bó não se utiliza somente do texto B de Roa Bastos, obviamente. Podemos encontrar outros textos como as canções e as guarânias paraguaias, por exemplo, que aparecem durante momentos especiais e reveladores da trama do filme. São elas: “Lucerito Alba” de Elodio Martínez, “Mi dicha lejana” de Emigdio Ayala Báez, e “Extraña mujer” de Chinita Nicola e Cirilo R. Zayas. Além da intertextualidade, temos a cultura popular dentro de um filme dirigido por um argentino, revelando um aspecto cultural. Armando Bó esteve visitando o Paraguai, e lá recebeu o livro *El trueno entre las hojas* das mãos do produtor Nicolás Bó (com mesmo sobrenome seu, mas sem qualquer vínculo de parentesco) o qual sugere a filmagem (ZANGRANDI, 2016). Além das canções, o filme traz a arpa (objeto musical que foi trazido na época da colonização ao Paraguai e que representa também a cultura do país).

A canção “Lucerito alba” surge no filme quando um trabalhador com seu violão canta e toca num momento de confraternização, permitido por Max Forkel, o patrão. Podemos observar no trecho abaixo a mistura das línguas espanhola e guarani (o yopará). A letra tem como tema a paixão e o sofrimento/saudade por uma mulher que está distante:

Lucerito Alba

Adios lucerito alba
Adios lucero porã
Porque nde nico repytama
Otroité rembi gozarã
Adios lucerito alba
Adios lucero porã

Acribí ndeve una carta
Jha nde ne re contestái
Rerecogui otro amante
Chejhegüi nde resarái (estribillo bis)
[...]



(Eladio Martínez)

Outra canção interpretada no filme é “Mi dicha lejana” que também traz palavras em guarani junto ao espanhol, cujo tema da distância/da saudade é mais intenso, provocando dor, mas também trata de um futuro sem esperança. Esta canção é cantada e tocada por outro trabalhador, juntamente com seus companheiros, em frente da casa do patrão para sua mulher Flavia Folker:

Mi dicha lejana

Sublime añoranza guarda el alma mía Y trae la tristeza de mi soledad, Pienso en el futuro ya sin esperanza Porque en la distancia tú me olvidarás.

Si en tu cabecita llevas todavía Algo de la dicha de nuestro querer, Piensa que yo lejos debo sufrir tanto Sin ningún consuelo en mi padecer.

Porqué dejaré de añorarte Rojhayjhú eteiva che mborayjhú miPodré sucumbir tal vez

Ajhechá rasagui ne cunu'u mi.

Hoy que la sombra del martirio invade El triste Santuario de mi alma en dolor, Surge tu recuerdo como una esperaza Trayéndome el néctar de tu boca en flor.

[...]

(Emigdio Ayala Báez)

“Extraña mujer”, também interpretada na tela, descreve uma mulher que se assemelha muito a Flavia Folker: uma mulher bela e sensual que provoca febre em seu admirador. Esta letra vai irritar Max Folker por ser o espelho (realidade) do que ele estava vivendo no momento: vive com uma mulher que o rechaça ao manter distância, porém, além disso, ele começa a ter visões/alucinações por conta da febre.

Assim, o texto traz elementos que retrata quase de forma exata a personagem Flavia Folker, bem como os sentimentos percebidos pelos homens daquele espaço. Com sua chegada àquela terra rodeada de indígenas e homens trabalhadores (praticamente escravizados por seu marido), ocorre uma mudança definitiva na maneira como os homens passam a se comportar diante de uma mulher que anda a cavalo e nada nua no rio.

Extraña mujer

[...]

¡Extraña mujer... Extraña mujer...! ternura y angustia, tormento y deseo, la boca más roja que ardió en la espesuracual trueno de sangre agitando las hojas.

¡Extraña mujer... Extrana mujer...! exótica forma de sueño y tortura, espuma de sol de encantada esperanza, anuncia a la selva su vida futura! anuncia la aurora, extraña mujer...!

(Chinita de Nicola e Cirilo R. Zayas)

Esses sentimentos expressados nas canções acima retratam os sentimentos dos sujeitos explorados por outros homens, isolados, sem família, idealizando amores, lutando por um trabalho que lhes proporcione sobrevivência e dignidade. São indivíduos presentes na literatura de Roa Bastos.

Armando Bó utiliza esses textos em prol da estética, pois são signos que apresentam significações convergentes com a trama e o protagonismo de Flávia Folker. Nessas canções, podemos observar as tensões homem/natureza; presença/ausência. Além dessa intertextualidade, aspectos culturais paraguaios surgem por meio do contato de culturas. Bó se mostra um diretor



aberto a receber a cultura de um povo diferente do seu, procurando uma estética em que os signos, as metonímias, passam a revelar sentidos importantes de uma identidade paraguaia.

A exuberância da personagem Flavia, em *El trueno entre las hojas*, de Armando Bó, interpretada pela estreante Isabel Sarli (1935-2019), foge do que era visto nas telas do cinema argentino até esse momento, provocando os censores. O filme alcança uma projeção internacional por apresentar uma mulher nua frontalmente pela primeira vez. Como afirma Oroz, ao citar o filme argentino *Pelota de trapo* (1948), de Leopoldo Torres Ríos (1899-1960), e o mexicano *Las abandonadas* (1945), dirigida por Emilio Fernández (1904-1986), as mulheres apareciam lavando roupas nesses melodramas, fazendo parte de uma retórica de protótipos, referenciando através da imagem a realidade nacional, ou seja, de uma sociedade não industrializada, que é uma característica do cinema latino-americano da época. (OROZ, 1999)

Assim, a mulher sedutora no filme de Bó provoca os homens, tirando-os do equilíbrio, ideia machista da época, seguindo a alegoria bíblica da mulher que induz o homem a cometer pecado, mudando seu pensamento, seu princípio, despertando-lhe os instintos primitivos. Essa mulher, Flavia Forkel, seduz com um tom de passividade, apesar de provocar seu alvo, o personagem Julio Guillén, interpretado pelo próprio Armando Bó, e também outros homens, os peões, que vivem naquele lugar e que se sentem provocados por ela, pois sabiam que Flavia se banhava nua no rio, e eles ali, sem fazer sexo há um bom tempo. A violência, provocada pelo machismo, contra a mulher, é explícita tanto no conto quanto na tela.

Por outro lado, as mulheres indígenas aparecem no filme abandonando o explorador/patrão Max Forkel, fazendo os deveres domésticos, mantendo relações sexuais com ele quando mais novas. A mulher indígena é diferenciada da Flavia, é colocada numa posição mais inferiorizada na história por fazer parte de um grupo marginalizado, explorado/escravizado.

Na época em que o filme estreou, Isabel Sarli subiu ao estrelato, tornou-se de imediato uma atriz celebrada na Argentina, menos pelos puritanos obviamente, e em outros países onde o filme foi passado. Tudo isso devido, principalmente, à sua nudez frontal estampada na tela grande. Sarli agradou muito aos homens/às mulheres pela sua beleza erótica, mas também agradou às mulheres que, de alguma maneira, nela se inspiravam por sua “beleza argentina”. Para DraJner Barredo, “Los films de Armando Bó e Isabel constituyen un claro ejemplo: resultan innovadores para la época, construyen y representan un universo donde las sexualidades e identidades no aparecen definidas rigidamente ni están constreñidas a un único horizonte de posibilidades [...]” (DRAJNER BARREDO, 2016, p. 27).

No entanto, lançamos aqui uma questão: por que a nudez de Flávia, mulher branca, foi tão desejada pelos homens ao contrário do que acontecia com a nudez das mulheres indígenas? No filme não existe uma cena em que os trabalhadores se interessam sexualmente pelas indígenas como se interessam por Flávia. Há um interesse diferenciado: as nativas são violentadas, usadas para satisfazer os desejos do patrão Max Forkel em sua casa. O capataz era incumbido de escolher as mais jovens e bonitas para satisfazê-lo, também para abaná-lo com uma folha de palmeira, aliviando o calor. Elas ficavam seminuas nos espaços da casa e do lado externo. O que se nota é que há, neste ponto, uma relação de poder/ de desprezo pelas mulheres indígenas: o patrão as despreza, escolhe seus corpos como se estivesse escolhendo uma mercadoria. O preconceito com os originários é maior que qualquer interesse, não havia relação afetiva entre o patrão e seus capangas para com os indígenas, não havia espaço para uma aproximação, uma relação de igual para igual, humanizada.



Apesar de tudo, uma dessas indígenas, que vivia na casa, sempre vigia Max Forkel, sempre o olha, e acaba por salvá-lo da morte pelo fogo, trocando praticamente sua vida pela dele. Parece que o diretor deixa subentendido uma paixão dessa indígena pelo seu algoz, uma dependência que a leva a ser consumida pelas chamas.

Em mais um de seus acertos, Armando Bó consegue, por meio da imagem, revelar o psicológico dos sujeitos referidos, as diferenças existentes transbordadas pelos seus olhares, provocando também o olhar do espectador que observa e julga o que recebe do movimento/ realidade exposto na tela.

CONCLUSÃO

Com a aproximação pontual das passagens dos contos e do filme, podemos verificar essa realidade abordada por críticos paraguaios em relação à narrativa de Roa Bastos, bem como sua transposição à tela por meio de imagens que ganham um tom dramático e ao mesmo tempo crítico, fazendo com que o leitor perceba toda essa violência e exploração ao ler os contos, e o espectador veja e grave em sua memória as trágicas e verossímeis imagens.

A adaptação, de Armando Bó, do livro *El trueno entre las hojas*, de Roa Bastos, passa a ser mais bem entendida a partir dos conceitos teóricos de adaptação fílmica, apontados por Linda Hutcheon, presentes no livro *Uma teoria da adaptação* (2011) em que mostra as possibilidades de se adaptar um texto.

Nos contos “Esos rostros oscuros” e “El trueno entre las hojas”, as protagonistas também são vistas através de um olhar machista. A ideia é de que a mulher muda a cabeça do homem, provoca o desequilíbrio, tirando-o do foco, fazendo que ele “perca a cabeça”. Essa ideia provocou estupro de Amelia, filha do deputado Jerónimo Mendieta, por inúmeros homens, no primeiro conto. Este fato é repetido no filme, mas o estupro não se concretiza.

Também há a aproximação de Julio Guillén com Solano Rojas, mostrando a importância de uma união da classe oprimida/explorada para conseguir melhores condições de trabalho e vida. Por outro lado, os contos como o filme revelam o sofrimento dos mais pobres, como os trabalhadores e/ou os indígenas, durante a construção de fábricas, usinas de açúcar e serralherias no Paraguai, em meio à tortura e assassinatos devido à tensão provocada pela luta de poder e exploração dos mais frágeis e marginalizados.

Para terminar, entendemos que Bó em sua adaptação consegue sentir e transmitir, por meio de fatos e personagens de alguns contos de *El trueno entre las hojas*, questões pertencentes ao povo paraguaio num determinado momento histórico, distante de uma fidelidade ao livro, mas seguindo o que hoje sabemos sobre adaptação cinematográfica.

REFERÊNCIAS

DRAJNER BARREDO, Tamara. “¿Cosificación o uso político? Carne de Armando Bó-Isabel Sarli. In: **Imagofagia**. Buenos Aires. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 14, 2016.

EL TRUENO entre las hojas. Direção: Armando Bó. Produção: Coproducción Argentina- Paraguay. Argentina: Films AM, 1958.1 DVD.



HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JÚNIOR, Valdir Olivo. Augusto Roa Bastos: imagen(s) do exílio. In: **Anuário de Literatura**. Vol. 16, nº 2, p. 8-22, 2011.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978. METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro, 1999.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada**. São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

PICCINI, Mabel. *El trueno entre las hojas* y el humanismo revolucionario. In: ROA BASTOS, Augusto. **El trueno entre las hojas**. Asunción: El Lector, 1997.

REED, Staley. O cineasta e o público. In: CREEDY, Jean (Org.). **O contexto social da arte**. Rio de Janeiro: Editores Zahar, 1975.

ROA BASTOS, Augusto. **El trueno entre las hojas**. Asunción: El Lector, 1997.

RODRÍGUEZ-ALCALÁ, Hugo; CARUGATI, Dirma Pardo. **Historia de la literaturaparaguaya**. Asunción: El Lector, 2000.

SAMOYAUULT, Thiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SUÁREZ, Victorio V. **Literatura paraguaya (1900-2000): expresiones de los máximos representantes contemporâneos**. Asunción: Servilibro, 2001.

VOIONMAA, Daniel Noemi. Después de la larga noche: narrativa paraguaya contemporânea. In: **Meridional**. Revista chilena de Estudios latinoamericanos, vol.6, abril 2016.

ZANGRANDI, Marcos. “Uma mulher desnuda em la selva. Bó, Roa Bastos y El trueno entre las hojas”. In: **Imagofagia**. Buenos Aires. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, nº 14, 2016.