

Da Página para o Palco e para o Ecrã. A Adaptação Dramática e a Adaptação Cinematográfica do Romance de E. M. Forster *A Passage to India*

Maria Isabel Barbudo*

A Passage to India é o título dado por E. M. Forster ao romance que publicou em 1924, e que seria adaptado em 1960 por Santha Rama Rau, na elaboração de um texto dramático com o mesmo título.¹ Mais tarde, em 1984, o realizador inglês David Lean basear-se-ia sobretudo na peça de teatro para configurar a sua versão fílmica de *A Passage to India*.

O título do romance foi tirado de um poema de Walt Whitman publicado pela primeira vez na edição de *Leaves of Grass* de 1872. Quanto à história ficcional, foi estreada nas páginas de um romance escrito para ser lido, transitando depois para um texto vocacionado para a representação em palco e transformando-se, finalmente, numa versão concebida para o ecrã. Um bom exemplo, portanto, de intertextualidade e da transversalidade dos processos de adaptação que, em cada caso, pressupõem o recurso a códigos específicos, em conformidade com o meio de comunicação adoptado.

Escrito por um autor inglês na sequência das suas viagens pela Índia durante o período colonial, o romance *A Passage to India* tornar-se-ia uma fonte de inspiração para uma mulher de origem indiana, nascida em 1923, e cuja infância foi vivida na Índia, ainda sob a colonização britânica.

Filha de pais indianos (o pai diplomata e embaixador, a mãe líder do movimento para a defesa dos direitos das mulheres indianas), Santha Rama Rau fez os seus estudos secundários em Inglaterra e completou a licenciatura nos Estados Unidos, em 1944. Inicialmente como consequência da profissão do seu pai e, mais tarde, por iniciativa própria, Santha empreendeu inúmeras viagens por todos os continentes, incluindo a Ásia, aonde voltou já depois de a independência ser concedida à sua terra natal, em 1947. O relato dessas viagens consubstancia a maior parte da sua obra, onde se destacam os títulos *Home to India*, *East of Home*, *This is India*, *My Russian Journey*, *Gifts of Passage*, *View to the Southeast*, *A Princess remembers* e *An Inheritance*. No campo da ficção, publicou dois romances (*Remember the House* e *The Adventuress*) e a adaptação para texto dramático do romance de E. M. Forster. A autora faleceu recentemente, em 2009.

* CEAUL / Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

¹ Este artigo constitui uma Introdução à minha tradução da peça de Santha Rama Rau *A Passage to India*.

O próprio título do romance do autor britânico é um indício da motivação subjacente à iniciativa levada a cabo por Santha Rama Rau, que contou com a entusiástica aprovação da sua adaptação teatral por parte de E. M. Forster. Com efeito, na Nota que ele escreveu a fim de ser incluída no Programa, aquando da primeira representação da peça, na Oxford Playhouse, em 1960, constam as seguintes afirmações:

I have always thought of my novels as novels, and have never written them with any other medium in view. So it is a surprise as well as a pleasure to encounter this excellent and sensitive dramatic version of *A Passage to India*. It is the work of an Indian writer of celebrity and distinction, Miss Santha Rama Rau, and naturally this has increased my pleasure and promoted my pride. (2005: 327)

A peça foi estreada na Oxford Playhouse, em Oxford, em 19 de Janeiro de 1960 e, nesse mesmo ano, em 20 de Abril, foi levada à cena no Comedy Theatre, um teatro do West End londrino, onde fez 261 representações. Em Janeiro de 1962 estreou-se na Broadway de Nova Iorque, aí permanecendo ao longo de 109 representações. Adaptada para o meio televisivo por John Maynard sob a realização de Waris Hussein para a BBC em 1965, viria, finalmente, a ser transposta para o cinema, pela mão do realizador David Lean, em 1984.

A comparação do romance de E. M. Forster com a peça escrita por Santha Rama Rau releva, desde logo, os constrangimentos que necessariamente espartilham a elaboração de um texto dramático, no que respeita à sua extensão. A performatividade em palco, num espectáculo que, enquanto evento colectivo, pressupõe a presença de um público, implica a condensação do enredo, como forma de o compatibilizar com a duração habitual de um espectáculo. E, nesse labor de condensação e consequente depuração, muitas são as opções a serem tomadas — opções essas que, no seu conjunto, configuram a perspectiva do autor da adaptação, tão significativa naquilo que, da obra original, é preservado e enfatizado, como naquilo que é omitido ou minimizado.

A própria natureza do modo dramático, na sua diferenciação face ao modo narrativo, impõe um redimensionamento textual que opera ao nível de toda a sua estrutura, submetendo à configuração dialógica e didascálica aquilo que, no texto de partida, tinha um teor descritivo e narrativo. Por outro lado, na economia do texto dramático, só existe espaço para o que é crucial para o desenvolvimento da acção, o que significa a eliminação de acontecimentos e personagens menos relevantes, à luz da conflitualidade definidora do âmagos e da própria razão de ser da acção dramática.

Tudo isto é observável na adaptação feita por Santha Rama Rau, cujo texto de partida é um romance com uma razoável extensão (37 capítulos, distribuídos por 3 partes), pródigo em descrições e com um narrador omnisciente focalizado em várias personagens.

De entre os cortes efectuados, destaca-se a eliminação dos últimos 7 capítulos do romance, ou seja, de tudo aquilo que o narrador acrescenta após a cena do julgamento de Aziz e da respectiva sentença final. Trata-se do prolongamento de um desenlace que nos dá conta dos caminhos seguidos pelas personagens depois da sentença, incluindo um reencontro das duas personagens masculinas centrais, Aziz e Fielding. Mas, e para além disso, na 3ª parte do romance (significativamente intitulada “Temple”), que ocupa os 5 últimos capítulos, o narrador concentra-se na figura do Professor Godbole e na dimensão religiosa de um povo internamente dividido entre os dois credos mais fortemente implantados, e aparentemente inconciliáveis: o Hinduísmo e o Islamismo, aqui respectivamente encarnados por Godbole e Aziz.

Os parágrafos finais do romance remetem, todavia, para uma futura resolução dessas fracturas e clivagens de cariz religioso, uma vez conseguida a necessária independência face à potência colonizadora — e com a Índia finalmente transformada numa nação autónoma, capaz de gerir o seu próprio destino. Só então poderá haver lugar para a amizade entre Fielding e Aziz, uma amizade que adquire a qualidade de sinédoque, na sua representação da desejável relação de igualdade entre os dois povos, o britânico e o indiano. Apontando para esse futuro, eventualmente ainda longínquo, as últimas palavras do romance reiteram a sua impossibilidade no aqui e no agora: “No, not yet’, and the sky said, ‘No, not there.” (2005: 306).

Em consonância com o espírito desta mensagem, na versão de Santha Rama Rau o diálogo final, travado entre Fielding e Aziz logo após o julgamento, termina com a seguinte troca de palavras:

FIELDING One day, when things are different ...

AZIZ One day ... (1960: 112)

A inadequação do teor reflexivo e descritivo dos últimos capítulos do romance a uma versão teatral viria a ser reconhecida pelo próprio E. M. Forster que, na Nota já citada, comentaria a esse propósito:

This aspect of the novel is displayed in its final chapters. It is obviously unsuitable for the stage, and Miss Rau — most rightly in my judgement — has not emphasized it, and has brought down her final curtain on the Trial Scene. (2005: 327)

A ausência de uma instância narrativa no texto dramático constitui um outro relevante factor de diferenciação, levando-nos a interrogar se essa ausência se traduz num total apagamento da voz do narrador, ou se essa voz estará porventura presente, ainda que metamorfoseada, nas indicações cénicas — sobretudo naquelas que precedem o início de cada Acto.

Uma leitura atenta dessas longas didascálias mostra-nos, com efeito, não se tratar apenas de descrições neutras e objectivas dos cenários apropriados a cada Acto, mas que nelas se insinuam comentários e opiniões cuja subjectividade pode condicionar a encenação mental que será feita por cada leitor da peça. E que poderá, conseqüentemente, interferir, também, no trabalho de um qualquer encenador

que assuma a tarefa de montar um espectáculo teatral tendo, como ponto de partida, a versão dramatizada por Santha Rama Rau.

A peça está dividida em 3 Actos, sendo que o segundo acto se subdivide em 2 cenas. No início de cada uma destas secções, é-nos dada uma descrição do espaço cénico e também das várias personagens, à medida que vão sendo introduzidas. No caso de Aziz, a primeira personagem em cena, para além da descrição física, encontramos o seguinte comentário: "He has a sense of fantasy that leads him sometimes into ridicule and sometimes into poetry" (1960: 11). Mais adiante, quando da entrada em cena das personagens femininas, a descrição de Miss Quested também não se limita à sua fisionomia e atitude, merecendo, da parte da autora, um conjunto de observações muito semelhantes às que poderiam ser enunciadas por um narrador com um bom conhecimento da cultura e dos padrões estéticos da Índia. Citemos, como exemplo:

She is certainly intelligent and cultivated and to western eyes not unattractive. To Indian she would seem pitifully ugly — the freckles, the colourless hair, the flatish chest, the lack of grace and feminine modesty. A beautiful woman might have troubled Aziz, but because Mrs. Moore seemed to him so old and Miss Quested so plain, his manner to both remains easy and straightforward. (1960: 20)

Já na última didascália do texto, indicativa da movimentação das personagens antes do cair do pano que põe fim à peça, é óbvia a carga simbólica que vem reforçar o sentido das últimas palavras, acabadas de ser pronunciadas por Fielding e Aziz:

Aziz and Hamidullah leave through the doors that lead to where the crowd had gathered. Fielding watches them go, then turns and exits the other way through the door that Miss Quested took. There is silence for a moment. The Young Man working the punkah continues to twitch his foot, staring without expression over the empty court room, as

THE CURTAIN FALLS (1960:112)

A saída de cena dos dois Indianos pela porta que conduz ao local onde se concentra a multidão, enquanto os dois Europeus (Miss Quested e Fielding) saem pela outra porta, constitui uma representação simultaneamente icónica e simbólica do inevitável desfecho resultante do confronto de duas culturas dissemelhantes, e ainda incapazes de compreender e aceitar o Outro.

No que diz respeito à acção dramática propriamente dita, importa comparar a concepção do episódio que, por constituir o principal ponto de viragem, adquire uma indiscutível centralidade. Refiro-me à cena que tem como cenário as Grutas Marabar, precedendo a enigmática fuga de Miss Quested e o conseqüente julgamento em tribunal.

Na versão de E. M. Forster, o diálogo entre Miss Quested e Aziz, em que ela o interroga acerca do seu casamento, é acompanhado pelo acesso aos pensamentos de cada um deles. Do lado da personagem feminina, encontramos a admiração pela beleza física do Indiano, que nela parece provocar um sentimento que se aproxima

mais da inveja e da frustração, do que propriamente do desejo:

She did not admire him with any personal warmth, for there was nothing of the vagrant in her blood, but she guessed he might attract women of his own race and rank, and she regretted that neither she nor Ronny had physical charm. It does make a difference in a relationship — beauty, thick hair, a fine skin. (2005: 143)

Do lado de Aziz, a revolta e o sentimento de ofensa perante a pergunta evocativa de um aspecto da sua própria cultura que ele se esforçara por ultrapassar, na assimilação que ensaiara de um outro código ético-moral (“Have you one wife or more than one?”) (2005: 143)

Enquanto ele se dirige, sozinho, para uma das grutas, apelando à ajuda de um cigarro para recuperar a sua tranquilidade e boa-disposição, Adela entra, por sua vez, numa outra gruta, perseguida pelas dúvidas que lhe ensombram a perspectiva do casamento com Ronny. O final do capítulo XV e o início do capítulo XVI não deixam, pois, que parem dúvidas no espírito do leitor quanto à inocência de Aziz relativa à acusação de assédio sexual de que virá a ser alvo em tribunal. O único enigma que persiste é o do verdadeiro motivo para a precipitada fuga de Adela, sendo que a presença de um guia indiano nas grutas não deixa nunca de figurar como hipotética explicação.

Já na versão dramatizada por Santha Rama Rau, embora igualmente se sublinhe o tom de ofensa com que Aziz responde à mesma pergunta (aqui formulada do seguinte modo: “Was she your only wife?”), a didascália que põe fim ao diálogo descreve a saída de cena de ambas as personagens na mesma direcção. O adensamento do mistério em torno do que terá acontecido no interior da gruta, sem que liminarmente se exclua a presença de ambos, constitui uma das peculiaridades desta versão. Uma outra consiste na transformação da figura de Mrs. Moore numa espécie de coro, cuja voz adquire então uma dimensão oracular, com repetidos presságios e enigmáticas suspeitas (“Love in the heat”, repete ela), potenciando a eminência da tragicidade que pende sobre os protagonistas da história.

A questão da eventual atracção física entre pessoas de raças distintas (subjacente à acusação de assédio sexual que atinge Aziz) transforma-se num tópico central e potencialmente decisivo, durante o julgamento levado a efeito no tribunal de Chandrapore, e que se estende por todo o terceiro acto. É esse o fio condutor da acusação feita por McBryde, o Superintendente da Polícia, que só consegue admitir a existência desse tipo de atracção num sentido condizente com a superioridade de uma raça sobre a outra. Trata-se de uma tese apoiada no que afirma ser um facto cientificamente comprovado:

MCBRYDE The darker races are physically attracted to the fairer, but not vice versa. (...) It is merely a fact which any scientific observer will confirm. (1960: 95)

A reacção do público perante esta pretensa verdade científica — reacção veiculada por uma voz saída da multidão que assiste ao julgamento — desconstrói

a aparente solidez do argumento. Com uma simples pergunta, essa voz provoca um autêntico anticlímax, feito de riso e tumulto:

VOICE (*from the CROWD*) Even when the lady is so uglier than the gentleman? (1960:95)

Pressupondo a primazia de um conceito transversal de beleza física sobre as diferenças rácicas, esta pergunta retórica sugere aquilo que, mais adiante, virá a ser reconhecido pela protagonista da história como a explicação mais plausível para a sua estranha atitude nas grutas de Marabar. Com efeito, uma vez terminado o julgamento, e perante a hipótese de alucinação avançada por Fielding, Adela deixa escapar a consciência da sua própria frustração sexual, como chave eventual para todo o enigma:

QUESTED (*eagerly*) (...) and you suggest it was an hallucination, the sort of thing ... that makes some women think they've had a proposal of marriage when none has been made. (1960: 107)

Significativamente, o próprio Aziz demonstrará a sua percepção dos sublimes motivos geradores do episódio que quase o atirara para a prisão. Num tom acintosamente mordaz, ele parodia os pensamentos e desejos ocultos que adivinha por detrás da aparente racionalidade e compostura de Miss Quested:

AZIZ "Dear Dr. Aziz, I wish you had come into the cave. I am an awful old hag and it is my last chance". Will she sign that? (1960: 110)

Refutando a tese defendida em tribunal pelo chefe da polícia britânica (e ilustrativa de crenças e códigos culturais comuns aos povos colonizadores), a verdade dos factos virá a desafiar tabus e preconceitos fortemente enraizados, sobretudo ao desocultar a presença do desejo feminino — desejo esse que, para cúmulo, se traduz na atracção de uma mulher europeia por um homem indiano.

Esta é uma perspectiva que, sendo claramente enfatizada na versão de Santha Rama Rau, introduz uma subtil diferença face à explanação avançada no original de E. M. Forster. Como já tive ocasião de referir, no romance o narrador apenas sugere a existência de uma certa frustração, mesclada de inveja, perante os atributos físicos de Aziz, rejeitando, todavia, a presença de algo que se assemelhe ao desejo sexual na personagem feminina ("There was nothing of the vagrant in her blood") (2005: 143)

Já na versão fílmica dirigida, em 1984, por David Lean, que além de realizador é também autor do argumento, a insinuação introduzida por Rama Rau no diálogo acima citado surge reforçada, através da adição de uma cena que não consta nem no livro, nem na peça de teatro.

Consciente das expectativas do público perante um filme cuja acção se desenrola na Índia, David Lean transfere muitas das cenas e sequências para o exterior, tirando, assim, partido visual das exóticas paisagens do continente asiático. Para além disso, acrescenta uma cena em que Adela passeia de bicicleta pelo campo, acabando por descobrir um conjunto de esculturas eróticas nas ruínas de um templo associado a ritos de fertilidade.

Precedendo e preparando a sequência que terá lugar nas grutas de Marabar, esta cena contém uma óbvia carga simbólica, pela sugestão do despertar da sexualidade e do desejo na personagem feminina. Um despertar que vem envolto no medo da irracionalidade de tais pulsões, até então desconhecidas, e simbolizadas, também, no súbito e ruidoso aparecimento de inúmeros macacos que deslizam pelas esculturas. A fuga precipitada de Adela, na sua analogia com a reacção que virá a ter nas grutas, oferece-se como antecipação e sugestiva explicação para a enigmática atitude cujas consequências virão a ser desastrosas.

Para além disso, e significativamente, a pergunta lançada em tribunal como desafio à pretensa verdade científica invocada por McBryde provém agora não de uma voz na multidão, mas do próprio advogado de Aziz — o que lhe confere um maior peso, na dinâmica argumentativa e processual do julgamento.

De uma forma inequívoca, o filme de David Lean reforça, portanto, a velada sugestão de Rama Rau, evidenciando o facto de Adela ter sido vítima das suas próprias fantasias sexuais, despoletadas pela sua semi-inconsciente atracção física por Aziz.

O carácter visualmente explícito desta interpretação parece, no entanto, não ter agradado à autora do texto dramático que serviu de inspiração para o argumento do filme. Com efeito, quando, em Setembro de 1982, David Lean enviou uma cópia do argumento a Santha Rama Rau, esta manifestou algumas reservas, considerando tratar-se de uma versão pouco fiel ao romance de E. M. Forster.²

Um outro aspecto do filme que causou alguma polémica foi a cena final. Enquanto que o romance e a peça de teatro terminam, como vimos, com o adiamento de uma verdadeira amizade inter-racial para um futuro mais ou menos longínquo, o filme termina com um abraço entre Fielding e Aziz, sinalizando a existência de uma amizade de igual para igual.

Criticado por este desfecho, por muitos considerado demasiado «hollywoodesco» e desvirtuador da intenção original, David Lean empenhar-se-ia em explicar o carácter simbólico do abraço entre Fielding e Aziz, enquanto forma de comunicação entre indivíduos que preconiza e viabiliza uma futura aproximação entre as raças. (Phillips 2006: 432)

Apesar destas críticas, na sua estreia nos Estados Unidos, em Dezembro de 1984, o filme viria a ser considerado um esplêndido espectáculo visual, e o melhor filme de David Lean desde *Lawrence of Arabia*. Por sua vez, na estreia em Londres, em Fevereiro de 1985, estiveram presentes todos os membros da Coroa Britânica, incluindo a Rainha Isabel II que, uns meses mais tarde, viria a conferir a David Lean o título de *Sir*.

² Segundo a informação fornecida por Gene D. Phillips: “Lean mailed a copy of the screenplay to Rau in September 1982. She found it very disappointing, further noting that she was not listed as coauthor. Rau was especially dismayed that Lean had departed from Forster at certain points; to her his novel was gospel. She told Lean as much in her letter of September 27, a copy of which she mailed to Bradbourne”. (Phillips 2006: 411)

Obtendo um enorme êxito comercial, quer na Europa, quer nos Estados Unidos, o filme *A Passage to India* receberia onze nomeações para os Óscares, sendo o próprio David Lean nomeado em três categorias: como realizador, argumentista e editor. Os Óscares acabariam por ser atribuídos a Peggy Aschcroft pelo melhor papel secundário (Mrs. Moore) e a Maurice Jarre pela banda sonora.

Não deixa de ser irónico o facto de a versão cinematográfica ter contribuído, de forma inequívoca, para uma ampla divulgação da história concebida por E. M. Forster, e mais tarde dramatizada por Santha Rama Rau. A verdade é que, tanto quanto se sabe, E. M. Forster olhava a indústria cinematográfica com bastante desconfiança, tendo recusado expressamente a sua autorização para qualquer versão fílmica baseada no romance que escrevera — uma atitude oposta àquela que assumiu perante a adaptação teatral que, como já fizemos notar, mereceu a sua plena e entusiástica adesão.

Em consequência, quando David Lean viu a peça em cena no Comedy Theatre em 1960, solicitando, de imediato, autorização para adaptar o enredo ao cinema, o romancista declinou o pedido. Mais tarde, ao redigir o seu testamento, viria a manifestar uma maior flexibilidade, determinando que, se o seu executor literário permitisse uma versão fílmica do romance, o argumento deveria ser escrito por Santha Rama Rau. (Phillips 2006: 410)

Uma vez que era essa a intenção inicial, David Lean viria, finalmente, a conseguir a necessária autorização para a adaptação cinematográfica. E, embora o argumento se afaste parcialmente da versão dramatizada, merecendo, inclusive, algumas reservas por parte de Santha Rama Rau, o nome da dramaturga, bem como o do romancista, são mencionados no genérico do filme, na qualidade de autores das duas obras em que David Lean se baseou para escrever o argumento.

Vinte e quatro anos depois de ter visto a peça de Santha Rama Rau representada em Londres, David Lean transpunha para o ecrã a história inicialmente concebida por E. M. Forster apenas para ser lida. O realizador concretizava, assim, um projecto de longa data, explorando as potencialidades visuais do território que serve de cenário a um difícil e doloroso confronto, o de duas culturas radicalmente distintas, naquele que acabaria por ser o último filme da sua longa carreira cinematográfica.

Bibliografia

Primária

Forster, E. M. (2005). *A Passage to India*. 2005. London: Penguin Books, (1936).

Rau, Santha Rama. (1960). *A Passage to India*. London: Edward Arnold.

Secundária

Moraitis, Catherine. (2001). *The Art of David Lean. A Textual Analysis of Audio-Visual Structure*. The University of Kent at Canterbury.

Phillips, Gene D. (2006). *Beyond the Epic. The Life and Films of David Lean*. The University Press of Kentucky.

Filmografia

Lean, David (real.). (1984). *A Passage to India*.

Sítiografia

http://en.wikipedia.org/wiki/Santha_Rama_Rau (29-12-2009)

<http://www.britmovie.co.uk/films/A-Passage-to-India-1984> (7-01-2010)

[http://en.wikipedia.org/wiki/A-Passage-to-India\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/A-Passage-to-India(film)) (20-12-2009)