

# O FILME O PODEROSO CHEFÃO E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Alessandra Rayes Forte

## RESUMO

A adaptação de uma obra literária para o cinema implica uma série de escolhas que podem alterar características do romance, afinal, neste processo a história é narrada através de uma outra mídia que além da linguagem verbal, utiliza recursos visuais e sonoros. Objetiva-se neste trabalho, através de uma análise comparativa, estudar os recursos cinematográficos utilizados por Francis Ford Coppola para demonstrar visualmente a transformação de Michael Corleone na adaptação feita de *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*).

Palavras-chave: O Poderoso Chefão, adaptação cinematográfica.

## INTRODUÇÃO

Mario Puzo, nasceu em Nova York em 1920 e em 1969 escreveu *The Godfather*, em português *O Poderoso Chefão*, com tradução feita por Carlos Nayfeld. O livro narra a saga da família Corleone, conduzida pelo célebre Don Vito, e possui como tema central a máfia siciliana. Em 1972, três anos após seu lançamento, foi adaptado para o cinema sob a direção de Francis Ford Coppola e protagonizado por Marlon Brando e Al Pacino. O filme recebeu oito indicações ao Oscar e venceu em três categorias: Melhor Filme, Melhor Ator (Marlon Brando) e melhor roteiro adaptado (Mario Puzo e Francis Ford Coppola). No entanto, há algumas questões a serem levantadas a respeito deste processo de adaptação como: quais são as semelhanças e as diferenças entre o livro e o filme? O que motivou essas mudanças?

A literatura e o cinema têm algo em comum: são dois campos que compartilham a narração, ou seja, o potencial de contar histórias. Porém, fazem uso de recursos expressivos diferentes. Enquanto a literatura tem a seu dispor a linguagem verbal, com

toda sua riqueza figurativa e metafórica, o cinema se vale de imagens em movimento, linguagem verbal oral, sons não-verbais (ruídos e efeitos sonoros), música. Em suma, um utiliza a comunicação verbal e o outro a comunicação verbal e visual.

Quando um cineasta decide criar um filme tendo como base um romance torna-se indispensável a adaptação:

*Adaptar uma novela, livro, peça de teatro [...] é a mesma coisa que escrever um roteiro original. “Adaptar” significa transpor de um meio para o outro. A adaptação é definida como a habilidade de “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” – modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. (FIELD, 2001, p.174)*

Portanto, quando um filme é baseado em uma obra literária, a obra inicial sofre alterações, sejam estas obrigatórias devido à troca do meio de comunicação, já que neste a narração é feita através da câmera e as personagens são interpretadas por atores, ou arbitrárias devido à interpretação da obra feita pelo cineasta, assim “mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual” (BLUESTONE, p.219)

Quando, então, um cineasta decide trabalhar na adaptação de um romance para o cinema, torna-se necessário levar em consideração a outra mídia em que sua obra estará inserida, já que esta tem a capacidade de alterar uma ideia, mudando seu sentido, sua finalidade e sua mensagem. O filme não deve ser considerado apenas uma cópia do texto original, já que é necessário levar em conta que o transporte de uma obra literária para o cinema é um trabalho árduo, pois existem certos aspectos particulares dentro de um texto literário que não possuem correspondentes no meio cinematográfico e vice-versa.

Dessa forma, obra cinematográfica pode ser considerada então uma tradução criativa e crítica da obra literária, isto é, uma obra por si só, que toma o romance como início de um processo complicado que permite e pressupõe mudanças. A representação fiel de uma obra literária num meio diferente é impossível, da mesma forma como a ideia de preservar a “alma” do livro no filme é vista como subjetiva e abstrata

“Para um estudo completo de um texto literário e sua tradução fílmica é preciso que se tenha conhecimento específico das diferenças entre a comunicação fílmica e a comunicação romanesca” (JOHNSON, 1982, p.10). Ou seja, livro e filme, como objetos artísticos, precisam ser analisados de acordo com os valores do campo em que

estão inseridos e para compreender suas diferenças e semelhanças, deve-se considerar a maneira como suas mensagens são difundidas. Existem elementos que se apresentam no livro e não no filme, elementos ou que se encontram no filme, mas não no livro, ou ainda, cenas e sequências presentes nas duas mídias, com acréscimos ou supressões.

Assim, serão apresentados no presente trabalho alguns conceitos explicados Marcel Martin (2003) que faz uma introdução à história e à estética do cinema por meio de uma análise organizada sobre os processos. Syd Field (2001), Doc Comparato (1996) e Luiz Carlos Maciel (2017) que irão embasar alguns conceitos que dizem respeito a certos elementos filmicos, entre estes, o conceito de personagem, que será o foco deste estudo:

*As três dimensões do personagem, [...] – a física, a social e a psicológica -, nos dão uma trilha para conceber o que é o personagem. Esse ser, contudo, ainda é uma abstração estática. Para se tornar concreto, ele deve estar em ação, no fluxo. O personagem dramático é ação. Nós não o contemplamos na sua constituição ideal, mas no seu movimento, na sua mutação.*  
(MACIEL, 2017, p.73)

Assim, a partir de uma análise comparativa entre livro e filme, será apresentada a trajetória a transformação de Michael Corleone na obra *O Poderoso Chefão*. E como Field (2001, p.20) diz:

*Todos os personagens dramáticos interagem de três formas: (1) Eles experimentam conflito para alcançar sua necessidade dramática. [...]. (2) Eles interagem com outros personagens, seja em antagonismo, amigavelmente ou indiferentemente. Drama é conflito, [...]. (3) Eles interagem consigo mesmos.* (FIELD, 2001)

## **A TRANSFORMAÇÃO DE MICHAEL CORLEONE**

Adams estão sentados afastados, em uma mesa no canto. Puzo (2012, p.15) em seu livro escreve: “Agora, o filho caçula estava sentado no canto extremo do jardim, para

proclamar sua separação voluntária do pai e da família.”<sup>13</sup>.Em ambas as obras esse distanciamento simboliza que Michael esta a margem de sua família e suas negociações.



De acordo com Field (2001, p22):

*A essência do personagem é a ação. Seu personagem é o que ele faz. Filmes são um meio visual e a responsabilidade do escritor é escolher uma imagem que dramatize cinematograficamente o seu personagem. Ou seja, imagens revelam aspectos do personagem.* (FIELD, 2001)

Dessa forma, é possível perceber que o traje militar de Michael destoa do traje dos demais personagens, acentuando ainda mais seu distanciamento e sua atitude em relação ao resto de sua família. Martin em sua obra *Linguagem Cinematográfica* (2013, p.198) destaca também que:

*A vocação realista da fala é condicionada pelo fato de ser um elemento de identificação dos personagens da mesma forma que a roupa, a cor da pele ou o comportamento em geral (e também uma peculiaridade qualquer); há portanto, uma adequação necessária entre o que diz o personagem – e o modo como diz [...].*

Assim, para melhor enfatizar essa divergência, Coppola, em seu roteiro, acrescentou num diálogo entre Michael e Kay, ainda na cena do casamento, Michael afirmando para Kay: “Essa é minha família, Kay. Não eu.”<sup>14</sup>, quando este contava acerca de seu pai e os métodos por ele utilizados, numa história envolvendo Johnny Fontane, afilhado de Don Vito, e sua carreira, demonstrando que sua família não o representa.

---

<sup>13</sup> Now the youngest son sat at a table in the extreme corner of the Garden to proclaim his chosen alienation from father and family.

<sup>14</sup> That's my family, Kay. Not me.



Mais adiante, após o atentado a Vito Corleone, na casa da família Corleone, estão reunidos Tessio, Clemenza, Sonny, Michael e Hagen no mesmo enquadramento. Segundo Martin (2013, p.38):

*Os enquadramentos constituem o primeiro aspecto a participação criadora da câmera no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, isto é, da maneira como o diretor decupla e eventualmente organiza o fragmento da realidade apresentado à objetiva.*

Nesse momento, Michael está posicionado de costas para a câmera, o que sugere que dentro dos negócios de sua família ele ainda possui certa inferioridade quando comparado aos outros. Diferente de Sonny, que num plano geral, domina a cena, posicionado no centro do quadro, nos sugerindo o contrário. Coppola reforça esse aspecto num diálogo entre os dois durante essa cena, quando Michael questiona se Sonny realmente pretende matar as pessoas que pudessem estar envolvidas no atentado à Don Vito, e este responde de maneira de forma ríspida, pedindo para Michael não se intrometer.



No entanto, quando Michael chega na casa da Família após o atentado a Don Vito, nota-se que a câmera o acompanha enquanto ele se desloca por lá. O interior da casa é descoberto junto com o personagem. Pode-se dizer então que é uma câmera quase subjetiva, já que esta pode ser definida como a correspondência ao olhar do personagem. Coppola, com isto, nos antecipa o protagonismo que Michael irá ganhar mais adiante no filme.



Posteriormente, Michael é enquadrado num plano geral enquanto está sentado num banco. Conforme Martin (2013, P.40) explica:

*O plano geral tem na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas descritivo [...]. Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o plano geral o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”, daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa.*

Neste caso, o plano geral pode indicar o conflito interior de Michael Corleone,, descrito por Puzo (2012, p.122) da seguinte forma:

*Quando Michael Corleone entrou na cidade essa noite, estava de ânimo abatido. Sentia que se envolvia no negócio da Família contra a própria vontade [...]. Sentia um mal-estar por se ver dentro dos conselhos da Família, como se lhe pudessem confiar absolutamente segredos como um assassinato. E agora, indo ao*



*encontro de Kay, sentia-se culpado por ela também. Nunca fora completamente honesto a respeito da família.*<sup>15</sup>



Esse conflito também é descrito visualmente quando Michael vê Kay pela última vez antes de se refugiar na Sicília, no hotel em que Kay esta hospedada. O silêncio entre o casal no início da cena já indica que há uma tensão entre eles. No entanto, é quando Michael senta-se novamente na cama, após ter colocado seu casaco, é que percebemos seu real incomodo. Existe aí uma ligação campo-contracampo, ou seja, “[...] a conversa entre dois personagens mostrados alternadamente” (MARTIN, 2013, p.101), porém, quando a câmera retorna para Michael, após Kay ter perguntado “quando o verei novamente?”<sup>16</sup>, coloca-o no canto esquerdo do quadro, deixando-o sem espaço à frente, visivelmente pressionado e literalmente contra a parede. Afinal, ele não sabe lidar com uma situação em que os negócios da família e seu namoro se misturam.

---

<sup>15</sup> When Michael Corleone went into the city that night it was with a depressed spirit. He felt that he was being enmeshed in the Family business against his will [...]. He felt uncomfortable being on the inside of the Family councils as if he could be absolutely trusted with such secrets as murder. And now, going to see Kay, he felt guilty about her also. He had never been completely honest with her about his family.

<sup>16</sup> When will I see you again



A situação muda quando Michael se voluntaria para matar Sollozzo, e McClusky após ter levado um soco de McClusky, o policial corrupto. Ao mesmo tempo que ele começa a se envolver de forma direta, tomar decisões e agir em pró dos negócios da família, ele começa também a ganhar destaque diante das câmeras, ou seja, Michael ganha um centro protagonismo no filme.



É interessante destacar também, que as marcas deixadas pelo soco de McClusky em seu rosto simbolizam o início dessa transformação de Michael e de seu envolvimento nos negócios da Família. Afinal, a deficiência física é também um aspecto da caracterização (FIELD, 2001, p.23)

Além disso, na cena em que Clemenza ensina Michael a atirar, após este ter se voluntariado para matar Sollozzo e McClusky, Michael é enquadrado num plano médio, ou seja, um plano com Michael ocupando a maior parte do quadro, mas que também mostra um pouco do ambiente que o cerca. Nesse enquadramento, Michael é apresentado



atrás de dois canos que se assimilam a grades. Ou seja, após ter tomado a decisão de matar seus adversários, Michael está adentrando o mundo do crime, e as grades são símbolo disto e como Martin (2013, p. 108-109) explica:

*Há símbolo propriamente dito quando a significação [...] reside na imagem enquanto tal; ocorre em planos ou cenas pertencentes sempre à ação e que se acham investidos, além de sua significação direta, de um valor maior e mais profundo. Pode originar-se de várias maneiras, como o personagem diante de um cenário [...]. (MARTIN, 2013)*



A cena em que Michael mata Sollozzo e o Oficial McClusky é de extrema importância para o desenvolvimento do personagem, e é interessante observar as escolhas que Coppola fez ao transpor esse momento para a tela. Nota-se que a forma que ele reproduziu esta passagem se assemelha muito a forma como Puzo a descreveu no livro. Porém, Coppola enfatiza detalhes que mostram ao público que Michael não seguiu cegamente os aconselhamentos de Clemenza, como sair do banheiro e já matar Sollozzo e McClusky. Ao invés disso, Michael preferiu sentar-se ao lado de ambos:

*Michael sentou-se novamente. Lembrou-se de que Clemenza aconselhara a não fazer aquilo, que saísse do banheiro e atirasse. Mas, devido a algum instinto de advertência ou por simples medo, ele não agiu assim. Percebera que se tivesse feito um movimento rápido teria sido morto. Agora se sentia mais seguro e devia estar*

*apavorado, pois estava contente por não estar mais em pé. Notava as pernas fracas e trêmulas. (PUZO, 2012, p.155)<sup>5</sup>*

Ademais, Coppola faz uso de recursos sonoros nesta cena para destacar o nervosismo e a confusão mental de Michael.

Como Martin explica:

*[...] não resta dúvida de que o som nem sempre é um simples complemento da imagem [...]. é possível obter efeitos sonoros que contenham valor simbólico. [Como] a metáfora [que] consiste em comparar (no interior de uma mesma imagem ou no confronto de duas imagens) um conteúdo visual e um elemento sonoro, destinando-se este último a sublinhar a significação do primeiro pelo valor figurado e simbólico que possui; de certo modo, o som entra em contra ponto mais ou menos direto com a imagem [...].*

Assim, no instante em que Michael entra no banheiro para procurar a arma que fora escondida ali, após ter se retirado da mesa aonde Sollozzo e McClusky estavam sentados com ele, escuta-se o primeiro ruído do trem na cena. Em seguida, é possível escutar o ruído do trem com mais força no momento em que Michael, já com a posse da arma, antes de sair do banheiro passa a mão no cabelo. Por fim, escuta-se o mesmo som, pela terceira vez, quando Michael encontra-se parado na frente de Sollozzo, acompanhado do ruído estridente do freio, que se torna mais alto conforme a câmera aproxima-se do rosto claramente nervoso de Michael. Pode-se afirmar então que os ruídos simbolizam o estado de espírito do personagem.

Porém, é no clímax do filme, na cena do batismo, que Michael concretiza sua transformação e assume o lugar de seu pai, como o novo Don Corleone. “O clímax, [...] não é o evento mais sensacional ou retumbante da história; é antes, o último processo da ação, é nele que a ação se consuma e acaba – o *finis*. “ (MACIEL, 2017, p.52). Para demonstrar isso visualmente, Coppola fez uso de uma montagem ideológica “que serve para designar as aproximações de planos destinadas a comunicar ao espectador um ponto

---

<sup>5</sup> Michael sat down again. He remembered Clemenza had told him not to do this, to come out of the toilet and blaze away. But either out of some warning instinct or sheer funk he had not done so. He had felt that if he had made one swift move he would have been cut down. Now he felt safe and he must have been scared because he was glad he was no longer standing on his legs. They had gone weak with trembling.

de vista, um sentimento ou uma ideia (MARTIN, 2013, p.169). É possível destacar o paralelismo dentro disto, que pode ser explicado da seguinte maneira:

*[...] é a montagem ideológica propriamente dita; aqui, a aproximação dos planos não se baseia numa relação matéria explicável direta e cientificamente: a ligação é feita na mente do espectador, podendo, no limite, ser recusada por ele; depende do diretor se fazer suficientemente persuasivo; o paralelismo pode se basear tanto numa analogia [...] quanto num contraste [...].*

Assim, é possível dividir essa montagem em dois momentos. O primeiro acontece enquanto Michael declara crer em Deus, Jesus e o Espírito Santo. Nesse instante a montagem começa a se alternar com a preparação dos homens de Michael. Até então, nenhuma morte acontece. O segundo é o acerto de contas: quando Michael é questionado se renuncia a Satã, responde que sim e a montagem a partir daí começa a alternar com a morte dos chefes das demais famílias. De uma certa forma, essa sequência mostra Michael abandonando sua vida antiga e assumindo sua nova posição, chefiando os negócios da Família, ele foi “batizado” como Don. Como Puzo (2012, p.449) descreve “com esse único ataque selvagem, Michael Corleone fez a sua reputação e repôs a família Corleone em seu lugar de destaque entre as Famílias de Nova York.”

Além disso, é interessante notar no final do filme sua postura diante de seus homens. Puzo (2012, p.451), descreve essa passagem através da percepção de Kay:

*Kay pode ver como Michael estava ali, pronto para receber a homenagem daqueles homens. Ele lembrou a ela as estátuas de Roma, as estátuas daqueles imperadores da Antiguidade, que por direito divino mantinham o poder de vida e morte sobre os seus semelhantes. Michael estava com a mão na cintura, o perfil de seu rosto mostrava um poder orgulhoso, frio, seu corpo estava descuidadamente, arrogantemente à vontade, o peso repousando num pé levemente por trás do outro [...].<sup>6</sup>*

Desse jeito, dá-se então a transformação de Michael Corleone para Don Michael Corleone. O filho que antes preferia ignorar os negócios da família, pois estes iam na

---

<sup>6</sup> Kay could see how Michael stood to receive their homage. He reminded her of statues in Rome, statues of those Roman emperors of antiquity, who, by divine right, held the power of life and death over their fellow men. One hand was on his hip, the profile of his face showed a cold proud power, his body was carelessly, arrogantly at ease, weight resting on one foot slightly behind the other [...].

contramão de seus valores, assume enfim, assume a cadeira do pai e começa assim uma nova fase em sua vida.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A proposta deste trabalho foi analisar a trajetória a de Don Vito Corleone e Michael Corleone tendo como base conceitos da linguagem cinematográfica, da adaptação cinematográfica, como também conceitos sobre as características e evolução de um personagem dentro de um filme.

Assim, conclui-se que Coppola, ao adaptar a obra *O Poderoso Chefão*, decidiu que o foco da narrativa fílmica seria a transformação de Michael ao assumir o lugar de seu pai. No entanto, nota-se que no livro essa transformação ocorre gradualmente e de maneira menos surpreendente, já que neste, seu fluxo de consciência e seus pensamentos estão ao nosso alcance e com isso conseguimos acompanhar seu modo de pensar. Já na adaptação cinematográfica, sua mudança é mais inusitada e abrupta, e isso acontece por conta da mudança de mídia, e como foi visto anteriormente, Coppola se valeu de certos recursos visuais para expor os conflitos internos do personagem assim como sua transformação em Don Michael Corleone.

**Faltou o item referências bibliográficas !!!**