



**A CONFLUÊNCIA DE GÊNEROS NO FILME *DARK WATER*,
DE WALTER SALLES JR**

**CONFLUENCE OF GENRES IN THE FILM *DARK WATER*
BY WALTER SALLES JR**

Sérgio Vicente Motta¹

UNESP – Universidade Estadual Paulista (IBILCE)

Aparecida do Carmo Frigeri Berchior²

FAFIBE - Faculdades Integradas Fafibe

RESUMO: *Dark Water* é o título da tradução de um conto, “Floating Water”, do livro originalmente publicado no Japão, *Honogurai mizu no soko kara*, de Koji Suzuki, que o diretor japonês Hideo Nakata transpôs para o cinema e o diretor brasileiro Walter Salles Jr fez a sua releitura. O objetivo deste texto é analisar o filme de Walter Salles para demonstrar como o mesmo resolveu os problemas de transcrição, atendendo ao mesmo tempo as funções comercial e artística e incorporando as marcas de sua trajetória estética. Nesse caso, destacam-se os tipos de relações entre a literatura e o cinema, a função metalingüística como geratriz da poética e um interessante diálogo entre gêneros.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Literatura; Walter Salles; Metalinguagem; Gêneros.

ABSTRACT: *Dark Water* is the title of the translation of a short story, “Floating Water”, from the book *Honogurai mizu no soko kara* by Koji Suzuki, originally published in Japan, that the Japanese director Hideo Nakata adapted for the cinema and that was remade by the Brazilian director Walter Salles Jr. The objective of this study is to analyse Walter Salles’ film to demonstrate how it resolved the problems of transcreation, whilst at the same time it fulfilled commercial and artistic functions and incorporated the traces of its aesthetic trajectory. In this case, attention is drawn to the types of relationship between literature and cinema, to the metalinguistic function as a generator of poetics and of an interesting dialogue between genres.

KEYWORDS: Cinema; Literature; Walter Salles; Metalanguage; Genres.

Sua casa ficava atrás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado Temor de Deus.

Guimarães Rosa

¹Professor Doutor de Literatura Brasileira. Departamento de Estudos Linguísticos e Literários - IBILCE/UNESP, S. J. Rio Preto.

² Diretora Acadêmica das Faculdades Integradas Fafibe, Bebedouro, SP.

Na criação de Walter Salles Júnior, a passagem dos documentários para os filmes de ficção é um processo que ocorre, não por acaso, pelo suporte da literatura, com a adaptação do romance de Rubem Fonseca, *A Grande Arte*. Nesse rito de passagem, pela significação da escolha do texto literário, o cineasta aponta algumas direções estéticas, que se manteriam em sua trajetória cinematográfica.

Um dos aspectos que se destaca é a capacidade de conciliar a obra de arte cinematográfica à necessidade de um mercado consumidor, dialogando, assim, com o grande público. A significação do título da obra, *A Grande Arte*, é decisiva para o predomínio ficcional, ora dialogando com o documentário e, em um processo gradativo, dele se desvinculando, mesmo que o olhar do cineasta mantenha um vínculo com os procedimentos do gênero, constituindo, em muitos aspectos, sua marca. O título da obra, transferido da literatura para o cinema, acarreta outras implicações: a vinculação à arte, com sua natureza ambígua e poética, sugere que, a partir dessa passagem, o desafio é fazer do cinema a “grande arte”; essa “grande arte”, agora, faz sua homenagem à literatura, que passa a desempenhar no cinema o importante papel de matéria narrável. Nessa relação entre a literatura e o cinema, tendo como busca os procedimentos de geração do poético, encontra, na metalinguagem, o elemento intermediador entre as especificidades da linguagem literária, verbal, e as potencialidades da imagem no sistema complexo e intersemiótico do cinema.

No caso do longa-metragem, a metáfora que concretiza no romance de Rubem Fonseca a significação de “grande arte” exigiria uma tradução fílmica perfeitamente adequada, como a realizada com a escolha da câmera fotográfica. A arte de manusear a faca, nas regras de seu código, veiculada na trama e tessitura da narração literária, traduz-se no jogo da fotografia, nos artifícios e potencialidades de sua linguagem poética, que são carreadas para a ficção da narração cinematográfica.

Um outro aspecto decorrente da relação entre literatura e cinema, que a metalinguagem reenvia para a questão da arte, é a transposição cultural, ligando a cultura brasileira à “terra estrangeira”, nos dois sentidos: à linguagem estranha do outro sistema e à cultura do outro. Assim como a metalinguagem tem a função de auxiliar no processo de geração da poeticidade e o desafio de solucionar o diálogo entre dois meios de comunicação, transpondo barreiras de linguagens para encontrar uma via de entreposto entre os dois sistemas, nas águas da linguagem do cinema, a questão cultural terá a função de ligar dois mundos estranhos: o nacional e o estrangeiro. Esse é um outro ponto de apoio da poética de Walter Salles: a relação da cultura nacional na arte do cinema, que viaja do centro da terra brasileira para outras “terras estrangeiras”. Essa travessia descreve um trajeto variado e progressivo, englobando: um projeto de releitura do Brasil no contexto da cultura nacional (*Central do Brasil*); um passo desafiador para além dos limites e das dimensões do imigrar, em suas relações culturais: *Terra Estrangeira*; a tradução de outras culturas pela leitura da cultura brasileira: *Abril Despedaçado*; a viagem mítica e o reencontro com a identidade latino-americana: *Diários de Motocicleta*; uma releitura cinematográfica desvinculada da identidade nacional, mas com a infiltração da arte no desafio da indústria cultural: *Água Negra*.

1. As fontes de *Água Negra*

Nesse seu trabalho na “terra estrangeira”, no seio da indústria cinematográfica norte-americana, com a refilmagem de *Água Negra*, o cineasta recupera várias fontes dos aspectos levantados. O primeiro deles é a matriz de onde emerge o texto-origem que chegou

ao cinema, pois *Dark Water* (2004) é o título da tradução para a língua inglesa da obra literária *Honogurai mizu no soko kara*, originalmente publicada no Japão. Esse livro de Koji Suzuki é composto por sete contos, que se aproximam por meio do elemento água, utilizado enquanto imagem psicológica para representar conflitos humanos. É considerada uma obra de histórias de horror, mas, no conjunto, sobressaem as imagens que se desenham a partir da densidade dramática das personagens.

Um dos contos do livro, “Floating Water”, foi primeiramente adaptado para o cinema por Hideo Nakata e, depois, Walter Salles Júnior faz a sua releitura. Os aspectos que estão presentes nas três obras denominadas *Dark Water*, a tradução e os dois filmes, procuram em síntese manter a mesma história do conto de Suzuki, que as originou: uma mãe vê-se diante de um divórcio complicado, envolvendo aspectos legais para a guarda da filha. Há um processo dramático que mostra uma sociedade em decadência, a partir da dissolução da família, representada por homens autoritários e mulheres frágeis. Uma mulher, mãe na atualidade, carrega do passado as marcas do desprezo da própria mãe, o que a torna insegura, com medo de cometer o mesmo erro com a filha. Essa mãe e filha do presente passam a morar em um apartamento sombrio e decadente. Coisas estranhas começam a acontecer, ligando o mundo real ao sobrenatural, tendo como referência objetos e uma insistente água que se infiltra no interior do edifício e se instala no quarto da mãe e filha. Esse universo sobrenatural liga-se ao passado, por meio da história de uma menina, moradora do prédio, desaparecida há mais de um ano.

A história narrada no conto adquire resultados estéticos distintos nos filmes de Hideo Nakata e Walter Salles, destacando-se o confronto e o tratamento dados aos aspectos culturais entre oriente e ocidente, além das diferentes nuances dadas ao gênero terror, com contornos mais definidos e carregados no filme de Nakata do que no de Salles. O diretor japonês também mantém-se mais próximo do texto literário, iniciando o filme já com a presença de índices do mundo sobrenatural, ao apresentar a sua versão da mesma cena do início do conto:

Thinking again about drinking the tap water, Yoshimi Matsubara held the glass up to the fluorescent light in the kitchen. Rotating it just above eye level, she saw tiny bubbles floating in it. Tangled up with them, or so it seemed, were countless particles of dirt that could have come in the water or been a deposit at the bottom of the glass. She thought better of taking a second gulp and with a grimace, poured the water down the sink (2004, p.15).³

Esses índices mantêm-se no corpo do conto, mas diluem-se na intensidade dramática do texto, ficando mais concentrados na mãe Yoshimi. É o que ocorre também no filme de Nakata, no qual o passado retorna por meio do sobrenatural nos conflitos da mãe, mas não é decisivo para o desvendamento dos demais personagens. Assim, o zelador permanece com seus mistérios, a câmera continua a vigiar, no elevador, o sobe e desce ambíguo entre os dois mundos que tecem as duas narrativas: o presente e o passado, o real e o

³ Pensando novamente sobre beber a água da torneira, Yoshimi Matsubara segurou o copo contra a luz fluorescente na cozinha. Girando-o um pouco acima do nível dos olhos, ela viu bolhas minúsculas flutuando nela. Emaranhadas junto com elas, ou assim parecia, tinham inúmeras partículas de sujeira que podiam ter vindo na água ou terem sido um depósito no fundo do copo. Ela pensou melhor sobre tomar um segundo gole e com uma careta, jogou a água na pia (2004, p.15).

sobrenatural. No conto, porém, os índices da narrativa de terror têm mais a função de dar sustentação à densidade psicológica dos conflitos vivenciados por Yoshimi, do que propriamente apresentar o gênero terror. Esse aspecto se mantém, até certo ponto, no filme de Nakata. Porém, ao mostrar o corpo em decomposição, transpondo em imagens a materialização da menina morta escorrendo pelas águas do edifício, o diretor faz com que o gênero terror passe a adquirir a predominância sobre o dramático, sustentado pelos conflitos da mãe de Ykuko.

Na releitura de Salles, há, sem dúvida, o predomínio da intensidade dramática que se sustenta na intensidade dos conflitos psicológicos da mãe. O terror impregnado no gênero fantástico ganha corpo no movimento final do filme. Por isso os conflitos da mãe repercutem mais diretamente nos demais personagens, como é o caso da filha Ceci, que vive a dor da desagregação familiar. A filha Ykuko, do filme de Nakata, fica tão distanciada do drama vivido pela mãe que só após dez anos, quando já é adolescente, retorna ao prédio, que está abandonado, reencontrando o espírito da mãe materializado no antigo apartamento. Em Salles, como será visto mais adiante, há uma condensação temporal e a resolução do conflito no mundo real das personagens, por meio do desvendamento da causa da morte da menina desaparecida, o que gera o enigma e o suspense do gênero policial, acrescentando à trama narrativa um interessante diálogo entre gêneros.

A construção da estrutura narrativa em Salles faz com que as personagens agregadas ao núcleo formado pela mãe e filha adquiram mais complexidade e ambigüidade, ultrapassando os índices da dramaticidade central em que se detém Nakata. Assim, outros elementos, como o elevador e a câmera, além das imagens que metaforizam a proximidade ou justaposição dos mundos real e sobrenatural, funcionam como mediadores no processo de geração do suspense instalado com o desaparecimento da menina. Por isso, em Salles, o drama psicológico também mantém o eixo central em que corre a vida da mãe, mas ele expande-se para os demais personagens, que possuem funções específicas dentro da trama narrativa. O valor simbólico dado à água também reforça o aspecto psicológico, por meio de índices que aproximam os mundos de cá e de lá, fazendo com que a menina morta se apresente, primeiro como se fosse viva, disfarçada no jogo psicológico infantil do “amigo invisível” para, só depois das insistentes infiltrações, materializar-se para a mãe, na citada cena dos cabelos diluídos no copo d’água. O fato de não apresentar o corpo se decompondo, como faz Nakata, a não ser para mostrar a causa da morte, abre novos caminhos na narrativa de Salles, além de ajudar na sustentação da densidade psicológica e suavizar a intervenção do terror.

Nas três obras, no conto e nos dois filmes, é de fundamental importância a função simbólica da água. Na passagem da linguagem literária para a cinematográfica, a água assume as nuances dos dramas, que se reiteram na tensão entre os ambientes externos, expressos pelos dias sombrios e chuvosos, ou internos, em sua intermitência, excesso e violência. Essa função metafórica, nas narrativas cinematográficas, ao associar a água aos recursos de luz e cor, além de projetar efeitos de sentido no andamento do enredo, procura tingir os dramas encenados com um pouco de cor poética, mesmo que esses estejam circunscritos à paleta dos tons cinzas com que se pinta mais esse aspecto trágico da condição humana.

2. Os matizes de *Água Negra*

2. 1. Mercado e arte: símbolos capitalistas e valores culturais

A obra *Dark Water*, de Salles, por ser uma releitura do filme de Nakata, sofre, inevitavelmente, o desafio de gerar arte, pois esse tipo de produto é também objeto do capitalismo, integrando, portanto, a denominada indústria cinematográfica. Ainda, agrega-se a esse processo a atualização de valores culturais do ocidente, em que se destacam dois objetos emblemáticos para o desenvolvimento da narrativa, com fortes conotações críticas e ideológicas, por refletirem o consumismo e o imperialismo norte-americanos: a mochila “Hello Kitty” e a boneca “Barbie”. Assim, esses objetos transitam na obra com dupla função simbólica, tanto no universo comercial, quanto do ponto de vista infantil, como brinquedos com forte poder de sedução. Nesse caso, por se tratar de um filme da indústria de Hollywood dirigido por um brasileiro, a leitura desses símbolos ganha fortes conotações críticas e ideológicas.

No filme, os dois objetos desempenham um papel importante na trama narrativa. Como símbolos de sedução, eles atraem a menina, que é manipulada a se interessar pelo novo lugar para morar. Assim age, explicitamente, o corretor imobiliário, que se aproveita da situação do aparente achado desses objetos para cooptar a menina. Mas, são também símbolos de ambigüidades, pois eles ligam a menina ao zelador do prédio, e este é um personagem enigmático, que age como elemento de ligação entre os dois planos narrativos que estruturam o filme: um, voltado à “realidade” do mundo das personagens, e o outro, o mundo sobrenatural, que se infiltra naquele.

Como elemento de passagem, o zelador vai intermediar, por meio da mochila e da boneca, a ligação entre os mundos das duas meninas: a viva e a morta, ou seja, entre um plano narrativo de base realista e outro de configuração sobrenatural, resultando um drama psicológico e social, guiado por uma narrativa que acaba no gênero fantástico, dentro do domínio do terror. Das relações entre estes dois mundos surge, como desdobramento do drama familiar, o segundo grande conflito da narrativa, a passagem para o mundo dos mortos, que se torna decisivo na estruturação do enredo. Nesse sentido, o zelador, enquanto personagem de ligação entre os dois planos narrativos e manipulador dos dois objetos, ganha a complexidade dos demais elementos de intermediação, como o espaço e o tempo, que garantem a bem arquitetada estrutura narrativa triádica: o mundo de “cá”, o mundo de “lá” e a mediação entre eles.

2. 2. Cinema e arte: polifonia de gêneros

Assim como os dois objetos culturais, de apelo consumista infantil contemporâneo, tornam-se os símbolos mediadores de uma trama narrativa que parece operar uma ligação entre dois mundos de uma forma quase natural, o filme, no início um drama psicológico, acaba fundindo-se a outros gêneros, tornando uma constante metamorfose.

A dimensão psicológica desses objetos gera uma imagem que exerce fascínio, seduz e consola a menina arrancada de seu ambiente, pela dissolução da estrutura familiar. Assim, os símbolos da sociedade de consumo formam o elo de ligação entre o lado de cá da ponte, representando o seu mundo em desintegração, e o lado de lá, a ilha operária em que seu mundo se desintegrará totalmente. Na narrativa, esses objetos assumem a função de aproximar esses dois mundos, funcionando como signos facilitadores da verossimilhança e, assim, preparam a introdução do sobrenatural no mundo real, infiltrando a sua “água negra”.

A “água negra” atravessa todo tipo de paredes do filme, permitindo ao espectador acreditar na convivência do real e do sobrenatural, que são regidos por dois tempos que se ligam: o passado, em que se encerra a personagem morta; o presente, universo da personagem viva; bem como o espaço em que convivem os dois mundos: o prédio na Ilha Roosevelt, subúrbio, e as duas histórias, que se juntam para formar a trama narrativa. Uma que se desenvolve no presente e a outra, no passado, a se impor no presente, fundindo-se a ele.

Pela metáfora da “água negra”, o passado começa reger o presente e o drama vivido pela mãe e filha, no mundo real, ganha mais intensidade com a força do mundo sobrenatural. Em um movimento gradativo, marcado pela insistente “água negra”, que persiste e se avoluma, o passado funde-se ao presente, dominando-o. Esta ambiência é corroborada pelo estado psicológico dos personagens, pelo cenário sombrio e claustrofóbico do prédio habitacional, pela infiltração da água a inundar o apartamento impregnado da história do passado, com o andar superior infiltrando-se no inferior. Até o predomínio definitivo do sobrenatural, há um conflito constante, na ambígua relação entre o sobrenatural, enquanto discurso em andamento, e o sobrenatural, enquanto metáfora do interior das personagens. Nesse mesmo jogo do mundo interior e exterior das personagens fluem as águas de vários gêneros que estruturam a trama narrativa do filme: o drama psicológico e social, o fantástico que o invade, possuído pelo terror e, entre eles, uma trama policial. No fim, como contraste, a ironia e a paródia de um gênero romanesco infanto-juvenil.

Nesse sentido, em uma abordagem bastante livre, podemos falar aqui de gênero na acepção que lhe dá Bakhtin(1997, p. 279–326), transferindo a questão da esfera lingüística e literária para a esfera cultural da indústria e arte cinematográficas. Assim, estamos falando de gênero não como produto, mas ligado ao processo de sua produção; não como algo pronto e acabado, mas em incessante alteração, com fronteiras relativas, imprecisão de características e em contínua mutação. Ou seja, de uma maneira similar às confluências entre as águas mais claras e as escuras do filme, impondo e intercambiando seus tons e significações.

Nessa confluência de gêneros ocorre um processo de hibridização, cujo entrecruzamento foi uma forma criativa encontrada para o trabalho de transcrição (CAMPOS, 1976). Ao fazer correr as “águas negras” da literatura e da primeira adaptação para o cinema por entre as malhas de vários gêneros cinematográficos e promover, entre eles, um esgarçamento de fronteiras e de cruzamentos, Walter Salles consegue infiltrar nos poros dos condutos desses gêneros um resultado mais complexo de relações, colorações e turvações na montagem da trama narrativa. Como ganho dessa montagem, a infiltração das águas dos conteúdos da história pelos canais de vários gêneros alarga as margens de ambigüidade e irriga o plano da composição da intriga com uma forte impregnação estética. Enfim, esses fatores concorrem para a aproximação de “três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional)”, que “fundem-se indissolúvelmente no *todo* do enunciado”, construindo “*tipos relativamente estáveis de enunciados*”, a que Bakhtin denomina “*gêneros do discurso*” (1997, p. 279).

Os gêneros aqui tratados correspondem, no estudo de Bakhtin, aos chamados “secundários” ou “complexos” (1997, p. 281), pertencentes às esferas das comunicações mais elaboradas e artísticas, como uma narrativa cinematográfica. Nessa esfera de atividade cultural, como um produto híbrido, comercial e artístico, em que se insere o filme do diretor brasileiro produzido pela indústria cinematográfica norte-americana, a hibridização do discurso, por meio da confluência de gêneros, foi o recurso utilizado para tentar abarcar esse leito alargado de um meio de massa que corre entre uma finalidade financeira e uma pretensão estética. Satisfazer essas duas direções parece que foi o desafio imposto pelo diretor para

poder resgatar a trajetória de sua própria história cinematográfica, cada vez mais influente e dependente da confluência da diversidade das águas formais e culturais das quais bebe e alimenta seus filmes.

Não só da literatura e do cinema, duas grandes fontes de linguagens das quais se vale o diretor. Na confluência desses dois gêneros, colocados na esfera de ação da arte, nutre-se, para fazer a sua “grande arte”, de procedimentos de hibridização, promovendo no quadro cinematográfico um intercâmbio entre vários gêneros secundários. Nesse filme, como foi adiantado, o drama psicológico e social atua como eixo condutor, que vai recebendo a infiltração do fantástico acompanhado do terror e do policial para, no final, dialogar, pela paródia e ironia, com um gênero da tradição literária, o conto de fadas, sem contar que é um conto literário a fonte de nascimento da sua e da outra “água negra” cinematográficas.

Cada um desses gêneros parece ligado às colorações que as várias águas apresentam, de acordo com suas atuações, extensões e importância simbólica na trama. O drama psicológico e social associa-se à água da chuva, que irriga a narrativa e recebe, no percurso, as águas que se infiltram dos outros gêneros. O fantástico, que se contrapõe àquele, representando o passado e o mundo de “lá”, apresenta-se nos tons escurecidos, preferencialmente como índices nos efeitos das manchas enegrecidas pelas águas do sobrenatural, em constantes e gradativas infiltrações. Dentro do fantástico, invadindo o drama da vida familiar, insurge o terror da “água negra”, como síntese e força diabólica do sobrenatural, funcionando como uma espécie de metáfora da decomposição dos cabelos da menina morta: a materialização do espírito, tendo a água como a “forma de expressão” do espírito e a cor como a “forma do conteúdo” (Hjelmslev, 1975, p. 53-64). Entre esses tons mais claros e escuros surge, como inovação e mediação entre os demais, o gênero policial ou detetivesco com o seu meio-tom situando-se entre as águas esbranquiçadas da chuva e o cinza da atmosfera dos dias tomados e fechados pela neblina. O tom mesclado do enigma, cuja função é clarear a trama, uma vez que procura esclarecer o crime, o que lhe dá uma grande importância ao mesmo tempo que gera e altera os sentidos dos outros gêneros, pois finca uma base mais realista no terreno pantanoso das convergências desses gêneros. A inclusão desse gênero dá novas possibilidades à trama narrativa, aumentando-lhe o grau de ambigüidade. Tal estratégia é reforçada ainda com o acréscimo de um quinto gênero, a história de Rapunzel, que ganha, na relação com os outros gêneros, uma convivência ao mesmo tempo estranha e familiar, desencadeada pelo motivo do “cabelo”, que além de costurar toda a história, atua na trama como uma contrafação irônica da inocência infantil.

Ligando e contrastando os vários gêneros, os tons das águas funcionam como uma espécie de coloração estilística na montagem do filme. Assim, na faixa cromática dominada pelas águas da chuva, no espaço exterior, desenvolve-se a temática do drama social (dissolução familiar) e seu conteúdo psicológico (o sentimento de rejeição), como um reflexo irônico do mundo exterior da natureza e das relações sociais invadindo e sufocando o mundo interior das personagens principais. A sua estrutura de composição, armada de conflitos e tensões, conduz a trama narrativa do filme.

O primeiro gênero que se manifesta, infiltrando esse eixo narrativo, é o fantástico, cujos índices caracterizam seu perfil estilístico que, à maneira de um fantasma, mostra-se sem se deixar ver plenamente, fazendo desse jogo de aparições misteriosas a forma de manifestação composicional do seu conteúdo sobrenatural. O sobrenatural carrega consigo um grande aliado, o terror, gênero encarregado de impregnar com as marcas de suas garras estilísticas uma organização composicional de suspense para fazer aflorar um efeito de medo, insegurança e horror, o qual atinge tanto os personagens quanto os espectadores.

Com um caráter de inovação em relação aos textos-fonte e com a função de assegurar uma margem maior de verossimilhança, o diretor amplia o interesse pelos caminhos da história com a contribuição das particularidades do gênero policial e sua natureza detetivesca. A inclusão desse gênero na trama já entrecruzada por outros gêneros dinamiza ainda mais o processo de composição do filme como uma maneira também de influir no processo de recepção do mesmo. Por isso, no plano da composição da intriga, com a sua caracterização e manifestação no trabalho de montagem da trama, a sua inclusão responde por dois tipos de efeitos: um de finalidade estética e o outro, comercial. No primeiro caso, assim como a tessitura das demais manifestações discursivas em suas relações formais e de conteúdo, contribui para gerar mais complexidade à montagem e à organização da narrativa. No pólo da recepção, pelo jogo de interesse que cria, atende ao apelo comercial, a sombra do espectro de um filme que quer vender, mas também reconhecer-se como artístico. Essa dupla função fica a cargo da interação que sua estrutura de composição de desvendamento e mistério impõe a um conteúdo enigmático, um ato transgressor que mobiliza a busca de seu culpado.

Colocando-se a questão dos gêneros como um dos principais recursos na transcrição do filme, o diretor fez desse procedimento uma estratégia para atender a intermediação entre uma cinematografia de entretenimento e sua passagem para um plano estético, cuja rede dialógica de gêneros parece colaborar. Assim, a estrutura da trama acompanha um andamento narrativo formado por três movimentos principais. O gênero dramático ou psicológico, de efeitos realistas e condutor do enredo, permite a passagem para um outro movimento em que predomina o sobrenatural e o fantasmagórico do gênero fantástico. Como ponto intermediário, ligado ao personagem que promove a passagem entre esses gêneros, surge uma trama detetivesca protagonizada pelo zelador, o possível responsável pela morte da menina e o advogado sincretizado em detetive, configurando-se o gênero policial. O primeiro gênero, de base realista, tem ainda como contraponto a contrafação de um gênero infantil. O último, de base sobrenatural, carrega em suas entranhas o medo e o horror do gênero terror. Esse diálogo entre os gêneros, fruto da coerência e eficiência da trama narrativa, resulta um efeito de complexidade e complementaridade, fazendo-nos crer que foi concebido como proposta poética que acabamos recebendo como satisfação estética. No cinema, enquanto trama narrativa, essa confluência de gêneros, no plano formal, resulta também num efeito polifônico como aquele teorizado por Bakhtin (1981) para o conflito de vozes na literatura de ficção.

2. 3. Metalinguagem e função poética

Se no filme *A Grande Arte*, o vínculo entre literatura e cinema se faz pela potencialidade do registro fotográfico, com suas referências diretas e indiretas ao universo do cinema, em seus diálogos com a metalinguagem, esta se tornou recurso e estratégia operacional, desempenhando um papel fundamental na passagem de um sistema a outro. No filme *Água Negra*, ao contribuir com a geração de um objeto estético, a metalinguagem atua na metamorfose de um contexto mais referencial, voltado ao gosto do grande público, e o resultado artístico, fruto desse diálogo. Como elemento de passagem e estratégia de construção, a metalinguagem assume uma função equivalente a que os operadores narrativos (personagens, tempo e espaço) e aos elementos simbólicos (mochila, boneca e elevador) desempenham na trama do filme. Ou seja, promovem a ligação entre dois mundos diferentes (o real e o sobrenatural), mas com um efeito integrativo dado pela verossimilhança. Esse

efeito de passagem entre o técnico e o poético representa, em termos de consciência artística, o espaço da transformação, o rito de passagem entre duas realidades.

No filme *Água Negra*, esse lugar especial se configura, primeiramente, no espaço aéreo, situado sobre o rio, entre a margem do continente e a da ilha, dentro do bonde, que é fechado internamente, mas aberto à visão exterior por meio das janelas e vidros. É o momento da travessia do espaço da cidade (representando um tempo da vida das personagens, com a invasão de um tempo passado no presente) para a Ilha Roosevelt, o lugar desconhecido que abrigará os conflitos da narrativa, com um presente já determinado pelas invasões futuras. Ao chegarem a esse novo espaço, mãe e filha procuram o edifício, o espaço cultural da moradia, que se distingue, no espaço natural da ilha, como o lugar da nova vida envolvida em mistérios. Nesse momento entra em cena o elevador, o espaço de ligação correspondente ao bonde, fechado totalmente para quem dele se serve como meio de transporte, mas, ao contrário daquele, aberto e visível de fora para dentro, especialmente ao zelador do edifício, por meio de uma câmera de filmagem. Aparentemente discreta como personagem do filme, essa câmera se revela como a grande responsável pelo desencadeamento das passagens, invasões e infiltrações que, a partir dela, as águas vão, depois, comandar.

A câmera, no jogo narrativo, enquanto reflexo de ligação na operação de travessia da “grande arte” da literatura para o cinema, figurativiza a própria metalinguagem. Dessa maneira, a metalinguagem transgride os limites de sua função operacional, que se encontra simbolizada ou metaforizada na câmera, e personaliza-se, tornando-se personagem, fazendo parte do elenco que tem o papel de produzir arte ou a função poética. Assim, ela atua na trama narrativa como elemento de passagem de uma história a outra, de um gênero a outro, desencadeando as ambiguidades. Ao tornar-se uma metáfora da metalinguagem, a câmara, enquanto personagem e símbolo, atua no papel que tem a função de representar a própria arte. Essa é a maior transformação do filme: do referencial e mimese do real, pela travessia da metalinguagem, chega-se à suspensão da realidade, por meio do gênero fantástico em que, além do terror, habita o poético. Ou seja, no universo ficcional do cinema ou da arte, em que não há mais barreiras, pois todos os limites são invadidos e abolidos. Os limites entre a vida e a morte, a realidade e a ficção, o natural e o sobrenatural, o comercial e o poético.

3. As vertentes principais de *Água Negra*

A inter-relação entre a vida e a morte funciona como o *leitmotiv* do filme. Essa ligação, que aproxima realidades distintas e opostas, dá-se no plano dos personagens e, conseqüentemente, mobiliza a interdependência entre espaço e tempo. Como tema ou motivo, esse processo realiza, metalinguisticamente, a própria função da montagem na construção da obra cinematográfica. Da mesma maneira como a montagem, na concepção de Eisenstein, realiza uma operação e efeitos metafóricos, a justaposição dos motivos vida e morte, nesse filme, opera vários tipos de confluências (de histórias, personagens, tempo, espaço, gêneros, etc), que geram os efeitos de duplicidade com reflexos poéticos.

Pode-se dizer, assim, que a “ligação” é de natureza formal e de conteúdo, desempenhando duas funções. Como tema, é o objeto de desejo gerado sempre a partir de uma tensa ruptura: entre Dahlia e sua mãe, na infância; entre Dahlia e seu marido, na fase adulta; ligando essas duas rupturas, a história da menina morta, Natasha, que deseja Dahlia como sua mãe. Entre tantas perdas, o centro da história passa a ser Cecília, a filha de Dahlia, cuja vida fica à deriva de todas essas “águas negras”.

A “ligação” funciona, também, como um elemento de operação formal, ao mobilizar as principais estratégias de cortes, montagens e outros recursos retóricos do filme.

Nessa função, ela se instala, primeiramente, na macroestrutura narrativa, que se configura em três movimentos e, depois, interfere na composição interna de cada um desses movimentos.

Na macroestrutura, o primeiro movimento é formado por duas seqüências temporais, que se ligam pela continuidade da chuva: “Seattle, 1974”, trazendo a infância de Dahlia; “New York, 2005”, focalizando o processo de separação, com a disputa da guarda da filha. A chuva, como elemento de composição, tem a função de ligação, mas adquire o sentido metafórico de desajuste, dano, perda, separação. Como ligação, contribui ainda com o drama psicológico, projetando o ambiente externo nos conflitos internos da personagem. Mas, essa água que cai do céu e invade o interior de Dahlia, no plano da realidade, ligando passado e presente, junta-se a uma outra, muito mais forte no presente, oriunda do plano sobrenatural: a “água negra” do prédio e interior do apartamento que, gradativamente, vai se sobrepor àquela.

O movimento contínuo da “água negra” enfraquece, cada vez mais, o plano da realidade e, conseqüentemente, fortalece o plano sobrenatural. Nesse mesmo movimento, Dahlia começa a perder a capacidade de permanecer com a filha, não mais pela oposição do marido, mas por ação de uma força maior que se infiltra no cotidiano, vinda do mundo dos mortos e responsável pelo seu destino trágico. Por isso, a água representa a força-motriz que impulsiona a roda da vida da personagem Dahlia. A água da chuva, enquanto metáfora, e a “água negra”, enquanto metáfora e também ironia, pois é o elemento responsável pela inversão do sonho de permanecer com a filha no pesadelo da separação, formam o círculo trágico e irônico que aprisiona o destino da personagem.

O segundo movimento, o mais breve, é motivado pela escolha do apartamento para Dahlia e Cecília morarem. De grande importância espacial e na organização da trama narrativa, faz a ligação estratégica entre o primeiro e o terceiro e, por isso, corresponde ao momento da travessia, marcando o rito de passagem do conhecido para o desconhecido. O terceiro movimento, de maior duração, realiza as ligações entre as histórias e os diferentes gêneros do filme, desenvolvendo as principais surpresas ao compor os segredos e mistérios da narrativa. Cada um deles mobiliza, em intensidades diferentes, relações entre personagens, espaço e tempo.

No primeiro movimento apresentam-se as duas faces do motivo geral do filme: a marcação na memória adulta da rejeição da mãe sofrida na infância e a infiltração desse trauma no conflito familiar, minando o casamento, cuja separação canaliza as conseqüências para a vida da filha. Esse conflito desdobra-se e avoluma, interligando as duas histórias que se completam: a do tempo passado, matriz do trauma da rejeição, envolvendo a relação entre Dahlia e sua mãe; a história posterior, quando Natasha já morta invade a vida de Ceci e lhe rouba a mãe para ocupar o lugar daquela que lhe rejeitou. Sobre esse núcleo central, o filme faz jorrar as outras águas: o mergulho no fantástico, uma trama de terror, um núcleo detetivesco e o contraponto irônico da inocência infantil, que se misturam, formando um manancial dramático e aterrorizador.

O primeiro movimento impulsiona a primeira “água” simbólica da obra, a chuva, representando o drama de Dahlia, personagem atormentada, que carrega do passado o trauma do abandono da mãe e sofre, no presente, o peso da culpa por transferir o seu drama pessoal à filha. Acrescente-se a isso o seu desajuste psicológico, intensificado pela pressão e tortura das acusações do ex-marido. O reflexo desse desajuste extrapola a esfera familiar, externando-se ao círculo social, comandado pela instância jurídica, que recai em uma mãe frágil diante do poder exercido pelo símbolo social masculino. Esse descompasso entre a fragilidade psicológica e o símbolo social opressor do marido repercute também em Ceci, gerando-lhe insegurança, principalmente na escola, da mesma maneira que Dahlia sofria com os atrasos freqüentes de sua mãe alcoólatra.

Se a água é o principal elemento simbólico, o tempo é o principal recurso de construção formal desse movimento. Por isso, essa “água” é gerada por uma chuva incessante, proveniente de dois tempos: o que acompanha o drama da “realidade” presente da personagem, gerado no seu mundo interior e intensificado ao transbordar e invadir o mundo exterior; o tempo do seu drama mais antigo, vivido na infância com a rejeição da mãe e que, da memória de seu mundo interior, invade a narrativa presente. Esses dois tempos, formados por dois momentos da vida da personagem, em espaços e com figuras diferentes, inundados por chuvas intensas, confluem na história que forma o eixo do filme e configura o gênero dramático de base realista.

Assim, o primeiro movimento pode ser classificado como um drama moderno, trabalhado com ingredientes psicológicos, alimentado pela pressão do marido e a opressão social. Essa “água” é tingida pelos sentimentos de rejeição e culpa, provocando sintomas psicológicos de insegurança, desajuste, incapacidade e loucura. O tom “negro” da infância de Dahlia é o fantasma que a persegue, invadindo, cada vez mais, a sua vida adulta e interferindo na relação com a filha. Diante do drama vivenciado por Dahlia e a tentativa de solução para o mesmo surge, na narrativa, o elemento de transição para o segundo movimento: a busca de um apartamento na Ilha Roosevelt.

O segundo movimento, na estrutura narrativa, configura o ritual de passagem do gênero dramático para o policial e o fantástico, acompanhados de seus afluentes, o terror e a paródia literária, embora aquele seja o eixo condutor da narrativa. Especialmente representa a travessia da cidade para a ilha, sobre o rio, por meio do trem aéreo. O ritmo do filme muda, o espectador respira mais tranquilamente para adquirir fôlego e acompanhar a aceleração e intensidade dramática do terceiro movimento. Esse intervalo é marcado também pela visão panorâmica, a música mais calma e o aparecimento dos créditos sobrepondo, estrategicamente, o título do filme às águas do rio mais próximas da margem da ilha.

Além da confluência desses elementos formais, próprios do sistema do cinema, o diálogo entre mãe e filha, de dentro do bonde, ajuda a marcar a importância da travessia e da configuração espacial da ilha na trama narrativa. O diálogo indica a passagem do conhecido para o estranho: “— Essa não é a cidade”, diz a filha. A mãe argumenta: “— É só uma parte diferente da cidade”. Mas a menina contra-argumenta: “— A cidade está ali. Aquela não é a cidade”. E tem a concordância de um estranho, também passageiro: “— Ela tem razão”. Mas, a razão maior, além dessa demarcação de margens entre o “cá” e o “lá”, é que, nessa travessia, a menina passa a ser o alvo e o centro da narrativa, tornando-se o elemento de ligação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. O seu mundo de inocência será infiltrado pela “água negra” do mistério, tendo como mediação a esperteza comercial do locador do imóvel e a figura enigmática do zelador, por meio da manipulação do achado da mochila e da boneca.

Projetada a ilha como o lugar simbólico para o desenvolvimento dos acontecimentos mais importantes da narrativa, com a escolha do apartamento inicia-se o terceiro e trágico movimento. É a menina quem vê, primeiro, de dentro do elevador, a câmera que faz a comunicação com o Sr. Veeck, o zelador. Por isso, a menina, a câmera, o elevador e o zelador formam os elementos de mediação entre as duas histórias que ligam a vida e a morte de Dahlia num círculo que une a sua rejeição pela mãe e a sua adoção como mãe de uma menina igualmente rejeitada, desenhando o percurso de seu destino irônico.

Apresentada a câmera, o passo seguinte é transformar o elevador em personagem. A menina, por meio da câmera, acena para o zelador como se estivesse vendo-o e também indicando que será a peça central, a vítima inocente, nesse jogo que já se insinua tramado. Não é por acaso que o gesto de seus dedos, pelo movimento do indicador e polegar,

desenha um retângulo, o formato de um fotograma, a unidade mínima da narrativa fílmica, a partir do qual vão se ligar todas as seqüências dessa parte irônica e trágica. Irônica porque o gesto parece inocente, quando ganha movimento ao acariciar a mão da mãe e insinuar uma sensação de conforto e proteção, mas ele será imitado pela menina morta, passando a significar o contrário, o rompimento da ligação com a filha. Por isso, imediatamente, as mãos se soltam, a ligação se rompe, o elevador pára e aprisiona Dahlia, iniciando a outra ligação: com o trágico e o mundo sobrenatural.

Com o mesmo gesto da menina, a mãe percebe que uma força invisível manipula a sua mão (é a primeira manifestação para ela da menina morta) e o mesmo é captado pela câmera, que funciona como o olho do espectador (daí sua dimensão metalingüística na narrativa) e pelo olhar enigmático do zelador, o personagem que faz a mediação para o suspense e o mistério dos gêneros que se infiltrarão. Trata-se do mesmo gesto do retângulo, formado pelos dedos da menina, que é desenvolvido como representação do conteúdo da letra da canção infantil aprendida na escola. Na simbolização da luta da aranha entre a chuva e o sol, o gesto adquire a dimensão de metáfora do drama da menina como alvo da disputa entre a mãe e o pai. A aranha, nessa teia dialógica, também transita no processo imagístico, enquanto metáfora da própria menina morta, na sua luta sisífica entre a rejeição na vida dos vivos e a busca da ligação no mundo dos mortos.

Após a confluência desses signos no elevador, o filme passa a transformar o drama psicológico na trama policial e de terror. Depois do susto e do aparecimento do primeiro vestígio concreto da “água negra” (a metáfora mais explícita da menina morta) no elevador, Cecília vê a infiltração no teto do apartamento que estão alugando. É mais um indicativo da manifestação da menina morta, que atrai Ceci para a cobertura, onde estão a caixa d’água e a mochila do processo de sedução. A partir desse momento, a menina morta passa a fazer parte concreta da vida de Ceci, sob a estratégia e amparo da explicação psicológica do “amigo invisível”. Por meio desse achado, o drama psicológico desvia a atenção da mãe e do espectador dos gêneros policial e fantástico já implantados na trama.

Com uma presença concreta na vida de Ceci, alternando atitudes de amizade e de algoz, a menina morta encena um drama invisível que, por isso mesmo, ganha uma dimensão demoníaca. Por outro lado, a mãe e o espectador, que não vêem sua presença, começam a percebê-la, por meio da infiltração da “água negra” que a simboliza. Primeiramente na ampliação da infiltração do teto; depois com a presença dos cabelos na água da torneira e a partir daí, com toda a água que provém da caixa e invade o apartamento e a vida das personagens, numa quantidade cada vez mais abundante e de forma cada vez mais aterrorizadora e “negra”.

Ao tomar o lugar da filha verdadeira, como seu duplo, a menina morta passa a atrair Dahlia para um mundo de terror, cujos pesadelos levam-na à caixa d’água e à descoberta do crime: Natasha, abandonada pelos pais e vítima do descuido ou da intenção do zelador, cai e morre afogada na caixa d’água. A partir daí, a menina morta passa a lutar pelo desejo de ter Dahlia como mãe e resolver o seu trauma de filha abandonada. Essa confluência de histórias só é possível pela estrutura da trama narrativa, que atrai Dahlia para a armadilha da nova moradia, após a morte da menina e dentro do período de vigência da atração da mochila e da boneca.

Com a mesma estratégia de ligar dois tempos diferentes pelo recurso do *flash-back*, utilizado no primeiro movimento, quando Dahlia sobe as escadas da caixa d’água, encontram-se os tempos da história da menina que se afoga e o da narrativa de Dahlia, que descobre o crime ou o acidente. Essa estratégia temporal, recorrente no filme, comanda as demais relações espaciais e de personagens, que passam a atuar na composição dos outros

gêneros que se infiltram no drama realista. É essa pluralidade formal que dá ao conteúdo do filme, até certo ponto previsível, uma certa ambigüidade, mais projeção dramática e sobrevivência simbólica.

Se no primeiro movimento a temporalidade se destaca como o principal elemento na construção da trama, no segundo esse papel é ocupado pela espacialidade, enquanto que, no terceiro, ambos, espaço e tempo atuam como fatores determinantes para a duplicação dos gêneros. O espaço vertical, que vai da lavanderia à cobertura, é percorrido pelo elevador, que está sob a vigilância da câmera controlada pelo zelador e sob o comando de uma força misteriosa que o faz parar ou levar as pessoas diretamente para o décimo andar. Esse é o espaço intermediário, que faz a ponte entre o 9F e a cobertura, em que está a caixa d'água, reproduzindo, na verticalidade, a macro-estrutura horizontal da narrativa: o espaço da convivência cotidiana, a cidade; o espaço da travessia, o rio; o espaço das grandes transformações, a ilha.

Nessa correspondência, o apartamento 9F abriga a vida familiar que vai ser infiltrada pela água ou o sobrenatural do 10F, o apartamento de ligação ou do rito de passagem para a morte, ocorrida na caixa d'água, de onde a menina retorna para invadir a vida da mãe e filha. Por isso, cada um desses espaços desempenha um papel especial: no 9F, o espaço das infiltrações; no 10F, o espaço das transformações, de onde emana o mistério que vai sustentar o gênero fantástico; na cobertura, a caixa d'água, que funciona como fonte da água que irriga e vitaliza o fantástico, o terror, e tamb guarda o segredo da morte da menina, exigência do gênero policial.

Tanto o gênero policial, quanto o fantástico do sobrenatural se constroem por meio de uma narrativa que se duplica para abrigar essas ambigüidades. O recurso de composição é a chamada “concomitância fortuita”, que junta os acontecimentos como se eles estivessem sob a lei do acaso, pois o “tempo do acaso é o específico tempo da intrusão das forças irracionais na vida humana (BAKHITIN, 1988, p. 220). Essa concomitância gera duas explicações para o mesmo acontecimento. Assim, as ocorrências no apartamento 10F, dos barulhos às infiltrações, são credenciadas aos adolescentes, Steve, “idiota do 3F”, e seu amigo Billy, “pateta do 7E”, culpados e desqualificados pelo zelador. Paralelamente a esse argumento, que funciona ao mesmo tempo como álibi do zelador e mecanismo de verossimilhança, plantando uma explicação lógica e racional para os acontecimentos — o que é próprio do gênero policial —, ocorre a história da “água negra”, que irriga de mistério e medo as malhas do fantástico.

Nessa composição, o gênero policial, valendo-se da sua natureza de mascaramento, tem a função de desviar a atenção e fornecer a explicação lógica para os fenômenos sobrenaturais, que estão ocorrendo e invadindo o leito principal da narrativa. Por outro lado, esse paralelismo montado sobre o recurso da verossimilhança fornece o tempo e o espaço para o fantástico se infiltrar, aparecer e se esconder, ou seja, manifestar-se dentro das regras de seu jogo intermitente e progressivo até dominar a cena, mas com a impressão que tudo ocorreu naturalmente. Esse é o grande mérito do filme: arquitetar, distribuir e comandar os efeitos de sentido de um gênero que invade e devassa a interioridade humana, fragilizando-a diante de todos os desafios do viver; costurar esse drama com a verossimilhança irônica e perversa de uma lógica que esconde e depois revela uma morte que é fonte do sobrenatural; desenvolver uma trama fantástica que se esconde e manifesta pelas frestas desses gêneros, impondo terror e medo até sufocá-los, mas com a perícia calculada de fazer o sobrenatural parecer natural.

A duplicidade como recurso da estética realista e enquanto mecanismo de passagem para o mistério, que é a alma do fantástico, é o procedimento formal mais

importante do filme. São duas histórias que se ligam porque se reduplicam: a de Dahlia, abandonada pela mãe, que se duplica na de Natasha, abandonada pelos pais. Natasha se duplica em Ceci, como uma forma de se materializar, enquanto fantasma, para levar Dahlia para a morte e tê-la como mãe. Enfim, uma narrativa fundada no conflito do abandono e da rejeição é usada para redimir um dano semelhante num plano sobrenatural. Para juntar todas essas duplicações, a estratégia usada foi a referida “concomitância fortuita” do “tempo do acaso”, que, segundo Bakhtin, infiltra elementos irracionais ou sobrenaturais na vida humana. Ma, não devemos esquecer, esse efeito é resultante sobretudo do rigor técnico que está no comando da composição.

A duplicidade e a concomitância ou coincidência dos fatos são geradas, principalmente, pela articulação das instâncias temporal e espacial. Como exemplo, podemos lembrar a cena da caixa d’água, uma das mais belas e importantes do filme, em que os passos nos degraus da escada alternam os pés de Dahlia e de Natasha em dois tempos diferentes, em uma tarde do passado e em uma noite do presente. Nesse momento, os passos se juntam e se duplicam para o encontro no mesmo espaço: a entrada da caixa d’água, por onde a menina cai e morre afogada, que é também o lugar da descoberta da morte, que origina o fantástico e da fonte da “água negra” que o move.

O recurso da duplicidade também gera a complexidade que se verifica na caracterização das personagens, principalmente nos aspectos psicológicos e na estrutura fabular, contribuindo para o diálogo entre os gêneros. Assim, um grupo de personagens atua na interligação dos três gêneros principais — o dramático, o fantástico e o policial —, às vezes em situações decisivas, sempre numa certa esfera de ambigüidade, compondo a atmosfera de adversidades que rondam a vida de Dahlia: o ex-marido, o corretor de imóveis e o zelador. Nos procedimentos que sustentam a verossimilhança entre os gêneros dramático e fantástico, encontra-se o advogado, que entra na narrativa desacreditado e termina muito bem sancionado pelo desempenho competente no papel de detetive duplicado com o de advogado. O papel central de Dahlia que teve forças para entender que, depois de tantas contrariedades, a sua vida era o preço para provar o seu verdadeiro amor à filha, pondo fim nessas “águas negras”, formadas por histórias de crianças abandonadas. Finalmente, Ceci, a representação da inocência que vê a sua vida de fantasias invadida pela crueldade da realidade e a perversidade de uma entidade demoníaca, Natasha. Essa relação de oposição entre a inocência e a experiência abre a possibilidade de mais um diálogo entre gêneros.

4. O fantástico como paródia do maravilhoso

Ao terminar a narrativa sob o domínio do sobrenatural, com a partida de Dahlia de mãos dadas com Natasha, e com a sua volta, no momento da mudança para conversar com sua filha verdadeira, deixando a marca de sua presença no elevador, por meio da trança feita no cabelo de Ceci, o filme não só realiza o fecho que o gênero fantástico exige, como também deixa ecoando uma indicação paródica. O cabelo tem na narrativa uma função importante: o pentear o cabelo e fazer tranças em Ceci é a maneira pela qual Dahlia demonstra seu cuidado e carinho pela filha. Da mesma maneira, a filha reduplica o gesto, ao brincar e pentear suas bonecas: a que ganhou de Natasha e a que ganhou do pai. Essa duplicação tem dois sentidos: a trança indica a ligação com a mãe; o penteado chamado “rabo de cavalo”, a ligação com Natasha, no seu papel de “bruxa”, que não quer roubar a filha, mas a mãe da filha. É também por meio do cabelo que sai da água da torneira que Dahlia tem, pela primeira vez, contato concreto com Natasha, ou a materialização do espírito.

Além de todos esses indicativos, há uma citação explícita referente à história de Rapunzel, a favorita de Ceci, e que é contada pela mãe à noite. É justamente em um desses momentos que Dahlia percebe que Natasha, encoberta pelo capuz, está no lugar de Ceci, enquanto essa está presa à banheira, ameaçada de se afogar. Por meio da leitura da história, Dahlia toma consciência de que o real está sob o domínio do sobrenatural e sai ao socorro de sua filha, cujo salvamento custa-lhe a própria vida. Por essa função fundamental, as tranças do conto de fadas ligam-se ao filme e a história de Rapunzel passa a repercutir como uma citação paródica, funcionando como uma contraposição irônica.

No conto de fadas, os pais desejam um filho, enquanto no filme é a filha abandonada que volta da morte em busca de uma mãe. O elemento maravilhoso do conto de fadas é representado pela bruxa, que toma a criança que se torna uma bela moça e é presa no alto de uma torre sem portas. No filme, o maravilhoso é substituído pelo fantástico, o gênero que coloca as leis do mundo natural sob o domínio do sobrenatural. Quem rouba uma vida, aprisiona as pessoas no elevador — versão moderna da torre do castelo — agora, no papel de bruxa, é a menina Natasha, que se transforma também no duplo perverso da inocente Ceci. Essa inversão irônica, que o filme promove, além de colocar em oposição o mundo maravilhoso da literatura infantil e o sobrenatural do gênero fantástico, enriquece ainda mais a estrutura polifônica comentada dessa ciranda de gêneros.

Um outro aspecto que a citação revela é a fidelidade do diretor à literatura, que funciona não só como fonte de matérias narrativas, mas também como uma possibilidade de diálogo a partir de seu próprio suporte, o livro. Nesse sentido, o aspecto maravilhoso do gênero da literatura infantil e o próprio livro com as suas ilustrações desempenham um papel fundamental no filme *Abril Despedaçado*. Da mesma maneira, em *Água Negra*, o livro passa a figurar como um suporte que favorece a consciência do adulto, possibilitando perceber a dimensão psicológica do perigo que ronda o universo infantil. Nos dois casos, a literatura, por meio do livro e a potencialidade de suas histórias, desempenha o papel desencadeador de consciência e promove uma grande mudança na trama narrativa.

Também é inegável a percepção do cineasta para extrair efeitos poéticos a partir do universo infantil, bem como a capacidade diferenciada para dirigir crianças. Ao gerar procedimentos estéticos que despertam no espectador os índices adormecidos dessa memória longínqua, os universos infantil e literário se entrecruzam e suscitam novos diálogos. Assim, *Dark Water*, que tem como origem o conto de Koji Suzuki, remete, por contraste, a um conto brasileiro, “A Menina de Lá”, de Guimarães Rosa (1981), publicado no livro *Primeiras Estórias*. Nesse conto, cujo início forma a epígrafe desse ensaio, a água também tem um papel fundamental, mas não como um meio de metaforizar conflitos psicológicos e nem como passagem para o fantástico. O texto do escritor brasileiro, ao contrário, inicia no “modo irônico” e termina no “modo romanesco”, na terminologia de Northrop Frye (1973: p. 37-72), com a água transportando a menina para um tempo e espaço míticos. Nessa travessia, o conto de Rosa retorna às matrizes dos contos de fadas e o poder mágico da menina, a personagem principal, tem duas direções: uma mística, dentro da religiosidade da cultura popular brasileira, em que a personagem vira Santa; outra mítica, de vertente metalingüística, em que a personagem retorna ao universo do maravilhoso dos contos de fada (Motta: 2006: p. 428-68). No primeiro caso, ela é vítima da água, da “má água desses ares”, como consequência do contexto sociológico de pobreza e das péssimas condições de moradia; no segundo, ela realiza sua travessia pela ponte do arco-íris, figura recorrente do universo literário infantil, que se forma com as cores projetadas pelo reflexo da luz na água.

Em oposição a *Dark Water*, “A Menina de Lá” tem a sua ligação com a claridade e a água limpa. O seu desejo, “visitar os parentes já mortos”, passa a fazer parte do

acordo subentendido no gênero maravilhoso, o que elimina uma filiação ao fantástico. Ao morrer para poder renascer e visitar seus parentes do mundo de lá, realiza seu desejo e seus pais se conformam com a morte pela suplência religiosa da beatificação. Enquanto o filme desenvolve um percurso trágico, o conto de Guimarães Rosa desenha, pela ponte do arco-íris, um movimento de retorno às matrizes de um gênero literário, intercambiando os mecanismos mágicos da cultura popular com os procedimentos literários. Esse intercâmbio de culturas, gêneros e obras, mais do que um processo de releitura, é o que o filme de Salles faz gerar. Como as águas que o move, o filme faz fluir um interessante movimento entre gêneros, formando um rico diálogo polifônico. Esse investimento formal na composição da trama narrativa deu ao filme mais complexidade e a singularidade que sua poética sempre projeta.

REFERÊNCIAS

- A GRANDE arte.** Direção: Walter Salles Júnior. [S.l.: s.n.], 1991. 1 VHS (104 min), son., color.
- ABRIL despedaçado.** Direção: Walter Salles Júnior. [S.l.: s.n.], 2001. 1 DVD (105 min), son., color.
- ÁGUA negra.** Direção: Walter Salles Jr. [S.l.: s.n.], 2004. 1 DVD (105 min), son., color. Título original: Dark Water.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** Trad. Maria Ernestina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP/ Hucitec, 1988.
- CAMPOS, H. de. “Da tradução como criação e como crítica”. In: **Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária.** São Paulo: Cultrix, 1976, p.21-38.
- CENTRAL do Brasil.** Direção: Walter Salles Júnior. [S.l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1998. 1 DVD (103 min), son., color. Título em inglês: Central Station.
- DIÁRIOS de motocicleta.** Direção: Walter Salles Júnior. [S.l.: s.n.], 2005. 1 DVD (126 min), son., color.
- FRYE, N. **Anatomia da crítica.** Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem.** Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MOTTA, S. V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa.** São Paulo: UNESP, 2006.
- ROSA, J. G. **Primeiras estórias.** 12. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.
- SUZUKI, K. **Dark Water.** New York: Vertical, 2004. Originally published in Japan as Honogurai mizu no soko kara by Kadokawa Shote, Tokio, 1996.
- TERRA estrangeira.** Direção: Walter Salles Júnior e Daniela Thomas. Produção: Flávio R. Tambellini. Brasil, 1995/2005. 1 DVD (100 min), son., preto e branco.

Recebido em: 09/08/12
Aprovado em: 10/11/12