

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Universidade Estadual Paulista, Campus Araraquara

Diretor

Prof. Dr. Arnaldo Cortina

Vice-Diretor

Prof. Dr. Cláudio César de Paiva

Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenadora

Prof^a. Dr^a. Juliana Santini

Vice-Coordenador

Prof. Dr. Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Editora responsável

Prof^a Dr^a Maria Célia de Moraes Leonel

Editores associadas

Prof^a Dr^a Ana Luiza Silva Camarani

Prof^a Dr^a Maria Lúcia Outeiro Fernandes



Endereço para correspondência, permuta, aquisição e assinatura:

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Seção de Pós-Graduação

UNESP – Faculdade de Ciências e Letras

Rodovia Araraquara-Jaú, km 1

14800-901 Araraquara SP – BRASIL

FONE (16) 3334-6242 FAX (16) 3334-6264

e-mail: itinerarios@fclar.unesp.br

homepage: www.fclar.unesp.br

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara –

Pós-Graduação em Estudos Literários

UNESP – UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – Pós-Graduação em Estudos Literários

ITINERÁRIOS

REVISTA DE LITERATURA

ISSN 0103-815x

ITINERÁRIOS	Araraquara	n.36	p.1-348	jan./jun. 2013
-------------	------------	------	---------	----------------

Conselho editorial

Alfredo Bosi (USP)
Antonio Dimas (USP)
Cecília de Lara (USP)
Cleusa Rios Pinheiro Passos (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP)
Evando Batista Nascimento (UFJF)
Fernando Cabral Martins (UNL/Portugal)
Heidrun Krieger Olinto (PUC-Rio)
Ida Maria Ferreira Alves (UFF)
Jacqueline Penjon (Sorbonne Nouvelle/França)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
João Roberto Faria (USP)
José Luís Jobim (UFF/UERJ)
José Luiz Fiorin (USP)
Kathrin Rosenfield (UFRGS)
Lauro Frederico Barbosa da Silveira (UNESP-Marília)
Lúcia Teixeira de Siqueira e Oliveira (UFF)
Raúl Dorra (BUAP/México)
Ria Lemaire (Université de Poitiers/França)
Ronaldes de Melo e Souza (UFRJ)
Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos (USP)
Sandra Margarida Nitrini (USP)
Tereza Virginia de Almeida (UFSC)
Vera Bastazin (PUC-SP)

Comissão editorial

Adalberto Luis Vicente
Ana Luiza Silva Camarani
Antonio Donizete Pires
Juliana Santini
Karin Volobuef
Luiz Gonzaga Marchezan
Márcia Valéria Zamboni Gobbi
Maria Célia de Moraes Leonel
Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
Maria Lúcia Outeiro Fernandes
Wilton José Marques

Pareceristas deste número

Ana Cláudia da Silva (UnB)
António Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro)
Aparecido Donizete Rossi (UNESP/Araraquara)
Arnaldo Franco Júnior (UNESP/Rio Preto)

Clarisse Fukelman (PUC/Rio)
Carlos Pernisa Júnior (UFJF)
Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP/Araraquara)
Cristine Gorski Severo (UFSC)
Elisa Lopes (UFV)
Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara)
Fernanda Aquino Sylvestre (UFU)
Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa)
Fernando Fiorese (UFJF)
Gisele Giandoni Wolkoff (UTFPR)
Jean Cristtus Portela (UNESP/Bauru)
João Batista Toledo Prado (UNESP/Araraquara)
João Carlos Biella (UFU)
Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)
Luiz Carlos Santos Simon (UEL)
Luiz Gonzaga Marchezan (UNESP/Araraquara)
Maria das Graças Gomes Villa da Silva (UNESP/Araraquara)
Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUC/SP)
Matheus Nogueira Schwartzmann (UNESP/Assis)
Paulo Andrade (UNESP/Assis)
Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS)
Sérgio Vicente Motta (UNESP/Rio Preto)
Sérgio Roberto Massagli (UFFS)
Sirlei Santos Dudalski (UFV)
Wilton J. Marques (UFSCar)

Normalização

Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras –
UNESP – Araraquara

Revisão

Prof. Dr. Nelson Luis Barbosa

Revisão do inglês

Profª. Drª. Maria das Graças Gomes Villa da Silva

Editores eletrônicos

Eron Pedroso Januskeivictz

Capa

Profª. Drª. Maria Tereza de França Roland

Impressão e encadernação

Seção Gráfica da FCL-Car

Itinerários / Universidade Estadual Paulista, Faculdade de
Ciências e Letras de Araraquara. – Vol.1 (1990) – Araraquara :
UNESP/FCLAR-Laboratório Editorial, 1990-

Bianual

ISSN 0103-815X

CDD - 809

Indexada por: /Indexed by:

GeoDados: <http://www.geodados.uem.br>

LLBA – Linguistic and Language Behavior Abstracts

IBZ – International Bibliography of Periodical Literature

IBR – International Bibliography of Book Reviews of Scholarly Literature
on the Humanities and Social Sciences

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

APRESENTATION

Ana Luíza Silva Camarani e Maria Lúcia Outeiro Fernandes 9

LITERATURA & CINEMA

- Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras
From the intersemiotic translation to the intercultural adaptation theory: state of the art and future perspectives
Marcel Alvaro de Amorim 15

- Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação
Literature, film and other textual architectures: some observations on theories of adaptation
Álvaro Hattner 35

- Do verbal ao visual: as estratégias da enunciação em duas narrativas de horror
From verbal to visual: strategies of enunciation in two narratives of horror
Odair José Moreira da Silva 45

- *The playwright as a translator of himself: Doubt, a Parable on the page and on the screen*
O dramaturgo como tradutor de si mesmo: *Doubt, uma Parábola* na página e na tela
Sandra Sirangelo Maggio e Valter Henrique Fritsch..... 65

- A figura do escritor em *Meia-noite em Paris* de Woody Allen
The figure of the writer in Midnight in Paris by Woody Allen
Marcos César de Paula Soares 81

- *“I don’t tell the truth. I tell what ought to be the truth”*: escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan’s adaptation of *A streetcar named desire*
“Eu não conto a verdade. Eu conto o que deveria ser a verdade”: fugindo da censura por meio da ambiguidade na adaptação de Elia Kazan para *Um bonde chamado desejo*
José Carlos Felix e Charles Albuquerque Ponte..... 99
- *Screening Jane Austen’s Northanger Abbey: adaptation as (mis)interpretation*
Northanger Abbey, de Jane Austen, na tela: adaptação como (equivoco de) interpretação
Genilda Azerêdo 119
- Adaptação remissiva e digressiva: transposição de metaficção para o cinema
Remissive and digressive adaptation: the transposition of metafiction to the cinema
Brunilda Reichmann 129
- García Márquez no trânsito semiótico: diálogos entre literatura e cinema
García Márquez on the semiotic traffic: dialogues between literature and cinema
Wellington Ricardo Fioruci 145
- “Porém já muitos sóis eram passados”: Caramuru revisitado, Brasil (re)inventado
“But many suns had already gone down”: *Caramuru revisited, Brazil (re) invented*
Luciana Borges e Silvana Augusta Barbosa Carrijo 165
- João do Rio e o *Cinematographo*: primeira modernidade literária e primeiro cinema
João do Rio and the Cinematographo: first modernity and early cinema
Adalberto Müller 187
- A música em *Memórias do cárcere*
Music in Memórias do cárcere
Paulo Roberto Ramos 199

- 25 fotogramas: a interface literatura/cinema no romance *O fotógrafo*, de Cristóvão Tezza
25 photograms: the interface literature/cinema in the novel O fotógrafo, by Cristóvão Tezza
Barbara Cristina Marques 219

- Perdas e ganhos, literatura e cinema: a relação entre a caracterização do protagonista e a representação da história em “O sobrado” e *Netto perde sua alma*
Trade-offs between literature and film: the relation between the characterization of the main character in “O sobrado” and Netto perde sua alma
Mateus da Rosa Pereira 239

VARIA

- As cartas de crédito em *a História de Adèle H*, de François Truffaut (1975)
The function of the letters in l’Histoire d’Adele H. by François Truffaut (1975)
Patrice Bougon..... 259

- Presença do autor: autoficções de Ricardo Lísias e de Lúcia Murat
The presence of the author: autofictions by Ricardo Lísias and Lúcia Murat
Julia Scamparini..... 277

- Os monstros e as margens – do folheto de cordel ao álbum de banda-desenhada
Monsters and margins – from the chapbook to the comic book
Ana Margarida Ramos 287

RESENHAS/REVIEWS

- Estúdio, ateliê e laboratório
Ricardo Gaiotto de Moraes 305

- A “luta dos discursos” em Lima Barreto
Aureo Joaquim Camargo..... 311

- A indústria radical
Fernando Morato 315

DISSERTAÇÕES E TESES / <i>DISSERTATIONS AND THESIS</i>	321
ÍNDICE DE ASSUNTOS	331
<i>SUBJECT INDEX</i>	333
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	335
ÍNDICE DE RESENHAS / <i>REVIEWS INDEX</i>	337
ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES	339

APRESENTAÇÃO

Cineastas e escritores sempre promoveram intenso diálogo entre as linguagens construídas com imagens e palavras. No início os fundadores da arte cinematográfica buscaram inspiração nos textos literários. Mais tarde, ao longo do século XX, a influência do cinema nas obras literárias provocou um impacto decisivo nos rumos tomados pelo experimentalismo da narrativa ficcional. Este número da *Itinerários* centra-se na discussão sobre *literatura e cinema*.

Abre o volume um texto de natureza eminentemente reflexivo, escrito por Marcel Alvaro de Amorim, fundamentado nas teorias de transposição intersemiótica, adaptação e linguagem. O autor trata de problemas fundamentais para se entender a relação umbilical entre cinema e literatura, tais como a questão teórica da fidelidade, da traição e da transformação.

O segundo ensaio, de autoria de Álvaro Hattner, dá continuidade a reflexão semelhante, tendo por objetivo desenvolver uma comparação entre os métodos tradicionais de estudo das relações entre literatura e cinema, pautados em noções como fidelidade e equivalência, e as novas propostas de abordagem, fundamentadas nos conceitos de intertextualidade e transmidialidade.

Em “*The masque of the red death*”, conto do escritor norte-americano Edgar A. Poe e filme do diretor, roteirista e produtor Roger W. Corman há a instauração de duas instâncias enunciativas diferentes, com suas próprias estratégias discursivas, aponta Odair José Moreira da Silva, que pretende verificar, pelo viés da semiótica francesa, como esses enunciados dialogam entre si e comportam dois enunciadores distintos, mostrando que a infidelidade não deve ser considerada como a base de análise de uma leitura fílmica feita a partir de uma obra literária.

O ensaio de Sandra Sirangelo Maggio e Valter Henrique Fritsch focaliza a peça de teatro de John Patrick Shanley Shanley, *Doubt, a Parable* (2004), transformada pelo mesmo autor em roteiro do filme *Dúvida* (2008). A história passa-se no bairro do Bronx, nos anos 1960. O enredo baseia-se na dúvida de uma personagem, a Irmã Aloysius, diretora de uma escola. Ela acredita que outro personagem, o Padre Flynn, esteja molestando sexualmente o único aluno negro da escola. Os ensaístas buscam analisar as estratégias utilizadas pelo escritor para manter as possibilidades de interpretação aberta, que sustenta o enredo e permite a cada leitor/espectador construir sua própria interpretação dos fatos.

Focalizando o filme *Meia-Noite em Paris*, do cineasta Woody Allen, Marcos C. P. Soares propõe uma comparação entre temas e estruturas empregadas pelos escritores Henry James e August Strindberg, seguindo dois fios condutores: a

análise da figura do escritor norte-americano que busca na Europa uma solução para seus problemas criativos e a reflexão sobre o emprego do foco narrativo no cinema e na literatura.

José Carlos Felix analisa a adaptação filmica, feita por Elia Kazan, de *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. A análise centra-se tanto em elementos formais quanto de conteúdo da peça que permitiram sua adaptação para o cinema, mas também focaliza aspectos específicos da criação cinematográfica, como a seleção do elenco, as cenas adicionais apenas mencionadas na peça, mas realizadas no filme, bem como o emprego de procedimentos técnicos, tais como movimentos de câmera, montagem, ambientação e iluminação, entre outros elementos de *mise-en-scène* que contribuíram para a construção do discurso filmico.

Northanger Abbey, da escritora inglesa Jane Austen, pode ser esteticamente definido como um romance metalinguístico e metaficcional assinala Genilda Azerêdo, mostrando que a elaborada construção de duplo discurso – contar uma história e ao mesmo tempo refletir sobre o artifício de sua construção – oferece uma instigante problemática de análise quando o romance é transposto para a tela a partir do roteiro de Andrew Davies.

O artigo de Brunilda Reichmann versa sobre a adaptação filmica da narrativa metaficcional *A mulher do tenente francês*, romance do escritor inglês John Fowles; a autora chega à conclusão de que o filme dirigido pelo cineasta inglês de origem checa, *Karel Reisz*, é ao mesmo tempo uma adaptação remissiva e digressiva, pela utilização de molduras na transposição da obra.

Wellington R. Fioruci, por sua vez, objetiva analisar o processo de adaptação da linguagem literária para o meio cinematográfico, salientando o diálogo entre essas diferentes linguagens; sua discussão parte de dois romances do escritor colombiano Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba* e *El amor en los tiempos del cólera*, adaptados para o cinema pelos cineastas Arturo Ripstein e Mike Newell.

O artigo assinado por Luciana Borges e Silvana Barbosa Carrijo traz a discussão do tema literatura versus cinema para o âmbito da cultura brasileira, apresentando uma instigante análise sobre a natureza da relação que o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, estabelece com o poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão.

Adalberto Müller busca demonstrar, em seu ensaio, de que modo o livro *Cinematographo*, de João do Rio, não apenas estabelece pela primeira vez, nas nossas letras, uma correlação técnica entre o trabalho do escritor e o do cinegrafista, mas situa o cronista carioca como um autor genuinamente moderno, pelo modo como observa a metrópole em formação a partir de técnicas modernas de observação similares às praticadas no primeiro cinema.

O texto de Paulo Roberto Ramos volta-se também para a literatura e o cinema brasileiros, ao analisar as narrativas de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e sua adaptação para o cinema, realizada por Nelson Pereira dos Santos. Nesse estudo, o autor põe em foco a música que perpassa o texto ficcional e o filme, buscando compreender como os dois artistas utilizam a música em suas realizações.

Barbara Cristina Marques analisa a interface literatura/cinema verificada no romance *O fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza. Entre as características filmicas da narrativa em questão, a ensaísta privilegia o uso da montagem como o elemento organizador das cenas aparentemente soltas no enredo.

Mateus da Rosa Pereira, depois de realizar uma análise comparativa do papel desempenhado pela caracterização dos protagonistas em dois romances *O Continente* (1949), de Erico Verissimo, e *Netto perde sua alma* (1995), de Tabajara Ruas, procura demonstrar que procedimentos idênticos são adotados nas adaptações cinematográficas das duas obras em questão.

O leitor pode ter um estranhamento ao encontrar na Seção Varia dois textos que também abordam o cinema. Vai perceber, porém, que ambos focalizam gêneros literários não canônicos, que ainda são vistos por uma boa parte da crítica como produções intermediárias entre a literatura e outras formas de escrita. O artigo de Julia Scamparini analisa de que modo as autoficções literárias e filmicas promovem processos de subjetividade e jogos conceituais estimulados pela duplicação do autor e de fatos de sua vida em sua obra artística, os quais resultam, no caso específico do escritor Ricardo Lísias e da cineasta Lúcia Murat, em novas formas de trabalho com a imagem, a palavra, e com outras mídias

Já o texto de Patrice Bougon, traduzido do francês por Milena Magalhães, analisa o papel desempenhado pela escrita e pelas cartas nos filmes de François Truffaut, tomando-as como elementos essenciais da dimensão reflexiva da obra do renomado cineasta, que também se consagrou como um pensador do cinema.

Encerrando esta Seção, Ana Margarida Ramos empreende uma leitura comparada entre um folheto português de cordel do século XVIII e sua adaptação em revista de quadrinhos, tendo por objetivo analisar a subversão paródica realizada no texto matriz.

Foram selecionadas para este número três resenhas. A primeira, assinada por Ricardo Gaiotto de Moraes, apresenta o livro *Mário de Andrade no cinema*, publicado pela Nova Fronteira, em 2010. Organizado por Paulo José da Silva Cunha, o livro reúne os textos críticos do escritor modernista sobre cinema. A segunda resenha, de autoria de Áureo Joaquim Camargo comenta o livro de Robert John Oakley, *Lima Barreto e o destino da literatura*, lançado em 2011 pela Editora da Unesp. Trata-se de uma tradução do texto *The Case of Lima Barreto and Realism in*

the Brazilian “Belle Époque”, publicado em 1998, pela The Edwin Mellen Press, nos Estados Unidos.

A terceira resenha, escrita por Fernando Morato, retoma a questão do cinema, ao comentar o livro organizado por Ravel Giordano Paz e Fabio Akcelrud, *A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação*, lançado em 2012, pela editora Nankin. Vários textos, ancorados em diferentes fundamentos teóricos, mas principalmente a partir de uma visão marxista, procuram ressaltar as contradições “não só dessa arte dúbia, dividida entre o mercado e a expressão intelectual, mas também do próprio sistema em que está inserida”, conforme palavras do próprio resenhista.

Ana Luiza Silva Camarani
Maria Lúcia Outeiro Fernandes

LITERATURA & CINEMA

DA TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA À TEORIA DA ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL: ESTADO DA ARTE E PERSPECTIVAS FUTURAS

Marcel Alvaro de AMORIM*

- **RESUMO:** Traduzir ou adaptar obras literárias para as mais diferentes mídias – em especial para TV e cinema – já é uma prática cultural intrínseca à contemporaneidade, e, na procura pelo entendimento dos processos que envolvem essa prática, estudiosos consideram diferentes olhares epistemológicos e metodológicos. Sendo assim, o objetivo deste artigo é realizar uma revisão de literatura crítica dos principais estudos teóricos realizados na área da tradução/adaptação, sobretudo aqueles provindos da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação, procurando, além de descrevê-los criticamente, compreender e apontar possíveis rumos para futuros desenvolvimentos nessa área de pesquisa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Cinema e Literatura. Tradução Intersemiótica. Teoria da Adaptação.

Desejos: delimitando os objetivos de pesquisa

Muito se tem pesquisado sobre a prática – já intrínseca à contemporaneidade – de se traduzir/adaptar obras literárias para o cinema. Tal prática, iniciada quase paralelamente ao surgimento da chamada sétima arte, no século XIX, intensificou-se e popularizou-se a partir da tentativa, por parte dos produtores, de se atingir a camada burguesa da população a partir do final da década de 1920 (SKYLAR, 1975). Atualmente, na segunda década do século XXI, filmes traduzidos/adaptados de obras preexistentes – literatura, quadrinhos, pintura etc. – já dominam boa parte da produção cinematográfica mundial, ganhando destaque, até mesmo, em importantes premiações como o *Oscar*, o *Globo de Ouro* e o *Emmy* (HUTCHEON, 2006).

Na academia, as críticas literária e cinematográfica contemporâneas sustentam o estudo da prática da tradução/adaptação em duas diferentes linhas teóricas: 1) a **tradução intersemiótica**, corrente crítica iniciada por Roman Jakobson (1969) e desenvolvida por, entre outros, Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003)

* Doutorando em Letras. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – marceldeamorim@yahoo.com.br.

e Brian McFarlane (1996); e 2) a **teoria da adaptação**, que, atualmente, tem como seus principais expoentes Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), Linda Hutcheon (2006) e Julie Sanders (2006). No entanto, cada uma dessas correntes se afilia a diferentes epistemologias, e, além disso, torna possível, em seu interior, a construção de caminhos metodológicos diversos.

Sendo assim, construímos este artigo na tentativa de investigar o pensamento sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema, mapeando e examinando, especialmente, ideias providas da posição intersemiótica e da alternativa fornecida pela teoria da adaptação. Não obstante, é nossa intenção revisar a bibliografia da área de modo crítico, procurando apontar possíveis lacunas nos caminhos elencados, bem como perscrutar novos rumos, novos direcionamentos teórico-metodológicos possíveis para o desenvolvimento do estudo da relação entre as obras literárias e a arte cinematográfica.

Sendo assim, o texto se divide em mais três seções. Na próxima, intitulada “De volta ao começo: a tradução intersemiótica”, revisa-se a origem dos estudos que buscam entender a relação entre essas duas mídias, apresentando, para tanto, seus principais expoentes e conceitos. Na terceira seção, “No desenrolar do fio de Ariadne: a teoria da adaptação como norte”, delinea-se o que tem sido afirmado na academia a partir dos teóricos da adaptação. Por fim, na última seção, intitulada “Perspectivas futuras: os caminhos abertos e ainda não fechados”, além de apresentar as considerações finais da revisão bibliográfica crítica efetuada, apontaremos caminhos ainda não – ou levemente – percorridos por estudiosos do campo que, por isso, podem permitir a emergência de novos e necessários – porém, nunca definitivos – olhares.

De volta ao começo: a tradução intersemiótica

Como aponta Susan Bassnett (2003), o linguista russo Roman Jakobson foi o primeiro a dividir e a classificar os tipos de tradução realizados em nossas práticas de compreensão de significados. Para esse autor, em seu artigo “Aspectos linguísticos da tradução”, poderíamos realizar o ato de transfigurar um texto em outro de três formas:

- 1) A tradução intralingual ou **reformulação** (*rewording*) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou **tradução propriamente dita** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou **transmutação** consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969, p.64-65, grifo do autor).

É importante ressaltar que tal classificação, em suas três subdivisões, encontra coerência na forma que o linguista enxerga o ato de produção do significado. Para

Jakobson é o contexto linguístico que nos oferece o necessário para a interpretação dos sentidos, sendo esses um fator semiótico também significativo. Dessa forma, o autor constrói sua teoria da tradução como, na verdade, uma grande teoria da interpretação de textos, dado que “[...] o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo ‘no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo’” (JAKOBSON, 1969, p.64).

Para esse texto, enfocaremos o conceito de **tradução intersemiótica**, de acordo com Jakobson (1969, p.72), quando se traduz “[...] de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”. Jakobson é, dessa forma, o precursor a se atentar para o ato da tradução como **recodificação**, ou seja, não **transportamos** de uma língua para outra, e sim **recodificamos** a mensagem que deverá ser transmitida. Essa recodificação é determinada, em grande parte, segundo o autor, pelo sistema gramatical da língua de chegada,¹ e, no caso da tradução intersemiótica, do sistema de signos de chegada.

No sistema proposto pelo linguista, pode-se traduzir qualquer coisa para qualquer língua. A linguagem, como experiência cognitiva, pode ser recodificada das mais diversas formas para sagrar-se universal e, “[...] onde houver uma deficiência, a terminologia poderá ser modificada por préstimos, calços, neologismos, transferências semânticas e, finalmente, circunlóquios” (JAKOBSON, 1969, p.67). No caso da tradução intersemiótica de obras literárias para o cinema, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais, tais como a música, o som, a imagem, o gesto etc., é uma ferramenta importante para a recodificação do texto da língua de partida. Além disso, “[...] se alguma categoria gramatical não existe numa língua dada, seu sentido pode ser traduzido nessa língua com a ajuda de meios lexicais” (JAKOBSON, 1969, p.67) ou, conforme argumentamos, imagéticos e sonoros, no caso da tradução intersemiótica, já que o cinema, arte aqui estudada, possui não uma, mas cinco diferentes formas de construção do conteúdo: linguagem verbal, imagens, músicas, efeitos sonoros e efeitos de iluminação (STAM, 2000).

Julio Plaza (2008), em sua obra *Tradução intersemiótica*, desenvolve a categoria apontada por Roman Jakobson, procurando a formulação de uma teoria da tradução intersemiótica, teoria essa que, segundo o autor, ainda não existia de modo sistematizado até meados da década de 1980 (PLAZA, 2008). O conceito de intersemiose apresentado por Plaza é semelhante ao de Jakobson, porém o estudioso brasileiro alarga o escopo do linguista soviético ao postular que, além da tradução do verbal para outros sistemas de signos como a dança, a música etc., poderíamos também considerar como tal a passagem de outros sistemas de signos

¹ Utilizaremos as expressões texto e língua de partida e texto ou língua de chegada ecoando Bassnett (2003).

para expressões verbais, abrindo uma visão dialética para a teoria que se propôs a desenvolver.

Para Plaza (2008), o ato de traduzir sempre extrapola o limite linguístico e, seja a tradução interlingual, intralingual, seja a intersemiótica, depende de outros sistemas de signos para se realizar de forma concreta, guiando-nos em direção a uma abordagem semiótica. Para tanto, o autor assume tomar como pressupostos teóricos os estudos de Charles Sanders Peirce, pai da semiótica de linha anglo, para abarcar o campo intersemiótico ao tratar de uma teoria que envolve, necessariamente, mais que um tipo de sistema de signos.

A tradução, para Plaza (2008), é entendida como uma forma de **retextualização** e, por sua filiação à escola de Frankfurt, especialmente à obra de Walter Benjamin, uma **retextualização sobre o passado**. Segundo Plaza (2008), a tradução cria um original sobre o passado, realizando uma ponte entre pretérito-presente-futuro. É interessante ressaltar que, a partir da ciência da tradução como retextualização que cria um novo original, o autor nega, implicitamente, critérios como o da **fidelidade** para o julgamento das traduções. E, mesmo não se aprofundando na discussão sobre a questão, Plaza deixa claro o norte que tomará em seu trabalho, ou seja, a tradução intersemiótica como transação criativa entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos (PLAZA, 2008).

Nos estudos do cinema propriamente ditos, George Bluestone (2003), em seu livro *Novels into film*, é o primeiro a defender uma visão do processo de adaptação como uma forma de tradução. Em seu trabalho seminal, o autor analisa tal processo procurando discutir os limites estéticos tanto dos romances adaptados quanto dos filmes que lhes serviram como textos de partida. Seu interesse principal é a defesa de certos filmes às acusações de que eles “violariam” seus textos de partida. Para tanto, Bluestone realiza a análise de filmes baseados em obras literárias canônicas como *Madame Bovary*, *Pride and prejudice*, *The informer*, entre outras. É interessante apontar previamente que, hoje, segunda década do século XXI, os estudos da teoria da adaptação, no que tange à escolha do *corpus* para análise, têm buscado caminhos contrários ao proposto por Bluestone, procurando na literatura *best-seller* caminhos para se entender questões mercadológicas nos estudos de cinema, o que configura a chamada **virada sociológica** nos estudos da adaptação.²

Também a partir dos estudos intersemióticos, Brian McFarlane (1996) propõe uma perspectiva prática para a análise estrutural da relação entre obras literárias e cinematográficas. Para esse autor, a questão narratológica deve estar no centro das preocupações de qualquer estudo sobre o processo de adaptação – processo que considera ser pouco estudado pelos chamados críticos da adaptação, que voltam

² Para mais informações sobre a virada sociológica nos estudos da adaptação, recomendamos o capítulo de R. Barton Palmer, “The Sociological Turn of Adaptation Studies: The Example of *Film Noir*”, em Stam e Raengo (2004).

seus olhares para pormenores referentes à relação entre a literatura e o cinema. Enxergando a adaptação como uma tradução intersemiótica, como já apontamos, McFarlane (1996) propõe a realização de uma análise da estrutura narrativa, das ações que traçam o esqueleto da história contada no livro que são adaptadas para o filme. A fidelidade é logo descartada por esse autor como foco de análise, dado que os diferentes públicos “[...] independentemente de suas queixas sobre esta ou aquela violação ao original, eles continuam querendo ver como o livro ‘se parece’”³ (McFARLANE, 1996, p.7). Isso acontece na medida em que cada leitor cria imagens mentais sobre a obra que lê e, na maioria das vezes, o que vê na tela são imagens cunhadas segundo a interpretação de outro leitor, sendo essas “[...] a fantasia de outra pessoa” (McFARLANE, 1996, p.7). Nas palavras de McFarlane (1996, p.9),

A crítica da fidelidade depende da noção de texto como tendo e tornando-se para o leitor (inteligente) um único e correto “significado” o qual o cineasta ou adere a ou, em algum sentido, viola ou adultera. [...] o crítico que se foca em falhas da fidelidade, não está realmente dizendo nada mais que “Essa leitura do original não confere com a minha [...]”.

O autor argumenta ainda que nem sempre as traduções/adaptações consideradas mais fiéis são aquelas que alcançam maior êxito junto à crítica e público e ilustra essa questão apresentado, em sua obra *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*, estudos sobre adaptações ora mais fiéis ora menos fiéis às suas fontes literárias. Dessa forma, McFarlane desenvolve sua proposta teórica objetivando não priorizar esta ou aquela arte, respeitando os limites de ambas e tendo como foco o estudo do processo, não seus resultados.

Para tanto, tendo em mente que seu método analítico se foca na centralidade da narrativa, o autor propõe existir nas obras literárias dois tipos de elementos: (1) aqueles que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um **processo de transferência**; e (2) aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um **processo de adaptação** (McFARLANE, 1996). Seguindo os pressupostos metodológicos elencados por McFarlane, a análise da adaptação deveria focar-se na identificação desses elementos e, no caso dos que são transpostos por um processo de adaptação, na elucidação das etapas criativas por trás deles.

De acordo com James Naremore (2000), o problema dos estudos da adaptação como tradução é a excessiva valorização do cânone literário – como notado em Bluestone (2003) – e a essencialização da natureza do cinema. Isto é, o foco desses estudos ainda se encontra na arte literária que não recebe como seu contrapeso os textos cinematográficos. Naremore (2000) ressalta, no entanto, que McFarlane

³ Essa e outras traduções do inglês ao longo do trabalho são traduções nossas.

dá um passo adiante na área, uma vez que, como demonstramos, ao lidar com questões como a crítica à fidelidade, parece estar consciente de ao menos alguns dos problemas inerentes à posição intersemiótica. No entanto, paradoxalmente, Naremore (2000, p.9) aponta que McFarlane

[...] está obsessivamente preocupado com problemas de fidelidade textual – e necessariamente, pois a maior proposta de seu livro é demonstrar como os “pontos cardinais” da narrativa [...] podem ser transferidos de uma mídia para outra (essencialmente, narrativa) e quais, sendo dependentes de diferentes sistemas de significação, não podem ser transferidos (essencialmente, enunciação).

Acreditamos, no entanto, que, à parte das questões epistemológicas, o segundo processo indicado por McFarlane, o da adaptação, já delinea de modo preliminar, e sob outro prisma, o foco dos estudos da **Teoria da adaptação**, corrente teórica que apresentaremos na próxima seção.

No desenrolar do fio de Ariadne: a teoria da adaptação

Robert Stam (2000), indo além dos estudos da tradução e situando-se entre os estudiosos da **Teoria da adaptação**, propõe-se a discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema – e, por consequência, o próprio processo – em seu artigo “*Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*”. Para esse autor, a crítica especializada lida com as adaptações de uma forma extremamente moralista, usando termos como **infidelidade**, **traição**, **violação** e **vulgarização** para descrever adaptações que, segundo os críticos, não alcançam seu objetivo: ser “fiel” ao texto de partida (STAM, 2000).

De acordo com Stam (2000), para superarmos a crítica da fidelidade, é necessária a percepção de que quando classificamos uma obra como **infiel** ao original expressamos, na verdade, nosso desapontamento ao sentirmos que a adaptação falha ao captar o que nós, como leitores, consideramos os aspectos fundamentais da narrativa, temática e estética da fonte literária. A palavra **infidelidade** é, então, uma forma de exteriorizar nossos sentimentos em relação à obra de chegada que, por vezes, consideramos inferior ao texto de partida.

O conceito de fidelidade é, por si só, extremamente problemático e questionável. Stam (2000), adotando uma postura desconstrutivista,⁴ questiona-se até sobre a **possibilidade** da fidelidade em adaptações já que mudanças são

⁴ A ideia de **Desconstrução** cunhada por Jacques Derrida emprega o termo emprestado da arquitetura para indicar a decomposição de uma estrutura. Derrida compõe e emprega a ideia na tentativa de desfazer, denunciar, sem jamais destruir, um sistema falo-fonocêntrico de pensamento hegemônico e dominante (DERRIDA; ROUDINESCO, 2001).

automatizadas, dado o caráter das mídias. Stam (2000, p.56) chama-nos a atenção para o fato de que

[...] a mudança de uma mídia unimodal, unicamente verbal como um romance, a qual “tem somente palavras para jogar com”, para uma mídia multimodal como um filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas também com **performance** teatral, música, efeitos especiais e imagens fotográficas em movimento explica a improbabilidade – e, eu sugeriria, até a **indesejabilidade** – de fidelidade literal (grifo nosso).

Para o autor, adotar um critério de fidelidade é ignorar a diferença entre os meios que se diferenciam até mesmo em seus processos de produção. Aceitar a fidelidade como uma categoria crítica seria, portanto, essencializar a relação entre as duas mídias, assumindo que o romance – ou quaisquer outras formas de obras de partida – contém uma espécie de **espírito** que deveria ser captado pela adaptação, independentemente de suas especificidades.

De acordo com Stam (2000), para evitarmos tais visões essencialistas, é necessário, então, enxergarmos a adaptação não como subordinada à obra de partida, mas sim entendê-la como uma nova obra, produto de outro ato criativo, com suas próprias especificidades. Uma das formas consideradas pelos estudiosos é, dessa maneira, a percepção do texto de chegada como a leitura de um romance, poesia ou drama fonte, um texto de partida, leitura essa que “[...] é inevitavelmente parcial, pessoal e conjectural”. Stam (2000, p.64) propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de **dialogismo intertextual**, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais.

Mais amplamente falando, o conceito defendido pelo autor se refere às possibilidades infinitas de disseminação geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, ou seja, à matriz comunicativa de enunciados dentro dos quais o texto artístico é situado e que o alcançam não somente por meio de influências perceptíveis – intertextos –, mas também por meio de um processo sutil de disseminação discursiva – dialogicidade (STAM, 2000).

A intertextualidade e a dialogicidade ajudam a transcender os limites do conceito de fidelidade. O cinema, se encarado de forma intertextual e dialógica, remete-nos a outras formas de arte. Sendo assim, as adaptações devem ser encaradas não como cópias, mas como **transmutações** ou **hipertextos**, derivados de um texto de partida – ou vários – com ou sem origem especificada na intrincada rede dialógica de sentidos. Dessa forma, as pressuposições de Stam ecoam a obra do filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin (2003, p.297), que considera “[...] cada enunciado [como] pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva”.⁵

⁵ Ressalta-se, entretanto, que o termo **intertextualidade** não foi cunhado pelo filósofo russo, e sim

Linda Hutcheon (2006), em *A theory of adaptation*, defende que as adaptações, de qualquer espécie, estão em todo lugar nos dias atuais. Considerando tal pressuposto, a autora promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias, como trabalhos derivados. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia da original é derivada de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação (HUTCHEON, 2006).

Para a Hutcheon (2006), é necessária, dessa forma, a percepção de que adaptar não significa ser fiel, e ecoando Robert Stam, a autora defende que fidelidade não deve ser um critério de julgamento ou foco de análise para as obras adaptadas. Hutcheon (2006) lembra ainda que, de acordo com o dicionário, adaptar se refere a ajustar, alterar, o que pode ser feito de diferentes maneiras, já que, para adaptar uma obra literária para o cinema, por exemplo, deve-se considerar a transposição aí realizada como uma apropriação e interpretação criativa, além de uma atividade de engajamento intertextual.

Em sua obra, Hutcheon (2006), a partir da tentativa de compreender **O quê?**, **Quem?**, **Por quê?**, **Como?**, **Onde?** e **Quando?** da adaptação, propõe o estudo dessa prática sob três diferentes perspectivas: (1) como uma **entidade** ou um **produto formal**; (2) como um **processo de criação**; ou (3) como um **processo de recepção**.

Por entidade formal ou produto, entenderíamos a adaptação como transposição particular de uma obra ou obras, uma espécie de **transcodificação**. Pode-se, então, contar uma história sob um ponto de vista diferente ou ainda expor (transpor) uma nova interpretação. Como processo de recriação, entende-se a adaptação por meio de um processo de **(re)interpretação** e **(re)criação**, processo no qual primeiramente se apropria do texto fonte para depois recriá-lo. E, por fim, como processo de recepção, entende-se a adaptação como uma forma de intertextualidade: o texto baseia-se em outros textos para se criar, existindo completamente por meio de uma relação intertextual com os primeiros (HUTCHEON, 2006).

A metodologia de análise proposta por essa autora tem como foco as formas de engajamento entre as obras artísticas e o público espectador, sendo também três os possíveis modos de se entender tal relação: (1) **o contar**; (2) **o mostrar**; e (3) **o interagir**. Como afirma Hutcheon (2006, p.23-25),

No contar [...] nosso engajamento começa no reino da imaginação, que é simultaneamente controlado pelo direcionamento selecionado das palavras do texto e liberado [...] pelos limites do visual ou aural. [...] Mas com a mudança para o modo do mostrar, como num filme ou em adaptações para o palco, [...] nos movemos da imaginação para o reino da percepção direta – com seu misto

por Júlia Kristeva em artigo publicado originalmente na revista **Critique**, no qual a autora promove uma longa discussão acerca das teorias bakhtinianas contidas nas obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rebelais* (FIORIN, 2008, p.162-163).

de detalhes e enfoque amplo. [...]. [Já] Interagir com uma história é diferente de ver ou escutar – e não somente por causa do tipo de imersão mais direta que esse modo permite.

De acordo com a autora, entender os modos de engajamento do espectador (ou leitor) com a história é entender as especificidades de cada mídia e as possibilidades narrativas que elas oferecem. Entender a passagem entre esses modos – o contar para o mostrar, o mostrar para o contar, o contar para o interagir, por exemplo – é, dessa maneira, entender o processo e o produto da adaptação.

Julie Sanders (2006), em *Adaptation and appropriation*, também tendo como base o conceito de intertextualidade – influenciada especialmente pelas obras de Gérard Genette e Julia Kristeva –, procura classificar os textos cinematográficos derivados da literatura, como já especifica no título de sua obra, de duas diferentes maneiras: como **adaptações** e como **apropriações**.

Por adaptação, Sanders (2006) entende uma relação sinalizada, explícita, entre o texto de partida e o texto de chegada. Em uma apropriação, por sua vez, é empregada uma jornada maior para longe do texto de partida, jornada essa que deriva em novo produto cultural, sendo esse localizado em um novo domínio. O texto apropriado, ou textos, não são claramente sinalizados no processo da apropriação, dependendo da apropriação do conhecimento prévio do leitor para tornar-se reconhecível. Ou seja,

[...] adaptações e apropriações podem variar em quão explicitamente elas começam seus propósitos intertextuais. Muitos dos filmes, programas de televisão ou peças adaptadas de obras canônicas da literatura que [a autora examina em sua obra] se declaram abertamente como uma interpretação ou (re)leitura de um precursor canônico. [...] Na apropriação a relação intertextual pode ser menos explícita, mais incorporada [...] (SANDERS, 2006, p.2).

Ambos os processos são considerados pela autora como práticas intertextuais, e o interesse por eles se justifica na tentativa de entender como a literatura cria literatura, a arte cria arte etc. Além disso, como leitores e espectadores, deveríamos, segundo Sanders (2006), reconhecer que adaptações e apropriações são, fundamentalmente, práticas de difusão literária por meio das redes intertextuais. Vista como uma prática de reescritura intertextual, a adaptação transcende a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo desse um outro.

Ecoando Deborah Cartmell, Sanders (2006) nos apresenta três pontos de vista possíveis para a análise das adaptações que, nas palavras da autora, não deveriam ser julgadas por valores como a fidelidade, mas sim por sua metodologia e análise ideológica. Nessa linha, os três horizontes possíveis seriam:

“Transposição”, no qual o texto literário é transferido tão cuidadosamente quanto possível para o filme (o *Hamlet*, 1996, de Branagh, por exemplo); “comentário”, no qual o original é alterado (como em *A letra escarlata*, 1995, de Joffê), e “analogia”, no qual o texto original é usado como um ponto de partida (como em *As patricinhas de Beverly Hills*, 1995, de Amy Heckerling) (CARTMELL, 1999, p.24).

Por **transposição**, segundo Sanders (2006), entenderíamos, num sentido amplo, toda prática de transformação de uma obra em outra de forma mais acurada o possível. O **comentário**, a segunda categoria apresentada por Deborah Cartmell, de acordo com Sanders (2006), seria a adaptação que funciona propriamente como um comentário politizado do texto fonte. A última categoria elencada por Cartmell, a **analogia**, distancia-se das duas primeiras por não evocar proximidade com seu(s) texto(s) base. Na analogia não precisamos de um pré-conhecimento do texto a ser adaptado para compreensão da obra derivada (SANDERS, 2006). É interessante ressaltar que a analogia assemelha-se ao conceito de apropriação defendido pela autora que, no entanto, não problematiza a questão.

Robert Stam, Linda Hutcheon e Julie Sanders, com objetivos diferentes, constroem suas obras considerando a intertextualidade como horizonte epistemológico. Esses autores enfocam a obra adaptada não como intrinsecamente ligada à original, mas como um elo na cadeia discursiva de enunciados que nos circundam. No caso de Stam e Sanders, dá-se, então, a procura pelas formas de intertextualidade envolvidas no processo de adaptação – ambos pensando com base em Gérard Genette e Julia Kristeva, mas com Sanders considerando proximamente as categorias analíticas elencadas por Cartmell. Já Hutcheon se preocupa com os modos de engajamento entre texto e leitor/espectador e, a partir do estudo das transferências entre um modo para o outro, pauta sua visão de adaptação como processo e como produto.

Lawrence Venuti (2007), em “*Adaptation, translation, critique*”, entretanto, chama-nos a atenção para os problemas de tais abordagens centradas na questão intertextual. Segundo o autor, apesar da válida sofisticação teórica desses tipos de pesquisas, esses estudos têm uma forte tendência a privilegiar a adaptação fílmica sobre o texto adaptado, o que demonstraria apenas uma inversão de valores em relação àqueles que assumem o texto de partida como “original” e o adaptado como “secundário”. Além disso, o autor argumenta também que, mesmo não comparando os filmes diretamente com seus textos de partida, os estudos da adaptação baseados na intertextualidade continuam a prática da comparação entre os textos, sendo dessa vez uma comparação entre o texto de chegada e uma versão do texto de partida mediada por uma crítica ideológica, ou seja, pelo ponto de vista crítico.

Venuti (2007) defende, então, uma visão de adaptação análoga aos estudos da tradução – importante ressaltar que essa visão não se pauta pela ideia de uma tradução intersemiótica – e subsidiada por uma abordagem da linguagem como constitutiva do pensamento e determinante da realidade. Dessa forma, enxerga-se a teoria da adaptação como uma interpretação que constrói uma forma e sentido no texto de partida de acordo com crenças, valores e representações da língua e cultura de chegada. Mais amplamente falando, para o autor, essa atividade é uma forma de **comunicação transcultural** que deve procurar não relações – que ele acredita existir – entre textos de partida e de chegada, mas saber que essas relações estão sujeitas às exigências de um trabalho interpretativo que é determinado pela língua e cultura de chegada. Há, dessa forma, uma visão da adaptação como um processo de **recontextualização**: de um contexto – de partida – a outro – de chegada. Nas palavras de Venuti (2007, p.35)

Os contextos nos quais a tradução ou a adaptação foram produzidas e recebidas, as tradições e práticas de tradução e construção fílmica assim como as condições sociais que envolvem os atos de se ler um texto ou de se assistir a um filme, devem ser levados em conta para que se evite a construção de julgamentos essencialistas que ignorem as contingências históricas.

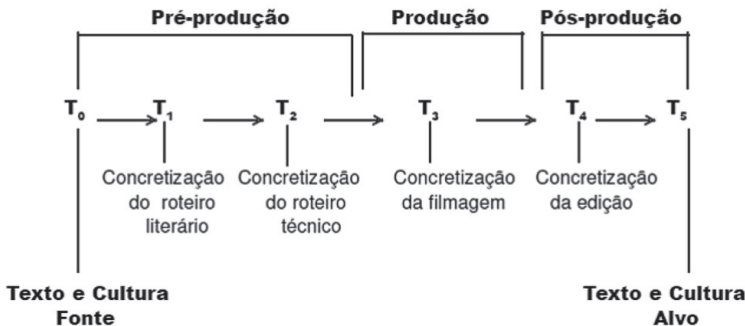
O que o autor parece clamar não é um abandono total da questão intertextual, mas a adição do fator cultural que teria a potencialidade para a construção de um novo olhar sobre o estudo da adaptação enquanto fenômeno popular da contemporaneidade. No entanto, apesar das válidas críticas delineadas por Venuti, o que notamos é que na academia, sobretudo no mundo anglo, ainda são poucos os estudos centrados na questão cultural. Em uma das mais recentes coletâneas organizadas sobre a problemática da adaptação, *True to the spirit: film adaptation and the question of fidelity*, de Colin MacCabe, Kathleen Murray e Rick Warner (2011), pouco espaço foi dado às questões culturais, e quando o tema se faz presente nos textos que compõem o volume, é abordado de forma secundária e, até mesmo, superficial.

No Brasil, a tese de doutorado da professora Thaís Flores Nogueira Diniz (1994), da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulada *Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural*, foi um dos primeiros trabalhos a considerar a questão cultural como parte dos estudos da adaptação. No entanto, apesar de flertar com a perspectiva intertextual, o trabalho de Diniz se afilia à visão de adaptação como tradução intersemiótica. Nas palavras da autora, a tradução “[...] é um signo, aquilo que está no lugar de algo... para alguém... num determinado momento ou corte da cadeia semiótica” (DINIZ, 1994, p.41). A partir dessa ideia, a adaptação como tradução abandonaria sua característica tradicional de simplesmente transportar, tornando-se “[...] um procedimento complexo que envolve também as culturas, os artistas, seus contextos históricos/sociais, os leitores/espectadores, as tradições, a

ideologia, a experiência do passado e as expectativas do futuro” (DINIZ, 1994, p.41). Mais amplamente falando, para a autora, “[...] traduzir significa [...] perpetuar ou contestar, aceitar ou desafiar. Do mesmo ponto de vista, envolve, sobretudo, uma leitura transcultural” (DINIZ, 1994, p.41).

Já dentro da Teoria da Adaptação, Celia Arns de Miranda e Suzana Tamae Inokuchi (2009), em “Um olhar oriental sobre Shakespeare: ‘Trono Manchado de Sangue’ de Akira Kurosawa”, em busca de uma metodologia que lhes permitisse a análise do filme em questão, desenvolvem a proposta teórico-metodológica da **Performance intercultural** do estudioso de teatro Patrice Pavis⁶ (2008), buscando descrever e analisar as transformações do texto literário escrito quando adaptado para o cinema. As autoras formulam, para tanto, o seguinte esquema:

Figura 1 – Esquema da Tradução/Adaptação Intercultural



Fonte: Miranda e Inokuchi (2009, p.162).

Como representado, além de distinguir as três diferentes fases da confecção de um texto fílmico – pré-produção, produção e pós-produção –, Miranda e Inokuchi (2009) adaptam não apenas a terminologia proposta por Pavis, que, como afirmado, estava interessado na questão da *performance* teatral, mas também adicionam um item aos demais já estabelecidos pelo autor: a concretização da edição, que não ocorre com o texto teatral em *performance*. As autoras justificam tais modificações

⁶ Segundo Pavis (2008, p.2), a intertextualidade cedeu seu lugar à interculturalidade. Não basta mais, de acordo com o autor, descrever as relações existentes entre os textos, entendendo seu funcionamento interno; “[...] é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos”. O **interculturalismo** é adotado por Pavis na tentativa de dar conta “[...] da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas” (PAVIS, 2008, p.2). Esse processo, para o autor, não se dá de forma automática ou passiva, pelo contrário, a cultura de chegada procura ativamente na cultura de partida o que necessita para preencher suas necessidades concretas. Hipótese essa que não rejeita que a cultura de partida também seja influenciada nas trocas: o modelo proposto por Pavis é, acima de tudo, interativo.

dada a especificidade da produção cinematográfica que se difere, em processo e como produto, do texto teatral em encenação. As estudiosas ressaltam também, em concordância com Stam (2000), que as concretizações no cinema são realizadas por diversas equipes de trabalho, dado que o mesmo se constitui como uma atividade coletiva, o que influencia diretamente nos atos de concretização realizados ao longo do processo de adaptação.

No esquema de Miranda e Inokuchi (2009, p.162), **T0** corresponde ao texto de partida que “[...] inclui as escolhas, formulações e conceituações do autor do texto que originou o início do processo da realização fílmica”. As autoras ressaltam que a escolha do texto de partida é, obviamente, informada a partir de intenções já em processo de formulação, tendo em vista a inserção do texto nos sistemas cultural e cinematográfico de chegada. **T1** corresponderia ao que Miranda e Inokuchi (2009) denominam **roteiro literário**, ou seja, um roteiro adaptado de textos que, em grande parte das vezes são textos literários ou dramáticos originais ou traduzidos. Para as autoras, nessa fase, além da possível tradução interlingual – uma vez que o texto adaptado pode ser proveniente de outra língua e cultura –, há também a tradução intercultural que visa adequar o texto à futura audiência.

Em **T2** temos o **roteiro técnico** que é modificado, sendo esse uma versão detalhada do roteiro literário – **T1** – segundo decisões técnicas sobre a melhor maneira de contar a história por meio de imagens. Normalmente, o roteiro literário estabelece a ordem que deverá ser seguida pelo roteiro técnico e, para as autoras, essa fase incorpora atividades de todas as equipes de trabalho que preparam cenários, escolha de locações, figurino, elaboração de planos de filmagem, fotografia, som etc. Miranda e Inokuchi (2009, p.166-167) acrescentam ainda que, nessa fase, alguns cineastas e/ou roteiristas elaboram um *storyboard*, que é, na realidade, um “[...] estudo virtual das decisões imagéticas tomadas durante o roteiro técnico, acrescidas da ação e dos diálogos, que são indicados através de legendas”. A elaboração do roteiro técnico marca o fim da fase de pré-produção.

Na fase de produção, **T3** corresponde à concretização do processo de gravação do filme, em cenas orquestradas a partir dos roteiros literário e técnico captadas em um *set* de filmagens. Nessa etapa, capta-se também o som e segue-se uma ordem de filmagem pré-definida. Ambos, imagens e sons, serão utilizados em **T4**, ou seja, no processo de **concretização da edição**. Pertencente à pós-produção, **T4** corresponde às edições de imagem, pelos procedimentos de montagem e de som. É a finalização propriamente dita de um filme. Nessa fase, o filme deixa de ser um conjunto de fragmentos para ganhar uniformidade como um todo. Por fim, o texto fílmico editado permite a **concretização através da recepção** – **T5** –, isto é, propicia sua recepção pelo espectador e pela crítica a partir de sua estreia nas salas de cinema.

Apesar das contribuições evidentes do esquema de Miranda e Inokuchi (2009) para um estudo da obra literária adaptada para o cinema – a divisão das três fases da produção de um filme (pré-produção, produção e pós-produção), a visão sobre os procedimentos técnicos do planejamento e execução do roteiro, bem como o fato do esquema englobar a edição de vídeo e som – argumentamos aqui que ainda há a necessidade de repensá-lo, considerando mais detalhadamente os aspectos técnicos e as questões culturais – que foram praticamente deixadas de lado no esquema, sendo afirmadas somente na elaboração do roteiro literário – da construção do texto fílmico para a língua e cultura de chegada, assim como as especificidades dos dois gêneros.

Dentre os pontos que deveriam ser repensados, primeiramente, é necessária a compreensão de que entre o texto e cultura de partida e o que as autoras denominam por **Roteiro Literário** há a construção do **Argumento**.⁷ Ou seja, antes da tradução propriamente dita, o roteirista interpreta o texto de partida preparando o argumento que, somente em uma etapa posterior, será desenvolvido no formato do roteiro.⁸

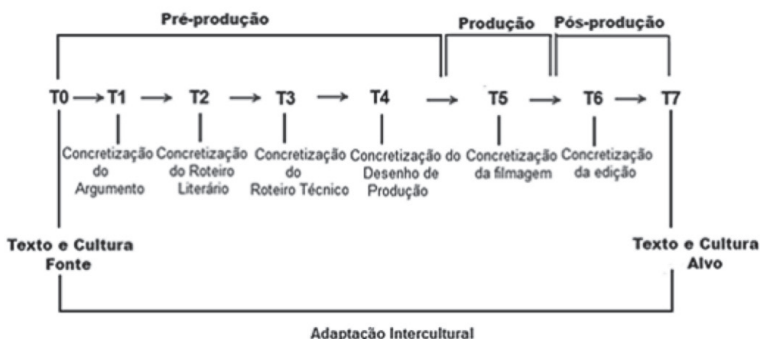
Além disso, o que as autoras englobam como a construção do Roteiro Técnico envolve, na verdade, duas fases da construção fílmica: o **Roteiro Técnico** propriamente dito e o que aqui chamaremos de **Desenho de Produção** (BARNWELL, 2004). No roteiro técnico temos, então, a versão técnica do roteiro, pontuada por rubricas mais detalhadas sobre a melhor forma de construir a história a ser contada por meio de imagens. Já na concretização do Desenho de Produção, é levado em conta o estudo da disposição dos cenários, locações, móveis, objetos e atores, o que envolve, muitas vezes, a criação dos *storyboards*, o que Miranda e Inokuchi (2009) descrevem, ainda, como parte do roteiro literário.

Dessa forma, levando em conta a ideia do processo de adaptação de obras literárias ao cinema além da prática intertextual (STAM, 2000, 2005a, 2005b, 2008; HUTCHEON, 2006; SANDERS, 2006), bem como o considerando como uma forma de comunicação intercultural (PAVIS, 2008) e ainda acrescentando os aspectos teóricos e técnicos do cinema aqui problematizados, delineamos o seguinte esquema:

⁷ Jacques Aumont (2008) nos lembra que o **argumento** é herança direta da literatura ao cinema.

⁸ O argumento é a “visão particular” de seus criadores – os roteiristas –, no caso da adaptação, sobre uma obra específica. O autor ainda diferencia argumento de “tema” que, para ele, seria a “concepção do mundo” que tal visão particular dos roteiristas nos sugere (BARBARO, 1965).

Figura 2 – Esquema da Tradução/Adaptação Intercultural Revisado



Fonte: Adaptado a partir de Miranda e Inokuchi (2009, p.162).

No esquema, além de ampliarmos a etapa de pré-produção inserindo as concretizações do argumento – T1 – e do desenho de produção – T4 –, propomos também a sistematizar o processo de adaptação cultural que, diferentemente de Miranda e Inokuchi (2009), acreditamos perpassar por todas as etapas de produção até chegar ao texto e cultura de chegada. No entanto, apesar de mais completo, um esquema como esse também falharia ao não considerar uma teoria cultural que pudesse embasar as negociações e transformações do texto e cultura de partida no texto e cultura de chegada: é na busca de apontamentos futuros sobre a abordagem cultural do processo de adaptação de obras literárias para o cinema que construímos nossas considerações finais na próxima seção.

Perspectivas futuras: os caminhos abertos e ainda não fechados

Conforme delimitamos até aqui, o estudo sobre a prática de se traduzir/adaptar obras literárias – dentre outras – para o cinema já se concretizou na academia, sobretudo a partir das perspectivas da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação. Essas correntes, cada qual a partir de uma diferente base epistemológica e, portanto, sugerindo caminhos metodológicos diversos, ao contrário de se excluírem, ainda têm convivido em paralelo nos centros de pesquisa internacionais e nacionais. No tocante ao Brasil, pesquisadores da já citada Universidade Federal de Minas Gerais e da Universidade Federal do Rio de Janeiro realizam pesquisas a partir do prisma da adaptação, enquanto alguns pesquisadores da Universidade Federal da Bahia e da Universidade de Brasília trabalham a partir da visão intersemiótica.

Em relação aos estudos culturais, excetuando-se os trabalhos já citados, pouco tem sido realizado na academia – internacional ou nacional –, o que nos leva a perscrutar possíveis caminhos para o enfrentamento da questão intercultural que, juntamente à perspectiva intertextual, acreditamos ser produtora para o estudo

de obras literárias adaptadas para o cinema. Dentre esses possíveis caminhos, três nos parecem despontar na área: as contribuições da **teoria da performance** de Patrice Pavis (2008), como já delineado por Miranda e Inokuchi (2009); a ideia de **indigenização** de Linda Hutcheon (2006); e uma perspectiva **antropofágica** para o processo, já delineada por Medeiros (2012) para tratar de adaptações entre gêneros literários escritos, e em processo de construção por Amorim (no prelo) para a abordagem do cinema adaptado a partir de obras teatrais do renascimento inglês.

Em relação às contribuições de Pavis, além do já apontado por Miranda e Inokuchi (2009), consideramos a metodologia para análise do teatro intercultural sugerida em seu *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 2011) como uma possível e valiosa contribuição para uma teoria da adaptação intercultural. Isto é, na análise intercultural da adaptação, etapas como a identificação dos elementos formais e temáticos estrangeiros na adaptação, a compreensão do alvo dos adaptadores – estratégias ao tornar a cultura acessível ao público –, a escolha da forma para o recebimento dos materiais e tradições estrangeiras, a análise dos modos possíveis de representação da cultura de partida pela cultura de chegada etc. podem vir a contribuir, juntamente à identificação dos discursos e textos que se constituem mutuamente na relação intertextual, para o entendimento da adaptação enquanto processo e produto no trânsito entreculturas.

Já Hutcheon (2006), ao procurar dar conta das mudanças de tempo e lugar nas adaptações, ou seja, mudanças de contexto na adaptação vista como intercultural, apropria-se e desenvolve o conceito antropológico de indigenização, que também pode se revelar uma alternativa para futuros desenvolvimentos na área. Para Hutcheon (2006), esse conceito se refere aos encontros entre diferentes culturas e ao estudo das **acomodações interculturais**. Por meio de um processo de indigenização “as pessoas escolhem o que querem transplantar para o seu próprio solo. Os adaptadores de histórias viajantes exercem o poder sobre o que adaptam” (HUTCHEON, 2006, p.202). Ou seja, a partir da indigenização desempenhada pela adaptação intercultural se torna possível a compreensão de que adaptar não é uma questão apenas de transmutar palavras em imagens, e que, para os espectadores que experienciam uma adaptação, o significado cultural e social deve ser expresso e adaptado a um novo ambiente.

E, por fim, também consideramos como provável horizonte de desenvolvimento para futuras pesquisas a perspectiva antropofágica, derivada da **Antropofagia** idealizada por Oswald de Andrade (2011) que, à parte do caráter político-nacionalista da proposta, tem a **devoração** como mote, isto é, devorar o elemento estranho, estrangeiro, para transformá-lo a partir do local, recontextualizando-o e transformando-o em um outro produto, de uma outra cultura. Mais amplamente falando, a adaptação enquanto prática antropofágica pode, em analogia com as palavras de Haroldo Campos (2010) – a partir de sua ideia de uma tradução

antropofágica – **transcriar**, criar o texto novamente – ou paralelamente –, adaptando não apenas o significado, mas também a própria materialidade do literário, suas propriedades, sua narrativa, sua cultura de partida etc. (AMORIM, no prelo).

Apesar de diferentes entre si, essas propostas, dentre outras, apresentam possíveis rumos que os estudos da adaptação podem tomar na tentativa de abarcar a questão intercultural. No entanto, para finalizar, é preciso sinalizar que tais abordagens sugerem apenas uma **mudança possível** nessa área de estudos: é imperativa a consciência de que, como sugerido no título desta seção, há ainda portas abertas (e não fechadas). No entanto, afirmamos que é a pluralidade de enquadramentos para a questão da adaptação de obras literárias – dentre outras – para o cinema que permite a construção desses estudos como um campo de pesquisas sólido e promissor nas esferas nacional e internacional.

AMORIM, M. A. de. From the intersemiotic translation to the intercultural adaptation theory: state of the art and future perspectives. **Itinerários**, n.36, p.15-33, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Translating or adapting literary works for different media – particularly TV and cinema – is already a cultural practice intrinsic to the contemporary world and, in the search for the understanding of the processes involved in this practice, scholars take into account different epistemological and methodological views. Therefore, this article aims at constructing a critical review of the main theoretical criticism carried out in the area of translation/adaptation, especially those conducted on Intersemiotic Translation and Adaptation Theory realms, attempting to describe them critically and to point out possible directions for future developments in this research area.*

■ **KEYWORDS:** *Film and Literature. Intersemiotic Translation. Adaptation Theory.*

Referências

AMORIM, M. A. de. Hamlet em tradução/adaptação: um olhar intercultural. In: COLÓQUIO DE LITERATURAS DE LÍNGUA INGLESA: SHAKESPEARE EM FOCO, 2., 2012, Seropédica. **Anais...** Seropédica: Universidade Federal do Rio de Janeiro, no prelo.

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 2011.

AUMONT, J. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- BARBARO, U. **Elementos de estética cinematográfica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- BARNWELL, J. **Production design: architects of the screen**. London; New York: Wallflower, 2004.
- BASSNETT, S. **Estudos de tradução**. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- BLUESTONE, G. **Novels into film**. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University, 2003.
- CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CARTMELL, D. Introduction. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). **Adaptations: from text to screen, screen to text**. London; New York: Routledge, 1999.
- DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De quoi demain... Dialogue**. Paris: Fayard, 2001.
- DINIZ, T. F. N. **Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural**. 1994. 235f. Tese (Doutorado em Letras/Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.
- FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008.
- HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. London; New York: Routledge, 2006.
- JAKOBSON, R. Aspectos linguísticos da tradução. In: _____. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MacCABE, C.; MURRAY, K.; WARNER, R. (Ed.). **True to the spirit: film adaptation and the question of fidelity**. New York: Oxford University, 2011.
- McFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University, 1996.
- MEDEIROS, F. T. de. Coleção “Devorando Shakespeare” – reescrituras de Shakespeare na ficção brasileira contemporânea. In: HARRIS, L. A. **Feminismos, identidades, comparativismos: vertentes nas literaturas de língua inglesa**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2012.
- MIRANDA, C. A. de; INOKUCHI, S. T. Um olhar oriental sobre Shakespeare: “Trono manchado de sangue” de Akira Kurosawa. **Scripta**, Belo Horizonte, n.7, p.151-180, 2009.

NAREMORE, J. Introduction: film and the reign of adaptation. In: _____. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

PALMER, R. B. The Sociological turn of adaptation studies: the example of *film noir*. In: STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.). **A companion to literature and film**. United States of America: Blackwell Publishing, 2004.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. London; New York: Routledge, 2006.

SKYLAR, R. **História social do cinema americano**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1975.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

_____. **Literature through film**: realism, magic and the art of adaptation. New York: Blackwell Publishing, 2005a.

_____. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.) **Literature and film**: a guide to the theory and practice of film adaptation. New York: Blackwell Publishing, 2005b.

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Tutgers University, 2000.

VENUTI, L. Adaptation, translation, critique. **Jornal of visual culture**, Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, v.6, n.1, p.25-43, 2007.

Recebido em: 27/12/2012

Aceito em: 10/06/2013



LITERATURA, CINEMA E OUTRAS ARQUITETURAS TEXTUAIS: ALGUMAS OBSERVAÇÕES SOBRE TEORIAS DA ADAPTAÇÃO

Álvaro HATTNER*

- **RESUMO:** Os estudos que investigam as possíveis relações entre literatura e cinema têm se orientado, em grande parte, por um vetor de análise cujo sentido é sempre o do texto literário na direção do texto fílmico. Além disso, a grande maioria das análises feitas por teóricos renomados como Robert Stam e Brian McFarlane aborda tão exclusivamente textos literários que se poderiam chamar de canônicos. Isso revela uma ênfase excessiva na noção de que o texto “primordial” em um estudo de adaptação deva ser o texto literário. Este ensaio pretende discutir algumas dessas concepções, contestando os modelos “binários” de estudos de adaptação e mostrando de que maneira os vetores de análise podem ser proveitosamente invertidos, por exemplo, partindo-se do cinema para a literatura e outras arquiteturas textuais. Essa orientação, partilhada por teóricos como Linda Hutcheon (2006) e Thomas Leitch (2007), rejeita antigas noções que pautavam as comparações entre obras literárias e fílmicas, tais como fidelidade e equivalência, substituindo-as por intertextualidade e transmidialidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Fidelidade. Intertextualidade. Narrativa Transmidiática.

Há bom tempo o estudo das relações entre literatura e cinema se alojou em um grande domínio teórico que podemos chamar de “teorias da adaptação”. A pluralidade que associa a esse domínio representa uma forma mais adequada para lidar com a instabilidade de ideias e perspectivas teóricas geradas, em especial, pela velocidade com que uma grande diversidade de textos é criada e disponibilizada para públicos igualmente diversos.

Nesse sentido, o estado da arte nesse campo teórico tem procurado constantemente ampliar os estudos daquilo que chamo “o vetor original”, i.e., a transformação de textos literários em filmes, para incluir as mais variadas arquiteturas textuais envolvidas em processos de adaptação. No entanto, o percurso para atingir uma postura mais abrangente e que de fato reconhecesse a relevância

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto – SP – Brasil. 15054-000 – hattner@ibilce.unesp.br

de outros tipos de textos para a investigação sobre adaptações apresentou vários percalços. Na verdade, a própria aceitação do valor das adaptações para o cinema foi (e, em alguns casos, ainda é) algo extremamente penoso. Em determinado momento de sua história, as adaptações ficaram entre o fogo cruzado de cineastas e estudiosos de cinema, que as consideravam exemplos de um cinema “impuro”, e de escritores e estudiosos da literatura, que as consideravam “usurpações” dos textos literários, em especial os textos canônicos transformados em filmes.

De fato, o estudo de adaptações enfrenta há muito tempo todo tipo de obstáculos a seu desenvolvimento, colocados não apenas por seu posicionamento em uma espécie de “limbo institucional” entre “Estudos Literários” e “Estudos de Cinema”, mas também por outros fatores como a crença de que as palavras têm primazia sobre as imagens e que, portanto, a literatura é melhor do que o cinema, ou a “fetichização” em relação aos escritores canônicos, o que torna seus textos tabus, interditos para qualquer alteração. Some-se a isso um grande número de conotações negativas associadas às adaptações, tais como “perda”, “violação”, “vulgarização” e “traição” que acabam por reforçar noções de superioridade do texto “original” e, conseqüentemente, a busca quimérica por uma adaptação que seja absolutamente “fiel” a esse “original”.

Alguns desses obstáculos foram comentados de maneira precisa (e às vezes ferina) por Thomas Leitch (2003) em seu artigo “*Twelve Fallacies of Contemporary Adaptation Theory*”. Entre as doze “falácias” apontadas por esse autor, talvez a mais relevante seja exatamente a primeira delas: a de que existe algo que se possa denominar “teoria contemporânea de adaptação”. Segundo ele, apesar da existência de muitos ensaios e cursos que giram em torno do binômio literatura/cinema, a todos eles parece faltar um suporte teórico geral que dê conta do que realmente acontece quando uma equipe de profissionais se dispõe a adaptar um texto literário.

Essa perspectiva gera, segundo Leitch (2003), uma série de perguntas não respondidas pelos estudos de adaptação: uma adaptação é uma obra colaborativa ou o resultado da ação de um único agente, o diretor ou o roteirista? Em que medida a relação que um filme mantém com sua fonte literária difere da relação que o filme tem com seu roteiro? Por que o romance, mais do que qualquer outro gênero, tornou-se uma espécie de paradigma para adaptações cinematográficas? O que, de fato, as adaptações adaptam ou deveriam adaptar, tendo em vista não só as várias diferenças entre os meios literário e fílmico, mas também as diferenças entre inúmeras adaptações do mesmo texto literário ou mesmo diferentes versões de uma determinada história no mesmo meio?

Apesar da pertinência das perguntas de Leitch, o fato é que uma parte significativa dessas inquietações tem se resolvido em graus variados, com uma aceitação igualmente variada das soluções. Na verdade, o que o autor de “*Twelve fallacies*” fez foi organizar questões que se punham desde que teóricos do cinema

como André Bazin e Béla Balázs fizeram algumas das primeiras observações sobre adaptações. Nesse sentido, parece-me importante rever algumas das contribuições relevantes que deram forma ao debate sobre as adaptações.

Acredito que haja um consenso em apontar a obra de George Bluestone (1957), *Novels into Film*, como ponto de partida dos estudos sobre as relações entre literatura e cinema. Nessa obra, até hoje relevante para qualquer estudioso do tema, Bluestone analisa alguns romances indiscutivelmente canônicos, como *Wuthering Heights*, *The Grapes of Wrath*, *Pride and Prejudice* e *Madame Bovary*, e suas adaptações para filme, preocupado em especial com as alterações do texto “original”. Apesar das possíveis críticas que hoje se possa fazer às proposições de Bluestone (essencialismo, apego ao cânone etc.), algumas de suas ideias já demonstram uma compreensão razoável de aspectos que durante muito tempo foram considerados “exógenos” ao estudo de adaptações, tais como números de bilheteria, público-alvo, e a noção de “popularização” de uma obra da “alta cultura” por meio de uma adaptação.

Embora suas análises venham a se pautar por um apego aos textos originais, sua perspectiva sobre “fidelidade” relativiza esse conceito em razão do sucesso ou fracasso de um filme. Segundo ele, os produtores e diretores de cinema ainda falam sobre adaptações “fiéis” e “infieis” sem perceber que, na verdade, estão falando de filmes bem-sucedidos ou malsucedidos. Sempre que um filme se torna um sucesso financeiro, ou mesmo de crítica, a questão da “fidelidade” é abandonada (BLUESTONE, 1957).

O fato é que “fidelidade”, de maneira geral usando os mais variados disfarces retóricos, ainda representa um elemento de valor presente nas análises de adaptações e nos comentários que se pode colher entre o público espectador de maneira geral. Mas parece-me evidente que a noção de “fidelidade” como um parâmetro em estudos de adaptação não se sustenta, conforme comentei em outro lugar (HATTNER, 2010). Na verdade, nossas reflexões deveriam se voltar para os esforços de mostrar claramente (em especial ao público não acadêmico) que, embora exista o desejo de fidelidade, ela é impossível, não só diante da presença inevitável de mediações de todos os tipos na constituição das adaptações, mas devido à instabilidade dos significados produzidos em quaisquer textos por meio de múltiplas interpretações.

Ainda assim, e durante bom tempo, as perspectivas sobre as relações entre literatura e cinema pela via das adaptações guiou-se pelo norte da fidelidade disfarçada em enunciados que atestavam maior ou menor “proximidade” do filme em relação ao texto literário que lhe servia de “fonte”. Autores como Geoffrey Wagner (1975), com seu *The novel and the cinema*, e Dudley Andrew (1984), com o ensaio “*Adaptation*”, buscam estabelecer uma espécie de tipologia de adaptações, que se estrutura por meio de um vocabulário que não evita o uso de expressões e termos como “maior ou menor grau de precisão”, “distância”, e também “fidelidade”.

Para Wagner (1975), que se baseou em proposições do teórico Béla Balász, as adaptações se enquadram fundamentalmente em três categorias: transposição, comentário e analogia. Na transposição, um texto literário “original” é transferido da maneira mais exata possível para um filme. Há inúmeros filmes que se enquadrariam nessa definição; um exemplo que me parece claro seria o *Hamlet* (1990), dirigido por Franco Zeffirelli. Já o comentário engloba aquelas adaptações em que um original é proposital ou inadvertidamente alterado em algum aspecto. *The Grapes of Wrath* (1940), de John Ford, poderia ser classificado nessa categoria. Na **analogia**, um original é usado como ponto de partida para a constituição de uma **outra** obra. *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola, com sua ligação com *Heart of Darkness* (1899), de Joseph Conrad, afigura-se como um exemplo interessante, não só por sua constituição em que o afastamento do filme em relação ao romance é equilibrado com citações e nomes de personagens tirados da obra de Conrad, mas também por aquilo que sua versão posterior *Apocalypse Now Redux*, lançada por Coppola em 2001 e com 49 minutos adicionais, traz para a própria discussão sobre as relações textuais estabelecidas por uma adaptação.

Quase dez anos depois da publicação do modelo de Wagner, Dudley Andrew (1984), em um ensaio contido em *Concepts in film theory* propõe o estabelecimento de três modos de relação entre o filme e o texto. Esses modos, denominados transformação (a reprodução do que há de “essencial” no texto literário), intersecção (a tentativa de recriar as marcas que caracterizam o texto original) e empréstimo (no qual não há nenhuma reivindicação de fidelidade), são fundamentalmente análogos aos tipos de adaptação propostos por Wagner.

Acredito não haver dúvidas sobre o caráter limitado e limitador dessas tentativas de categorização. À medida que surgem mais e mais narrativas em suportes textuais diferentes, torna-se mais e mais evidente que não há sentido no estabelecimento de uma “tipologia de adaptação”. Como afirma Deborah Cartmell (CARTMELL; WHELEHAN, 2006), quanto mais estudamos adaptações, mais se torna evidente que as categorias são ilimitadas.

Criticando essa “tendência taxonômica”, Leitch (2007) afirma que ela conduz a duas outras tendências. A primeira é a presença de juízos de valor gratuitos, que equacionam taxonomia com avaliação. A segunda é a inclinação persistente de estudos de adaptação para definir o seu campo principalmente em razão da proximidade com a literatura. De fato, um breve olhar sobre a produção teórica no campo revela uma aderência não só ao estudo de obras canônicas, mas também uma primazia do vetor romance → filme.

Essa primazia parece apoiar a perspectiva teórica proposta por Brian McFarlane (1996), em seu livro *Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation*, mas por meio do que se poderia chamar “uma abordagem narratológica”. De fato,

as proposições de McFarlane estão um bom passo à frente de seus antecessores, no sentido de se mover para além das questões relativas à fidelidade em direção a outros problemas importantes no estudo de adaptações. A nova “agenda” proposta por McFarlane inclui a discussão de questões como ponto de vista e focalização, além de estabelecer não exatamente uma classificação, mas o que ele chama uma “distinção” para o estudo das adaptações: a transferência e a adaptação propriamente dita.

O procedimento de transferência estaria relacionado àqueles traços narrativos que poderiam ser prontamente transferidos de um suporte textual para o outro. Descrições de vestuário, lugares, objetos estabeleceriam de maneira inequívoca a forma de sua passagem para o texto filmico. Já o que McFarlane chama de adaptação propriamente dita refere-se aos traços narrativos que precisam ser adaptados, ou acabam por ser adaptados pelo diretor ou pelo roteirista. São os procedimentos da adaptação propriamente dita que estabelecem, de maneira evidente, as mudanças que ocorrem em **todas** as adaptações.

A aceitação da equação adaptação = mudança vai caracterizar boa parte das propostas teóricas sobre adaptação no século XXI. O fato é que os últimos dez anos testemunharam o aparecimento de obras seminais para os estudos de adaptação, desde a revisão das teses de George Bluestone feita por uma de suas discípulas, Kamilla Elliott (2003), passando pelas obras de Stam e Raengo (2004), e chegando aos livros de Julie Sanders (2006), Linda Hutcheon (2006) e Thomas Leitch (2007), entre outros. Algumas das ideias contidas nos três últimos títulos me interessam em especial.

O livro de Sanders (2006), embora parta da já famosa coleção didática “*New Critical Idiom*” da editora Routledge, tornou-se famoso entre os estudiosos de adaptação por trazer muito mais perguntas do que respostas para os principais problemas teóricos enfrentados pela área. Ainda assim, Sanders aponta para questões até então pouco abordadas, entre elas a necessidade de se estabelecer uma metalinguagem que dê conta de discutir e descrever adequadamente as relações entre textos e hipertextos, e a proposição de que os estudos de adaptação não devem se ocupar de julgamentos de valor polarizados (adaptações “boas” ou “más”, “fiéis” ou “infiéis”), mas, sim, da análise de processos, ideologias e metodologias envolvidos.

A questão da metalinguagem tem se imposto naturalmente, à medida que aceitamos a ultrapassagem do vetor tradicional dos estudos de adaptação e a inclusão de outros suportes textuais que exigem uma revisão das terminologias empregadas até agora, mescla dos vocabulários da teoria literária e da teoria do cinema. Por sua vez, a superação das polarizações de valor acaba por representar uma nova direção, rompendo o quase eterno ciclo de associação exclusiva de valores positivos com noções de fidelidade, equivalência etc.

Por fim, como o próprio título de seu livro indica, Sanders apresenta uma distinção entre “adaptação” e “apropriação”. Para ela, as adaptações sinalizam um relacionamento com um texto fonte ou original, e as apropriações distanciam-se da fonte de informação para tornar-se um produto cultural e um domínio totalmente novos.

Embora seja difícil perceber uma diferença significativa entre os dois termos, uma vez que o distanciamento em relação a um texto fonte também é uma forma de “relação” com esse texto, as adaptações para Sanders sempre envolvem uma mudança de suporte textual, enquanto as apropriações não necessariamente efetuam essa mudança.

É exatamente o olhar sobre a questão de mudança de suportes que nos conduz, entre outras possibilidades, à inversão do vetor original das adaptações, que ocorre de maneira evidente no caso das novelizações, ou seja, romances que se constituem a partir de filmes, verdadeiras “antiadaptações”, segundo Jan Baetens (2005).

A abertura para outros suportes textuais é uma das mais relevantes proposições de Linda Hutcheon (2006) em *A theory of adaptation*. Rejeitando as abordagens pautadas pelo vetor romance → filme que permeiam um sem-número de estudos, Hutcheon afirma a necessidade de os estudos de adaptação incluírem como seus objetos textos tão diversos quanto óperas, videogames, balés, narrativas gráficas e até mesmo parques temáticos. Essa disposição para a inclusão inegavelmente nos possibilita uma compreensão cada vez mais ampliada dos mecanismos e estratégias envolvidos nos processos de adaptação. É importante ressaltar que não se trata de excluir a “literatura” do conjunto de estudos, mas, sim, de nos voltarmos para as variadas possibilidades contidas nos novos vetores de análise que podem se estabelecer entre, por exemplo, filmes e videogames, narrativas gráficas e filmes, romances, e assim por diante. Voltarei a essa questão mais à frente.

Outra contribuição relevante de *A theory of adaptation* está associada a uma contestação da primazia do “literário” sobre o “fílmico” e, por extensão, de todo “original” em relação às suas possíveis adaptações. Nesse sentido, Hutcheon propõe o uso de “texto adaptado” para o que seria o texto “fonte” ou “original”, reservando o termo “adaptação” para os resultados de transformação do primeiro, em quaisquer suportes. Dessa forma, elimina-se a aura de superioridade associada ao “original”, responsável pela equivocada suposição de que adaptações são inferiores, em especial quando o texto “primordial” vive na intocável torre de marfim do cânone, ou, quando o texto adaptado é visto como uma espécie de “propriedade privada” por seu público consumidor, seja ele composto por leitores, espectadores ou jogadores, que, ciosos daquilo que “lhes pertence”, não admitem que mexam em seu texto. Os exemplos mais evidentes disso são as adaptações das aventuras de Harry Potter, de J. K. Rowling, e das obras *The lord of the rings* e *The Hobbit*, de J. R. R. Tolkien,

e as adaptações de narrativas gráficas que vêm se constituindo há muitas décadas, como é o caso das histórias protagonizadas por Batman e pelos X-Men.

Essa observação nos conduz a outra questão importante destacada por Hutcheon e cuja presença deveria ser mais recorrente em estudos de adaptação: como se dá a recepção de adaptações pelo público? Os estudos pautados pelo vetor original estão preocupados tão somente com comparações biunívocas que geralmente levam em consideração apenas as diferenças pontuais entre os textos estudados, sem levar em consideração qual é a postura do público receptor em relação a uma determinada adaptação e de que maneira a reação dos receptores pode ou não influenciar a maneira como percebemos as adaptações. Um fenômeno recente que parece estar se disseminando entre parte significativa do público e que pode ser claramente detectado em uma rede social como o *Facebook*, por exemplo, é o que eu chamo de TPA, “tensão pré-adaptação”, que se caracteriza pela manifestação de uma angústia associada a uma pré-avaliação geralmente negativa de uma adaptação que sequer foi realizada: o espectador fica sabendo que seu texto favorito será adaptado por um diretor que ele odeia e angustia-se por antecipação, sem mesmo ter visto a adaptação. Em tempos de ampla conectividade e com a presença das redes sociais no cotidiano de grande parte do público, esse tipo de ocorrência pode gerar uma pré-disposição que, entre outros fatores, contribui para alimentar a noção geral de que adaptações são necessariamente inferiores ou, para dizer o mínimo, problemáticas e, em última análise, incômodas.

Apesar da possibilidade de desagrado causada pelas adaptações, a grande maioria dos filmes a que assistimos são adaptações. Há um desejo intenso e constante de desdobramento e transformação de textos em outros textos em outros suportes, uma “fome de narrativas”, por assim dizer. Esse aspecto influencia enormemente a produção de adaptações. A perspectiva unidirecional do vetor literatura → cinema torna-se excessivamente limitada, suplantada por uma multivetorialidade que inclui um diálogo intertextual contínuo entre textos em suportes variados. Assim, por exemplo, o filme *300* (2006), dirigido por Zack Snyder, relaciona-se não só com seu texto adaptado, a série de narrativas gráficas *300* (1998), escrita e ilustrada por Frank Miller, mas também com a obra *História* de Heródoto ([1988]) e com *The 300 Spartans* (1961), filme dirigido por Rudolph Maté.

Outro exemplo que nos permite perceber relações com uma quantidade maior de suportes está associado às narrativas que têm como tema central o “apocalipse zumbi”. Tendo como conjunto de textos adaptados os filmes de George Romero, em especial *Night of the living dead* (1968), *Dawn of the dead* (1978) e *Day of the dead* (1985), essas adaptações se espalham por suportes variados: videogames (a série *Resident Evil*, por exemplo), novelizações (dos filmes e dos videogames), narrativas gráficas (entre elas, a premiada *The walking dead*, de Robert Kirkman),

animações por computador baseadas nos videogames, diversas refilmagens dos filmes de Romero, a série televisiva *The walking dead* (adaptação da narrativa gráfica) e diversos outros filmes, romances, contos e mangás. Cada novo texto se afigura como um acréscimo relevante para a compreensão e fruição de um “todo narrativo”, aquilo que Henry Jenkins (2006) chamou de *transmedia storytelling* (que traduzo por “narrativa transmidiática”).

Para Jenkins, não importa em que suporte uma narrativa é apresentada para seu potencial público consumidor. O texto inicial pode ser um filme (os exemplos dados por Jenkins são *The Matrix* e *Star Wars*) que acaba por se expandir por outros suportes. O caso do já mencionado *The walking dead* também é outro exemplo: a narrativa gráfica gerou a série televisiva, dois romances “convencionais”, *The rise of the governor* (2011) e *The road to Woodbury* (2012), escritos por Robert Kirkman e Joe Bonansinga, narrando acontecimentos anteriores àqueles mostrados na narrativa gráfica, além de dois videogames, dois “*webisodes*” (episódios de curta duração relacionados à narrativa principal e divulgados apenas no website da série televisiva) e um jogo de tabuleiro.

O conceito de *transmedia storytelling* pressupõe que cada “nó” dessa rede textual deve se sustentar por si mesmo, sem que haja uma dependência absoluta entre os textos que a compõem. Ainda assim, as intersecções e recombinações dos suportes envolvidos acabam por construir um conjunto de regularidades textuais que leva a experiência intertextual inerente a qualquer adaptação a níveis impossíveis de serem percebidos quando olhamos para a biunivocidade do vetor original literatura → cinema. Como afirmam Christa Albrecht-Crane e Dennis Cutchins (2010), o gesto metodológico crucial é acolher a sugestão de que, em sua intersecção, romances e filmes (e muitas formas de adaptações em diversas mídias) realizam uma espécie de “fecundação cruzada” que é artisticamente produtiva e, ao mesmo tempo, afirmativa das diferenças existentes entre eles.

Comentando uma série de estudos sobre adaptação em texto que fornece uma visão crítica do estado da arte na área, Leitch (2008) afirma que o futuro dos estudos de adaptação se definirá por uma contestação do modelo “livro-para-filme”, modelo esse que ainda determina parte significativa da produção teórica contemporânea sobre o tema. Também nessa direção posiciona-se Imelda Whelehan (2006), para quem os estudos de adaptação devem transcender questões relacionadas a sucesso ou fracasso dos objetos analisados, para considerar, entre outras coisas, as opções feitas pelos adaptadores, as condições dessas escolhas, outras opções possíveis e também seus possíveis efeitos.

Por fim, e não menos importante, é essencial que os estudos de adaptação se libertem das camisas de força acadêmicas que ainda aprisionam as múltiplas possibilidades de estudo e compreensão das transformações envolvidas em todos os processos de adaptação textual, ultrapassando as polarizações limitadoras,

rejeitando as distinções entre “alta” e “baixa” cultura e adotando perspectivas que se pautem pelas lentes da observação e compreensão das intertextualidades e do caráter transmidiático das obras que serão o nosso objeto de estudos neste século XXI.

HATINHER, A. Literature, film and other textual architectures: some observations on theories of adaptation. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.35-44, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Studies investigating the relationship between literature and film have been largely oriented by an analysis vector which always departs from literary texts towards films. Moreover, the overwhelming majority of criticism done by renowned theorists such as Robert Stam and Brian McFarlane approaches almost exclusively texts considered canonical. This reveals an overemphasis on the notion that the “primordial” text in a study of adaptation should be the literary text. This essay discusses some of those concepts, challenging the “binary” models in adaptation studies and showing how the vectors of analysis can be usefully reversed, for example, starting from films to literature and to other textual architectures. This approach, shared by theorists such as Linda Hutcheon (2006) and Thomas Leitch (2007), rejects old notions that guided comparisons between literary and filmic texts, such as fidelity and equivalence, replacing them with intertextuality and transmedia storytelling.*

■ **KEYWORDS:** *Adaptation. Fidelity. Intertextuality. Transmedia Storytelling.*

Referências

ALBRECHT-CRANE, C.; CUTCHINS, D. New beginnings for adaptation studies. In: _____. **Adaptation studies: new approaches**. Madison: Farleigh Dickinson University, 2010. p.11-22.

ANDREW, D. Adaptation. In: _____. **Concepts in film theory**. Oxford: Oxford University, 1984. p. 96-106.

BAETENS, J. Novelization, a contaminated genre? **Critical Inquiry**, Chicago, v.32, n.1, p.43-60, 2005.

BLUESTONE, G. **Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema**. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1957.

CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. **Adaptations: from text to screen, screen to text**. London: Routledge, 2006.

ELLIOTT, K. **Rethinking the novel/film debate**. Cambridge: Cambridge University, 2003.

HATTNER, A. Quem mexeu no meu texto: observações sobre literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, São Paulo, n.16, p.145-155, 2010.

HERÓDOTO. **História**. Tradução de J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1988].

HUTCHEON, L. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.

JENKINS, H. **Convergence culture: where old and new media collide**. New York: New York University, 2006.

LEITCH, T. Adaptation studies at a crossroads. **Adaptation**, Oxford, v.1, n.1, p.63-77, 2008.

_____. **Film adaptation and its discontents: from *Gone with the wind* to *The passion of the Christ***. Baltimore: The Johns Hopkins University, 2007.

_____. Twelve falacies in contemporary adaptation theory. **Criticism**, Detroit, v.45, n.2, p.149-171, 2003.

McFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Oxford University, 1996.

SANDERS, J. **Adaptation and appropriation**. London: Routledge, 2006.

STAM, R.; RAENGO, A. (Ed.). **A companion to literature and film**. United States of America: Blackwell Publishing, 2004.

WAGNER, G. A. **The Novel and the Cinema**. Rutherford: Fairleigh Dickinson University, 1975.

WHELEHAN, I. Adaptations: The contemporary dilemmas. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.) **Adaptations: from text to screen, screen to text**. London: Routledge, 2006. p.3-19.

Recebido em: 31/12/2012

Aceito em: 10/04/2013



DO VERBAL AO VISUAL: AS ESTRATÉGIAS DA ENUNCIÇÃO EM DUAS NARRATIVAS DE HORROR *

Odair José Moreira da SILVA **

■ **RESUMO:** Para a semiótica francesa, a enunciação, pressuposta no enunciado, é uma instância que faz a mediação entre as estruturas semionarrativas (virtualizadas) e a discursivização (as estruturas realizadas sob a forma de discurso). A enunciação pode ser reconstruída a partir de pistas que espalha no enunciado. Em *The masque of the red death*, conto (Poe) e filme (Corman), há a instauração de duas instâncias enunciativas diferentes, com suas próprias estratégias discursivas. Na narrativa de horror desses dois enunciados, a construção das categorias enunciativas (pessoa, espaço e tempo) é estabelecida por dois enunciadorees que manipulam o leitor/espectador, mantendo entre si uma relação intertextual. Tal relação coloca um problema que parece permanecer quando há a transposição de uma obra literária para o cinema: a infidelidade. Essa, problematizada como algo inerente ao processo de uma tradução intersemiótica, pode ser considerada, às vezes, como um grande exagero. A intertextualidade é, *a priori*, uma propriedade constitutiva de qualquer texto e, ao mesmo tempo, o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um determinado grupo de textos mantém com outros textos. Isso pode ser observado quando o conto e o filme, nesse caso, instauram um diálogo entre si e passam a operar com duas instâncias enunciativas distintas explicitadas na intertextualidade, revelando uma transgressão temática comum: ludibriar a morte. Tomando como base esse pressuposto, o que se pretende aqui é verificar, pelo viés da semiótica francesa, como esses enunciados dialogam entre si e comportam dois enunciadorees distintos, mostrando que a infidelidade não deve ser considerada como a base de análise de uma leitura filmica feita a partir de uma obra literária.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura e cinema. Adaptação. Infidelidade. Enunciação. Intertextualidade.

* Este artigo originou-se da comunicação “Poe, Corman e a narrativa de horror em ‘A máscara da morte rubra’: a transgressão, a intertextualidade e as estratégias de enunciação”, proferida como parte do Simpósio “Literatura e Cinema: Intertextualidades” no IX Seminário Nacional de Literatura, História e Memória: Literatura no Cinema – Unioeste/Cascavel e III Simpósio Gêneros Híbridos da Modernidade: Literatura no Cinema – Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, campus de Assis, em setembro de 2009.

** Pós-Doutorando em Semiótica e Linguística Geral. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral. Pesquisador Fapesp. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – ojomorsi@gmail.com.

“E a Escuridão, a Ruína e a Morte Rubra
estenderam seu domínio ilimitado sobre tudo.”
(POE, 2008, p.131)

Sobre adaptação e fidelidade

A adaptação de uma obra literária para as telas do cinema pode ser entendida, na verdade, como uma tradução intersemiótica entre duas instâncias de manifestação de enunciados diferentes, embora calcados em uma mesma configuração temática.

Roman Jakobson (1997) distingue e classifica três maneiras de interpretar um signo verbal: a tradução intralingual, “ou reformulação”, em que o signo pode ser traduzido em outros signos da mesma língua; a tradução interlingual, “ou tradução propriamente dita”, em que os signos são traduzidos em outra língua; e a tradução intersemiótica, “ou transmutação”, que irá consistir na interpretação dos signos verbais em outro sistema de símbolos não verbais. Na análise que será empreendida aqui, escolheu-se operar com uma tradução intersemiótica manifestada a partir da adaptação fílmica feita pelo diretor Roger Corman do conto “The masque of red death”, de Edgar Allan Poe. Trata-se de uma “transmutação”, nos dizeres de Jakobson, do verbal para o visual.

Uma inquietação, no entanto, surge por parte de críticos, em relação às adaptações fílmicas da literatura em geral, quando envolvem noções de “fidelidade” ou de “infidelidade” entre os textos cinematográficos e literários. Robert Stam (2008), na introdução de seu livro *A literatura através do cinema*, pontua essa questão acerca da “fidelidade” de uma obra e a “infidelidade” que uma adaptação fílmica pode acarretar. Algumas obras fílmicas, quando não compreendem o significado temático da obra literária a que se reporta, e produzem, desse modo, algo totalmente avesso ao que foi proposto no discurso fonte, podem ser a causa do termo “fidelidade” ganhar contornos fortemente incisivos (STAM, 2008, p.20). Segundo o autor americano,

A noção de fidelidade ganha força persuasiva a partir de nosso entendimento de que: (a) algumas adaptações *de fato* não conseguem captar o que mais apreciamos nos romances-fonte; (b) algumas adaptações **são** realmente melhores do que outras; (c) algumas adaptações perdem pelo menos algumas das características manifestas em suas fontes. Mas a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da “fidelidade” não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico. Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade escrita é **possível**. Uma adaptação é **automaticamente** diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens

fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20, grifo do autor).

Tais explicações de Stam parecem pôr um ponto final sobre essa questão a respeito da fidelidade. Para o autor, a adaptação vista como uma “leitura” do romance que serve de fonte para a obra filmica é inevitavelmente “[...] parcial, pessoal, conjuntural” (STAM, 2008, p.21). Desse modo, urge precisar que, se um texto literário qualquer pode gerar várias leituras, um romance, por exemplo, pode também produzir uma série de adaptações (STAM, 2008). Portanto, no que concerne à adaptação, essa deve ser considerada como uma volta em um processo dialógico colocado em andamento. A adaptação não é, pois, um modo de ressuscitar uma palavra original. É com o dialogismo intertextual, dessa maneira, que receberemos o auxílio necessário para que possamos transcender as aporias da “fidelidade” (STAM, 2008).

A proposta de que um texto dialoga com outros textos, mantendo, desse modo, uma intertextualidade, é que irá movimentar a análise empreendida aqui para nos afastarmos de vez dos termos “fidelidade” ou “infidelidade”.

É evidente que a literatura e o cinema possuem aspectos que os evidenciam como artes distintas em suas formas e substâncias. No entanto, Randal Johnson (1982), em *Literatura e cinema*, obra em que postula algumas noções de equivalência entre a literatura e o cinema (romance e filme), afirma que

[...] a diferença básica e mais clara entre romance e filme é aquela entre a comunicação verbal e a visual. [...] Com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, mas com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados (JOHNSON, 1982, p.11).

Johnson mostra que uma imagem filmica não pode ser considerada mais “realidade física” do que uma sequência de palavras, já que a realidade física de uma imagem visual, quando consideramos essa imagem proveniente de algum filme, não é nada mais do que

[...] um jogo de luz e sombras que transmite uma ilusão de realidade, uma ilusão produzida por um aparato complexo que desaparece no processo de produção. A imagem é uma representação analógica, contínua, icônica da realidade. A linguagem verbal é uma representação não-analógica, descontínua e basicamente simbólica da realidade (JOHNSON, 1982, p. 12).

Em suma, nos dizeres da semiótica, estamos lidando com simulacros, seja a linguagem verbal, seja a imagem filmica. Simulacros que fazem referência ao mundo natural. Desse modo, os efeitos de sentido provenientes de uma narrativa de

horror, tais como o medo, a aflição, o pavor, são fundados com base nas situações de medo e temor que temos de coisas que podem nos ameaçar no mundo real, mas com uma única diferença: nesses simulacros, diferentemente das situações vividas pelas personagens, temos a vantagem da segurança, pois a ameaça representada na tela não pode nos atacar e nos fazer mal. Temos o medo, momentâneo, mas tenso. E temos a catarse, efêmera, mas relaxante, com a extinção daquilo que nos perturba, que nos provoca o medo. Assim sendo, por gerar uma série enorme de adaptações filmicas, a escolha do gênero do horror, para o trabalho que será desenvolvido aqui, justifica-se por esse gênero literário ser um manancial rico em efeitos de sentido, em que alguns simulacros, ao enveredar-se pelas tensões do horror, quando transportados para o discurso cinematográfico, passam a contar com uma dimensão figurativa que dá ao gênero o acréscimo de figuras que, não mais imaginadas pelo leitor, passam a concretizar o medo de forma arrebatadora. E isso pode ser corroborado com o processo das estratégias da enunciação empregadas pelo enunciador da obra filmica para diferenciá-la da obra literária, como veremos mais adiante.

Os contos de horror de Poe e o cinema

Durante muito tempo, o cinema buscou, e ainda busca, em diversas obras literárias a fonte de vários filmes que, ao passar de anos, tornaram-se clássicos inesquecíveis. E um dos gêneros literários mais requisitados foi o **horror**. Muitos livros desse gênero foram adaptados, ou serviram de base, para o surgimento do gênero cinematográfico do medo. Não há como esquecer que, no início de sua instauração, o gênero horror no cinema trouxe filmes que se tornaram clássicos absolutos, como é o caso de *Drácula* (1930), de Tod Browning, e *Frankenstein* (1931), de James Whale, ambos inspirados nos já famosos clássicos literários de Bran Stoker e Mary Shelley, respectivamente.¹

Na história do cinema, toda a fundamentação dos filmes se baseia em gêneros, ou seja, a partir do momento em que o cinema tornou-se narrativo, já em meados da década de 1910, houve também a preocupação em produzir filmes de acordo com características comuns para um público específico. Surge, então, a ideia de gêneros do cinema, com todas as características de sua produção, no âmbito da cultura cinematográfica, que perdura até os dias de hoje.

¹ Na concepção de um cinema do medo, o gênero de horror que comentamos aqui é aquele fundado pelos estúdios da Universal, nos Estados Unidos, no início dos anos 1930. O expressionismo alemão, para não nos esquecermos, já vinha trabalhando com alguns temas relacionados aos sentimentos de medo, pavor, e paranoia, como acontece nos filmes *O gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiene, e a primeira versão não oficial de *Drácula* (livro de Bran Stoker), *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau.

Os gêneros cinematográficos surgem a partir dos gêneros literários. Essa é uma primeira acepção em torno do engendramento dos filmes. Rick Altman (2000) ensina-nos que os estudos dos gêneros cinematográficos nada mais são do que, em muitos aspectos, uma prolongação dos estudos dos gêneros literários. O autor esclarece que há uma diferença considerável entre a crítica dos gêneros cinematográficos e seus predecessores literários, pois aqueles têm se constituído, nas últimas décadas, como um terreno à parte dos gêneros literários; como consequência, os gêneros cinematográficos têm desenvolvido seus próprios postulados, seus próprios *modi operandi* e seus próprios objetos.

De todos os gêneros que o cinema produziu e ainda produz, pode-se dizer que aquele que mais chama a atenção, seja de um público específico, seja de curiosos, ainda continua sendo o gênero do horror. Um breve panorama desse gênero se faz necessário: a partir de uma evidência histórico-literária, o horror cinematográfico teve sua origem no horror literário. Segundo Noël Carroll (1999, p.27), o que interessa para os estudos do gênero é o horror artístico e não o horror natural. Para o autor, o horror artístico

Serve de um nome a um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária. “Horror”, como categoria da linguagem ordinária, é um conceito útil, por meio do qual comunicamos e recebemos informação (CARROLL, 1999, p.27).

O horror é um gênero que, desde obras fundamentais como *Frankenstein*, de Mary Shelley, persistiu através dos “romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX” (CARROLL, 1999, p.28). Na literatura e no cinema dois grandes ícones americanos do horror artístico deixaram suas obras para a posteridade: Edgar Allan Poe e Roger Corman, respectivamente. E, sublinhando uma importância nesse gênero, as narrativas de horror de Poe são um belo exemplo do sentimento de pavor que nos toca e nos aflige. Desse modo, Corman soube traduzir em imagens essa sensação de medo proposta pelas narrativas literárias de Poe com maestria.

Poe, escritor, poeta e ensaísta americano do século XIX, fundou os parâmetros para a literatura gótica, a narrativa policial e influenciou muitos escritores desde então. Completamente anônimo em seu país, Poe ganhou grande importância a partir de uma tradução francesa de seus contos de horror feita pelo então poeta maldito Charles Baudelaire. A partir desse momento, Poe tornou-se história. Os trabalhos de Poe influenciaram em muito as narrativas do gênero, tanto literária quanto cinematograficamente. Na literatura, o fenômeno Stephen King, por exemplo, se diz até hoje fã das narrativas bem construídas e amarradas do mestre do horror e do policial. Roger Corman, cineasta americano que fez boa parte de

sua carreira no cinema de horror, encontrou nos contos de horror de Poe uma fonte segura para uma nova safra de películas que tratariam do medo. Foi a partir das abordagens cinematográficas de alguns contos de Poe que Corman tornou-se mundialmente conhecido. E, embora seus filmes atingissem a grande massa, Corman não conseguiu, de imediato, um respeito dos críticos formadores de opinião, pois sua obra “pecava” pela falta de certas características caras ao cinema, do ponto de vista crítico, como o perfeccionismo e a reflexão exaustiva que uma obra fílmica deveria conter. O tempo consertou isso e hoje Roger Corman é considerado um dos grandes realizadores do gênero.

Os contos de horror aproximaram aos poucos a obra de Poe e o cinema. Em 1934, *The black cat*, dirigido por Edgar G. Ulmer, utilizou-se apenas do título do famoso conto do escritor americano. No filme, estrelado por Boris Karloff, não há nenhuma menção à narrativa do conto “O gato preto”. Sabiamente, Ulmer utilizou-se de uma estratégia de marketing para promover seu produto, visto que o cartaz de divulgação trazia a famosa indicação “a partir da obra de Edgar Allan Poe”. Como bem observa Reynold Humphries (2009), o diretor Ulmer admitiu mais tarde em entrevistas que o conto de Poe foi creditado apenas para provocar a atenção do público e definir o perfil do filme.

Somente na década de 1960 é que a união entre Poe e o cinema ganhou uma representação significativa. Vindo de várias experiências nos anos 1950 com o cinema fantástico, em 1960 Roger Corman dirigiu o primeiro filme inspirado na obra de Poe, *The fall of the house of Usher* (no Brasil, “O solar maldito”).² A partir de então, seguiram-se outros filmes adaptados e/ou inspirados na obra do escritor gótico no decorrer da década: *Pit and the pendulum* (1961 – *A mansão do terror*); *Tales of terror* (1962 – *Muralhas do pavor*) – filme em três episódios inspirados em três contos de Poe: “Morella”, “O gato preto” e “O caso do Sr. Waldemar” –; *The premature burial* (1962 – *Obsessão macabra*); *The raven* (1963 – *O corvo*), que tem como referência o famoso poema homônimo de Poe; *The masque of red death* (1964 – *A orgia da morte*, também conhecido como *A máscara mortal*); *The tomb of Ligeia* (1964 – *O túmulo sinistro*); e *An evening of Edgar Allan Poe* (1970), filme feito para a televisão, contendo quatro histórias baseadas em Poe: “O coração denunciador”, “A esfinge”, “O barril de Amontillado”, e “O poço e o pêndulo”. Este último fecha a década de filmes originados a partir dos contos mais famosos do mestre do horror gótico. Foi uma década consagrada, por parte de Roger Corman, ao cinema de horror fundado na obra de Edgar Allan Poe. A partir de então, várias outras obras de Poe serviram de base ou foram adaptadas por vários cineastas no decorrer dos anos seguintes, entre elas a curiosa película *Histórias extraordinárias*

² Entre parênteses, apresentamos a tradução do filme quando lançado e exibido no Brasil. Em caso contrário, faremos referência ao título original.

(1968), filme europeu produzido também em três episódios, cada um com um diretor diferente que, por sua vez, escolheu um conto de Poe: Roger Vadim (“Metzengerstein”); Louis Malle (“William Wilson”), e Federico Fellini (“Toby Dammit”); além do clássico *cult*, dirigido por Dario Argento e George Romero, *Dois Olhos satânicos* (1990), filme com dois episódios baseados em dois contos de Poe, “O caso do Sr. Waldemar” e “O gato preto”. Isso, sem contar que, recentemente, houve uma retomada de Poe nos cinemas: *O corvo* (2012), de James McTeigue, uma ficção biográfica que narra o auxílio que Poe, em seus últimos dias de vida, presta a um detetive que investiga crimes praticados com base nos contos do autor.

The masque of red death, dentro da filmografia de Corman, teve um relevo muito importante na carreira do diretor americano. Assim como *The tomb of Ligeia* e *An evening of Edgar Allan Poe*, o filme foi produzido e dirigido na Grã-Bretanha, local em que a obra do cineasta ganhou mudanças radicais, deixando de possuir tons cômicos, como em *O corvo*, e adquirindo atmosferas aterrorizantes. É o filme que melhor trouxe uma tradução do conto homônimo de Poe.

Na adaptação fílmica do conto de Poe feita por Corman que será analisada, ao se pensar em uma tradução do verbal para o visual (uma tradução intersemiótica), não se pode chegar a uma conclusão equivocada de que se trata do mesmo objeto final; tanto o conto quanto o filme possuem suas características particulares que os diferem, embora o conteúdo temático permaneça com certas similaridades que os aproximam. São dois enunciados diferentes, com suas regras de sentido, de produção de significação, isto é, duas instâncias regidas cada uma por uma enunciação particular. Como equivalência, ambos engendram sua transgressão à morte, um delito que percorre a diegese tanto do filme quanto do conto. Na intertextualidade que há entre as duas obras, torna-se fundamental verificar suas diferenças enunciativas para entender o processo de sua semelhança, no que concerne à transgressão que ambos praticam em relação à morte. Desse modo, o próximo passo, também não menos importante, diz respeito à maneira como esses enunciados dialogam entre si e comportam dois enunciadoreis distintos, mas com um único propósito: provocar o sentimento do medo que irá atingir o leitor/espectador. Essa manipulação será explicitada por meio das estratégias da enunciação, a partir das pistas deixadas no conto e no filme, com base na intertextualidade que existe entre o filme e o conto. Outro detalhe precisa ser observado: neste trabalho foi adotada a tradução do conto “*The masque of red death*” feita por José Paulo Paes, “A máscara da morte rubra”; no entanto, o filme de Roger Corman, em épocas de sua exibição nos cinemas do Brasil, foi lançado como *A orgia da morte* (curioso é que este filme também ficou conhecido como *A máscara mortal*). Daí a preferência por utilizar os títulos do conto e do filme no original inglês, quando necessário.

A teoria da enunciação

Devem-se a Émile Benveniste (1995) os pressupostos teóricos iniciais para o estudo da enunciação. Benveniste, em “As relações de tempo no verbo francês”, procura estabelecer as relações que organizam as diversas formas temporais do sistema verbal do francês moderno, dentro de uma perspectiva sincrônica: os tempos de um verbo francês não se empregam como membros de um sistema único, mas eles distribuem-se em **dois sistemas** distintos e complementares. Esses dois sistemas manifestam dois modos de enunciação diferentes, denominados **história** e **discurso**. De acordo com o autor, a enunciação histórica caracteriza a narrativa de acontecimentos passados. No que tange ao modo de enunciação do discurso, o autor deixa claro que ele é “[...] toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte” (BENVENISTE, 1995, p.267) e, do ponto de vista do locutor, a intenção de influenciar o outro, o ouvinte. Salienta Benveniste que a distinção entre narrativa histórica e discurso não coincide com a distinção entre língua falada e língua escrita, pois, se a enunciação histórica está reservada à língua escrita, o discurso é tanto escrito quanto falado. Por empregar livremente todas as pessoas gramaticais, tanto **eu/tu** como **ele**, o discurso distingue-se nitidamente da narrativa histórica. Segundo o linguista francês, “[...] o registro dos tempos verbais é muito mais amplo no discurso: de fato todos os tempos são possíveis, salvo um, o aoristo, banido hoje desse plano de enunciação enquanto é a forma típica da história” (BENVENISTE, 1995, p.268).

Benveniste (1989), em “O aparelho formal da enunciação”, analisa o mecanismo da produção do enunciado mostrando como, ao enunciar, o locutor mobiliza a língua utilizando-se de seu aparelho formal e marcando sua posição de locutor por meio de índices específicos. O autor mostra que a enunciação é “[...] este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p.82). A enunciação é o ato de produzir um enunciado. Nesse ato, o locutor mobiliza a língua por sua conta. A relação do locutor com a língua determina os caracteres linguísticos da enunciação. Para Benveniste, a enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso.

O ato individual pelo qual se utiliza a língua introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação. Antes da enunciação, a língua não é senão possibilidade da língua. Depois da enunciação, a língua é efetuada em uma instância de discurso, que emana de um locutor, forma sonora que atinge um ouvinte e que suscita uma outra enunciação de retorno (BENVENISTE, 1989, p.83-84).

O autor postula então que a enunciação é “[...] este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 1989, p.82). Para José Luiz Fiorin (2000, p.80), enunciação é o ato por meio do qual “[...] o falante

produz vários enunciados, e o enunciado é toda combinatória de elementos linguísticos provida de sentido”. No *Dicionário de semiótica*, Greimas e Courtés definem a enunciação como uma instância de mediação que atualiza o “[...] espaço das virtualidades semióticas”, considerado o lugar de “[...] residência das estruturas sêmio-narrativas, formas que, ao se atualizarem como operações, constituem a **competência semiótica** do sujeito da enunciação” (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p.166-167, grifo do autor). Ocorre, desse modo, a colocação em discurso – ou discursivização – que consiste na retomada das estruturas semionarrativas (estruturas semióticas virtuais) e na sua transformação em estruturas discursivas (estruturas realizadas sob a forma de discurso).

Os linguistas vão estudar a enunciação por intermédio do enunciado, ou seja, é por meio do enunciado que se chega à enunciação. Não haverá mais a oposição, feita pelo linguista, entre a enunciação e o enunciado, como o ato a seu produto, “[...] um processo dinâmico a seu resultado estético” (FIORIN, 1996, p.21), pois, ao ver-se impossibilidade de estudar diretamente o ato da enunciação, o linguista procurará sempre proceder a um processo de identificação e de descrição dos **traços** do ato **no produto**. Com relação ao discurso, torna-se necessário compreendê-lo não como um grande aglomerado de frases, mas como um todo de significação. Essa totalidade é constituída pela enunciação. Buscando em Greimas e Courtés (2008) uma definição, pode-se dizer que o discurso será identificado como um processo semiótico, que englobará a totalidade dos fatos semióticos (relações, unidades, operações etc.) situados no eixo sintagmático da linguagem.

O autor, reiterando a lição de Benveniste, diz que a enunciação se define “[...] como a instância de um **eu-aqui-agora**. Com efeito, o sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora” (FIORIN, 1999, p.40). Na enunciação há, portanto, três procedimentos: a actorialização, a espacialização e a temporalização, que se valem, respectivamente, das categorias de pessoa, de espaço e de tempo. Há dois aspectos abrangidos pela sintaxe do discurso, a saber: a) as projeções da instância da enunciação no enunciado; b) as relações entre enunciador e enunciatário. Esses dois aspectos se confundem, pois “[...] as diferentes projeções da enunciação no enunciado visam, em última instância, a levar o enunciatário a aceitar o que está sendo comunicado” (FIORIN, 1999, p.40).

Dois pontos interessantes valem ser notados: a) a enunciação existe, mesmo quando seus elementos não aparecem no enunciado, pois nenhuma frase se enuncia sozinha; b) há uma instância pressuposta de enunciação, mesmo quando ela é simulada dentro do enunciado (FIORIN, 1999).

De um modo geral, encontramos os elementos da enunciação em qualquer manifestação do discurso, seja esse verbal ou não verbal. Nas narrativas, ou até mesmo em frases “soltas”, notamos que há uma instância pressuposta de

enunciação, tornando-se evidente que tais textos não se enunciaram sozinhos. Se a enunciação existe mesmo quando os elementos da enunciação não aparecem no enunciado, ou se há uma instância pressuposta de enunciação, mesmo quando se simula a enunciação dentro do enunciado (a enunciação enunciada, ou narrada), como verificar isso na narrativa cinematográfica?

***The masque of red death* sob o ponto de vista da enunciação**

A partir do conto original de Edgar Allan Poe, *The masque of red death*, o filme de Roger Corman estabeleceu um acréscimo que o torna, de certo modo, um texto que adquire uma identidade própria. De que maneira isso acontece? Pelas estratégias discursivas no âmbito da enunciação. Ao compararmos as duas obras, observamos que ambas possuem a linha temática desenvolvida de maneira comum, a transgressão à morte, mas a diferença delas pode ser encontrada na maneira como cada enunciadador opera com a estruturação de seu enunciado. Para isso, é preciso compreender tal estruturação pelo viés da semiótica francesa.

A semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas, difundida e desenvolvida por seus seguidores, trata de operar com aquilo que ficou conhecido como o **percurso gerativo da significação** de um texto. É a partir desse percurso que se mostra como se produz e se interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo. Nesse modelo, são três os níveis do percurso: o profundo (ou fundamental), o narrativo e o discursivo. Em cada um deles há um componente sintático e um componente semântico. Uma síntese atualizada desse percurso, a partir das observações de Denis Bertrand (2003, p.47), pode ser vista no Quadro 1:

Quadro 1 – Percurso gerativo da significação

Estruturas discursivas (Nível discursivo)	Isotopias figurativas (espaço, tempo, atores) Isotopias temáticas Figurativização Tematização
Estruturas semionarrativas (Nível narrativo)	Esquema narrativo (contrato, competência, ação, sanção) Sintaxe actancial (sujeito, objeto, destinador, antissujeito; programas narrativos; percursos narrativos) Estruturas modais (querer, dever, saber, poder fazer ou ser e suas negações)
Estruturas profundas (Nível profundo)	Semântica e sintaxe elementares (quadrado semiótico)

Fonte: elaboração própria.

A partir desse quadro sintético, vale ressaltar que é no nível discursivo que encontramos as categorias da enunciação: espaço, tempo e atores. De acordo com Bertrand (2003, p.29), a dimensão figurativa é a mais superficial e rica, pois ela é responsável pelo acesso imediato ao sentido, já que “[...] essa dimensão se interessa pela maneira como se inscreve o sensível na linguagem e no discurso [...]”, uma vez que ela

[...] é tecida no texto por isotopias semânticas, e recobre com toda sua variedade cintilante de imagens as outras dimensões, mais abstratas e profundas. Ela dá ao leitor, assim como ao espectador de um quadro ou de um filme, o mundo a ver, a sentir, a experimentar (BERTRAND, 2003, p.29).

Desse modo, como justificativa pela escolha da dimensão figurativa para o trabalho a ser desenvolvido aqui, é nessa dimensão que podemos constatar que os recursos figurativos, como aqueles da enunciação, tanto da obra literária, quanto da adaptação fílmica, tornam-se “palpáveis”, no que tange ao reconhecimento das categorias de espaço, tempo e pessoa; tais categorias são recursos operados por meio das estratégias enunciativas empregadas por dois enunciadores distintos, como é o caso de Poe e Corman. Portanto, no âmbito da análise que será empreendida aqui, é somente com nível discursivo, em que são explicitados os ditames da enunciação, que iremos operar.

Foi dito anteriormente que o filme de Corman oferece um acréscimo à obra homônima de Poe e esse acréscimo pode ser também compreendido pelo processo da alegoria. No filme ela funciona como um ornamento. De acordo com Hansen (1986, p.2), uma das possibilidades em relação à alegoria é pensá-la como um “dispositivo retórico para a expressão”, pois ela está em “um conjunto de preceitos técnicos que regulamentam as situações em que o discurso pode ser ornamentado”.

A ornamentação do discurso fílmico é o que o torna diferente do conto. Ela é um efeito do enunciator projetado em seu enunciado, ou seja, ela por si só já constitui uma estratégia da enunciação. Vejamos o caso a partir de uma categoria da enunciação: a instauração do ator. Em semiótica discursiva, o ator é uma entidade do discurso que, a partir da conversão dos actantes narrativos, recebe um revestimento semântico, estabelecendo, dessa forma, um papel temático. O ator pode ser individual ou coletivo, figurativo ou não figurativo. A individualização de um ator, marcada pela atribuição de um nome próprio, não é uma condição para sua existência, pois um papel temático qualquer muitas vezes serve como denominação do ator, é o caso do “herói”, por exemplo (GREIMAS; COURTÉS, 2008).

Analise-se o caso da personagem do príncipe Próspero. Tanto no conto quanto no filme, Próspero, papel temático no âmbito da discursivização, é a personagem que movimenta a narrativa e dá a ela o equilíbrio proveniente de suas características como catalisador da tematização da história.

No conto, sabemos que o príncipe é um sujeito excêntrico e dono de uma personalidade, de certo modo, ingênua:

Mas o príncipe Próspero sabia-se feliz, intrépido e sagaz. Quando seus domínios começaram a despovoar-se, chamou à sua presença um milheiro de amigos sadios e frívolos, escolhidos entre os fidalgos e damas da corte, e com eles se encerrou numa de suas abadias fortificadas. Era um edifício vasto e magnífico, criação do gosto excêntrico, posto que majestoso, do próprio príncipe. Forte e alta muralha, com portões de ferro, cercava-o por todos os lados. Uma vez lá dentro, os cortesãos, com auxílio de forjas e pesados martelos, rebitaram os ferrolhos, a fim de cortar todos os meios de ingresso ao desespero dos de fora, e de escape, ao frenesi dos de dentro. A abadia estava amplamente abastecida. Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. O mundo externo que se arranjasse. Por enquanto, era loucura pensar nele ou afligir-se por sua causa. O príncipe tomara todas as providências para garantir o divertimento dos hóspedes. Contratara bufões, improvisadores, bailarinos, músicos. Beleza, vinho e segurança estavam dentro da abadia. Além de seus muros, campeava a “Morte Rubra”. (POE, 2008, p.126).

A personalidade do príncipe Próspero é criada a partir desse fragmento do conto, ou seja, sabe-se que era excêntrico por seu gosto em construir e decorar seu castelo, como mais adiante a narrativa revela e, de certa forma, ingênuo por acreditar que, encerrado no interior de sua fortaleza com seus convidados, estaria livre da mortífera peste que rondava seu povoado. O impacto que a personagem do príncipe Próspero causa quando o leitor entra em contato com sua existência não é tão arrebatador, como é no caso do filme. No conto, o papel temático desse ator apenas serve para criar uma analogia com a inevitabilidade e a inexorabilidade da morte.

Veja-se o caso do filme. Nesse, a construção do papel temático do ator chega a um ponto de extremo exagero da maldade, criando, dessa forma, um efeito de repulsa em relação ao príncipe por parte do espectador. O que o leitor apenas constata sobre o príncipe no conto em nenhum momento pode ser comparado à exposição que o espectador tem da personalidade demoníaca e arrogante que permeia toda a diegese fílmica. Próspero, no filme, é a encarnação do próprio mal. A construção de sua personalidade é fator preponderante para assim estabelecer o domínio sobre as outras personagens. O príncipe, sob o viés do enunciador fílmico, é ateu, luxurioso, cruel, sádico, sarcástico, arrogante e servo de satã.

Por capricho, após invadir a aldeia ao redor de suas propriedades, manda uma moça, Francesa, escolher, entre o pai e Gino, seu amante (os três ausentes no conto), aquele que mereceria viver enquanto o outro seria executado. Assustado

repentinamente pela morte de uma mulher idosa na aldeia, Próspero e toda sua comitiva vão embora o mais rápido possível, fugindo da morte vermelha que vitimava os aldeões. O príncipe manda atear fogo na aldeia, e ordena levar à força para o castelo as três vítimas que subjugara antes. No interior da fortaleza, o embate entre o bem e o mal tem início.

A estratégia do enunciador filmico é revelar ao máximo que pode a complexidade do caráter do príncipe. Se no conto Próspero apenas é um papel temático que faz uma analogia com a implacabilidade da morte, no filme a analogia surge como questionamento, quer seja da fé, quer seja do que é o bem e do que é o mal. Mais adiante voltaremos a esses questionamentos.

Situando outro aspecto da discursivização operada pelos enunciadorees, o espaço é outra estratégia que ganha contornos mais significativos na narrativa filmica, que ajudarão a formar e a descrever a personalidade de Próspero. No conto, a exploração do espaço leva o leitor a conhecer, pela orientação de um narrador em primeira pessoa, as dimensões do castelo de Próspero, como prova da excentricidade do príncipe:

Mas me permitam, primeiramente, falar das salas em que se realizou [o baile de máscaras]. Era uma sala imperial de sete salões. Na maioria dos palácios, tais séries formam longas perspectivas em linha reta, as portas abrindo-se de par em par, possibilitando a visão de todo o conjunto. Aqui, o caso era diverso, como se devia esperar do gosto bizarro do duque. Os apartamentos estavam dispostos de forma tão irregular que a vista abarcava pouco mais de uma vez. A cada vinte ou trinta metros, havia um cotovelo brusco, proporcionando novas perspectivas. [...] A sala da extremidade oriental, por exemplo, fora decorada em azul, e intensamente azuis eram suas janelas. A segunda sala tinha ornamento e tapeçarias purpúreas; purpúreas eram as vidraças. A terceira fora pintada de verde, sendo também verdes as armações das janelas. A quarta havia sido decorada e iluminada de alaranjado; a quinta, de branco; a sexta, de violeta. O sétimo aposento estava completamente revestido de veludo preto, que, pendendo do teto e ao longo das paredes, caía em dobras pesadas sobre um tapete de mesmo estofamento e cor. Nesse aposento, entretanto, a cor das janelas não correspondia à das decorações. Suas vidraças eram vermelhas, de uma escura tonalidade sanguínea. Cumpre notar que em nenhum dos aposentos havia lâmpadas ou candelabro pendendo do teto ricamente ornamentado a ouro. Luz alguma emanava da lâmpada ou candelabro em qualquer das salas. Contudo, nos arredores que as acompanhavam, em frente de cada janela, havia um pesado tripé a sustentar um braseiro cuja luz, filtrando-se através dos vitrais, iluminava o aposento, ocasionando uma infinidade de vistosas e fantásticas aparências (POE, 2008, p.127).

Em suma, o narrador descreve todas as salas do castelo. Eram sete no total, cada uma colorida diferentemente da outra: a primeira sala era azul; a segunda, púrpura; a terceira, verde; a quarta tinha tons alaranjados; a quinta, totalmente branca; a sexta, violeta; e a sétima, completamente preta. Como um detalhe que diferenciava esta última das outras, suas janelas eram todas pintadas de vermelho e, conforme as luzes externas incidissem sobre elas, mantinham um tom sanguíneo no interior. Também nessa sala havia um relógio de ébano cujos sonoros carrilhões deixavam os hóspedes de Próspero amedrontados. Com relação ao espaço externo ao castelo, o único indício mostrado pelo narrador refere-se ao despovoamento, não só dos domínios do príncipe, mas também de todo país, causado pela morte rubra.

O enunciador do filme coloca em ação um narrador objetivo. Esse, ao invés daquele do conto, não impregna o espectador com suas impressões, mas, ao contrário, deixa-o livre para sentir ele mesmo o efeito repulsivo que o enunciado apresenta. Se, quando construída a personalidade de Próspero, havia um questionamento acerca do bem e do mal, figurativizado pela fé, tanto do príncipe, um discípulo de satã, cruel e sádico, quanto de Francesca, a aldeã devota a Deus, é nos espaços que esse maniqueísmo ganha contornos mais relevantes. Há o espaço exterior da aldeia, figurativizando a fé das pessoas humildes, fadadas à sorte e à morte rubra e, nesse mesmo processo de figurativização, o interior do castelo, representando o espaço da transgressão. Esse espaço é similar no conto, mas no filme é acrescido de mais detalhes que enaltecem o efeito do medo e da repulsa: ao invés do relógio de ébano que assustava todos os convidados com seus sonoros carrilhões a cada hora, na sétima sala há um altar para a devoção ao diabo. Essa sala é o palco de sacrifícios e também da entrega da alma ao “senhor das moscas”, como bem enfatizava o príncipe Próspero. Era um espaço secreto e reservado; nenhum convidado, a não ser a devota Francesca, havia entrado em seus domínios. E, pontuando ainda mais a constituição desse espaço transgressor, havia, nos porões do castelo, uma câmara de torturas. O pai e o amante de Francesca, Gino, estavam presos nesse lugar.

O embate entre Próspero e o destino é simbolizado pelo espaço. No espaço exterior, há a Morte Vermelha, um ente fantasmagórico que decide o destino das pessoas; no espaço interior, há o príncipe e seus convidados, pretensiosos transgressores que tentam ludibriar a Morte Vermelha. Evidenciam-se, como uma oposição primária que contamina a diegese fílmica, os espaços da riqueza (os convidados do príncipe Próspero, que, de certo, simbolizam a celebração da vida) e aquele da pobreza (os aldeões massacrados pelo poder de Próspero e da peste, o espaço da morte). Quando esses espaços se colidem, o que resta é apenas uma consequência do destino. No conto, essa colisão entre os espaços não acontece. A colisão se dá entre os papéis temáticos e somente ocorre no momento em que

o príncipe, completamente enfurecido por um de seus convidados, que traja uma fantasia de Morte Vermelha, resolve tirar satisfações com aquele “transgressor”:

Quando os olhos do príncipe Próspero caíram sobre aquela figura espectral (que, para melhor representar seu papel, caminha entre os dançarinos com passos lentos e solenes), viram-no ser tomado de convulsões e arrepios de terror ou asco, no primeiro instante; logo depois, porém, seu rosto congestionou-se de raiva.

— Quem se atreve — perguntou roucamente aos cortesãos que o cercavam —, quem se atreve a insultar-nos com essa brincadeira blasfema? Agarrem-no, desmascarem-no! Assim saberemos quem deverá ser enforcado ao amanhecer! Essas palavras vieram da sala azul, onde se achava o príncipe quando as pronunciou. Ecoavam pelas sete salas, alta e claramente, porque o príncipe era homem destemido e forte, e a música havia cessado, a um gesto seu (POE, 2008, p.130).

Após o contato de Próspero com o misterioso convidado, ele percebe aterrorizado que era a própria Morte Vermelha que estava em seus domínios, trazendo o horror para todos os transgressores e, conseqüentemente, suas mortes.

No filme, o espaço externo é, ao mesmo tempo, o espaço da purgação e da transcendência. A Morte Vermelha, sob o ponto de vista da discursivização, é um ator que, embora sem nome, recebe revestimentos semânticos que o transformam em um papel temático. Não cabe a esse papel a alcunha de antagonista nem de protagonista. A Morte Vermelha é cristalizadora, enquanto papel temático, de uma transcendência concedida a poucos. Na diegese do filme, somente seis pessoas são deixadas como testemunhas desse evento, incluindo Francesca e Gino. Já o espaço interno é, ao mesmo tempo, o espaço da revelação e da erradicação. Próspero, ao se defrontar com a Morte Vermelha, no encontro fatal, assusta-se ao ver-se no rosto do misterioso convidado. O príncipe surpreende-se ao saber que todos os seus esforços foram em vão, que seu mestre Satã não enviou nenhum emissário para livrá-lo do destino fatídico e que todos iriam, aos poucos, cair sob a devastação escarlate da moléstia.

Quanto à questão temporal, o conto, assim como o filme, privilegiou tratamento diferente. No primeiro, a duração temporal se arrastou por muito tempo, até culminar no fatídico dia do baile de máscaras:

Por muito tempo, a “Morte Rubra” devastava o país. Jamais pestilência alguma fora tão mortífera ou tão terrível.

Ao fim do quinto ou sexto mês de reclusão, quando mais furiosamente lavrava a pestilência lá fora, o príncipe Próspero decidiu entreter seus amigos com um baile de máscaras de inédita magnificência (POE, 2008, p.126-127, grifo nosso).

A impressão que prevalece no conto, inicialmente, é de que foram longos os dias; a espera teve sua coroação com o baile e a surpresa final. No filme, tudo acontece em apenas três noites. Na primeira noite, uma quinta-feira, o príncipe, após invadir a aldeia de seus miseráveis súditos, conhece de perto a morte vermelha e leva Francesca, Gino e o pai dela para o castelo; na segunda noite (uma sexta-feira), vemos a tentativa de Próspero de convencer Francesca a aceitar seu senhor Satã; assim como o sacrifício do pai de Francesca e a imolação satanista de Juliana, serva e amante do príncipe; na terceira e derradeira noite, o baile de máscaras e o encontro com a Morte Vermelha acontecem em um sábado, dia do sagrado descanso bíblico. Essas três noites foram suficientes para que o espectador pudesse construir uma imagem da personalidade de Próspero, de sua persistência em abalar a fé de Francesca, e de sua perversidade. A fé é questionada de ambos os lados. De um lado, Francesca e Gino são testados por Próspero; de outro, Juliana, uma das amantes de Próspero, após seu ritual de iniciação satanista, tem sua fé no senhor das trevas abalada e é morta em seguida; o próprio príncipe decepciona-se ao saber que a Morte Vermelha não é um emissário de Satã e que seu senhor não vai intervir para salvá-lo da morte certa. Reiteramos que o papel temático da Morte Vermelha é o de centralizar o questionamento da fé, de maneira a deixar bem claro que sua conduta não pertence nem ao bem e nem ao mal. Se por um lado a Morte Vermelha ceifou muitas vidas, entre devotos do bem e do mal, de outro ela decidiu poupar algumas almas do sofrimento de seu domínio: uma criança, um casal de anões, um ancião da aldeia, Francesca e Gino. No final do filme, o encontro da Morte Vermelha com suas irmãs vem corroborar a ideia de que, por mais que suas ações não sejam compreendidas, é só dessa maneira que a vida pode continuar em seu fluxo constante, pois, como a própria Morte Vermelha enfatiza, “*sic transit gloria mundis*” (em uma tradução livre, “assim passa a glória do mundo”).

Como síntese do que foi dito até aqui, podemos observar no Quadro 2 como cada enunciador operou com suas estratégias discursivas e enunciativas para produzir, cada um a seu modo, o efeito de sentido do horror em suas narrativas:

Quadro 2 – As estratégias discursivas e enunciativas dos enunciadores distintos

	<i>The masque of the red death</i> “A máscara da morte rubra” (conto)	<i>The masque of the red death</i> <i>A orgia da morte</i> [ou <i>A máscara mortal</i>] (filme)
Atores	Papel temático pouco revelador, apenas condutor de um efeito de espanto que gera o medo, sem complexidade (o príncipe Próspero).	Papéis temáticos reveladores e complexos; condutores de efeitos de repulsa e de horror que geram o medo; os vários papéis enaltecem o embate entre o bem e o mal; este maniqueísmo está ausente no conto (o príncipe Próspero; Francesca; Gino; Alfredo; o casal de anões; Juliana; a Morte Vermelha e suas irmãs).
Espaço	Como consequência da excentricidade; o castelo como palco da erradicação dos transgressores.	Como consequência da excentricidade e da maldade; dualidade espacial: externo (purgação e transcendência) vs. interno (revelação e erradicação); a floresta como lugar da transcendência; o castelo como palco da erradicação dos transgressores. Oposição primária entre o espaço da riqueza (Próspero e os convidados) e o espaço da pobreza (os aldeões). Espaços que se alternam entre vida e morte.
Tempo	Salto cronológico em uma localização temporal indeterminada (“Ao quinto ou sexto mês de reclusão...” [p. 126]); pouco revelador com relação à personalidade de Próspero; duração indeterminada (“Por muito tempo...” [p. 126]).	Linear a partir de uma localização temporal determinada (3 noites, quinta, sexta e sábado – o dia do baile); muito revelador com relação à personalidade de Próspero.

Fonte: elaboração própria.

Notas finais

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004), a intertextualidade é, *a priori*, uma propriedade constitutiva de qualquer texto e, ao mesmo tempo, o conjunto das relações explícitas ou implícitas que um texto ou um determinado grupo de textos mantém com outros textos. Essa afirmação pode ser observada após percebemos o diálogo que o conto e o filme instauram entre si e passam a operar com duas instâncias enunciativas distintas explicitadas na intertextualidade, revelando uma transgressão comum: ludibriar a Morte Vermelha.

Após esse percurso, ficou constatado que nas narrativas de horror embrenhadas nesses dois enunciados, a construção das personagens, do espaço e do tempo, Itinerários, Araraquara, n. 36, p.45-64, jan./jun. 2013

categorias da enunciação, é estabelecida por dois enunciadores que manipulam o leitor/espectador, observando-se que cada um, de modo particular e com intuítos distintos, objetiva a certos alcances na globalidade de suas obras. Essa manipulação é dialógica na medida em que os dois textos mantêm entre si uma relação intertextual. Apesar de o texto filmico de Roger Corman manter uma relação com aquele de Edgar Allan Poe, ele torna-se independente ao colocar em pauta certos questionamentos – acerca da fê e do maniqueísmo exacerbado, ausentes na superfície do conto – fundamentalmente marcados na caracterização dos papéis temáticos que o príncipe Próspero e a Morte Vermelha recebem na diegese filmica. A força alegórica do filme ganha contornos mais relevantes quando, no processo de sua intertextualidade, ele transcende a obra a que faz referência, sem, no entanto, desqualificá-la.

Insistimos em reiterar aqui que uma obra literária e um filme são objetos praticamente diferentes, mas com instâncias criadoras comuns. Cada um deles é uma semiótica com seus próprios meios de criação de sentido. Foi visto que quando esses objetos semióticos interagem entre si e, a partir dessa interação, produzem outro objeto semiótico (a adaptação de um livro em um filme, por exemplo), temos uma tradução intersemiótica. No entanto, esse novo objeto traz em si o fato, às vezes exagerado, de ser o ponto da discórdia, pois foi o resultado de um processo originado na “infidelidade”: no nosso exemplo, sempre é comum ouvir que tal filme foi infiel à obra adaptada, que deixou de lado o momento mais crítico e fundamental que a obra literária queria transmitir.

Nota-se que a crítica conservadora reitera sempre termos que parecem querer afugentar o espectador das salas de cinema: “infidelidade”, “traição”, “deformação”, “violação”, “vulgarização”, “adulteração”, “profanação”, só para ficarmos em alguns deles apontados por Robert Stam (2008). Todos parecem conduzir a um mesmo lugar: leia o livro, não veja o filme. Diante desse fato, não devemos nos deixar levar pelo equívoco de achar sempre que um filme é a transposição literal da obra escrita para a representação visual das imagens em movimento. Um filme baseado em uma obra literária faz uma leitura dela. Essa leitura pode privilegiar certos aspectos em detrimento a outros, mas nunca pode ser encarada como um livro colocado em movimento.

Examinar os procedimentos utilizados para a criação de cada enunciado, o conto e o filme, no âmbito das estratégias da enunciação e da intertextualidade discursivas, como visto nesses dois exemplares do horror, serviu para mostrar que a adaptação de uma obra literária para o cinema é rica em detalhes e significações. E saber encontrá-los requer a compreensão de que uma “transmutação” não encerra uma única leitura, não tem por mérito anular a obra fonte e nem pretende ser a visão definitiva desta.

SILVA, O. J. M. da. From verbal to visual: strategies of enunciation in two narratives of horror. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.45-64, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *For the French semiotics, the enunciation, presupposed in the enunciate, is an instance that mediates between the semio-narrative (virtualized) structures and the discursivization (the structures constructed in the form of discourse). The enunciation can be reconstructed from the clues it spreads in the statement. In “The masque of the red death”, tale (Poe) and the movie (Corman), there is the establishment of two different enunciative instances with their own discursive strategies. In the narrative of horror of those two enunciates, the construction of the enunciative categories (person, space and time/tense) is established by two enunciators that manipulate the reader / viewer, keeping between them intertextual relations. It seems that this relationship poses a remaining problem, when the translation of a literary work for the cinema takes place: infidelity. Infidelity, discussed as something inherent to the process of an inter-semiotic translation, can sometimes be considered as a gross exaggeration. Intertextuality is a priori the constitutive characteristics of any text and at the same time is the set of explicit or implicit relationships that a text or a particular group of texts has with other texts. This can be seen when the tale and the movie in question set up a dialogue between themselves and begin to operate with two distinct enunciative instances expressed clearly in intertextuality, revealing a common theme of transgression: to cheat death. Based on this assumption, the main goal of this study is to verify with the support of the French semiotics how these enunciates interact with each other and present two distinct enunciators, showing that infidelity should not be considered as a basis for the analysis of a filmic reading made from a literary work.*

■ **KEYWORDS:** *Literature and cinema. Adaptation. Infidelity. Enunciation. Intertextuality.*

Referências

ALTMAN, R. **Los gêneros cinematográficos**. Tradução de Carlos Roche Suárez. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1995.

_____. **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

BERTRAND, D. **Caminhos de semiótica literária**. Tradução de Grupo Casa. Bauru: Edusc, 2003.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução de Fabiana Komesu (Coord.). São Paulo: Contexto, 2004.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto: 2008.

HANSEN, J. A. **Alegoria**: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

HUMPHRIES, R. The black cat. In: SCHNEIDER, S. J. (Ed.). **101 horror movies you must see before you die**. London; New York: Barron's, 2009. p.68-71.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1997.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoi Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982.

POE, E. A. A máscara da morte rubra. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Seleção, tradução e apresentação de José Paulo Paes. São Paulo: Cia. de bolso, 2008. p.126-131.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

THE MASQUE of The Red Death. Direção: Roger Corman. Produção: Roger Corman; Alta Vista Productions. Intérpretes: Vincent Price; Hazel Court; Jane Asher; David Weston; Nigel Green e outros. Roteiro: Charles Beaumont; R. Wright Campbell. Música: David Lee. EUA: American International Pictures, c1964. (89 min), cor. [Baseado no conto **The masque of the red death**, de Edgar Allan Poe].

Recebido em: 28/12/2012

Aceito em: 25/05/2013



THE PLAYWRIGHT AS A TRANSLATOR OF HIMSELF: *DOUBT, A PARABLE ON THE PAGE AND ON THE SCREEN*

Sandra Sirangelo MAGGIO*
Valter Henrique FRITSCH**

Doubt can only be removed by action.
(Goethe, 2005, p.105)

- **ABSTRACT:** John Patrick Shanley's play *Doubt, a Parable* (2004) revisits the world he knew as a child, the Bronx of the 1960's. The story centers upon a Catholic Irish-Italian school community, and the plot relates to a doubt – that grows into belief, and ends up as certainty – on the part of Sister Aloysius, the principal of the school. She is persuaded that Father Flynn, the vicar, has been harassing the only Black student in the school. The play is an open-ended construct, allowing each reader/spectator to build his own interpretation of the facts implied. Shanley is more than the author of the play. He is also the producer of the stage version, the author of the screenplay and the director of the movie version. This essay examines the strategies used by Shanley to keep the possibility of interpretation open as he translates his own work into different media, on the page and on the screen.
- **KEYWORDS:** John Patrick Shanley. *Doubt, a Parable*. Contemporary American drama. Studies of the imaginary.

When John Patrick Shanley (2004) devised *Doubt, a Parable*, he got engaged in writing a play about the world he knew in the 1964 Bronx – his own neighborhood. At that time, he was a boy from an Irish family inserted in a Catholic community that had its parish divided between Irish and Italian families. This scenery has played an important role in his plays. As one can notice, the Bronx is recurrent in Shanley's works such as in *Danny and the Deep Blue Sea*, *Welcome to the Moon*

* UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Modernas. Rio Grande do Sul – RS – Brasil. 91540-000 – maggio@cpovo.net

** Doutorando em Letras. UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras – Pós-Graduação em Letras. Rio Grande do Sul – RS – Brasil. 91540-000 – valter.fritsch@yahoo.com.br

and *Italian American Reconciliation*. In these plays, we find reflexes of Shanley's childhood's neighborhood, through characters that represent the kind of people the author used to observe when he lived there.

Doubt, a Parable is not different from the other plays in this respect. The story is set in a Bronx Catholic community with its center at St Nicholas Church and School – attended basically by Irish and Italian students. The principal of the school, Sister Aloysius, is both a nun and the head of the school. The other characters are Sister James, a nun and a teacher at St Nicholas School, Father Flynn, the priest responsible for St Nicholas parish, and Mrs. Muller, the mother of the only African-American student in the place – Donald Miller. In this setting a number of dramatic tensions are articulated, involving as varied thematic lines as relations of power, sexuality, gender, color, morality and ethics. Despite the setting, however, Shanley (2004) says that this is not a play about Catholicism, Sisters of Charity¹ or a discussion on religious beliefs or racial segregation. The author sees the work as a play about doubt.

The plot develops around Sister Aloysius's suspicion, which grows into persuasion and certainty, that Father Flynn is molesting Donald Miller, the Black Student. She is struck by that notion after Sister James – Donald's teacher – comments that Donald came to the class from the church seeming frightened and with alcohol smell in his breath. This happens after a meeting he had with Father Flynn. This triggers the central conflict in the play, and can be interpreted by the reader or spectator in different ways, depending on the point of view he sides with. To Sister Aloysius, this is a case of pedophilia; Father Flynn denies the accusation and states his point; Sister James is pressed between two strong persuasive argumentations. The play unfolds as a series of dialogues, punctuated by three monologues – two of them delivered by Father Flynn to his congregation, on the subjects of doubt and gossip. These sermons are self-revealing and can be even taken as self-incriminating.

The play *Doubt, a Parable* is a work about doubts. In this aesthetic construct we can see a combination of images that relate to questions that have been haunting contemporary ethics and philosophy. The two millennia of Christianity that have forged our history are now being deconstructed and analyzed by contemporary thinkers. As the good comes along with the bad, there is a positive side and a negative side to this process. On the one hand, the realization that there is no immanent truth, but rather a number of different approaches to the same phenomena, is redeeming and allows people to move in a freer and more independent way. On the other

¹ The Sisters of Charity is a congregation of religious women in the Catholic Church whose primary missions are education and nursing, and who are dedicated in particular to the service of the poor. Shanley dedicates his play to the many orders of Catholic nuns who have devoted their lives to serving others in hospitals, schools and retirement homes.

hand, the price paid for that has impaired any possibility of mythical thought in the present day when people seem to have more difficulty in finding articulations between reality and imagination,² reason and symbolic thought, technology and humanization. We have come close to an aporia where all our doubts seem to be meaningless.

Shanley's play invites us into an investigation of this present tension, by approaching the issue of doubt. The receptors (readers and spectators) are provoked into considering the different sides of the notion of Truth, which foments our uncertainties about what is real in a world that sometimes seems unreal. According to Shanley (2004, p.8),

It is a doubt (so often experienced initially as weakness) that changes things. When a man feels unsteady, when he falters, when hard-won knowledge evaporates before his eyes, he's on the verge of growth. The subtle or violent reconciliation of the outer person and the inner core often seems at first like a mistake, like you've gone the wrong way and you're lost. But this is just emotion longing for the familiar. Life happens when the tectonic power of speechless soul breaks through the dead habits of the mind. Doubt is nothing less than an opportunity to reenter the Present.

As this is a wide-spreading discussion, ranging through the territories of Philosophy, Ethics, Morality, History, Religion, and Anthropology, our efforts will be constrained, as much as possible, to the limits of the fictional context of *Doubt, a Parable*, lest we lose control of the discussion. The point to stress here is that we are not always aware about the extent of our doubts, or even about what doubts really are. According to Louis Althusser (2005), if we trust, we subscribe to a certain ideology; and if we suddenly find ourselves acting against the things we believe, that means that we have been exposed to more ideologies than the one we accept as the true one. Being exposed to a plethora of information is the trademark of our present time. As a consequence, uncertainty plays a main role in our perception of the world; this is the archetype of our days. But what is the role of individuality in this massively globalized society? What is true and what is not? What is doubt? Shanley's work poses these questions. In his words,

What is a doubt? Each of us is like a planet. There's the crust, which seems eternal. We are confident about who we are. If you ask, we can readily describe our current state. I know my answers to so many questions, as you do. What was

² In this work reality and imagination are treated as dichotomies, according to the philosophical views of Gaston Bachelard's and Castor Bartolomé Ruiz's (2003) *Hermeneutics of the Imaginary*. Reality stands for materiality, or those aspects that can be grasped through reason, whereas Imagination refers to images conceived by the human mind that do not have necessarily a connection to materiality. This also applies to Comparative Mythology, as approached by Mircea Eliade (1996) or Joseph Campbell (2002).

your father like? Do you believe in God? Who's your best friend? What do you want? Your answers are your current topography, seemingly permanent, but deceptively so. Because under that face of easy response, there is another You. And this wordless Being moves just as the instant moves; it presses upward without explanation, fluid and wordless, until the resisting consciousness has no choice but to give way (SHANLEY, 2004, p.8).

We addresses such questions so as to put forward an argumentative balance involving the paradoxes of the imaginary³ as perceived through Shanley's play, through a reading engaged with the Hermeneutics of the Imaginary. We do not mean to ask questions, but to provoke them. As Beatriz Sarlo (2004, p.15)⁴ suggests, questions are not always meant to be answered,

Precisamente, los problemas que enfrentamos no tienen, como nunca tuvieron los problemas sociales, una solución inscripta en su enunciado. Se trata más bien de preguntar para hacer ver y no preguntar para encontrar, de inmediato, un guía para la acción. No son preguntas de qué hacer sino del cómo armar una perspectiva para ver. Hoy, si algo puede definir a la actividad intelectual, sería precisamente la interrogación de aquello que parece inscripto en la naturaleza de las cosas, para mostrar que las cosas no son inevitables.⁵

The process of adapting art from one language into another involves making choices. As we write this essay from the point of view of Literature, we call the choices made by the intersemiotic translator "a reading". Therefore, we concentrate our attention on the choices made by the translator, which reveal much about his perception of the play as a reader. So, the focus here is the analysis of Shanley's (the translator) reading of Shanley's (the playwright) play. Such choices can be

³ The Studies of the Imaginary investigate images that reverberate through time and that are related to the theory of symbols and archetypes of Carl Gustav Jung (1978). This school is specially active in France, with Gaston Bachelard's Hermeneutics of the Imaginary, in philosophy; Gilbert Durand in anthropology; and with Mircea Eliade (1996) in Comparative Mythology. Other exponents are Joseph Campbell (2002) in the United States and Northrop Frye in Canada. The two latter approximate these discussions to the field of Literature. In Brazil we have three renowned critics in Ana Maria Lisboa de Mello, Castor Bartolomé Ruiz (2003) and Maria Zaira Turchi. In the present analysis of *Doubt, a Parable*, the studies of the imaginary help us investigate the tension between the symbolic and the rational aspects of the play.

⁴ Beatriz Sarlo is an Argentine literary and cultural critic. She is also founding editor to the cultural journal *Punto de Vista*. Sarlo has taught in several US universities, held the Simón Bolívar chair at the University of Cambridge, and has been a visiting fellow at the Wissenschaftskollegzu Berlin. She also writes regularly for Argentinian newspapers such as *La Nación* and *Clarín*.

⁵ Our translation: "Indeed, the problems we face do not have, as social problems have never had, a solution in the registered enunciation. It is rather a matter of asking to understand, and to devise a line of action, than to find the answer. It is not about what to do, but about how to find a way to perceive. If something could define intellectual activity, that something is the ability to address what is hidden in the nature of things, so as to show that the course of events is not unchangeable".

revealed in two forms, in the screenplay, and in the movie itself, if as we consider the influence the director has in the casting process, the performance of the actors, the use of camera, sound, color, and all the rest. As a screen player and director, Shanley reads Shanley. He needs to reconsider how to reach the effects to be achieved, what will change and what remains. The expression “intersemiotic translation” is used by several theorists of adaptation, such as Phyllis Zatlin (2005), in *Theatrical translation and film adaptation*.

The entire translation project depends on the new reading of the original construct that is being adapted. The choice for the open-ending, allowing the possibility for either of the two solutions, remains. Some elements are lost, and other are added, twisting the flow of interpretation here and there. The strategies to get the same result by using different means are worth commenting.

As a playwright, Shanley uses words, written on white paper and on the imagination of his reader, to build his fictional world. The possibilities of construction are as many and numberless as the readers that read those pages. In the movie we also count on the imagination of the reader, but instead of being led by words, they are led by images, sounds, and by the focus of the camera. The room for the imagination of the audience to roam is smaller. When reading from the page, the reader has to submit to the word choice selected by the author. When watching the movie, the audience submits to several other previous readings, from the screenplay writer, the director, the actor who says the line etc.

Concerning the thematic line about doubt, although the effect may be similar, there is a different balance of choices in the movie. In our particular view, the movie opens more possibilities for Father Flynn’s guilt than the play. But then this might have happened because watching the film was not our first “reading” of the play. In a movie so much in need of subtlety as *Doubt*, the casting makes all the difference. The choice of Meryl Streep and Philip Seymour Hoffman is seminal. Both are referred to as “an actor’s actor”, an expression meaning that they are so good that other actors research on samples of their performances when they are studying to play a part. Another relevant peculiarity of these two actors is that each of them has interpreted intermittently the roles of hero/heroine and villain in many movies, so that this will not interfere in the reception of the audience, who would otherwise pre-define who is to be right and who is to be wrong.

It is not any director who can count on Meryl Streep and Philip Seymour Hoffman to star their movies. This deed was achieved because of Shanley’s reputation not only as a prized playwright, but also as a screenplay-writer, director and producer. The success of *Doubt, a Parable* on Broadway and Off-Broadway may have influenced the actors to accept, too, and the quality of the roles. We can even consider that immensely famous actors tend to alternate popular roles with more intellectualized and sophisticated parts, so as to avoid

being too closely associated to a certain role type. Meryl Streep accepted the role of Sister Aloysius when the movie *Mamma mia!* was being released. The drastic difference between the characters she plays in the two parts is something stirring in the career of a great actress. Also, when the actors are competent and experienced, they usually exchange opinions with the director, to the effect of changing some scenes.

In the play we have only four characters, and three settings, whereas the movie adaptation introduces additional scenes, and characters, which somewhat alter our perception of things. The more our attention is involved with the new added material, the less we concentrate on the four original characters. Each thing added or removed makes us think of the decisions made by the director/translator, so that we consider the moves of Shanley as reader of himself. In our reading of Shanley's reading of his play, we suggest that the elements that stress the possibility of guilt on the part of Father Flynn are slightly enhanced. The basis for this statement lies in some symbolical patterns. We choose ten scenes to illustrate this argument. The first relates to some movements of the camera, when Father Flynn delivers his first sermon:

HIGH ANGLE MASTER SHOT OF CONGREGATION FROM BACK OF CHURCH

FLYNN: How much worse is it then for the lone man, the lone woman, stricken by a private calamity?

LOW DUTCH ANGLE: A single of a PALE WOMAN.

FLYNN: No one knows I'm sick.

LOW DUTCH ANGLE: A single of a STOUT OLDER MAN.

FLYNN: No one knows I've lost my last real friend.

BACK TO FLYNN

FLYNN: No one knows I've done something wrong (SHANLEY, 2008, p.7).⁶

When we read the sermon on the page, we create the images. When we watch the play, we direct our eyes in the direction we choose and select what actors we will focus on. In the cinematic language, the camera makes this choice for us. The pace, the expression on the faces of the pale woman and the stout older man, will add to the significance of the sermon. When the camera moves to the pale woman as he says "No one knows I'm sick", we suppose she is sick, because the look and the performance of the actress stress that statement. The same happens when the camera focuses on the older man, and Father Flynn says "No one knows I've lost my last real friend". The man reacts as if he has lost his last real friend. The camera closes on Father Flynn when the priest says, or confesses, "No one knows I've done something wrong". The choices for the focus of the camera can be taken

⁶ Quotations from the movie are taken from the text of the screenplay.

as a reading, and this reading is not made arbitrarily. This is a choice of the screen player and the director, who in this case are both the same person, Shanley, who opens the movie as if inviting the audience to suspect that priest.

The second selected scene starts with Sister Aloysius talking to the nuns during lunch and asking them to be attentive about some issues at St. Nicholas Church and School. This is the same talk she has with Sister James in the play. Here the scene gains more characters, and a different setting. The screenplay goes: "Father Flynn walks in. He looks up at the stained glass eye" (SHANLEY, 2008, p.18). A glass eye, surrounded by solar light, as showed in the movie, is not there without rhyme or reason. The image of the eye refers to the symbolism of Light and the Sun. It represents spiritual vision, and is also a mirror of the soul. When an eye is surrounded by sunlight, it represents God, signifying omniscience (LEXIKON, 1990). The audience may be invited to interpret that Father Flynn is being watched by superior metaphysical powers, or at least he may think he is. He looks at this solar eye, or is being looked by it, through the banister sticks, to the effect that it seems he is looking at the eye through jail bars. The fact that the movie version presents such a powerful symbolical scene may indicate that Father Flynn carries a burden in his conscience.

The tone of the movie is different from the tone of the play. We have more doubts in the play. We believe that if we had the conditions to compare the productions of the play *Doubt, a Parable*, held on Broadway and on Off-Broadway we would feel the differences there too. Each different environment presupposes a different kind of audience, different demands and expectations, and must adapt to that. As a contemporary author, in a time of consumerism, besides being an artist Shanley must be pragmatic as well. A movie from Universal Pictures made at a cost of twenty million dollars⁷ and meant to run for the Academy Award should not meddle too much with the audience's anxiety.

The third scene to be considered has been especially created for the film. It concerns William London and the bleeding nose. William London does not have a physical presence in the play, he is only referred to by Sister Aloysius, so we do not know if what she says is real or if it has to do with her opinion about the boy. The movie turns doubt into something explicit, because we see the smart smile in William's face, as he is leaving school and lighting a cigarette. This predisposes the audience to accept Sister Aloysius's judgments on people as correct, and see her as an experienced woman, who has performed different roles in her life – she has been a wife, a teacher and a nun. As to whether she has ever been a mother, that remains an open question to the end.

⁷ Information extracted from the Internet Movie Data Base (IMDB), indicates that the total cost of the movie was twenty million dollars. Four months after its release, it had raised thirty-three and a half million dollars.

The fourth instance shows the contrast between the atmosphere in which the priests and the nuns have their meals, and the kind of relationship they bear to one another.

INT. THE RECTORY – THREE PRIESTS HAVING DINNER – NIGHT

The Monsignor, Father Sherman, and Flynn are eating a roast and washing it down with red wine. Boisterous laughter. The Monsignor is smoking a cigarette. The pack is on the table. Pall Mall unfiltered.

FLYNN: The climpity-clomp. Clomp clomplomp. Harder than a herd of elephants.

MONSIGNOR: You are wicked!

FLYNN: No, I told her, “You’re her mother! You raised her, you fed her, YOU tell her she’s fat!”

MONSIGNOR: Oh!

FATHER SHERMAN: But wait, how fat is she?

FLYNN: What, the mother or the daughter?

FATHER SHERMAN: The daughter.

FLYNN: I never met the daughter.

FATHER SHERMAN: What about the mother?

FLYNN: Fat!!!

INT. THE CONVENT DINING ROOM – NIGHT

Dinner’s in progress. The Nuns eat. Silence (SHANLEY, 2008, p.26).

Adding to the contrast between the two scenes, and between the effusive (almost disrespectful) dialogue about the fat lady, we have the disposition of the colors and the contrast among them. The priests are in a dark red room that is not well illuminated. There is this dark tone in the setting. They are drinking (red) wine and eating a portion of meat that is almost raw in a way that would first remind us of a throng of barbarians than of holy men ingesting substances that are akin to the blood and body of Christ. The meat is red and there are drops of blood dripping from it. The scene evokes symbolical patterns that directly affect the imaginary of the audience. The color red, and the dark shade of the room evoke images associated rather to the Devil than with godly men. Red is the color of sexual love, passion, heat, fire and hatred. It is also a color of impurity, because it is related to carnal love (LEXIKON, 1990). The choice to highlight the dark red aspect of this masculine environment does not exist in the play.

The drops of blood and the raw meat being eaten by the priests beckon to the archetype of the vampire, the creature who feeds from blood. One of the priests is smoking, and Father Flynn also smokes in his scene with Sister James in the garden. Cigarettes remind us more of lay life than of holy priests, they could be seen as another mark of the sensualist. Father Flynn eats and drinks the

wine and the red blood of the meat while laughing and telling improper jokes about one of his parishioners. In contrast, we have the sequential scene of the Sisters of Charity having lunch. They are all disposed around the table, eating quietly in a very different environment. The room is white, well illuminated, and they drink milk. The scene is clean and silent. White stands for purity and perfection. Christianity has adopted white as a symbol for virginity, purity and the divine. It is also the color of transfiguration, wisdom and innocence. In Western tradition, there is a contrast between the colors white and red, white symbolizing feminine and purity, and red being the color of carnal passion (LEXIKON, 1990). The presentation of these two scenes delivers a message to the audience.

The fifth scene consists only of actions, there are no dialogues. Sister James is watching the dance class, enjoying it, seeing her students dancing and having fun. Then, we have this additional scene,

SISTER JAMES IS SITTING ON A FOLDING CHAIR WATCHING

Amused. She claps lightly. Then she sees something.

SISTER JAMES' POV – SOME LOCKERS – FLYNN APPEARS

He is somewhat furtive. He has something white in his hand. He opens a locker and puts the white thing in. It's fabric. He sees Sister James and smiles. He takes a sip of water from the drinking fountain and goes back upstairs.

SISTER JAMES SLOWLY WALKING TOWARDS THE LOCKERS

She goes to the locker. She opens it, a boy's white T-shirt. She returns it to the locker puzzled (SHANLEY, 2008, p.29).

Sister James finds Donald Muller's t-shirt in the locker she opens. This is a piece of information she will never tell Sister Aloysius during the rest of the filmic narrative. However, she is puzzled. In the cinematic version, Sister James receives additional information to help her in her judgment of the priest's behavior. We do not know the reason that motivates her not to tell Sister Aloysius about this fact, but Father Flynn's credibility is already shaken and she cannot trust him with the same disposition as before. Another relevant thing is the color of Donald's t-shirt. It is a white t-shirt, as if representing that the innocence and purity of the boy are now in the hands of Father Flynn.

A sixth important element to consider is the physical presence of Donald Muller in the movie. In the play he is only referred to by the characters. Here he is not an abstract entity anymore. Now there is an actor (Joseph Foster II) to perform his part, we can see him, with his sad eyes, in his sorrow for being bullied by his classmates, and by his own father. We can witness the way his eyes shine when he meets Father Flynn, and we feel that the boy loves this priest. We just do not know in what ways. There is a scene in which he throws a jealous look at Father Flynn

when the priest is talking to another boy, Jimmy, asking if Jimmy wants to practice basketball after school. Different spectators will interpret this scene, and the boy's needs, in different ways. No matter what the approach, however, one thing is clear: that boy is glad to count on the support of that adult. Whether as a protector, a father figure, a mentor, a teacher, for sexual reasons, or a number of those reasons, it is for each spectator to decide.

On a practical level, however, neither Sister Aloysius nor Sister James have any proof to accuse Father Flynn with. Sister Aloysius is only equipped with her own certainty. So, she devises a strategy to beat the system, in order to achieve her goals. To underline this chase performed by Sister Aloysius, the movie introduces another additional scene, the seventh we will examine.

Mrs. Carson, the housekeeper of the nun's house, brings a female cat because she notices there is a mouse in the house. Since male and female cats are equally efficient in mouse-chasing, the mention to the gender of the cat as being a female invites us to associate the cat with Sister Aloysius (who is also chasing someone), and as a consequence the mouse stands for Father Flynn. After catching the mouse, Mrs. Carson says that it takes a cat to get a mouse. Sister Aloysius agrees with the statement. It is interesting to notice, again, how the characters are approximated and put apart from the divine through symbol, as in the previous sequence of scenes in the dark red and in the white rooms. The cat has been bound to the divine since Ancient Egypt, even before that; whereas the mouse is an image vastly used to denigrate the morality of a character. The rat is associated with the Black Death, which destroyed one third of the population of Europe in the Middle Ages, and which (probably as a consequence of that) provokes our instinctive disgust and repugnance. Rats move swiftly and surreptitiously, and live in the trash. They eat from the trash and can spread disease. In the European imaginary, they are connected with evil figures as the Witch, the Vampire, the Devil and Leprechauns (LEXIKON, 1990). Cats, conversely, are independent, agile and sharply skilled. Still, their association with divinity refers to pre-Christian lines of religiosity. The more dichotomist our tradition became, the more the image of the cat became associated with the dangerous, devilish aspects of femininity. In this sense, Sister Aloysius reminds us of a cat when she decides that she will do what she must do – even if she must “step away from God.” She seems to be answering to a primitive feminine, motherly, sacred summon here, in which the rescuing of one child is worthier than two thousand years of institutional canons and dogmas, or the risk of being unfair towards an arguably innocent person.

The eighth instance to observe respects the relation of the two antagonists, and light and shadow. During the first confrontation of Sister Aloysius with Father Flynn, in her office, there is an appealing symbolical sequence. When Father Flynn

suggests a secular song and a dance with one of the boys, Sister Aloysius asks him which boy he has in mind. As she does that, she flips the blind, letting the sun shine blazingly on the priest. The light clearly annoys Father Flynn, and one of his next moves is to close the window again. The same happens when Sister Aloysius turns on a lamp, and he sequentially turns off the same lamp. His aversion to light can be interpreted one more time as the presence of the archetype of the vampire. Moreover, applied to this particular scene, light can be taken as a symbol for knowledge, enlightenment, or even the Truth, with capital letters, that Sister Aloysius is chasing. She wants to reach the truth about Donald Muller, so Sister Aloysius opens the window and turns on the lamp, as in an attempt to clarify, to elucidate the situation. She needs things to get clear, because she needs to feel justified in her radical actions. The light annoys Father Flynn; he is not comfortable with it. On the other hand, regardless of how beautiful the symbolism of light may be, who would not feel annoyed at having a ray of sun projected into his/her eye? So, he closes the windows and turns off the lamp.

In the ninth confrontation, Father Flynn and Sister Aloysius argue again at the principal's office. Father Flynn is infuriated as he bursts into her office, shouting at Sister Aloysius, demanding that she stops her campaign against him. In the original play, this is the scene in which Sister Aloysius attests she may even leave the Church, if necessary, to reach her goal. In the movie, the scene is visually directed as follows,

FLYNN: You haven't the slightest proof of anything.

SISTER ALOYSIUS: But I have my certainty, and armed with that, I will go to your last parish and the one before that if necessary. I'll find a parent. Trust me, Father Flynn, I will.

FLYNN: You have no right to act on your own! You have taken vows, obedience being one! You answer to us! You have no right to step outside the church!

SISTER ALOYSIUS: I will step outside the church if that's what needs to be done, till the door should shut behind me! I will do what needs to be done, though I'm damned to Hell!

[DURING LAST, SHE BRANDISHED ROSARY AND THEN SLAMMED IT DOWN.]

SISTER ALOYSIUS: You should understand that, or you will mistake me. Now, did you give Donald Muller wine to drink?

FLYNN: Have you never done anything wrong?

SISTER ALOYSIUS: I have.

FLYNN: A mortal sin?

SISTER ALOYSIUS: Yes.

FLYNN: And?

SISTER ALOYSIUS: I confessed it, Father!

FLYNN: Then whatever I have done, I have left in the healing hands of my confessor. As have you! We are the same!

SISTER ALOYSIUS: No, we are not, we are not the same! (SHANLEY, 2008, p.86)

The two changing elements in this version of the scene come from the direction on the screenplay about the brandishing and tossing of the rosary, and the use made by Meryl Streep of her voice and body expression, especially in the lines when she confesses that she has done something wrong in her past. The performance of the actress changes the mood of the scene completely. At this point we see a fragile and humanized person, who knows about the sorrows and vicissitudes of life. This happens right after she has showed her warlike disposition, when she says she will step outside the Church if that is what needs to be done. Sister Aloysius raises her crucifix as if she is holding a sword, as if she is in the battle field. As she does that she is invested with the archetype of the warrior maiden. This prospect underlines the growth of the character with her superior intention to protect the boy that elevates her to the level of a paladin to justice and humanity. She stands also the elderly wise woman who knows what has to be done, and is willing to pay the price, dismissing doubts within the certainty of her beliefs.

The last scene to be discussed is also the last scene in the movie. It takes place in the garden, now covered by snow, reminding us of Gilbert Durand's (1988) remark about the visual utility of the snow in literature: the color white – with all the imagery connected with water and the feminine – highlights what is relevant and covers up all the rest. This setting reminds us of the conversation about a frost, in the beginning of the story, when Sister Aloysius says that when the frost comes, it is too late to do anything. Now some time has elapsed, and snow has settled down. Regardless of whether she has been right or wrong, Sister Aloysius's actions have – for good or for worse – separated Father Flynn from her boys.

Here we have the final conversation between Sister Aloysius and Sister James, when Sister Aloysius bursts into tears, acknowledging she is in doubt. Doubt is the major feature in the movie. The white scenario helps to bring into light what was evident throughout – that this is an unsolved story. The fact that the movie results as ambiguous as the play indicates that the transposition from one media to the other has been very successful. We have declared before, and repeat it here, that our reading of Shanley's reading of his work indicates that – as a reader – he ultimately sides with Sister Aloysius. As to Shanley, the person, and his possible motivations when he made, as a translator, the choices he made, that does not signify. What one artist “has intended to do” does not matter. What matters is what he has created. After the work is out into the world, the author is just one more reader/spectator. His personal view, ultimately, does not signify.

In this paper we have examined ten selected scenes. There are many others, but we chose to work with the ten instances that most attracted our attention. They head towards Sister Aloysius and against Father Flynn. Another researcher, or ourselves under other circumstances, might have directed the focus to a different track. The point here is how useful this tool provided by the Studies of the Imaginary is to examine the ways in which we invest the world with meaning. We do that constantly, even if we are not aware of that. The most important thing to remember is that the meanings we invest are not final, and that they depend on the previous agreements among the parts about the significance to be attributed to the symbol. Considering things this way, the emphasis on the negative symbols directed against Father Flynn might relate to extra-fictional facts involving either aspects of Shanley's personal life⁸ or the mood of a 2008 American movie audience concerning the discussion of subjects as sexuality, pedophilia, or even the scandals related to the Catholic Church worldwide.

An interesting peculiarity of *Doubt, a Parable* is its transit in different spheres. The play has been staged both on Broadway and on the Off-Broadway circuit, which operate with two different kinds of public. The Broadway reaches (except for the price) a similar public to the public that go to the movies, while the Off-Broadway works with more intellectualized (and less expensive) productions. *Doubt* manages to travel well in both spheres. In 2008 we have the movie adaptation. In 2009, the MTV Movie Awards presented, as a joke, a video game for Sega Genesis platform. The game was called *Doubt – Flynn's Revenge*. In this game Father Flynn has to walk through the Church hallway while fist fighting nuns from the Sisters of Charity order. When he meets Sister Aloysius, she brings him down with a gigantic cross, which she uses like a sword. The game/joke performed by MTV is symptomatic of a peculiarity of consumerism – when something is a success it has to be translated into as many languages as possible. As to the fact that Father Flynn has to knock down as many nuns as possible, this can also be dubiously interpreted either as an act of misogyny or as a post-human cyber stage in which male or female opponents can compete as equals. The boundaries that separate the implications of such artistic adaptations and semiotic translations intertwine with commercial purposes, opening new interesting horizons for our discussion, which unfortunately transcend the limits of this essay. We will only say, about this matter, that we do not share the opinion that an artistic work of quality must not be taken as profitable business involving monetary gain. In our opinion, Shanley's work discloses the *topos* of

⁸ In an interview to NYT. "A child in my family was molested by a priest. The parents went first to the local level, then up the chain command to a highly placed church official, who took them by the hands and said: 'I'm so sorry this happened to you. I will take care of it.' And then he promoted him. They were so shocked that they left the church for 10 years. But they missed it, so they returned to a parish where the monsignor gave a sermon saying that with these church scandals it was the parents, not the clergy, who were responsible. They had to leave the church again" (WITCHEL, 2004, p.3).

our age, bringing it to the spotlight – the image of doubt, as a construct that can unite human beings in a web of uncertainties. The Enlightenment illusion has been dismissed and we are engaged now with the things we are not confident about. Knowledge is not entirely reliable anymore, for the same technology that heals can provoke destruction as well. Life is permeated with this feeling of uncertainty. Social interaction has so many components and faces, and all of them apply to different functions in our intricate social web. Literature feeds from such processes and (re)presents them at other levels – aesthetically, ideologically and linguistically. The literary fabric is related to our social functions as it represents and discusses our deepest yearnings and doubts. John Patrick Shanley, through his theatrical work, discusses such questions relating important social issues – as doubt – to his artistic work. This is one fascinating aspect of literature – it brings the discussion of human values into the fields of imagination and art. Through his plays, Shanley establishes a link with the world – a powerful bond, because he is developing artistically, ideologically and linguistically a relation between language, art and life – a life that is filled with doubts.

MAGGIO, S. S.; FRITSCH, V. H. O dramaturgo como tradutor de si mesmo: *Dúvida, uma Parábola* na página e na tela. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.65-79, Jan./Jun., 2013.

- **RESUMO:** *A peça Doubt, a Parable (2004) de John Patrick Shanley revisita o mundo que ele conheceu quando criança – o bairro do Bronx dos anos 1960. A história se desenrola em uma comunidade escolar católica ítalo-irlandesa e o enredo diz respeito a uma dívida – que se transforma em crença – por parte de uma das personagens, Irmã Aloysius, a diretora da escola. Ela acredita que o Padre Flynn esteja molestando sexualmente o único aluno negro da escola. A peça é uma construção em aberto, que permite a cada leitor/espectador construir sua própria interpretação dos fatos. Além de ser o autor da peça, Shanley também transformou seu texto teatral em roteiro para cinema, e atuou como produtor da peça, roteirista e diretor do filme Dúvida, de 2008. Este ensaio examina as estratégias utilizadas por Shanley para manter a possibilidade de interpretação aberta quando ele traduz sua obra para mídias diferentes, na página e no cinema.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *John Patrick Shanley. Doubt, a Parable. Teatro Norte-Americano Contemporâneo. Estudos do Imaginário.*

References

ALTHUSSER, L. Ideology and Ideological State Apparatuses. Tradução de Ben Brewster. In: ADAMS, H.; SEARLE, L. (Ed.). **Critical theory since Plato**. 3. ed. Boston: Thomson Wadsworth, 2005.

CAMPBELL, J. **Isto és tu**: redimensionando a metáfora religiosa. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Landy, 2002.

DOUBT. Direction: John Patrick Shanley. Production: Goodspeed Productions; Scott Rudin Productions. Screenplay by John Patrick Shanley. Cast: Meryl Streep; Philip Seymour Hoffman; Amy Adams; Viola Davis. USA: Miramax Films: 2008. Feature film 104 min, color., dolby digital.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, 1988.

ELIADE, M. **The sacred and the profane**: the nature of religion. Tradução de Williard Trask. New York: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1996.

GOETHE, J. W. Von. **Faust**. Tradução de Bayard Taylor. Pennsylvania: Pennsylvania State University, 2005.

LEXICON, H. **Dicionário de símbolos**. Tradução de José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

IMDB (Internet Movie Data Base). **Doubt**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0918927/?ref_=nv_sr_2>. Acesso em: 28 dez. 2012.

JUNG, C. **Man and his symbols**. London: Picador, 1978.

RUIZ, C. B. **Os paradoxos do imaginário**. São Leopoldo: Ed. da Unisinos, 2003.

SARLO, B. **Escenas de la vida posmoderna**. Buenos Aires: SeixBarral, 2004.

SHANLEY, J. P. **Doubt**. 2008. Disponível em: <<http://www.screenplaydb.com/film/scripts/doubt/>>. Acesso em: 28 dez. 2012. Roteiro baseado na peça.

_____. **Doubt, a Parable**. New York: Theatre Communications Group, 2004.

WITCHEL, A. The confessions of John Patrick Shanley. **The New York Times**, New York, 7 nov. 2004. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2004/11/07/magazine/07SHANLEY.html?_r=1&ref=johnpatrickshanley>. Acesso em: 28 dez. 2012.

ZATLIN, P. **Theatrical translation and film adaptation**. London: Cromwell Press, 2005.

Recebido em: 31/12/2012

Aceito em: 19/05/2013



A FIGURA DO ESCRITOR EM *MEIA-NOITE EM PARIS* DE WOODY ALLEN

Marcos C. P. SOARES*

- **RESUMO:** Este ensaio traz uma análise do filme *Meia-noite em Paris* do cineasta Woody Allen a partir de uma comparação com temas e estruturas empregadas pelos escritores Henry James e August Strindberg. Os fios condutores centrais do texto são, de um lado, a análise da figura do escritor norte-americano que busca na Europa uma solução para seus problemas criativos, e, de outro, a reflexão sobre o emprego do foco narrativo no cinema e na literatura. O final do ensaio procura mostrar como Woody Allen atualiza o repertório dos dois escritores para tratar de temas caros à matéria histórica do presente.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Woody Allen. Henry James. August Strindberg. Pós-modernismo. Crise europeia.

O filme *Meia-noite em Paris* (2011) reintroduz na filmografia de Woody Allen temas caros ao cineasta, especialmente em sua nova “fase europeia”. Em vários dos filmes mais recentes temos no centro do enredo um americano que busca na Europa uma solução para suas agruras, que podem ser de várias ordens, mas frequentemente giram em torno de problemas ligados ao seu “ímpeto criativo”: o tema é fundamental em *Vicky Cristina Barcelona* (2008), mas também aparece de forma periférica em *Match Point* (2006), *Scoop – O grande furo* (2007), *Você vai conhecer o homem dos seus sonhos* (2010) e no recente *A Roma com amor* (2012). Já o tratamento do tema de escritores em crise é antigo na filmografia de Woody Allen, assumindo papel central em filmes como *Tiros na Broadway* (1994) e *Desconstruindo Harry* (1997), entre diversos outros.

Para o cineasta, a ressonância profunda do tema da busca de uma solução para crises criativas na Europa é de várias ordens, a começar pela biográfica: após o fracasso retumbante de bilheteria do filme *Melinda e Melinda* (2005), Allen viu chegar ao fim uma situação de relativo privilégio fortemente alardeada por ele mesmo desde o início de sua carreira, a saber, o fato de que o valor mercadológico de sua “idiossincrasia” como diretor e ator era garantia de que ele poderia fazer um filme com total liberdade criativa sempre que desejasse. A relação do cineasta com o público e a crítica europeia é, como todos sabem, antiga: de certo modo

* USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – mcpsoare@usp.br

Woody Allen sempre foi um fenômeno cultural fundamentalmente nova-iorquino e europeu, notadamente francês, pois foi na França que o cineasta encontrou um público fiel de cinéfilos, que também tratou de consagrá-lo criticamente como um verdadeiro *auteur*. Entretanto, a nova “fase europeia” se inicia de modo bem menos glorioso: trata-se de uma peregrinação em busca de produtores europeus interessados em financiar seus filmes num momento de crise aguda do mercado americano e mundial.

Para os estudiosos da cultura e da literatura norte-americanas, o tema do artista americano exilado na Europa remete de modo inequívoco ao trabalho do romancista Henry James, o primeiro de uma geração de escritores que buscam no Velho Mundo uma experiência “mais intensa” e em cuja obra o tema é central. Para quase que a totalidade dos protagonistas de James, o problema fundamental é justamente aquele que atormenta o próprio escritor e toda uma geração de artistas americanos, incluindo aqueles que aparecem como personagens das fantasias de Gil Pender em *Meia-noite em Paris* (Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Gertrud Stein, entre outros), ou seja, a fuga de uma realidade demasiadamente prosaica, excessivamente pragmática e mercantil (a do pujante, mas culturalmente insipiente capitalismo americano do final do século XIX) e a busca de níveis de experiências e mentalidades mais em consonância com o espírito rebelde e experimental dos jovens artistas. Como afirma o crítico inglês Terry Eagleton (2005, p.215) sobre a obra de James:

O próprio James havia migrado dos Estados Unidos para a Europa em parte porque sentia que não encontraria em seu país natal um lugar propício para a arte. Ou, pelo menos, para o seu tipo de arte. Nos Estados Unidos havia um solo demasiado pobre para a alta cultura, uma atmosfera por demais “clara e sem cor”. Lá faltava tudo que uma arte forte precisava para florescer: um sentimento de história e costumes, uma complexidade de tipos e modos, um clima de mistério, um conjunto de instituições sociais antigas, uma capacidade para saborear a experiência. A Europa, por outro lado, significava estilo, vivacidade, ironia, modos, tradição, profundidade, prazer, obliquidade, uma riqueza de sensações.

Do ponto de vista da história literária, tratava-se de buscar na Europa um solo propício para a prática e teorização do romance como “grande arte” a fim de evitar níveis inaceitáveis de mercantilização da literatura, num momento em que a necessidade de pautar a escolha de temas e formas a partir do gosto de agentes literários e de um público urbano cada vez mais amplo e desconhecido já atingia graus alarmantes. Entretanto, é justamente a dificuldade de manter a oposição entre a indigência espiritual americana e a suposta superioridade europeia que constitui uma das vertentes mais complexas do trabalho de James: em *Os embaixadores* (1903), por exemplo, o protagonista Chad Newsome, sofisticado e sensível

aspirante a pintor que recebe dinheiro da família rica em Boston para financiar sua ambição artística, vai encontrar no mercado publicitário parisiense a verdadeira vocação para seu talento, o que denuncia a falsidade da oposição inicial e sugere que talvez já naquele momento as semelhanças entre os dois lados do Atlântico fossem maiores do que se desejava admitir inicialmente. Além disso, o fato de que diversos desses protagonistas, desde Daisy Miller, da novela com o mesmo título (1878), até Adam Verver de *A taça de ouro* (1904), vão à Europa em busca das experiências turísticas descritas em guias de viagens conhecidos e, portanto, desde sempre têm uma relação com os lugares que visitam mediada pela indústria cultural, adiciona outra camada de complicações ao suposto desejo de se obter uma “experiência mais verdadeira”. Muitos desses personagens parecem

[...] colher sensações indiscriminadamente, com graus de indiferença em relação ao seu valor inerente equivalentes àquele de um consumidor comprando objetos no mercado [...], nem tanto tendo experiências com o mundo, mas consumindo narcisisticamente suas próprias percepções dele (EAGLETON, 2005, p.225).

O tema do turismo cultural, central em James, encontrará desde as cenas iniciais do filme de Woody Allen um desenvolvimento contemporâneo de grande interesse.

Para apontar o interesse atual dessas questões, basta lembrar que a oposição entre, de um lado, a brutalidade do capitalismo norte-americano, incluindo aí não apenas suas práticas “estritamente econômicas”, mas também as intervenções militares e culturais em todo o planeta, e, de outro, a relativa “humanidade” do capitalismo europeu (como nas descrições frequentes do “idílio” proporcionado pelo Estado de Bem-Estar Social escandinavo), que poderia servir de modelo mais ameno para solucionar as crises que vêm pontuando o cenário mundial, voltou à pauta das discussões políticas recentes. A aposta desta vez, como afirma Perry Anderson (2009), seria num tipo de recuo estratégico na tentativa de forjar uma combinação entre as exigências brutais de um sistema econômico caduco e a relativa humanidade do “*welfare state*” europeu, a esta altura já em frangalhos. A despeito da óbvia falsidade da oposição, denunciada brutalmente pelas recentes crises em toda a Europa, persiste no imaginário contemporâneo o mito de uma cultura europeia mais receptiva, mais aberta ao experimentalismo, em contraposição com a vulgaridade da indústria cultural americana, mais francamente comercial, onde, além disso, reina um espírito declarado de anti-intelectualismo. Somando-se a isso a própria situação de Woody Allen, que de fato encontrou na Europa uma receptividade mais generosa de sua obra, e temos delineada uma situação complexa: afinal, seus filmes fariam a apologia desse tipo de oposição, em flagrante oposição ao cenário de conflitos que marcam a Europa hoje, ou fariam sua crítica? Ou escapariam de encarar a questão? Representariam um retrocesso em relação à crítica iniciada por Henry James ou

fariam sua atualização? A imprensa em quase sua totalidade não teve dúvidas sobre a resposta: acentuando o que seria o conteúdo escapista de *Meia-noite em Paris*, grande parte de resenhas e artigos sobre o filme afirmou que Woody Allen fez um canto nostálgico ao passado, onde as artes ainda eram verdadeiramente vigorosas e à cidade de Paris no momento em que ela ainda não havia sido perturbada pelos sons estridentes dos protestos de estudantes, imigrantes, grevistas e desempregados.

Um modo de começar a responder essas perguntas de modo mais produtivo é a análise do filme. A sequência de abertura mostra uma montagem de imagens de Paris que no conjunto lembram uma série de cartões postais dos pontos turísticos mais conhecidos da cidade, do Arco do Triunfo à indefectível Torre Eiffel. A sequência de fotos é, em princípio, encantadora: a predominância dos tons em pastel, salpicados de vermelhos, verdes e dourados tem algo da exuberância da pintura impressionista, enquanto a suavidade da vida na cidade é enfatizada pelo ritmo lento de habitantes e turistas que andam calmamente pelas ruas. Podem-se quase ouvir os suspiros da plateia, que relembra visitas reais ou imaginárias à Cidade Luz. Por outro lado, fica evidente o policiamento radical que ronda a seleção de lugares e enquadramentos: pois é extirpado da cada quadro qualquer traço que possa remeter à história contemporânea ou do passado. A catedral de Sacré-Coeur, por exemplo, símbolo da vitória da reação conservadora, monárquica e católica sobre os membros da Comuna de Paris massacrados em 1871, aparece liberta da sua história, como pura exterioridade, pronta para ser consumida pelos olhares e câmeras fotográficas dos turistas. (Mais tarde, Inez, a noiva do protagonista, aparecerá vendo joias numa vitrine da Place Vendôme, símbolo da Comuna).

Por outro lado, o conjunto de imagens que tem aparecido nos noticiários recentes sobre a crise europeia – passeatas, protestos, cartazes convocando à greve geral, conflitos com a polícia, carros queimados etc. – não poderia estar mais distante desse idílio inicial. A seleção de imagens tem, assim, uma suavidade algo falseada, típica da publicidade promovida por agências de viagem. Essa relação entre o esvaziamento da história e a indústria do turismo é uma das estruturas recorrentes que o filme pretende analisar criticamente e aparece inclusive na participação de Carla Bruni como atriz: livre dos escândalos relacionados ao seu passado obscuro (que envolvem acusações de prostituição), assim como de suas relações com a direita de Sarkozy, ela surge esplendorosa numa ponta em que faz o papel de... uma guia turística, vendendo imagens de uma França apaziguada para turistas sedentos da alta cultura europeia. No entanto, isso não impede que uma série de sugestões se insinue por sua presença, de modo a reforçar ou ampliar o tema das relações entre o turismo, a prostituição, o *show business* e a alta cultura.

Já a música que acompanha as imagens de Paris tem um papel complementar, pois Sidney Bechet, que toca o tema de abertura, foi outro expatriado americano que em 1925, fugindo de um sistema de segregação racial brutal, buscou trabalho

em Paris, onde, apesar de ser recebido como um gênio do jazz, acaba por ser preso e expatriado. Novamente se insinua o conflito entre uma experiência histórica implícita e a tentativa de seu apagamento pelo conjunto de imagens e sons.

As relações que se desenham nesse prólogo não param por aqui, pois repentinamente se introduz nessas imagens um elemento cênico cujo papel só será esclarecido um pouco mais adiante: a chuva que varre as belas ruas da cidade. Logo em seguida, sobrepostas aos créditos, ouviremos as vozes de Gil e de Inez, em que ele faz um elogio à cidade deslumbrante, contrasta seu esplendor com a banalidade de sua casa com piscina em Beverly Hills e seu emprego de roteirista de quinta categoria em Hollywood e enfatiza o desejo de viver na cidade, que é ainda mais bela na chuva. Ao espectador mais atento não escapará o fato de que a presença da chuva voltará a pontuar as idealizações de Gil sobre a cidade, sobretudo no final, adquirindo um valor simbólico importante. Produz-se, assim, a suspeita de que Gil atuará tanto como protagonista quanto como foco narrativo: a Paris que acabamos de ver é a “Paris de Gil”, que lhe atribui qualidades idealizadas que são extensão de sua visão subjetiva.

É também nesse diálogo que ele expressa sua obsessão pela ideia de uma volta a Paris dos anos 1920, década em que a geração que criaria o romance americano moderno migrou para a cidade, onde encontrou a efervescência dos movimentos da vanguarda e do modernismo europeus. A denúncia dessa ideia como clichê cultural batido é feita através da primeira imagem do casal, que visita a casa de Monet em Giverny: sua posição em cima de uma ponte sobre um rio repleto das flores que Monet imortalizou mostra o casal de turistas em busca de imagens facilmente reconhecidas através de sua propagação em folhetos publicitários. Ao mesmo tempo a conversa cria uma oposição entre o idealismo comovente e algo ingênuo de Gil e a vulgaridade pragmática de Inez, que reclama que não vê graça em sair pela chuva e que já está cansada de cafês charmosos. Estão dadas aqui, em cerca de cinco minutos, as estruturas centrais que o filme vai tratar de desenvolver.

O encontro com os pais ultraconservadores de Inez, que estão a contragosto em Paris para fechar negócios, só aumenta a frustração de Gil com o presente. Entretanto, o confronto com os pais provincianos e xenófobos não produz o conflito que o espectador poderia esperar: Gil se define como um “democrata” e acusa os republicanos de serem “neofascistas retardados” enquanto afirma que, apesar disso, a convivência entre eles pode ser harmoniosa, desde que haja respeito pela divergência de opiniões. Essa tolerância por parte do protagonista não apenas sugere a pequena diferença que existe entre democratas e republicanos nos Estados Unidos, que concordam em diversas frentes centrais apesar de certas divergências “ideológicas”, mas reforça laços de dependência entre os personagens. Como ficará claro mais adiante, o sonho de Gil de se tornar um “escritor sério” em parte depende da rede de proteção fornecida pelo financiamento dos pais da noiva, que

estão em Paris também para satisfazer as necessidades de consumo da filha. Se a autorrepressão puritana dos pais de Inez, que se proíbem a “experiência estética” produzida pela cidade em nome dos negócios, é necessária para a reprodução do dinheiro, ela também funciona como substrato invisível dessa mesma experiência por parte de Gil. O filme tratará de explorar o fato de que essa percepção em parte escapa a Gil, ou seja, ele não chega propriamente a formular a tese de que a abundância material que permite a alguns ter acesso aos bens artísticos e espirituais pode estar intrinsecamente ligada a um modo de vida brutalmente competitivo que, em princípio, é inimigo mortal da sensibilidade da qual dependeria a percepção estética. Mas nem por isso ele vai deixar de usufruir das benesses proporcionadas por essa situação.

Por fim, é preciso assinalar que a combinação efetuada pelos pais de Inez entre o internacionalismo dos negócios e o nacionalismo extremo está longe de ser esdrúxula, pois um dos desafios dos governos neoliberais desde os anos 1980 tem sido precisamente a combinação entre “o nacionalismo exigido para que o Estado funcione eficazmente como uma entidade corporativa competitiva no mercado mundial” e “as exigências de desregulamentação dos mercados globais” (HARVEY, 2005, p.79). Como veremos, Gil também efetuará uma combinação lucrativa dentro desse quadro de demandas contemporâneas.

A entrada em cena de Paul, um amigo insuportavelmente arrogante que está na cidade para dar uma palestra na Sorbonne, só faz piorar a situação. Entre tons zombeteiros de censura mais ou menos explícita, todos ridicularizam o desejo de Gil de mudar-se para Paris, deixando para trás o lixo cultural que produz e a vida de conforto na Califórnia para se dedicar à “verdadeira literatura”. O projeto literário já está em andamento – o jovem escritor está finalizando um romance sobre uma “nostalgia shop” –, mas falta a coragem para dar o passo decisivo. É numa visita ao palácio de Versalhes, em que Paul declama nomes e datas famosas com tom de especialista, que o amigo pedante dá o veredito final: Gil é vítima da “síndrome da Idade de Ouro”, a premissa falsa de que se poderia ser mais feliz se fosse possível voltar a uma era mais gloriosa do passado e assim escapar das agruras do presente. Aqui Gil é inscrito, mesmo que a despeito de sua vontade, numa linha de continuidade de uma longa tradição do pensamento conservador pós-romântico que procurou postular, em geral sem qualquer tipo de evidência histórica, a existência de uma “Idade de Ouro”, seja na Grécia antiga, seja em algum tipo de comunidade rural orgânica, como solução para o “mundo desencantado” do presente.

Vale a pena lembrar aqui que nesses tipos de formulação é em geral o artista (ou até mesmo o crítico literário, como no caso de F. R. Leavis na Inglaterra) que recebe a nobre missão de conduzir a humanidade até algum tipo de experiência verdadeira equivalente àquela desse passado idealizado (Nietzsche talvez seja um dos exemplos mais eloquentes dessa tendência). De fato, o enredo do filme começa a

se mover nessa direção: pois num passeio noturno, após as badaladas que anunciam a meia-noite, Gil se vê numa festa onde encontra, para sua surpresa inicial, seus ídolos literários e artísticos: Scott e Zelda Fitzgerald, Ernest Hemingway, Cole Porter, Josephine Baker, T. S. Eliot, Gertrud Stein, Pablo Picasso, Luis Buñuel, Man Ray, Salvador Dali etc. Adriana, ex-amante de Modigliani e atual amante de Picasso, mostra interesse por Gil e garante o núcleo romântico que será uma das molas propulsoras da intriga. A surpresa é de Gil, mas também do espectador, que não esperava ver surgir, sem marca de transição explícita, esse tipo de fantasia num filme que parecia aderir aos moldes do cinema realista, com suas regras de continuidade e manutenção ilusionista da *mise-en-scène* fundada na ideia do “recorte da realidade”. Entretanto, como as vozes dos protagonistas são introduzidas durante a abertura do filme no escuro (o espectador vê somente os créditos iniciais), a ideia de que na verdade assistimos a um sonho não deveria causar tanto estranhamento. Além disso, o fato de que Gil intercala as atividades diárias com grandes doses de álcool e Valium ajuda a amenizar a surpresa inicial.

Já o espectador começa a desconfiar das habilidades literárias de Gil ao observar que suas interações com as figuras famosas que desfilam em seus devaneios se pautam por avaliações e opiniões inteiramente fundadas em clichês literários, amplamente divulgados pela indústria cultural e conhecidos até pelo público que nunca leu uma linha sequer dos livros de Fitzgerald ou Hemingway e jamais viu um único filme de Buñuel. Assim, ele elogia o espírito indômito da literatura de Hemingway, mas confunde o escritor com seus personagens; mostra o casal Fitzgerald em meio aos conflitos sexuais que, segundo os biógrafos interessados em escândalos literários, marcaram sua relação; se espanta com a maluquice um pouco excêntrica e aparvalhada dos surrealistas Salvador Dali, Man Ray e Luis Buñuel (cujo ímpeto antiburguês e revolucionário é reduzido a objeto de uma chacota benevolente), tudo com ardor de um fã diante de uma celebridade e com a profundidade intelectual de um item de manual de literatura para colegiais americanos.

Aqui vale a pena lembrar que o expediente não é inédito na filmografia recente de Woody Allen: para dar um exemplo bastante esclarecedor, lembremo-nos de que Chris Wilton, protagonista do filme *Match Point* (2006), o primeiro da “fase europeia”, utiliza a alta cultura (ópera e literatura) para se infiltrar no centro da elite britânica e, numa cena memorável, abandona a leitura de um romance de Dostoiévsky para se concentrar no *Cambridge Companion to Dostoiévsky*, manual de literatura feito para colegiais e alunos de graduação no mundo de língua inglesa: para impressionar o pai de família milionário com cuja filha ele quer se casar, interessa mais memorizar clichês críticos de que ler a própria obra (ANJOS, 2010).

O mesmo processo de esvaziamento da experiência reaparece nos diálogos de Gil com os escritores que encontra: o motivo da guerra, por exemplo, que surgira

pela primeira vez na conversa com os pais de Inez, que censuram os franceses por não terem apoiado Bush na invasão do Iraque, ressurge numa conversa com Hemingway, que recita passagens (descontextualizadas) de seus romances em que glorifica o heroísmo da guerra, enquanto emite julgamentos “filosóficos” e “poéticos” sobre o sexo e a morte. No todo, fica a impressão de uma redução geral do comportamento dos artistas que cruzam o caminho de Gil a um conjunto claro de estereótipos dos quais eles jamais se desviam, surgindo assim como exemplificação de uma característica abstrata e arbitrária estabelecida *a priori* (ou, para usar os termos consagrados pela crítica literária, eles agem como “personagens planas”).

A proximidade desses estereótipos com o processo de formação de uma marca comercial fica mais clara pelo fato de que as sequências que mostram o encontro de Gil com seus ídolos são intercaladas com cenas em que ele acompanha Inez em atividades de consumo, seja “cultural”, seja nas extensões do campo das “artes aplicadas” a uma esfera mais declaradamente consumista que é aquela da decoração: numa dessas cenas Gil, Inez e sua mãe visitam uma loja chique em que encontram uma cadeira antiga sendo vendida pela bagatela de 18 mil euros. A vantagem comercial da oferta é que “não se pode encontrar esse tipo de antiguidade na Califórnia”: assim, a transformação da história europeia em diferencial mercadológico se adensa, constituindo, como veremos no final deste texto, uma das principais chaves de interpretação do filme.

Para o efeito geral do filme contribui, é claro, a escolha de Owen Wilson, ator de “clássicos” do cinema como *Marley e eu* (2008), cujo “*star persona*” flerta com certo infantilismo atrapalhado e bonachão, mas de uma ingenuidade aparente porque francamente comercial. Já a aparição de Gertrud Stein aponta para um lado menos ingênuo e mais abertamente oportunista de Gil, pois ela não apenas concorda em ler seu romance, mas o aprova com fervor: de importante autora do modernismo literário ela aparece no filme como um misto de empresária e agente literária, com suas conexões com editores e seu faro para os livros que “vão dar certo”. Também o encontro com Matisse mostra Stein como agente e promotora de vendas, ao mesmo tempo que revela algo do caráter pecuniário do protagonista: ao perceber que os quadros ainda não tinham atingido o preço elevadíssimo do mercado de artes contemporâneo, Gil se oferece para comprar “uma meia dúzia” de obras.

Por outro lado, um olhar mais atento ao universo do devaneio de Gil demonstra que ele dispõe de personagens e enredos conforme desideratos e projeções subjetivas, de natureza claramente narcisista: um exemplo é uma das sequências em que Gil anda por Paris com Adriana, que interessa analisar com mais cuidado devido à clareza da exposição do método da armação narrativa geral do filme. A sequência justapõe três episódios: no primeiro, Gil encontra Adriana numa festa dada por um grupo de surrealistas e a convida para um passeio noturno. Mas sem

antes humildemente sugerir a um Buñuel atônito a ideia de fazer um filme sobre um grupo de convidados burgueses que não consegue sair da sala de jantar após o fim de uma festa (é esse o enredo de um dos clássicos do cinema surrealista e uma das maiores obras de Buñuel e do cinema mundial, *O anjo exterminador*, filmado no exílio no México em 1962). Como a reação de Buñuel (absurdo dos absurdos) é a demanda por categorias dramáticas realistas (“mas por que eles não conseguiriam sair da festa?”), fica autenticada a “superioridade intelectual” de Gil, embora essa glória seja diminuída pela desonestidade clara do expediente utilizado.

Essa chave é modificada e ampliada na segunda parte da sequência, em que Gil confessa a Adriana uma identificação inexplicável com as prostitutas de Pigalle, que oferecem suas mercadorias pelas ruas. Como o caráter pecuniário do protagonista já começou a ser delineado, a comparação é sugestiva e, de certo modo, corresponde de modo disfarçado a uma avaliação do próprio Gil, que considera o emprego em Hollywood como uma prostituição de seus verdadeiros talentos literários. Entretanto, os dados da encenação da sequência denunciam que não se trata da chegada a um grau de maturidade e autoconhecimento por parte do protagonista. O emprego de filtros e a escolha das cores, que aproximam a cena das névoas da estética impressionista, mostram que a identificação com as prostitutas se produz em chave mais autocomplacente e idealizada: trata-se muito mais de elogiar o lado “artístico”, a “transgressão romântica” e a “liberdade” da prostituta, nem que seja da perspectiva da liberação sexual.

A conclusão da sequência produz outro desenvolvimento desse conjunto de temas: Gil, ao perceber o interesse amoroso por Adriana, que só se apaixona por gênios, presencia a tentativa de suicídio de Zelda Fitzgerald, produzindo um espelhamento entre o evento imaginado (o suicídio da mulher que, como o “Hemingway de Gil” afirma numa das conversas com ele, atrapalha a carreira literária de Scott Fitzgerald) e seu desejo de se livrar de Inez, que em princípio também atravanca seu arrivismo na forma de uma “carreira artística” e seu interesse sexual por Adriana.

Num outro momento, esse mesmo processo ressurgiu quando Gil projeta narcisisticamente seu próprio problema em sua obsessão pelo triângulo amoroso em torno de Rodin que, como ele, também estivera dividido entre duas mulheres, uma delas uma artista. Em resumo, como em diversas outras sequências, a armação narrativa utiliza os procedimentos de elaboração onírica teorizados por Freud, nesse caso principalmente os processos de censura (repressão), condensação e deslocamento, que, no seu conjunto, mapeiam a administração da vida subjetiva de Gil pela ideologia da celebridade.

Assim, o narcisismo de Gil produz uma fantasia que não é suficientemente realista e introduz como tema do filme o caráter compensatório que caracteriza os processos de identificação típicos do cinema clássico. Além disso, sua

imaginação encontra seu limite objetivo no momento em que o universo artístico dos anos 1920 é figurado como uma variação de Hollywood, com seus gerentes de marketing, agentes, celebridades egocêntricas e competitivas, artistas excêntricos, amalucados e megalomaniacos, assim como produtores em busca constante de aproveitar desenvolvimentos estéticos de diversas culturas e cinematografias para empréstimo, frequentemente descontextualizado e de caráter cosmético.

Nesse universo, norte-americanos e europeus se mesclam indistintamente num sistema mundial e integrado das artes. Ao mesmo tempo, o filme procura problematizar a adesão do espectador ao ponto de vista de Gil, ao sugerir uma série de relações intertextuais que estão além de sua perspectiva restrita: para os conhecedores do cinema francês, fica a pista dada pela citação implícita ao filme *Les belles de nuit* (1952), comédia de René Clair que faz uma sátira mordaz dos devaneios de um compositor de habilidades mais do que duvidosas cujo desejo é voltar ao passado para viver na “Idade de Ouro”; ou, para ficar no campo das relações intertextuais internas ao filme, o espectador interessado é convidado a considerar relações frutíferas entre *Meia-noite em Paris* e filmes de Buñuel como *O anjo exterminador*, que fornece a chave de compreensão do final do filme de Woody Allen, como veremos adiante.

Já no campo das relações entre literatura e cinema, introduz-se na estrutura geral da narrativa um tipo de dicotomia que é marca do romance moderno mais avançado e que encontrou na obra de Henry James um de seus precursores mais influentes na literatura de língua inglesa: a aparente adesão inicial do foco narrativo à figura do protagonista é enquadrada por uma perspectiva mais ampla, que poderíamos atribuir ao autor implícito e que questiona ou até mesmo reverte os julgamentos do personagem central de modo a constituir um leitor ou espectador que sabe mais do que ele. Em outras palavras, o que para Gil é pura contingência, constitui para o espectador as evidências dos laudos de um processo de investigação.

Esse enquadramento ganha novo impulso quando Gil mais uma vez acompanha Inez em sua atividade preferida, as compras, e por acaso conhece a vendedora de uma “nostalgia shop” no meio do mercado de pulgas de Paris, também, como ele, fã de Cole Porter. O surgimento de uma personagem tão parecida com a personagem do romance de Gil no centro do “núcleo real” do filme começa a desmanchar a dicotomia entre os âmbitos da realidade e da fantasia que pareciam estruturar a narrativa. Quando um dia Gil, ao andar pela beira do Sena no “núcleo real” do enredo, encontra também por acaso um livro antigo em que Adriana teria escrito uma declaração apaixonada pelo jovem escritor americano que ela conhecera na casa de Gertrud Stein, estabelece-se um momento de ruptura em que o espectador é convidado a reavaliar esse núcleo como ele também fruto da imaginação de Gil.

Assim, os processos de elaboração onírica identificados anteriormente como estruturantes dos devaneios do personagem ganham uma validade mais ampla quando discernimos no conjunto de estruturas narrativas e visuais do filme um sistema bastante coeso de deslocamentos e condensações através dos quais aspectos da subjetividade cindida de Gil encontram expressão na totalidade das personagens e eventos do filme. Nesse sentido, o filme não teria um conjunto de personagens, mas apenas um, de quem os demais são suas emanções. Mesmo a figura do arrogante Paul pode ser vista como projeção de sua subjetividade: afinal, a tendência desse de proferir julgamentos intelectuais baseados em clichês culturais (como na visita a Versalhes) é exatamente a mesma tendência que encontramos em Gil. Além disso, é Paul que profere o diagnóstico correto da aflição do protagonista quando detecta sua “síndrome da Idade de Ouro”, mas a negação em curso na personalidade de Gil coloca essa verdade na boca do personagem que o espectador é convidado a desprezar.

O emprego das técnicas narrativas desse tipo de “drama da intimidade”, em que vemos encenado o embate das forças psíquicas que dividem a subjetividade do protagonista num monólogo disfarçado de diálogo, não deve causar espanto no espectador que acompanha a carreira de Woody Allen, pois está é a especialidade de August Strindberg, influência confessa do cineasta no campo da dramaturgia e da literatura. O crítico Peter Szondi (2003, p.59-60) descreve deste modo a “dramaturgia do ego” de Strindberg:

Ao dramaturgo da subjetividade importa em primeiro lugar isolar e intensificar seu personagem central [...]. [Nesse drama da subjetividade] o herói, cuja evolução se descreve, é distinguido com máxima clareza das personagens que encontra nas estações de seu caminho. [Entretanto,] elas só aparecem na medida e que encontram com o protagonista, na perspectiva dele e em relação com ele. [...] Pois o sonho e o “drama de estação” coincidem de fato em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é constituída pela ação, mas pelo eu do sonhador ou do herói, que permanece idêntico.

Dessa perspectiva, o que representaria, então, o movimento que leva ao final do filme? Seria o início do processo de cura psicanalítica, a partir do momento em que Gil percebe a futilidade de seu gesto escapista? Tudo leva a crer que uma superação está em curso: Gil passa a ver seu desejo caricaturado na figura de Adriana, que também quer voltar à “Idade de Ouro”, mas dessa vez no tempo de “Belle Époque”. Também nesse caso, a valorização do passado é inteiramente baseada em clichês sobre o período da virada do século: as luzes amareladas dos postes de rua, os cafês, as carruagens, as pinturas de Gauguin, Degas e Lautrec, os shows do Moulin Rouge. No entanto, dessa vez Gil se dá conta do absurdo que representa o desejo de viver num mundo “onde não existe a penicilina”. Teria então o filme garantido um final feliz (e um bom retorno de bilheteria) para o personagem e para o futuro

das artes ao mostrar Gil deixando toda essa bobagem para trás ao perceber que a volta ao passado é impossível, o que o leva a abandonar Inez e ficar em Paris para perseguir seu sonho literário?

A resposta está na cena final, pois o encontro, novamente na chuva, com a vendedora da loja do mercado de pulgas é, na verdade, o encontro de Gil com sua própria personagem fictícia, de modo que vemos encenada aqui uma nova extensão da elaboração onírica e do processo de repressão expostos no resto do filme. Esse retorno do processo de repressão, do qual o protagonista não consegue escapar, remete, é claro, ao filme de Buñuel, *O anjo exterminador*: nesse filme, um grupo de convidados numa festa grã-fina não consegue, por um motivo inexplicável, sair do salão de recepção no final da noite, ficando presos por meses até verem todo o verniz social burguês ser reduzido a pó. A estrutura circular e reiterativa do filme de Buñuel, que transforma toda tentativa de solução num grau ainda mais brutal de selvageria, tematiza justamente o retorno do reprimido na forma do trauma social e psíquico, apontando para um sistema e uma forma de vida incapazes de pensar para além de si mesmos. Entretanto, seria esse momento de refutação do real no filme de Woody Allen apenas uma mostra do romantismo e da ingenuidade incurável de Gil, que seríamos convidados a ver com benevolência? Ou desempenharia uma função social e histórica mais profunda?

Para começar a responder essa questão, podemos fazer uma breve digressão sobre o contexto em que se deu o início da carreira de Woody Allen. No final dos anos 1960, o sucesso mercadológico de cópias da cultura europeia já era um fenômeno em estado avançado de proliferação na indústria cinematográfica. E não apenas na mania pelos “remakes”, caso mais inofensivo devido à franca admissão do caráter comercial da maioria dessas produções (trata-se em geral de requestrar produtos de grandes sucessos de bilheteria do passado com roupagem tecnológica mais “avançada”), mas no fenômeno que ficaria conhecido como pós-modernismo, com seu gosto pelas citações. É do início dos anos 1970 o elogio crítico dos empréstimos (em geral localizados, em filmes que em seu arcabouço geral mantiveram uma estrutura convencional) que a nova geração de cineastas fazia do cinema de arte europeu. De fato, a fortuna crítica sobre o período até hoje investiga com ardor incomum as semelhanças estilísticas e iconográficas entre, por exemplo, *Jules e Jim* (François Truffaut, 1962) e *Butch Cassidy e o Sundance Kid* (George Roy Hill, 1969), ou, para tomar outro exemplo muito comentado, a influência de *Acosado* (Jean-Luc Godard, 1959) sobre a montagem elíptica de *Bonnie e Clyde – Uma rajada de balas* (Arthur Penn, 1967) (COOK, 2000).

Na verdade, o que testemunhamos nos Estados Unidos, após a crise que quase levou à falência boa parte dos grandes estúdios no final dos anos 1960, é a construção de um novo “estilo internacional”, ou seja, a combinação de diversas tradições nacionais sob os olhos atentos dos produtores de Hollywood. As regras

de construção dessa prática foram fortalecidas pela expansão do mercado para o cinema americano no período, cuja base material foi fornecida por duas medidas de Richard Nixon na área da economia. Uma delas afetava diretamente a indústria cinematográfica: seguindo a enorme ampliação de crédito promovida pela política governamental, que procurava compensar pelo arrocho salarial generalizado do período, Nixon aprovou diversos cortes de impostos para investidores locais na indústria cinematográfica (plano que ficou conhecido como “Plano Schrieber”).

Já no plano internacional, foi uma medida não diretamente ligada à indústria que a salvou da falência: o fim do lastro ouro, decretado pelo governo Nixon, a ascensão do “dinheiro desmemoriado” e a consequente desvalorização do dólar, que tornou as moedas estrangeiras mais caras e inundou o mercado local com investimentos internacionais, produzindo um lucro imediato de aproximadamente \$34 milhões em vendas de filmes para exibição em cinema e televisão em âmbito global. Ambas as medidas fortaleceram os laços entre a indústria cinematográfica e o capital financeiro internacional. As novas qualidades exigidas dos filmes, que tinham que atender aos gostos e investimentos de uma vastíssima plateia mundial, ajudaram a abrir o caminho para as abstrações do pós-modernismo (a dissolução das fronteiras entre a alta arte e a cultura de massas, a mistura indiscriminada de gêneros e estilos, a ideia de um novo espaço internacional sem centro etc.).

Há dois desenvolvimentos dessa situação que produzem os elos com o conjunto de temas de *Meia-noite em Paris*: o primeiro, em consonância com as declarações do “fim da História” que marcaram o final dos anos 1980, tem a ver com a ascensão e o sucesso mercadológico do “filme de nostalgia”, nos quais a volta a um período histórico anterior (geralmente a década de 1950, a “Idade de Ouro” do pós-guerra quando a fé no capitalismo parecia ser inabalável) é mediada por um esvanecimento do sentimento da história cujo impacto na esfera cultural é

[...] uma mudança cujas origens culturais, de onde se derivam os atributos utilizados para definir um período histórico, estão precisamente nas representações da televisão, [de modo] que as realidades mais profundas desses períodos são deslocadas por estereótipos culturais (JAMESON, 1991, p.281).

O segundo é a ênfase contemporânea, tanto no âmbito acadêmico quanto comercial, na categoria do “*world cinema*”, a expressão da “democracia do multiculturalismo” do mundo globalizado na esfera do cinema, num momento em que mais que 90% da produção e distribuição mundial de filmes estão na mão de três ou quatro megacorporações internacionais (KING, 2002). Isso quer dizer, para voltarmos ao filme de Woody Allen, que mais do que simples escapismo romântico, a “cura” de Gil se produz num momento histórico em que seus talentos de “tradutor” da cultura europeia para os termos da indústria cultural (ele é roteirista

em Hollywood) tem emprego garantido nos dois lados do Atlântico, precisamente agora, no início do século XXI, quando a Europa em crise procura se opor à “frente chinesa”, se diferenciar no mercado mundial e garantir nichos de mercado através da comercialização das marcas culturais associadas à “alta cultura” lá produzida. A estada na Europa, portanto, surge como um momento em que Gil se equipa para enfrentar a nova realidade econômica.

Esse tema tem surgido com insistência nos filmes europeus de Woody Allen. Só para ficar num exemplo memorável: em *Vicky Cristina Barcelona*, Vicky faz sua tese de doutorado em cultura catalã, assunto sobre o qual ela demonstra total ignorância, enquanto Cristina, que quer ser artista, está mais atenta com os desenvolvimentos do mundo contemporâneo e por isso resolve aprender chinês. Maria Elena, a personagem europeia interpretada por Penélope Cruz, ao ouvir tamanho “disparate”, reclama que não vê graça numa língua cujos falantes são “donos de restaurantes imundos”. Já a negociação delicada entre as exigências do cinema comercial (a ênfase no turismo, no escapismo, na nostalgia) e sua denúncia crítica (a exposição e enquadramento do foco narrativo) que identificamos em *Meia-noite em Paris* demonstra a falsidade da ideia (para retomarmos um tema central de Henry James apontado no início) de que o contexto europeu possa proporcionar total liberdade criativa.

Nesse sentido, também o aproveitamento que Woody Allen faz de Strindberg é digno de nota: se em filmes anteriores como *Noivo neurótico, noiva nervosa* (1977), *Memórias* (1980) ou *Desconstruindo Harry* (1997), o emprego da linguagem do sonho é mais evidente e em certo sentido mais radical do ponto de vista formal, aqui a mistura de registros naturalistas e oníricos (polos entre os quais a obra inicial de Strindberg também transitou) e a sutil negociação entre eles aponta para o fato de que o filme deve atender a uma exigência dupla: uma primeira leitura mais comercial (a qual a totalidade da imprensa aderiu) e uma outra mais exigente, para os interessados em desenvolver as pistas cuidadosamente espalhadas pela narrativa. Mas essa estratégia também deve ser encarada como um meio de sobreviver no mercado: pois para os europeus, a “marca” Woody Allen se caracteriza justamente pela capacidade de aliar temas americanos à “sofisticação” da cultura europeia.

Gil, entretanto, ao contrário do próprio Woody Allen, não se vê como um negociador entre exigências artísticas e comerciais, pois ele abandona tudo para se dedicar à “verdadeira arte”. Esse casamento entre uma produção mais supostamente “artesanal” da arte, em princípio mais independente (ele abandona a alta tecnologia associada a Hollywood para escrever romances “num pequeno sótão parisiense”), e a total adesão aos movimentos da economia capitalista é sugestivo pois aparece em diversas formulações teóricas associado ao tema da nostalgia. Heidegger, por exemplo, foi um dos primeiros defensores modernos do que ele denominou um “artesanato espiritual”, um conceito que combinava seu gosto pelo arcaico com

a defesa do programa educacional e cultural nacional-socialista, assim como dos interesses ideológicos da pequena-burguesia que serviu como massa de manobra da ascensão política do nazi-fascismo.

Já os desenvolvimentos contemporâneos dessa questão são de enorme interesse. Recentemente, por exemplo, o crítico Andrew Ross demonstrou a falsidade das campanhas publicitárias que fazem o elogio do *design* italiano ao enfatizarem o caráter artesanal da produção (sapatos fabricados em pequenas oficinas familiares que usam técnicas herdadas por gerações anteriores e que remontam à renascença etc.), quando na verdade grande parte dessa produção é realizada em “*sweatshops*” na periferia de Roma que empregam mão de obra precarizada de imigrantes africanos (ROSS, 2004). É importante atentar para o fato de que, mais do que simples “mentira”, o apego à suposta superioridade cultural europeia se transforma ele mesmo em atividade econômica no âmbito “cultural”, isto é, na produção de objetos (de sapatos a filmes) cuja função é o apagamento das marcas da precarização do trabalho por parte de uma sociedade que se “envergonha” de suas alianças escusas com o capitalismo norte-americano.

Assim, Gil combina sua vocação para lacaio do mercado com uma ideia de liberdade que ele toma emprestada ao *status* da “alta arte” europeia, encontrando para o “anacronismo” que caracteriza o filme sua verdadeira vocação contemporânea. Desse modo, a ideia de um possível retorno a um capitalismo mais humano, antes que ele fosse devorado pelas corporações internacionais, cobra seu preço e demonstra seu caráter pequeno-burguês regressivo. O paralelismo dessa situação com as formulações da “teoria do autor” produzidas na França desde os anos 1950 também tem algum interesse para os estudiosos de cinema.

Ou, dizendo a mesma coisa de outro modo, enquanto o autor implícito emprega as referências à cultura europeia (Buñuel, Clair etc.) para adensar um olhar desmistificador sobre o universo de Gil, esse utiliza a “nobreza” da alta cultura para escamotear a violência que representa a submissão de pessoas e eventos do mundo à sua subjetividade. Gil, cidadão de um mundo globalizado pelos mecanismos da economia financeirizada, não reconhece nenhuma alteridade. Entretanto, apesar do processo narcisista em curso, sua paixão por se tornar uma celebridade, a representação abstrata e espetacularizada de uma pessoa real, produz também no sujeito desejante uma abstração e uma indiferenciação, pois ele se transforma num “significante vazio” em constante liquefação, eternamente disponível às mais diversas transformações, mas sempre ditadas pela linguagem da indústria cultural, o que desmascara a ideia de liberdade e aniquila a própria constituição de uma subjetividade que se acreditava indestrutível no momento em que se via espelhada no conjunto de pessoas e situações do mundo. Isso quer dizer que o desenlace não figura apenas o encontro entre uma pessoa real e o produto de sua imaginação, mas o encontro entre duas personagens “fictícias”.

É nesse momento que devemos lembrar que os anos dourados para os quais Gil sempre quis voltar, os anos 1920, são os anos de preparação da crise de 1929 e do cenário de crise do imperialismo que levaria à Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, a recusa de Gil de olhar essa situação de frente para afundar no escapismo conformista corresponde tanto a seu oportunismo quanto ao escapismo contemporâneo de uma cultura que muitas vezes se recusa a ver que essa crise já anuncia seu retorno há alguns anos e que uma das funções de artistas consequentes é mapear os desastres sociais e pessoais que ela carrega em seu bojo.

SOARES, M. C. P. The figure of the writer in *Midnight in Paris* by Woody Allen. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.81-97, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This essay presents an analysis of the film *Midnight in Paris* by Woody Allen taking into account a comparison between the themes and the structures employed by the authors Henry James and August Strindberg. The emphasis of the essay falls, on the one hand, on the analysis of the figure of the American writer who seeks a solution to his creative problems in Europe and, on the other hand, on a reflection about the use of point of view in film and in literature. In the conclusion of the essay, we try to show how Woody Allen reshapes the repertory of the two writers in order to deal with contemporary issues.*

■ **KEYWORDS:** *Woody Allen. Henry James. August Strindberg. Post-modernism. European crisis.*

Referências

ANDERSON, P. **The new old world**. London; New York: Verso, 2009.

ANJOS, A. P. B. **Capital financeiro e empreendedorismo**: considerações sobre o sujeito contemporâneo em *Match Point*, de Woody Allen. 2010. 203f. Dissertação (Mestrado em Estudos Lingüísticos e Literários em Inglês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&ved=0CDYQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.teses.usp.br%2Fteses%2Fdisponiveis%2F8%2F8147%2Fde-20092010-143226%2Fpublico%2F2010_AnaPaulaBianconciniAnjos.pdf&ei=_SIDUq7BBIG28wTv44HoBQ&usg=AFQjCNFi5ADEfEn2iL6658QhbdvocRkcSA>. Acesso em: 02 mai. 2012

COOK, D. **Lost Illusions**. New York: Scribner, 2000.

EAGLETON, T. **The english novel**: an introduction. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

HARVEY, D. **A brief history of neoliberalism**. Oxford: Oxford University, 2005.

JAMESON, F. **Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism**. London; New York: Verso, 1991.

KING, G. **New Hollywood cinema**. New York: Columbia University, 2002.

MEIA-NOITE em Paris. Direção: Woody Allen. Intérpretes: Owen Wilson; Rachel McAdams; Kathy Bates. São Paulo, Paris Filmes, 2011.

ROSS, A. **Low pay, high profile**. New York: The New Press, 2004.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Recebido em: 06/12/2012

Aceito em: 10/05/2013



“I DON’T TELL THE TRUTH. I TELL WHAT OUGHT TO BE THE TRUTH”: ESCAPING CENSORSHIP THROUGH AMBIGUITY IN ELIA KAZAN’S ADAPTATION OF *A STREETCAR NAMED DESIRE*

José Carlos FELIX*

Charles Albuquerque PONTE**

■ **ABSTRACT:** This essay aims at scrutinizing Kazan’s film adaptation of *A streetcar named desire* in relation to Tennessee Williams’ play text. Firstly, it discusses the play’s central themes relating them to the Hollywood context of film production of the postwar period. Such relationship intends to highlight particular elements in the content and form of the play that eventually allowed its relatively easy adaptation into the medium of film. Secondly, it presents an analysis of Kazan’s film adaptation covering issues such as cast selection, the additional scenes only mentioned in the play but shot in the film, as well as Kazan’s employment of cinematic technical elements such as camera movement, montage, setting, and lighting that contributed to construct the film’s discourse. Finally, the essay examines the ways in which Kazan got away with the demands of censorship and handled the play’s most daring issues, such as Allan’s homosexuality and Blanche’s rape.

■ **KEYWORDS:** *A streetcar named desire*. Tennessee Williams. Filmic adaptation.

***Streetcar’s* central themes and the American film context of the postwarperiod**

Since its release, in 1951, Elia Kazan’s film adaptation of *A streetcar named desire* (henceforth *Streetcar*), based on the homonymous play by Tennessee Williams (1984), has been regarded as a subversive, steamy and daring film. Despite accomplishing on stage a remarkable realization among theatergoers and critics alike, the adaptation of *Streetcar* into a film, as Phillips (1993, p.225) argues, required from its writer and director a careful work to assure that “the play would achieve an equal success through the narrow straits of film

* UNEB – Universidade do Estado da Bahia. Faculdade de Educação do Estado da Bahia. Departamento de Ciências Humanas. Jacobina – BA – Brasil. 41150-000 – jcfelixjuranda@yahoo.com.br.

** UERN – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Instituto de Letras e Artes – Departamento de Letras Estrangeiras. Pau dos Ferros – RN – Brasil. 59900-000 – ca_ponte@yahoo.com.br.

industry's production code and consequently reach the screen still keeping its artistic integrity". It comes with no surprise, though, that a play whose central themes deal with polemic issues such as moral disintegration and the urge to seek refuge from unhappiness through the pursuit of sexual pleasure would not pass smoothly through the eyes of the ultra-conservative American society of the 1950s. Nonetheless, as the present essay will demonstrate, in adapting Williams' play text to the medium of cinema, not only did Kazan manage to wisely get away with some of censorship's demands concerning the most scandalous scenes, but also found ways to retain the play's highly symbolic language and convey it through cinematic devices.

In the essay *The shape of film history*, James Monaco (1981) examines the historical context of Hollywood film production right after World War II (1939-1945) by accounting for several changes the war produced in American life as well as their impact on Hollywood film production. Monaco adverts that the war accelerated the mobility of the population, raised citizen's living standards, and altered profoundly race relations and women's roles. As a consequence of a fast-pace changing society, these war effects triggered in Hollywood audiences an interest in films dealing with social problems. During that period, the American film industry produced a growing number of films addressing problems such as ethnic and racial prejudice (*Show boat*, 1936), anti-Semitism (*Crossfire*, 1947), sufferings of badly treated mental patients (*Spellbound*, 1945), and the consequences of alcohol and drug addiction (*The lost weekend*, 1945; *Smash-up*, 1947; *The man with the golden arm*, 1955).

Indeed, although this moment is frequently regarded as the golden age of the American family, several popular Hollywood melodramas produced in the early postwar period reveal a tendency of depicting a pattern of deeply rooted social problems (SCHATZ, 1999), as in *All that Heavens allows* (1955) and *Written on the wind* (1956). Also, numerous films of the time often drew upon themes such as sexual frustration (*Cat on a hot tin roof*, 1958), cold and domineering mothers (*Suddenly last summer*, 1959), insensitive fathers and defiant adolescents (*Splendor in the grass*, 1961), and loveless marriages (*Double indemnity*, 1944). In part, this obsession of portraying the theme of marriage and family life as a bane reflected a popularized trend of psychoanalytic thought which attempted to explain human behavior. In a nutshell, most of these films constantly suggest that marriage and sexual frustration lead inevitably to neurosis.

Tennessee Williams' plays were written and produced within this context of postwar Hollywood film production. In this sense, *Streetcar* can be regarded as the first and most effective of all Williams' series of plays to deal with sexual frustration as a central issue.¹ Williams places his characters in a poor district of New Orleans

¹ Williams studied the problems of solitary women in two more plays: *Summer and smoke* (1948),

“I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth”: escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan's adaptation of *A streetcar named desire*

ironically named Elysian Fields. The play starts at the moment Blanche DuBois has arrived to visit her sister Stella, who is married to the muscular and uncouth Stanley Kowalski. Both sisters descend from an old aristocratic French family and were brought up on a large plantation named *Belle Rêve* in Laurel, Mississippi. Despite Blanche's being rather surprised by the poverty of her sister's neighborhood and the dinginess of her cramped flat, she announces that she will be staying with the Kowalskis for a while.

As the story unfolds, Blanche starts a relationship with one of the husband's friends, Mitch, who is charmed by her fine manners and feels grateful for her attention, and, during the time she is living in the couple's apartment, the couple's relationship is disrupted by the guest's influence. The tension increases until, on Blanche's birthday, Stanley reveals that he has been digging up her past and has discovered that she has had countless affairs with men in Laurel. After Blanche lost *Belle Rêve*, her family property, she had resided in a seedy hotel named the Flamingo, welcoming any man who offered her comfort. In addition to that, she had been dismissed from her job as a high school English teacher because of a scandalous relationship with a seventeen-year-old student.

Stanley reveals his discoveries to Mitch, who breaks up with Blanche. This rupture leads her to increase her drinking and to descend more quickly into a state of mental depression. By the end of the play, Stella goes into labor, leaving her husband and sister completely alone in the apartment. After arguing, Stanley rapes his sister-in-law, who is physically and emotionally powerless and cannot fight him off. When Blanche tells Stella what has happened to her, the sister decides that she cannot believe it and, with Stanley's support, chooses to commit Blanche to a mental institution. When a doctor arrives at the Kowalski's apartment to take the patient away, Stella regrets her decision to betray her sister, but Stanley soothes her by easing her emotional pain with his seductive power.

According to Patricia Hern (1994), *Streetcar's* relationship with Hollywood film context can be explained by the fact that the play addresses at least two aspects of American traditions that had also been projected effectively during the 1930s and 1940s by the Hollywood film production. She firstly points out a nostalgic interest in the past, particularly in the romance of the years before and during the Civil War. The film *Gone with the wind* (1939) is a conspicuous example of this. In a sense, mid-twentieth century urban Americans were intrigued and fascinated by the ideas of the South, that is, they were charmed by the picturesque elegance of the landed elite who flaunted their inherited wealth and their studied gentility and high education. The estate of *Belle Rêve* and its symbolism, 'beautiful dream', belong to

a melodrama in which a Southern spinster attempts to ignore the sensual side of her nature, and *The rose tattoo* (1951), a lusty comedy in which a mature widow, after a long inner struggle, rediscovers love.

that tradition of privileged brilliance, which was doomed to be defeated in the Civil War and would then represent an image of decorative decay.

Secondly, the folklore of the Wild West was another aspect of America's past that certainly found wide appeal in the Hollywood cinema during the 1930s and 1940s, as the cases of *West of divide* (1934), *Stagecoach* (1939), *Dakota* (1945), and *Fort apache* (1948) illustrate.² The recurrent thematic of these films was to show heroes proving their worth in combat by sticking to their friends, just as Stanley feels bound to protect Mitch because they were together in war. In addition to that, these films helped depict some very stereotyped ideas of women either as the obedient housewife and child-bearer or as a good-hearted whore, as thoroughly examined by Laura Mulvey's essay (2005) "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946)".

Another feature of *Streetcar* which certainly makes it a suitable product to be transformed into a film lies on the binary and stereotyped representation of women above discussed which somehow reflects the on-going ideology as well as the role of women in the American society at that time. The play's portrait of the two sisters as antagonistic figures draws upon stereotypes already established in American society; likewise, Stanley does not escape such portrait either, as he is a typical representative figure of a new raising American, an immigrant, a man of the city. Amongst his group, he is the one most likely to make his mark in a world of industry and commerce. He asserts his maleness and lack of refinement as his major and most powerful traits: where he cannot dominate sexually he uses violence. In this way, he shows a more acceptable version of the typical macho urban jungle portrayed by Hollywood gangster films in the 1930s. This was an idea equally important to the first generations of immigrants who came from Europe and thought of themselves as being genuine Americans. Like Tennessee Williams early plays, *Streetcar* deals with familiar concepts so that even when aspects of his plot or the ideas expressed were shocking, they nonetheless were to a great extent accessible to a large audience.

In that sense, one has to acknowledge that art (especially a popular form of art as cinema) has the power of shaping people's viewpoint and value systems (ADORNO, 2007). In turn, we end up realizing that art is also shaped by its consumers and to a certain extent this is what happens both in Williams' play and Kazan's film version inasmuch as the characters are a sort of emblematic representation of ideological figures in the American society. Neither Williams nor Kazan create them; they already exist and the story merely fleshes them out,

² To exemplify the popularity of the genre, it can be said that, in the late 1940s alone, there is at least one western among the best grossing movies of each year (SCHATZ, 1999), such as *San Antonio* (1945; grossed 3,55 million), *Duel in the sun* (1946; 11,3 million), *Unconquered* (1947; 5,25 million) and *Red river* (the biggest box office hit of 1948, grossing 4,5 million).

“I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth”: escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan's adaptation of *A streetcar named desire*

gives them a face, a body, a name, because their essence already exists in the current society's and art's discourses. This can also be accounted as one of the reasons why the play was so successful on Broadway, and, so soon, transported into the big screen. Equally noteworthy, despite the fact that at first sight film audiences were likely to compare Williams' female characters to those common stereotypes of women portrayed in Western films, in *Streetcar*, like in many of his other plays, the characters assumed a level of psychological complexity rarely shown in Hollywood productions of the time.³

The cinematic structure of *A streetcar named desire*

Regarding the particular form of Williams' plays, Gene Phillips (1993), and Patricia Hern (1994) observe several evidences of the structure of his plays that prove their similarities with filmic devices not only in terms of content, but also regarding their form. Hirsch (1973, p.2 apud PHILLIPS, 1993, p.223), for instance, defends that “a movie based on a Tennessee Williams play is a Tennessee Williams film because its chief nourishment comes from the playwright himself”. The critic assertion is accounted on the fact that Williams was also responsible for adapting some of his plays to film, which, in turn, captured the spirit of the play text. In the case of *Streetcar* it is still possible to perceive that the play's tone dominates the film, regardless of a few changes in key points of the plot, and yet it does not bestow a theatrical inflection to the film. According to Hirsch (1973, p.2 apud PHILLIPS, 1993, p.223), such balance is due to the fact that stage-bound works, such as *Streetcar*, have been translated into “eminently successful movies that challenge rigid conceptions of theatrical and cinematic formats”.

In relation to its form, *Streetcar* is rather innovative and does not follow the traditional pattern of dramatic texts, generally divided into two acts. Hern (1994) calls attention to the unusual manner in which Williams structured *Streetcar*, and this setup turns out to be one of the major elements in the play that facilitates its adaptability into the film medium. Namely, *Streetcar* is a three-act play and, according to Spector (1989), this is a rarity in the contemporary world of one-act and two-act plays. Although the play could have been broken into two acts to satisfy the needs of audiences (who were used to an intermission in between acts) Williams wrote the play in three acts with the specific purpose of suggesting the passage of time: act one opens in late spring; act two takes place in the summer; act three occurs in the early fall. These references to time seemingly pose a question as to whether Blanche has overstayed her welcome as she states later in the play. Another possible account for such peculiar way of structuring his plays, which

³ Such complexity was so endemic in the text's main characters that, in the case of Kazan's film version, censors could not tell the “good” from the “bad” characters apart (PHILLIPS, 1993).

brings it closer to a screenplay, could be the result and influence of Williams' experience as a screenwriter in Hollywood. Writing for the cinema rather than for the theater most often requires the playwright to concentrate on sustained sequences of relatively short episodes. As Hern (1994, p.34) explains, this feature in Williams' text "capitalized on the effects that made possible by crisp cutting from one image or event to be the next". Still on that matter, Phillips (1993) posits that Williams' struggle for a continuous flow of action in plays like *Streetcar* resulted in an employment of film techniques into play. Certainly, this fact accounts for the easy way in which Williams' plays have been adapted to films.

In addition to that, Hern (1994) also observes that Williams always regarded both his plays and movies as highly personal affairs, and he insisted on the right of getting involved in his work when his plays were being adapted to films in order to assure that the adaptation would keep its symbolic language. In response to criticism complaining that the themes of his plays were too personal Williams (1975, p.188) once replied that "all true work of an artist must be personal, whether directly or obliquely, it must and it does reflect the emotional climates of its creator". Thus, like in most film adaptations of his plays, Williams himself was in charge of rewriting the script of *Streetcar's* film version. Despite the appearance of Oscar Saul's name in the credits of the film for the adaptation of the play to the screen, Saul was given the task to rewrite only a few lines of dialog. Words that were essential to the story and had to be changed due to several reasons, which will be discussed in more depth further below, were left to Williams himself. That way the plot was left intact in its entirety. The features above discussed can certainly not be disregarded when conjectures are being raised about the fact that many of Williams plays have been transferred with considerable success to the screen.

Kazan's film adaptation of *Streetcar*: the issue of cast and the extension scenes

Certainly the key element to understand the success of *Streetcar* film version lies on Kazan's choice of cast to play the main characters. According to Spector (1989, p.546), for the first stage production of *Streetcar*, Kazan drew his interpretation of the play from a letter Williams wrote to him explaining his dramatic design for the play's characters, who, he explained that "were no good or bad people, some are little better or little worse, but all activated more by misunderstanding than malice". Moreover, Williams instructed Kazan that the audience should feel pity for Blanche, and this pity should be accomplished through Stanley's misunderstanding of Blanche, eventually leading the audience to feel sympathy for her at the end of the story.

Nevertheless, in opposition to Williams' intentions, in Kazan's stage production it was Brando's enthralling performance as Stanley that captured the audience's sympathy and identification. According to Spector (1989, p.549),

“I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth”: escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan's adaptation of *A streetcar named desire*

Kazan hoped that Jessica Tandy would play Blanche as “a heroine easy to pity, but such difficult negotiation of sympathy between Tandy and the audience did not occur”, surprisingly enough, it was Marlon Brando who “brilliantly and engagingly unbalanced the equilibrium that both Williams and Kazan had hoped for”. After Tandy's failure in fulfilling both director's and playwright's expectations concerning her Blanche's performance, for the film version of *Streetcar* the protagonist role was given to Vivien Leigh, who had performed Blanche in a London stage production directed by Laurence Olivier. This choice cannot only be accounted by the fact that she had already played the role, but especially due to the tremendous success she had obtained years before in her performance as Scarlet O'Hara in *Gone with the wind* (1939). Undoubtedly, Leigh's name was not only highly regarded but also represented a guarantee of box office success, a guarantee not given by Tandy. Thus, with this sole exception, the rest of the cast remained the same from the stage version to the film, with Brando playing Stanley, Kim Hunter playing Stella, and Karl Malden playing Mitch. Regarding the cast's previous stage experience with Williams' play, Phillips (1993, p.225) points out:

This combination of talents, all of whom had been associated with *Streetcar* on the stage, was assembled to ensure that the movie version would be as close to the genuine article as possible, and so, for the most part, did it turn out. Since the actors and actresses carried with them experience from their countless stage performances, the movie was shot in a relatively short period of time. Kazan, on the other hand, was the only one who did not get much excitement from filming it as he claimed it was difficult to get involved in it again, to generate the kind of excitement which he had had for it the first time around; the actors were fine, he said, but for him there would not be any surprises that time (KAZAN, 1961, p. 308).

Even though Kazan strove to change any aspect of the play in its film version as little as possible, the first striking feature of his film lies in the way he sticks to Williams' play text without giving it a monotonous tone of a photographed play. Kazan achieves such accomplishment by adding to the film scenes only mentioned in the play, which consequently keeps the action moving through different settings. Also, he draws upon several filmic devices such as camera movement, montage, set, lighting effects and *mise-en-scène* that effectively capture and convey much of the symbolism of the play.

Regarding the extension scenes, Phillips adverts that Kazan even considered opening up the movie differently from the play, showing Blanche leaving *Belle Rêve* and moving into the city, an idea he quickly turned down after rehearsing the scenes outside New Orleans. Then, he decided to add only those scenes that allowed him to stick to Williams' original text. On that matter, Kazan (1961, p.309) posits:

I filmed the play as it was because there was nothing to change. I have no general theory about opening out a play for the screen; it depends on the subject matter. *Streetcar* is a perfect play. I did consider opening out the play for the screen initially, but ultimately decided to go back to the original play script. It was a polished script that had played in the theater for a year and a half.

What seems implied in Kazan's statement is a certain concern in keeping the play's spirit. However, it is through his skillful exploration of all cinematic devices that he managed to retain much of such spirit. These film features can be seen right in the beginning of the film as it opens with the arrival of a train in which Blanche DuBois (Vivien Leigh) is on. Right before her first appearance out of a cloud of steam springing from the train's engine, a flock of a joyous wedding party guests rolls through the station. The wedding party does not appear there by chance, and it operates as a symbolic reference of Blanche's desires and frustrated past experiences regarding marriage and male relationship, which are revealed later on in the story. She leaves the train station on a streetcar (named Desire after Desire St.) with the help of a young sailor. A shot showing the streetcar (displaying Desire in large letters) is Blanche's last image at the train station.

The next scene begins with a whole panorama of the section of Elysian Fields. The large setting, full of lights and two-story houses located in a dirty and wet street in which Blanche passes through follows exactly Williams' initial stage directions regarding setting. Despite the scenario grandiosity and dinginess, it reminds us of the directions given right on the first lines of the play as it also enhances Blanche's sense of loss. She crosses the set carrying her battered suitcase, looking fragile and lost, almost in a neurotic emotional state.

Kazan's choice to start the film by inverting the order of the characters' appearance apparently does not alter much of the play's general plot. However, it is interesting to point out that, by showing Blanche first, he aims at establishing the sympathy between her and the audience that Williams initially had in mind. Namely, whereas the film's opening sequences focus on Blanche's ethereal arrival, the play begins with Stanley's arrival at home throwing a package containing raw meat at Stella – an act of him marking his territory. Thus, this inversion softens the harshness of the play's initial sequence for, in the film, the audience first gets acquainted with Blanche as a fragile creature before descending into Stanley's hell-like world.

The next sequence appears as another instance of how Kazan explored other possibilities by shooting extra locations only mentioned in the play. When Blanche arrives at Elysian Fields she finds her sister Stella at the bowling alley where Stanley is bowling with his friends. In this scene, Blanche is shown arriving at the place still looking uneasy, for her face can only be seen from

a mirror she glances at. Showing Blanche's face through the mirror is another device Kazan draws upon several times throughout the film, and its use has two functions: firstly, it highlights Blanche's concerns about her fading beauty; secondly, it also operates as a symbolic device to evince Blanche's sense of illusion in relation to the world.

After having an overview of the bowling parlor, Blanche listens to Stella yelling her name and they barely hug each other before Blanche expresses her shock about the place her sister is living in. Right after this short exchange, Stella points at Stanley, who is first shown amongst a group of wild men all **grunting, gnawing, and hulking** at each other as if they were **ape-like**, as Blanche will later describe Stanley. The next shot moves to a more private place, still in the bowling alley, where the sisters' dialog, originally performed in Stella's shabby kitchen, takes place in shot-reverse-shot sequence creating an atmosphere of intimacy between both sisters, which is reinforced by their dialog. Also, Blanche's attempt to move away from the lamp bulb, placed between them, highlights her fear and avoidance of strong lighting on her face.

Henceforth, most of the sequences take place in the Kowalskis' flat and present just a few small and subtle differences in relation to Williams' play text, with the exception of three more extension scenes, one at the casino ball, another at Stanley's work and another when Mitch breaks up with Blanche. The first one happens at the pier of a dance casino and shows a long conversation between Mitch and Blanche, in which he learns about her young husband's tragic death. In the play, this conversation occurs at the flat porch right after their arrival from the ball, whereas in the film, the scene starts with a medium shot of a jazz band (composed of black and white men) playing joyously at the ball whilst people dance through the room. After that, the camera moves from the jazz band straight to Mitch and Blanche who, after the end of music, look at each other seeming a bit awkward, and they leave the room towards the pier where the dialog is conveyed.

It is not by chance that Kazan chose to place this scene at the dance casino, as the audience learns from Blanche that her late husband killed himself at a similar setting. It creates a dreamlike atmosphere as Blanche tearfully recalls the details about her tumultuous and frustrated marriage, which culminated in Allan's death. In this scene, she is at the pier surrounded by a thin and whitish coat of mist spawning from the lake right behind her. As the sequence goes on, her memories become a painful reminder and she struggles to talk about how she judgmentally failed to love him. The scene's dreamlike atmosphere serves, then, as a perfect upholder for her husband's suicide, and it also shifts the focus to the real cause of his suicide, which is rarely suggested in the dialog. Also, this scene enhances Blanche's female fragility and defenselessness as the last shot ends in a close-up with Mitch holding her in his arms in a highly stereotyped Hollywood scene.

It seems that Kazan deliberately closes the previous scene in a very romantic mood aiming at contrasting its delicacy and romanticism with the aggressiveness that sets the tone of the following sequence. Similarly to all the locations only referred to in the play, Kazan recreates the factory sequence in which Mitch, astonished after learning from Stanley about Blanche's scandalous past, fights against the words Stanley has uttered. The sense of fighting in this scene is enhanced by the very particular way in which the characters are displayed in the set: they stand facing each other, just like those cowboys before a duel in typical Western films. Additionally, the noises of the machinery in the background work well as a *mise-en-scène* element that helps to emphasize the jolt that Mitch has just received. Despite being a short sequence, the factory scene establishes an important link between the sequence portraying Blanche and Mitch at the ball and how Stanley reports about Blanche's past. In the following scene, the audience, already knowing what is about to happen, has their loss of surprise replaced by tension and uncertainty – a mood that initiated previously in the factory scene.

The film's last additional scene reinforces Blanche's state of madness suggested right from the initial sequences of the film, which inevitably increases towards the end of the story. The scene takes place immediately after her hysterical breakdown resulting from Mitch's dismissal. With tense background music, she retreats into the house searching for shelter in the same way she has been retreating into the past throughout the story. She closes all the shutters of the windows as if the darkness of the house could prevent her from being exposed to the crudeness of the real world, as if she could keep the shattered pieces of her fantasy world. Whilst Blanche struggles to lock herself into the house, a policeman knocks on the door in order to investigate what is going on, but, once again, she assures him that everything is fine.

Phillips (1993, p.227) argues that this scene seems superfluous to the material added to the play and serves only “to slow down the tempo of the action temporality”. However, it functions as a final summary of Blanche's recurrent traits, as well as reinforces her state of madness for the last time, before her final defeat in the end of the story. Equally noteworthy, due to the subtle way Kazan had to deal with the play's scandalous themes such as homosexuality and promiscuity, the film's overemphasis on Blanche's insanity seems quite appropriate to overshadow these polemic themes, and, eventually, to escape the demands from censorship.

As the analysis of the extension scenes suggests, by adapting Williams' play into the medium of film, Kazan could apply and explore several different film devices, producing considerable impressive effects that a stage production would certainly not allow. Regarding camera movement, for instance, Kazan kept the camera roaming all over the setting and shot the actors from different angles, resulting in a broadening of the area the audience can see. This camera mobility

"I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth": escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan's adaptation of A streetcar named desire

associated with the use of editing renders the film a dynamic rhythm and prevents it from acquiring the static atmosphere of a stage setting.

Likewise, Kazan explores camera movements by moving it throughout the whole building in a way that the viewer is allowed to intrude places that could never be shown on stage. The poker scene, for instance, intermingles shots cutting back and forth between Stanley's and Eunice's (his neighbor's) flat. Whereas the men play their game in Stanley's flat, in Eunice's flat she threatens to pour boiling water through the floorboards to break up the bustle. The viewer can follow this scene aware of what is happening in both places. Regarding camera mobility in Kazan's film, Phillips (1993, p.228) comments:

He [Kazan] moved the action fluidly throughout the whole tenement building without, at the same time, sacrificing the stifling feeling of restriction that is so endemic to the play, since Blanche sees the entire tenement, not just in the Kowalski flat, as a jungle in which she has become trapped.

Another interesting example of Kazan's skilled use of editing to increase tension occurs in the scene in which Blanche determinately persuades Stella to run away from Stanley. At the same time that the two sisters' dialog takes place inside the flat, this scene is intermingled with brief shots showing Stanley arriving home. As Blanche insists on the idea of leaving that place, the camera approaches even more the characters' faces, increasing the scene's tension and revealing the emotional state of the three characters.

The film's constant close-ups of the actors' and actresses' faces, for instance, not only enhance the characters' emotional state, but also increase the dramatic power of the action. As a consequence, the audience can see what readers and theatergoers never had the opportunity to see: a close look at Blanche's face showing a tear dropping when she reads her dead husband's love letter. Kazan's obsession with this detail was so intense that he shot this scene several times just to assure Leigh would drop the tear exactly in the moment she said "intimate nature" (KAZAN, 1961, p.309). The scene's dramatic power results in the realistic portrait of Blanche's anguish as her face conveys her struggle to repress her troubled inner state.

Furthermore, several physical and psychological characteristics of Stanley are also conveyed through many close-ups throughout the film. The camera explores the protagonist's physical and sensual masculine beauty aiming at seducing both Blanche and the audience. Right at the first scene in which Stanley talks to Blanche, while he takes off his sweaty T-shirt, the camera is positioned in a way as to sensually show his bare muscled chest and arms. Moreover, when he pleads Stella to come back home after beating her, once again Stanley's chest is shown barely covered by a torn tight wet T-shirt.

Equally remarkable is Kazan's singular employment of lighting effects. In the poker scene, for instance, the table where the men play is illuminated by a single spotlight confined to the table's edge, and, as the scene goes on, the smoke from their cigarettes mixes with light creating an atmosphere of confusion and confinement as if they were animals locked in a cramped cage.⁴ Another interesting instance of light effect is created by the shadows of a fan spinning over Blanche's drunken body lying on the sofa. The spinning shadows over her body recreate for the audience the sensation of dizziness and confusion she is feeling caused by her addiction to alcohol. Moreover, in the same sequence, the lighting effect plays an important role when Mitch tears the paper lantern off the light bulb revealing all signs of Blanche's age. Kazan's use of the light right from the light bulb creates an effect that allows Blanche's every wrinkle to be observed in broad spotlight.

In short, in adapting Williams' play to the medium of film, Kazan's main concern was to employ every cinematic device in a way that it would convey the play's sense of confinement. The use of close-ups and deep shadows, described above, certainly creates the sense of restriction that works well to express Blanche's imprisonment of body and soul, which eventually drives her mad. Kazan also had the setting built in a way that it could become smaller as the story progressed. Similarly to many other film devices, by having the setting become smaller Kazan wished that the whole scenery in the film suppressed Blanche in the same way the characters around her did. Thus, like in any naturalistic work of literature in which the setting plays an important determinant role for the characters' traits, in the film the shadows, the walls and even the furniture seem to endanger Blanche in the trap of the apartment, leaving her no other way out but madness.

Censorship and *Streetcar*: cuts in plot and language

According to Murray Schumach (1964, p.72), even though there was no official censorship operating in order to supervise any movie at the time *Streetcar* was released in movie theatres, in December 1951, "the film producers had to submit this film to an investigation by both the Motion Picture Association of America (MPAA) and the Catholic Legion of Decency (CLD)".⁵ As these institutions were

⁴ It is also worth mentioning the recurrent imagery relating to animalism in both play and film, following a more social-based naturalism pertaining to the French literary tradition, as opposed to the American one of a moral-oriented, albeit financially well-to-do, decadence, such as can be found in Dreiser's *An American tragedy*.

⁵ According to Schumach (1964) the MPAA, founded in 1922, had been known as the *Hays Office* for a long time, being named after its first president, Will Hays; however, it was only in 1930 that a *Production Code* for motion pictures was released and four years later Joseph Breen became president and began to enforce the demands. Naturally as strongly powerful as the MPAA, the CLD, created in 1934, had its grounds solidly based on principles which would dictate what the good and respectable American citizens were allowed to see on the screen; Schumach (1964, p.73) adverts that

the two powerful **guardians** of American decency, any motion picture showing clear sexual and violent actions or even using foul language of any kind, such as **damn, hell,** and even **God,** was strictly forbidden.

Considering that the CLD and the MPAA had strong influence on film audiences throughout America, obtaining a good rating from those censorship organs was certainly indispensable. Not surprisingly, as Phillips (1993) explains, despite the reputation of *Streetcar* as a distinguished, prize-winning play, the industry censor of the time, Joseph Breen, did not consider its adaptation appropriate for the medium of movies due to its overt references to scandalous issues. Consequently, as the critic (PHILLIPS, 1993, p.232) points out, if the film was released in its first version, “the Legion of Decency had advised Warner that *Streetcar* was going to receive a ‘C’ (condemned) rating, meaning that Catholics would be discouraged from seeing the film”. Thus, in order to gain a more positive rating, Warner asked the CLD to review the movie, resulting in several cuts. Furthermore, the film was also submitted to MPAA and Breen himself carefully scanned it thoroughly from beginning to end, forcing Williams and Kazan to make several changes in the script to suit the standards of the MPAA's code production. The two major requirements for the film's changes basically regarded the references to Blanche's late husband's homosexuality and Stanley's rape of Blanche. Nonetheless, in all, twelve cuts were made in the film at Breen's behest, amounting to about four minutes of screen time.

Regarding these scenes' minor cuts, the first striking cut occurs in scene II when Blanche deliberately flirts with Stanley by playfully spraying perfume on him with her atomizer. Stanley's line “If I didn't know that you was my wife's sister I'd get ideas about you!” (WILLIAMS, 1984, p.21) was entirely removed from the film for it was considered a clear hint of a potential and eventual sexual interest between Stanley and Blanche. In scene IV, two long close-ups of Stella lying naked on the bed only wrapped up in a satin sheet were also cut. Moreover, still in the same scene, the following very suggestive and symbolic lines from Blanche's and Stella's dialog were omitted:

Stella: But there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make everything else seem – unimportant. [Pause]

Blanche: What you are talking about is brutal desire – just – Desire! – the name of that rattle-trap street-car that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another.

Stella: Haven't you ever ridden on that street-car?

Blanche: It brought me here (WILLIAM, 1984, p.39-40).

this institution was obviously “guided by a biased and loose notion of what was decent and indecent, as well as watching over for the sake of quality of maintenance what they called family films”.

Regardless of their shortness, the omitted lines above convey significant hints of the characters' traits, and they also establish important relations with the play's central issue: the urge to seek refuge from unhappiness in the pursuit of sexual pleasure. For that reason, this scene was so abruptly and carelessly removed during the editing of the film that its ban does not pass unnoticed, even to a less attentive viewer.

Due to Williams' reliance on a highly symbolic language, there were some interesting passages in which censors were apparently unable to perceive the effects produced by Williams' word-game. A remarkable example of an unnoticed ambiguity within the characters' dialog takes place towards the end of scene IX, right after Mitch learns the truth about Blanche. He comes to the Kowalskis' apartment and accuses her of not being "straight," to which she replies that "a line can be straight or a street. But the heart of a human being" (WILLIAMS, 1984, p.72). The ambiguous meaning of the word *straight* can lead to two interpretations of this dialog. Firstly, *straight* in a sense of correctness ("linear," just as Blanche uses the expression) can be applied to things such as a line or a street, not to the feelings of human beings. Or, naturally as interesting as the previous interpretation, taking straight as slang for heterosexual, Williams' playful word-choice evinces Blanche's late husband's homosexuality, omitted in the movie.

The reedited scenes above described account for those film sequences that were indeed shot, but not incorporated in the film's final version in order to suit the censorship demands. However, in 1993, Warner Bros. Studios released the Director's Cut version of *Streetcar* presenting the film exactly the way it was meant by Kazan and Williams. According to Phillips (1993), the censorship demands upon *Streetcar* were so strict that Breen, not satisfied with the cuts already made, forced Kazan and Williams to entirely rewrite the sequence in which Blanche's late husband's homosexuality is mentioned. This sequence's symbolic lines are full of word-games, especially when Blanche flirts with Mitch by asking him "*Voulez-vous coucher avec moi ce soir? Vous ne comprenez pas? Ah, quel dommage!*"⁶ (WILLIAMS, 1984, p.52). Williams' original dialog was replaced by a recounting of her frustrated marriage with few direct references to the play's text. Indeed, in the play Blanche tearfully reports to Mitch her disastrous marriage when she unexpectedly found her husband having sex with another man. Although she tried to act as if it had never happened, one night, on the dance floor, she blurted out to him what she saw, and Allan, desperate to hear that his secret had been discovered by his wife, ran away and killed himself.

Following the censor's demands, Williams began the delicate task of rewriting this scene for the film version maintaining loose and subtle references to Allan's odd manners, thus enabling the audience to draw considerations about his possible

⁶ Would you like to go to bed with me this evening? Don't you understand? What a pity!

homosexuality. Hence, in the film version, Blanche tells Mitch that one night she woke up and discovered Allan crying with apparently no reason. Moreover, in another night at the casino's dance floor she, out of a sudden, told him that he was weak and that she had "lost respect for him," and vaguely suggested he was sexually impotent. Therefore, Allan's suicide is accounted by the fact that he was unable to fulfil his wife's desires.

Despite the film's absence of an overt reference to Allan's having a male lover as in the play, Williams skilfully worked out the film's dialog by filling Blanche's description of him with some clues that, for an attentive viewer, it is still possible to conclude so. Especially by the ambiguous way in which Blanches describes Allan by saying:

But I was unlucky, deluded. There was something about that boy, the nervousness, the tenderness and that uncertainty. I didn't understand. I didn't understand why the boy wrote poetry. He didn't seem able to do anything else. He came to for help. I didn't know it. (A STREETCAR NAMED DESIRE, 1951)

These lines above give clear hints about Allan's peculiar manners. Although Williams does not overtly mention anything about his homosexuality, he provides to the viewer a dubious description about Allan, which easily allows the viewer to draw considerations about his sexuality. According to Phillips (1993), both Kazan and Vivien Leigh agreed that Williams' replaced speech was so wisely rewritten that it kept underneath the suggestion of Allan's homosexuality.

Naturally as controversial and troublesome as the issue of Allan's homosexuality, the rape sequence involved both Kazan and Williams in massive arguments with the censorship in order to preserve it in the film. In the end, Williams patiently agreed with all the cuts and rewritings on his script, but found it unacceptable to entirely eliminate this scene from the story. Schumach (1964, p.75) reproduces a letter Williams wrote to Breen arguing that the rape scene was, indeed, a "pivotal and integral truth to the play, without it the play loses its meaning". Finally, Breen agreed in keeping the rape, acknowledging that this taboo issue had been previously tackled tastefully in another Hollywood film.⁷ However, he requested that Stanley should not escape unpunished in the end of the story.

Furthermore, in having to adjust this scene to the film, Kazan could explore, through the use of cinematic devices, the psychological aspects of the rape that the reading of the play text may not always allow. Namely, in the text Blanche's and Stanley's sexual intentions can only be accessed through their words. Thus, as explicit references are barely uttered, the readers can hardly find textual evidence

⁷ The film was *Johnny Belinda* (1948), for which Jane Wyman won an Oscar for her performance of a deaf mute who is the victim of a rapist.

of Blanche's showing sexual interest for him. In the film, on the other hand, through the numerous close-ups of both Blanche and Stanley, the viewer can have a closer grasp of Blanche's face and the way she progressively flirts with him. Such evidence occurs since the first time they meet, in the way Blanche furtively grabs Stanley's muscular biceps. Also, in the same sequence, Stanley's undressing is enhanced by the flirting and seductive glance Blanche throws him.

Since the rape could not be explicitly developed, Kazan profited from these hints above described, along with the protagonist's growing state of emotional instability, to set the mood for Stanley and Blanche's final battle. In this sense, the rape scene is meticulously constructed in a way that every single detail serves to suggest their inevitable sexual intercourse, and Kazan deliberately employs several phallic symbols, such as Stanley's opening the bottle of beer and joyfully throwing its foam right up to the ceiling, as if it were an orgasm. This image clearly informs Blanche and the audience of Stanley's lustful intentions.

On the other hand, the use of close-ups of an entirely defenceless Blanche being cornered by Stanley enhance the sequence's tension and dramatic power without making any scandalous reference to the rape itself – a reference that would certainly displease the censors. The scene ends with Blanche's image, totally defeated in Stanley's arms, reflected in a smashed looking-glass. The protagonist's face seen through the smashed looking-glass operates as a symbol of how Stanley ultimately shatters Blanche's illusions about her own refinement and moral character. Right after this scene, Kazan once again draws upon a phallic symbol, similar to the foam from the bottle of beer, in order to reinforce the accomplished rape. The previous sequence, which ends with Blanche's image in the smashed mirror, is followed by a view of a street cleaner's hose gushing a blast of water in the gutter outside the flat, once again resembling a male orgasm. Regarding this scene Kazan comments that, although he considered these symbols appropriate at the time he shot the film, eventually he ended up finding them quite obvious. To this comment, he adds the following remark: "It was certainly a forceful cut, and enabled me to underline the rape implicitly by using the phallic symbolism of the hose, because in those days we had to be very indirect in depicting material of that kind" (KAZAN, 1961, p.311). Nevertheless, according to Phillips (1993, p.232), Kazan's efforts to construct the scene in a way that would satisfy the censor were not enough to please Breen, who, after watching it, still demanded Stanley's punishment. Strategically Williams added the lines in which Stella says to Stanley "We're not going back in there. Not this time. We're never going back." as a way of stating that Stanley was losing his wife as punishment for Blanche's rape, though not moving away.

Surprisingly enough, Williams' skilled way of dealing with language produced another ambiguity apparently not perceived by the censors. That is, considering that Stella always returns to Stanley after his pleading, as the story shows, it is very

“I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth”: escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan's adaptation of *A streetcar named desire*

likely she might do that again. The playwright has been praised for his particular ability to portray highly complex characters whose personalities refuse either oversimplifications or resemble those stereotyped characters of mainstream films. According to Phillips (1993), these characters' complexity significantly disturbed the censors from both MPAA and CLD as they found difficulties in distinguishing the “good” from the “bad” characters in the film. In this sense, since *Streetcar*'s main issues as well as its characters' traits are deluded into the play, requiring from its readers or viewers an intensive digging, much of these subtle elements fortunately passed unnoticed in the eyes of censorship.

To sum up, the analysis of Kazan's adaptation of *Streetcar* provides interesting instances to evince that the transposition of a dramatic text to the visual media consists of a process in which the latter transforms, elaborates and expands the former. Indeed, the relationship between literature and cinema is not only featured and determined by the way technical and aesthetic aspects are worked out in each medium, but also by the historical and social moment in which they are produced. In his version of *Streetcar*, for instance, Kazan departs from Williams' play text to recreate it in the medium of film by resorting to several film devices and techniques, which prevents the story from becoming too stagery. The director's exploration of several film devices offers the viewer alternative locations when compared to the reading of the play. Also, the use of close-ups, as well as deep shadowing, also strengthens the claustrophobic atmosphere prevailing in the play, something which overtly represents Blanche's imprisonment of body and mental state. Editing techniques allow Kazan to create a sense of mobility, taking the audience to different locations of the story. Also, by using several shot-reverse-shot sequences Kazan emphasizes the characters' lines by showing them exactly in the moment in which they utter their speeches. This technique not only enhances the dramatic importance of what is being said, but also allows the audience to perceive the emotional state of each character as s/he speaks. Likewise, in Kazan's film, the use of lighting also corroborates to stress the play's allusions concerning the dichotomy between fantasy and reality which the characters undergo.

FÉLIX, J. C. “Eu não conto a verdade. Eu conto o que deveria ser a verdade”:
fugindo da censura por meio da ambiguidade na adaptação de Elia Kazan para *Um
bonde chamado desejo*. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.99-117, Jan./Jun., 2013.

■ **RESUMO:** *Este trabalho objetiva escrutinar a adaptação fílmica de Elia Kazan de Um bonde chamado desejo em relação ao texto da peça de Tennessee Williams. Primeiramente, ele discute os temas centrais da peça, relacionando-os ao contexto da produção cinematográfica de Hollywood do período do pós-guerras. Esta relação pretende mapear elementos particulares na forma e no conteúdo da peça que*

permitiram sua adaptação para o cinema. Em segundo lugar, apresenta-se uma análise da adaptação cinematográfica de Kazan, cobrindo assuntos como seleção de elenco, as cenas adicionais apenas mencionadas na peça, mas realizadas no filme, bem como o emprego de elementos técnicos como movimentos de câmera, montagem, ambientação e iluminação e outros elementos de mise-en-scène que contribuíram para a construção do discurso fílmico. Finalmente, o artigo examina as maneiras as quais Kazan se livrou das demandas da censura e lidou com as questões mais ousadas da peça, como a homossexualidade de Alan e o estupro de Blanche.

- **PALAVRAS-CHAVE:** *Um bonde chamado desejo. Tennessee Williams. Adaptação fílmica.*

References

- ADORNO, T. W. **The culture industry**. New York: Routledge, 2007.
- A STREETCAR named desire. Direção: Elia Kazan. Intérpretes: Vivien Leigh; Marlon Brando; Kim Hunter. São Paulo: Microservice Tecnologia Digital da Amazônia Ltda., 1951.
- HERN, P. **A streetcar named desire**: comments on Williams' writings. London: Methuen Student Edition, 1994.
- KAZAN, E. The director's notebook. In: GOOD-MAN, R. (Org.). **Drama on stage**. New York: Rinehart and Winston, 1961. p.307-311.
- MONACO, J. The shape of film history. In: _____. **How to read a film**: the art, technology, language, history, and theory of film and media. New York: Oxford University, 1981. p.208-253.
- MULVEY, L. Reflexões sobre "Prazer visual e cinema narrativo" inspiradas por *Duelo ao Sol*, de King Vidor (1946). Tradução de Silvana Viera. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Senac, 2005. v.1. p.381-392.
- PHILLIPS, G. D. A streetcar named desire: play and film. In: KOLIN, P. C. **Confronting Tennessee Williams's a streetcar named desire**: essays in critical pluralism. Westport: Greenwood Press, 1993. p.222-235.
- SCHATZ, T. **Boom and bust**: American cinema in the 1940s. Berkeley: University of California, 1999.

"I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth": escaping censorship through ambiguity in Elia Kazan's adaptation of A streetcar named desire

SCHUMACH, M. **The face on the cutting room floor**: the story of movie and television censorship. New York: Morrow, 1964.

SPECTOR, S. Alternative visions of Blanche DuBois: Uta Hagen and Jessica Tandy in *A Streetcar Named Desire*. **Modern Drama**, Toronto, n.32, p.545-560, 1989.

WILLIAMS, T. **A streetcar named desire**. London: Methuen Student Edition, 1984.

_____. **Memoirs**. Garden City: Doubleday, 1975.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 10/04/2013



SCREENING JANE AUSTEN'S *NORTHANGER ABBEY*: ADAPTATION AS (MIS)INTERPRETATION

Genilda AZERÊDO*

- **ABSTRACT:** *Northanger Abbey* can be aesthetically defined as a metalinguistic and metafictional novel. The story of Catherine Morland, the novel's protagonist, is inseparable from her subjective characterization as a reader of Gothic literature. As such, in order to tell her story, the narrator also parodically reflects on the very process of reading and interpreting literary conventions. This elaborate construction of double discourse – telling a story and reflecting about the artifice of its construction – provides an instigating issue for analysis when the novel gets transposed to the screen. How does the cinema respond to Austen's innovating use of metafictional strategies? The purpose of this essay is to examine whether the potentiality of filmic language to create metafictional techniques finds resonance in this adaptation.
- **KEYWORDS:** Metafiction. Parody. Gothic. Film adaptation.

According to Andrew Davies, there is one writer who is almost perfect to adapt and that is Jane Austen. The screenwriter justifies his evaluation by saying that “in Austen everything works” (CARTMELL; WHELEHAN, 2007, p.248), a reference that encompasses her construction of well made plots and convincing dialogues, which he qualifies as sharp, witty, funny and dramatic. In adapting Austen, Davies also considers the fact that her “books are enormously well known by the people who admire her” (CARTMELL; WHELEHAN, 2007, p.244). So Davies is not alone in his admiration as a reader (adapter) of Austen.

Although one might initially agree with Davies as to Austen's mastery at composing plots and dialogues, there are other literary strategies in her fiction which are worth considering when examining her novels' transposition to screen. Irony¹ and metafiction constitute two substantial examples of literary resources that add complexity to her fiction and, consequently, to the process of its adaptation, since they very much depend on the narrator's discourse. According to Brian

* UFPB – Universidade Federal da Paraíba. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. João Pessoa – PB – Brasil. 58051-900 – genilda@cchla.ufpb.br

¹ Irony has already been the focus of my discussion in Azerêdo (2009).

McFarlane (1996), materials depending on the narrative discourse (differently from those situated on the level of story) tend to resist being adapted. At the same time, neglecting these aspects might eventually result in superficial adaptations, for, as we all know, the level of enunciation is responsible for endowing the narrative at large with ambiguity, discrepancy of meanings and social criticism. In Austen (and *Northanger Abbey* is as an example), irony may work together with parody and metafiction, thus generating a discourse which is intricate, double and highly critical of literary conventions. Bearing these initial considerations in mind, it is our purpose to analyze how Jon Jones (director) and Andrew Davies (screenwriter) adapted *Northanger Abbey* (2006) to screen. Our premise is that the presence of irony, parody and other metafictional elements in the novel is highly relevant for its significance, mainly as it concerns the protagonist's subjective characterization and the parodic dialogue the narrative establishes with the Gothic tradition. Considering the freedom and right the adaptation has to choose a line of interpretation to follow in the trans-coding process, but also the potential force the cinema possesses to respond to ironical and metafictional strategies, we will observe how this adaptation recreated Austen's universe, what choices and omissions were made in relation to the source literary text, and what consequences, in terms of meanings, resulted from the process.

The first point to be considered in Austen's novel is the reader's awareness, from the very first lines, that s/he is reading a novel which explicitly refers to a tradition of novel reading and novel writing. The initial lines of the first chapter, uttered by a third-person narrator, state: "No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine" (AUSTEN, 1994, p.1). Next to the end of the chapter the narrator concludes: "But when a young lady is to be a heroine, the perverseness of forty surrounding families cannot prevent her. Something must happen and will happen to throw a hero in her way" (AUSTEN, 1994, p.5). These are lines that emphasize the metalinguistic function (JAKOBSON, 1995) of language, since they call the reader's attention to a code – in this case, a literary code. The terms "heroine" and "hero" belong to a context of fiction, thus, in using them, the narrator makes explicit the artifice of construction inherent in the narrative being read. The lines induce the reader to wonder what characterizes a heroine and why Catherine did not at first respond to the attributes of one (and the answer will soon be given by the novel). The reader also suspects that if the novel, despite Catherine's deficiencies (of beauty, intelligence and accomplishments), begins with a reference to her, then she will be the narrative's heroine, a guess which is confirmed in the second quotation above. Therefore, she will be a different heroine, a heroine that will undermine conventional features and introduce new ones. It is worth remarking that the exaggeration in the second quotation, referring to "the perverseness of forty

surrounding families” (AUSTEN, 1994, p.5) also ironically alludes to a tradition of stories (fairy tales, Gothic, sentimental) in which evil and obstacles are part of a known framework.

The fact is that, as we advance in our reading of *Northanger Abbey*, we become further aware of Austen's metafictional strategies, materialized in different levels: in the narrator's frequent references to codes – textual, literary, artistic at large; in the subjective characterization of the heroine (now we know for sure she is the novel heroine) as a reader of Gothic literature; in the parodic dialogue Austen promotes when inserting a Gothic background in her own literature, one whose aim is to get distanced from the Gothic tradition; in the ambiguous nature of the parody (HUTCHEON, 1985) Austen constructs, as both a strategy of negation and exclusion (counter-song) but also as an attempt to incorporate tradition, to articulate with it, even to pay homage to it.

Perhaps one of the most quoted passages in the novel is one in which the narrator exposes the snobbish attitude of those who despise novel reading, considering the activity too shallow and degrading:

I am no novel reader; I seldom look into novels; it is very well for a novel”. Such is the common cant. “And what are you reading, Miss –?” “Oh! It is only a novel!” replies the young lady; while she lays down her book with affected indifference, or momentary shame. “It is only *Cecilia*, or *Camilla*, or *Belinda* [...]” (AUSTEN, 1994, p.25).

Contrary to that view, the narrator adopts a position to defend both novel writers and readers, and a significant response to that negative evaluation firstly comes in the reference to the pleasure Catherine and Isabella have when reading novels: “[...] and, if a rainy morning deprived them from other enjoyments, they were still resolute in meeting in defiance of wet and dirt, and shut themselves up to read novels together. Yes, novels [...]” (AUSTEN, 1994, p.24). The passage goes on with the narrator claiming the need for writers to defend their own work, to value their own production: “Alas! If the heroine of one novel be not patronized by the heroine of another, from whom can she expect protection and regard?” (AUSTEN, 1994, p.24). Again, the passage shows an overlapping of novel readers, thus exposing its metafictional nature: Catherine, the “different” heroine in Austen's novel (the one I am reading about) is also a reader of other heroines' stories.

The following defense the narrator makes of writers comes through an appraisal of novels and their relevant function in life. According to the narrator, a novel is

[...] in short, only some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the

happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best chosen language (AUSTEN, 1994, p.25).

It is a kind of statement that one would expect to find in a critical or theoretical book, rather than in a novel, mainly in the early 19th century (and it is relevant to remember that *Northanger Abbey* was written in the 1790s). However, as Patricia Waugh (1984, p.2) defines: “metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”. This context applies to *Northanger Abbey*, which incorporates other metafictional features mentioned by Waugh (1984, p.7 e p.10): “it deconstructs conventional assumptions about ‘plot’, ‘character’, ‘authority’ and ‘representation’” – as we have noticed in relation to the novel’s opening paragraph, whose lines deconstruct the conventional heroine; it offers “parodic comments on a specific work or fictional mode” – in this case, the Gothic.

In discussing *Northanger Abbey*, and in considering that the novel brings Catherine to “a sober but salutary disenchantment”, Terry Eagleton (2005, p.105) evaluates that “to establish the novel as an estimable art form [...], Austen must begin with an exclusion”. The critic refers to an exclusion of the Gothic and all the horrors and aberrations related to it (EAGLETON, 2005). According to Eagleton, instead of the Gothic, Austen chooses realism, and “if realism is to be defended against these extravagances, it is because it is in Austen’s eyes a moral as well as a literary stance to the world” (EAGLETON, 2005, p.106).

I do not deny that in Austen morals matter, neither that realism applies to her fiction. But Austen’s realism is also psychological, besides being moral. It is a kind of modern realism which endows the characters with psychological depth and which experiments with language and literary resources so as to produce ambiguity and instability, mainly through irony and parody – thus, through a consciousness of literary construction. In *Northanger Abbey*, specifically, the tradition of the Gothic is incorporated and parodied, but to a certain extent. Is it really the Gothic which is excluded from Austen’s parodic play? Or isn’t the narrator claiming for a more mature attitude towards reading and the fantasizing process which the act of reading entails, lest one is unable to distinguish life from reality? It is relevant to remember that the general question of (mis)reading and (mis)interpretation is recurrent in all Austen novels, and that has mainly to do with human experience and life. Furthermore, her protagonists all need to go through a process of learning, through psychological, emotional growth. In *Northanger Abbey*, this necessity is articulated with the subjectivity of a character who is naïve both in life and as a reader of Gothic literature.

Eagleton’s assessment of Austen’s realism can be articulated with a powerful gesture in a scene of the 2006 adaptation of *Northanger Abbey* (directed by Jon

Jones, with Andrew Davies' script):² the moment when Catherine Morland, back home humiliated from the Tilneys' abbey-mansion, throws the book *The mysteries of Udolpho* in the fireplace and burns it. Considering adaptation as a mode of reading, we can trace a parallel between Eagleton's and Davies' understanding of Catherine Morland at the end of the novel. Burning the book is another way (a more aggressive one) of conveying what Eagleton termed Austen's act of exclusion of the Gothic. Furthermore, burning a novel which is an epitome of the Gothic implies not only a fierce rejection of this literary tradition, but, metaphorically, of literature itself, and also of the power of fantasy and imagination associated with it.

And yet, how can one conciliate such a straightforward interpretation with Austen's ambiguous way of saying things? How can we avoid the surprise and the shock when another level of meaning in Austen's novel allows for a defense of writers, of literature and of imagination, as demonstrated above in this discussion? Besides, Austen's parodic look into the Gothic is a complex one, since the General, although a character in a realist novel (Austen's), possesses a degree of coldness, villainy and cruelty that anyone (and not just Catherine) would associate with a Gothic character. Austen's parody, in *Northanger Abbey*, does not concern only the Gothic, but, as usual with her, it is also addressed to a univocal way of viewing and understanding life. At the end of chapter XXIV, Henry lectures Catherine on what it means to be English, providing her with a lesson of rationality. His words intertwine the concept of nation with that of Christian religion:

Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the nation in which we live. Remember that we are English: that we are Christians (AUSTEN, 1994, p.182).

Henry goes on affirming that the English education and laws do not allow the atrocities Catherine had imagined (that the General either kept his wife imprisoned or had murdered her).

The fact is that Henry is only partially right. As such, he also becomes a target of the novel's parodic look. Although he is right in his evaluation that *Northanger Abbey* – metonymically a representation of the country at large – is a place where “murder was not tolerated, servants were not slaves and neither poison nor sleeping potions to be procured [...]” (AUSTEN, 1994, p.184), he was narrow-minded as to his father's lack of scruples: “[...] in forcing [Catherine] on such a measure, General Tilney had acted neither honourably nor feelingly, neither as a gentleman nor as a parent” (AUSTEN, 1994, p.218). The novel's general perspective seems to

² According to Sue Parril (2002), the same attitude appears in the 1986 BBC adaptation of *Northanger Abbey*, directed by Giles Foster, and not considered in the present paper. For Parril (2002, p.186), burning the book is “a vivid visualization of Catherine's disillusionment with the value of the novel as a guide for living”.

say there are varied ways for the Gothic to be manifested. And England, though a civilized and Christian nation, was not immune to certain “Gothic” characteristics and attitudes.

Burning the book is an exaggeration that aligns with the general tone the adaptation adopts when dealing with the Gothic material. In Austen, the Gothic gets materialized through references to novels such as *The mysteries of Udolpho* and *The monk*. There are several dialogues between the characters referring to their readings and reactions. The chapter narrating the journey to the abbey dramatizes an eloquent dialogue between Henry and Catherine as it concerns her fantastic expectations about the ‘horridness’ of the place. But except for the moment when Catherine and Isabella talk about the mystery of the black veil in *Udolpho*, and Catherine mentions her supposition that it must hide a skeleton (Laurentina’s skeleton), we do not have access to the specific contents of these novels – I mean, the Gothic novels are not directly quoted in *Northanger Abbey* – they are referred to. And the references are parodically incorporated through the characters’ comments, as when Henry simulates to Catherine that she will find a typical Gothic setting and a whole Gothic atmosphere in the abbey. Henry’s discourse concerns the suspense and fear characteristic of the Gothic context. There are also ironic comments on the part of the narrator, such as the one describing the Allens’ and Catherine’s journey to Bath:

Under these unpromising auspices the journey began. It was performed with suitable quietness and uneventful safety. Neither robbers nor tempests befriended them, nor one lucky overturn to introduce them to the hero (AUSTEN, 1994, p.7).

The passage illustrates an instance of “parodic stylization” (BAKHTIN, 1987, p.303), since it plays with the sensationalist context of danger Catherine was accustomed to in her literary readings. Differently from that, her journey is ordinary and safe – as such, no hero appears, as there is no dangerous circumstance for him to perform.

A main difference, when we watch the screen adaptation, is that it *shows* the Gothic sequences. The distinction, in this case, between the implicit strategy of inserting the Gothic in the novel, and its explicit visual rendering in the film produces several effects: for one thing, these are sequences that possess a different visual potential or quality from the general photography of the adaptation. The spectator will immediately remember a filmic tradition of the Gothic, of which German Expressionism (CÁNEPA, 2009) constitutes a pioneering illustration, but also more recent productions. The soundtrack enhances the atmosphere of danger, relating to situations that always involve violence, imprisonment, torture, fights, suffering and the possibility of murder. The photogenic nature of the image gets darker not only because of the darkness characterizing Gothic scenery (exemplified

by the presence of tunnels, pits, cells, chambers, vaults) but because the darkness is meant to metaphorize emotional and psychological experiences. Furthermore, the sequences are loaded with sexual force and appeal, an aspect demonstrated through the characters' clothes and sensuous looks.

The Gothic sequences, appearing in the film from the very beginning, are all mediated by Catherine's fantasies, and the characters performing in them (except for the initial sequences) are the same Catherine gets to know in Bath. As such, it becomes highly problematic to conciliate her subjectivity as, at the same time, that of a naïve girl, who hasn't had any sexual experience, and that of a girl whose fantasies are loaded with sexual connotations. This aspect becomes further inconceivable in a scene when Catherine is bathing and starts fantasizing about Henry. Her fantasy is enacted and shown. Again, we feel an opposition between the visual richness of the scene and the unreasonable meaning it conveys: because Catherine is naked, she feels at first ashamed of Henry (who is dressed as a clergyman and holding a book), and wants to hide, but he tells her not to be ashamed, for, as he says, "it's all God's creation", including her nakedness. And she stands up naked before him (for the spectator, only part of her nakedness is shown).

Scenes showing nakedness and sex in recent Austen adaptations have somehow become a tendency; such is the case in the 1995 adaptation of *Pride and Prejudice* (after Wickham and Lydia elope); in the 1999 adaptation of *Mansfield Park* (when Fanny catches Henry and Maria red-handed); in this adaptation of *Northanger Abbey* – besides the scene commented on above, there is also one in which Isabella and Captain Frederick Tilney are shown in the bed – the implication is that they have just made sex. Isabella still asks the Captain: "And now, are we engaged?" To which he answers: "Stand up and make yourself decent".

The problem with the insertion of these scenes is not that they constitute additions, being, therefore, not Austen's; neither is the problem related to showing nakedness and sex. Austen is not indifferent to sex, neither to the powerful implications of sexuality.³ But in her novels this comes in a rather implicit way. The displacement the adaptations make provide an explicit explanation for contemporary audiences that might not understand the sexual politics in the early 19th century. For those who already know the author and are familiar with her books, such scenes appear to be not only redundant, because they say too much, but they sound out of place, closer to Thomas Hardy or Emily Brontë, later English authors than Austen. Such scenes are actually included as a way to appeal to contemporary audiences, mainly those who are not so familiar with her novels. When he wrote the 1995 *Pride and Prejudice* script, Andrew Davies chose to make what he names a "pro-Darcy adaptation" (CARTMELL; WHELEHAN, 2007, p.244), because he wanted

³ In the text "Expressões do erotismo e da sexualidade em *Orgulho e Preconceito*", I discuss two sequences focusing on this issue. Vide Azerêdo (2011).

the public (mainly the female one) to identify with the character: “if they saw him suffering or just doing something very physical, the audience would treat him more like a real person, and not just have Elizabeth’s view, where she only sees him when he’s in a bad mood all dressed up in evening dress” (CARTMELL; WHELEHAN, 2007, p.244).

To give an example of Austen’s indirect treatment of sexuality in *Northanger Abbey*, I would like to consider a dialogue between Isabella (at this time engaged to James) and Captain Tilney; Catherine, who is James’ sister, is also by her side, and that is why Isabella and Tilney talk very low:

“What! Always to be watched, in person or by proxy!”

“Psha, nonsense!” was Isabella’s answer, in the same half whisper. “Why do you put such things into my head? If I could believe it! – my spirit, you know, is pretty independent.”

“I wish your heart were independent. That would be enough for me.”

“My heart, indeed! What can you have to do with hearts? You men have none of you any hearts.”

“!If we have not hearts, we have eyes; and they give us torment enough” (AUSTEN, 1994, p.131).

At that time, in the context of Gentry society, it would be inconceivable for a woman to act the way Isabella does. Although Isabella and James are engaged, she responds to Captain Tilney’s flirtations, being disrespectful even to Catherine’s presence. The dialogue above shows how Tilney views Isabella as a sexual object, to be admired and desired (and consumed). The opposition he makes between “heart” and “eye” reveals his actual interest in Isabella, which will eventually culminate in her loss of reputation. The choice of words displaces the concept of an attachment constructed on feeling (heart), which has a romantic basis, to that based on the body (represented through the word “eye”, offering torment because vision increases desire). Isabella’s transgression in terms of sexuality is well captured in the film through the costumes she wears, always highlighting her bosom and sensuality. As Darcy in *Pride and prejudice*, Isabella also embodies an erotic object. The difference is that Darcy has the power to be a sexual object and still go on being a subject and a highly respected man. The sexual appeal, in Darcy, constitutes a plus, an addition in a list of attributes. Isabella, being a poor woman, can only exert power through eroticism momentarily. As such, her belief in her “independence of spirit” (mentioned in the dialogue above) is a chimera.

The conclusion we can get, when we consider, in general terms, the way the adaptation transposed *Northanger Abbey* to screen, is that its main concern has been to make the novel’s narrative palatable to contemporary audiences. The dramatization of Gothic scenes and also comments on the part of the characters

about the haunted atmosphere of the abbey, from the very beginning, show a necessity to link Catherine's subjective characterization as a Gothic reader to the sub-plot occurring when she eventually goes to the abbey. The sexual component of Gothic literature is also introduced through dialogues that refer to Lord Byron's "wickedness" and *Udolpho* as being "hot stuff". At the end of the film, Henry didactically explains to Catherine, in justification for his father's gross behavior, that although their house (the abbey) was not actually haunted, it was inhabited by a kind of vampirism and that somehow "his father drained his mother's blood". Again, this constitutes a superfluous and literal explanation to justify Catherine's suspicions about Henry's father, thus erasing the connotative implications inherent in the parody. The fact is that the parodic codification of the Gothic, in *Northanger Abbey* (the novel), possesses a subversive impulse towards the literary tradition, but this aspect does not find an equivalent in the adaptation. The screen version of Austen's novel only superficially addresses the construction and effects of the Gothic in visual terms – and when it does, it tends to voice out implications that the spectator could apprehend by himself without the need of being spoon-fed.

AZERÊDO, G. *Northanger Abbey*, de Jane Austen, na tela: adaptação como (equivoco de) interpretação. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.119-128, Jan./Jun., 2013.

■ **RESUMO:** *Northanger Abbey* pode ser esteticamente definido como um romance metalinguístico e metaficcional. A história de Catherine Morland, a protagonista do romance, é inseparável de sua caracterização subjetiva enquanto leitora de literatura gótica. Desse modo, para contar sua história, o narrador parodicamente questiona o próprio processo de leitura e interpretação das convenções literárias. Essa elaborada construção de duplo discurso – contar uma história e ao mesmo tempo refletir sobre o artifício de sua construção – oferece uma instigante problemática de análise quando o romance é transposto para a tela. De que modo o cinema responde às estratégias metafissionais inovadoras de Austen? O objetivo deste artigo é investigar se a potencialidade da linguagem fílmica em criar técnicas metafissionais encontra ressonância nessa adaptação.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** *Metaficção. Paródia. Gótico. Adaptação fílmica.*

References

AUSTEN, J. *Northanger Abbey*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

AZERÊDO, G. Expressões do erotismo e da sexualidade na adaptação de *Orgulho e preconceito*. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA,

7., 2011, Salvador. **Anais eletrônicos...** Salvador: ENECULT, 2011. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/?page_id=998>. Acesso em: 15 jan. 2012.

_____. **Jane Austen on the screen: a study of irony in Emma.** João Pessoa: Ed. da UFPB, 2009.

BAKHTIN, M. Discourse in the novel. In: _____. **The dialogical imagination: four essays.** Edited by Michael Holquist. Translation by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas, 1987. p.259-422.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial.** São Paulo; Campinas: Papyrus, 2009.

CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (Ed.). **The Cambridge companion to literature on screen.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

EAGLETON, T. **The English novel: an introduction.** Malden: Blackwell, 2005.

HUTCHEON, L. **A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms.** New York; London: Methuen, 1985.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. **Linguística e comunicação.** Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995. p.118-162.

McFARLANE, B. **Novel to Film: an introduction to the theory of adaptation.** Oxford: Clarendon, 1996.

NORTHANGER Abbey. Direção: Jon Jones. Roteiro: Andrew Davies. UK: Granada Ventures, 2007.

PARRILL, S. **Jane Austen on film and television.** Jefferson: McFarland & Company, 2002.

WAUGH, P. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.** London; New York: Routledge, 1984.

Recebido em: 16/12/2012

Aceito em 10/05/2013



ADAPTAÇÃO REMISSIVA E DIGRESSIVA: TRANSPOSIÇÃO DE METAFICÇÃO PARA O CINEMA

Brunilda REICHMANN*

■ **RESUMO:** Este trabalho versa sobre a adaptação fílmica da narrativa metaficcional *A mulher do tenente francês* (1967), romance de John Fowles. Utilizando terminologia e conceitos de Gérard Genette, Jacques Aumont e Linda Hutcheon, este texto procura demonstrar como narrativas consideradas “*unfilmable*” (FOWLES, 1981) encontram caminhos para sua realização no cinema. Esses caminhos são específicos da linguagem fílmica e podem fazer que releituras se transformem em filmes de sucesso. A autora deste texto propõe dois tipos de adaptação: remissiva (quando o espectador reconhece, ao assistir ao filme, a narrativa e a narração do hipotexto ou texto de partida) e digressiva (quando o espectador reconhece, ao assistir ao filme, apenas a narrativa do hipotexto). A autora chega à conclusão de que *A mulher do tenente francês*, por ser um filme *mise-en-abyme*, é ao mesmo tempo uma adaptação remissiva (se considerarmos a moldura interna, ou seja, a narrativa e a narração dos acontecimentos do século XIX no romance) e digressiva (se considerarmos a moldura externa, ou seja, a narrativa do século XX, que inclui comentários sobre a narrativa vitoriana registrados no romance pelo narrador intruso).

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Metaficção. Adaptação. *Mise-en-abyme*.

*Traduttore, Creatore*¹

É uma verdade universalmente aceita que uma orquídea, ao ser transplantada para um local diferente, se transforma (ao menos aos olhos do observador). Essa é uma das várias ideias exploradas em *The orchid thief* [*O ladrão de orquídeas*], livro de Susan Orlean, “transplantado” para o cinema por Charles Kaufman, com o título

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários (Estágio Pós-Doutoral). Uniandrade – Centro Universitário Campos de Andrade. Curitiba – PR – Brasil. 81200-000 – brunilda9977@gmail.com.

¹ Adaptação, pela autora deste trabalho, da expressão italiana “Traduttore, Traditore” [Tradutor, Traidor], conhecida e utilizada universalmente para designar a difícil tarefa do tradutor. De acordo com a expressão, quem traduz trai. Por sua vez, a expressão “Traduttore, Creatore” [Tradutor, Criador], empregada neste trabalho, significaria que quem traduz cria.

Adaptation [Adaptação]. Parodiando Harold Bloom, poderíamos sugerir a expressão “*The anxiety of adaptation*” como título para o filme, pois revelaria grande parte do enredo; no entanto, podemos argumentar também que o título empregado está de bom tamanho, pois é mais abrangente, intensificando assim o grau de expectativa do receptor. A verdade é que o título do filme é apenas *Adaptação*, mas recria no cinema não apenas *O ladrão de orquídeas*, mas o angustioso processo pelo qual passa o roteirista ao tentar adaptar artisticamente um texto para a tela.

A Charles Kaufman [Nicholas Cage], protagonista do filme homônimo do roteirista na vida real, é oferecida a tarefa de adaptar para o cinema o livro *O ladrão de orquídeas*, de Susan Orlean (situação especular à do roteirista americano). Outro roteiro de Kaufman, roteirista e personagem, *Being John Malkovich* [*Quero ser John Malkovich*], está sendo filmado com relativo sucesso, mas, ao tentar adaptar o livro de Orlean, o roteirista-personagem passa horas diante da máquina de escrever olhando para uma folha em branco, tomado pela ansiedade paralisante de querer adaptar um livro “sobre flores” para o cinema, sem utilizar fórmulas feitas ou clichês da indústria cinematográfica. No desenrolar da trama do filme, o irmão gêmeo do protagonista, Donald Kaufman, também interpretado por Nicholas Cage, decide que irá escrever um roteiro e o faz sem grandes dificuldades depois de frequentar um curso de três dias sobre “Como escrever roteiros”. Donald adere totalmente aos dez mandamentos de Robert McFee, professor do minicurso, e aos modelos da indústria cinematográfica. Discute sobre técnicas utilizadas para escrever roteiro várias vezes com o irmão Charlie, que o critica severamente. O roteiro de Donald, no entanto, é elogiado e indicado para ser filmado por profissionais do cinema.

Charles Kaufman, o verdadeiro roteirista de *Adaptação*, adentra o filme, cria um irmão gêmeo e utiliza metalinguagem para trabalhar a trama que inicia com a angústia de Charlie ao tentar adaptar o livro e termina com fórmulas hollywoodianas (principalmente perseguição de carro, acidente, tiroteio, morte etc.), aceitas sem questionamento por Donald, seu irmão gêmeo fictício. O debate entre essas duas maneiras opostas de (re)escrever um texto para o cinema – criar um filme reflexivo sem seguir clichês dos filmes de ação que visam principalmente sucesso financeiro – acaba por levar o roteirista Kaufman, dentro e fora do filme, a dar vazão à angústia (filme de reflexão) e, ao mesmo tempo, fazer uso de perseguição de carros, tiroteio e morte (filme de ação). A existência de um irmão gêmeo ou *alter ego* do roteirista é mais um recurso utilizado no filme para dar voz a posicionamentos contrários aos do roteirista famoso e conflitantes entre si.

André Setaro (2012), crítico de cinema e professor de comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA), ao criticar a expressão “cinema de arte”, diz que tanto filmes de reflexão como de ação podem ser considerados cinema de arte. Para Setaro, o cinema de reflexão se caracterizaria por tomadas longas, pouca ação, pequena repercussão entre o público (filmes de Ingmar Bergman,

Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, Roberto Rossellini). O cinema de ação, como o próprio nome sugere, inclui muitas ações e movimentação na tela (filmes de Martin Scorsese e Sidney Lumet) e têm um grande apelo popular, como *Bastardos inglórios*, de Quentin Tarantino; *Gran Torino*, de Clint Eastwood; *Sangue negro*, de Paul Thomas Anderson; *Onde os fracos não têm vez*, dos irmãos Coen; *Rastros de ódio*, de John Ford, entre outros. Cinema de ação, portanto, não implica produções necessariamente previsíveis e desprezíveis. Em *Adaptação*, assim como em outros filmes, existe, por um lado, uma crítica aos recursos *ready made* da indústria cinematográfica, revelada pela angústia do roteirista ao tentar se afastar desses clichês, fazendo que as ações no final do filme pareçam altamente caricatas. Triângulo amoroso, infidelidade, mistério, violência, uso de drogas, elementos também presentes no filme, outros elementos do filme de Kaufman poderiam resultar tanto em filme de reflexão como em filme de ação.

Em qualquer adaptação de texto narrativo para o cinema, temos que considerar e desconsiderar as diferenças resultantes das linguagens diversas utilizadas pelas mídias. Considerá-las para que o diálogo entre as mídias possa acontecer; desconsiderá-las porque cada mídia tem sua linguagem específica. O leitor do século XXI não espera que exista uma correspondência plena entre um texto de partida (hipotexto) e um texto de chegada (hipertexto)² em linguagens midiáticas diferentes, assim como não existe uma correspondência plena na tradução interlingual livre e nem tampouco na tradução interlingual literal. A adaptação poderia, portanto, ser classificada como:

- **Remissiva** (correspondente ao texto narrativo): quando, apesar da diferença entre as linguagens empregadas pelas mídias, a adaptação não implica subversão, desconstrução, desmonte, transculturação etc., do hipotexto. O texto serve de guia na escritura do roteiro e os eventos narrados são, na sua maioria, mantidos na ordem em que aparecem no texto. **Narrativa e narração são reconhecidas pelo espectador.** As personagens mais importantes,

² Hipotexto e hipertexto são expressões propostas por Gérard Genette (2006) em seu livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Para Genette, há cinco modalidades de transtextualidade: 1) intertextualidade: “presença efetiva de um texto no outro”; 2) paratextualidade: relação “menos explícita e mais distante”, que o texto tem com título, subtítulos, prefácios, notas, orelha, epígrafes, ilustrações etc., que “fornecem ao texto um aparato [...] e por vezes um comentário [...], do qual o leitor [...] nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende”; 3) metatextualidade: presença de um comentário analítico sobre um texto em outro, “por excelência, a relação crítica”; 4) arquitekstualidade: relação silenciosa, de caráter puramente taxonômico, que articula apenas uma menção paratextual, “que [...] em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor e, portanto, da leitura da obra”, mas que pode ou não ser aceita por ele, e 5) hipertextualidade: “toda relação que une um texto B [hipertexto] a um texto anterior A [hipotexto]”, cujo resultado é a transformação direta ou indireta do primeiro texto (GENETTE, 2006, p.9-19).

o lugar e o tempo da narrativa são também preservados. Exemplos: *Tess*, *Os vivos e os mortos*, *Desejo e reparação*, entre outros.

- **Digressiva** (quebra de correspondência com o texto narrativo): quando, além das diferenças provenientes das linguagens empregadas pelas mídias, há subversão, desconstrução, desmonte, transculturação, interpolações, eliminação de elementos importantes do texto narrativo, entre outros. O texto serve apenas como ponto de partida para uma nova criação, na qual **a narrativa é reconhecida pelo espectador, mas a narração sofre profundas transformações**. Exemplos: *Adaptação*, *Apocalypse Now*, *A mulher do tenente francês*, entre outros.³

Obviamente encontraremos adaptações que pertenceriam a uma zona nebulosa entre essas duas classificações, o que é apenas esperado. No entanto, essa indefinição serve como excelente argumento para que “leituras” de adaptações sejam ricas, controversas e suscitem um debate profícuo sobre o processo. Além do mais, a adaptação pode ser ao mesmo tempo remissiva e digressiva, como no caso do filme *A mulher do tenente francês*. A moldura interna⁴ – história do século XIX – é uma adaptação remissiva, enquanto a moldura externa, romance entre os atores no século XX, é uma adaptação digressiva. Essa contém falas da narrativa autoral do século passado e comentários sobre a sociedade vitoriana encontrados no romance, mas os atores vivem uma situação típica do século XX.

O filme, portanto, apesar de apresentar o mesmo título da versão inglesa, teve que encontrar outros caminhos para ser “compatível” com a linguagem fílmica. O realizador manteve a narrativa do século XIX, mas ela foi emoldurada por uma narrativa do século XX. Ademais, a metaficcionalidade do texto encontra paralelo na gravação da filmagem do filme, pois o texto se volta sobre si mesmo e o autor do século XX faz comentários sobre o texto do século XIX, enquanto narra e adentra o texto como personagem anônimo. Vemos claquetes antes das tomadas de cena, a maquiadora dando os últimos retoques nas atrizes e atores e o *camera-man* filmando a narrativa do século XIX, além da festa dos atores e do pessoal envolvido na filmagem na conclusão da gravação. O roteirista não eliminou, portanto, a ironia da voz autoral/narratorial do século XX e a presença do autor em alguns momentos do romance. Seria essa nossa ideia de adaptação digressiva, na qual a narrativa é mantida e reconhecida, mas a narração sofre modificações profundas.

³ “Adaptação remissiva” e “adaptação digressiva” são conceitos propostos pela autora deste artigo.

⁴ A técnica narrativa aqui denominada “moldura” é resultante do encaixe de mais de um nível diegético (extradiegético, interdiegético e hipodiegético) na narrativa. O conceito de níveis narrativos é proposto por Gérard Genette (1995). Um exemplo comumente mencionado é a peça dentro da peça em *Hamlet*. No filme *A mulher do tenente francês* seria a diegese do século XIX dentro da diegese do século XX, esta emoldurando aquela.

A adaptação fílmica *A mulher do tenente francês* (1981), filme de Karel Reisz, levou mais de uma década para ser realizada, desde o momento de sua idealização até o início da filmagem. Vários fatores são responsáveis por essa delonga e o filme só começou a se materializar como projeto quando Reisz, ao ser convidado pela segunda vez, aceitou o desafio de dirigi-lo, e Harold Pinter, de escrever o roteiro. As dificuldades eram muitas, mas o fato do texto ser metaficcional pairava como um dos maiores desafios.

O romance *A mulher do tenente francês* (1969) é, sem sombra de dúvida, a obra em língua inglesa do início da segunda metade do século XX que maior impacto teve na literatura experimental. O romance teve uma aceitação bombástica, tanto entre o público leitor em geral como entre os mais renomados críticos de língua inglesa. A narrativa sagaz e o triângulo amoroso captaram a atenção e o gosto do leitor comum, enquanto a fusão de uma visão vitoriana com a moderna – narrativa estereoscópica –, a não linearidade e o caráter metaficcional do texto instigaram os críticos literários. Narrativas metaficcionais já tinham conquistado o gosto dos leitores, principalmente na esfera acadêmica, mas foi com *A mulher do tenente francês* que alcançou um êxito inusitado.

A adaptação do romance para o cinema, projeto anterior à publicação do livro, tem, portanto, uma história bastante pitoresca e parte dela é narrada pelo próprio Fowles no Prefácio de *The screenplay of The French lieutenant's woman*, de Harold Pinter (1981).

No Prefácio, Fowles escreve:

Relembrando, suspeito que a coisa principal que dificultava o trabalho e frustrava os diretores e escritores com quem conversávamos era a reputação bombástica do próprio livro. Tinha tido sorte suficiente para ganhar não apenas uma reputação comercial, mas um sucesso crítico considerável. E seu texto estava em grande perigo de se tornar sacrossanto. Lembro-me de um encontro com Robert Bolt, que declinou o roteiro, mas queria explicar o porquê. No final da conversa, seu argumento quase me convencera totalmente que, como estava (ou permanecia impresso), o livro era e seria sempre “infilável” (FOWLES, 1981, p.viii).⁵

No dia 27 de maio de 1980, mais de uma década após o início das negociações, a equipe de Reisz filma a claquete indicando a cena, dando início à filmagem do

⁵ Todas as traduções do inglês são de minha autoria. Do original inglês: “Looking back, I suspect a chief thing that bulked and frustrated the directors and writers we talked with was the distinctly mushroom reputation of the book itself. It had been lucky enough to gain not only a commercial but a considerable critical success, and its text was in grave danger to becoming sacrosanct. I remember a meeting with Robert Bolt, who had firmly declined the script, but wanted to tell us why. By the end of it I felt more than half persuaded by his thesis: that as it stood (or lay printed) the book was, and would always remain, unfilable”.

romance do século XIX dentro de um filme cuja narrativa acontece no século XX. Filme dentro do filme, essa foi uma das soluções encontradas por Pinter ao escrever o roteiro de *A mulher do tenente francês*. Afastando-se da estrutura do romance, é fascinante imaginar como um autor, nesse caso um dramaturgo, conseguiu produzir técnicas semelhantes às da metaficção na tela, adaptando elementos “infiláveis” para o cinema. Fowles tinha consciência da dificuldade em adaptar seu livro para o cinema e deixou isso claro também no Prefácio do roteiro de Pinter. Ele declara que:

A mulher do tenente francês foi escrito numa época em que comecei a desenvolver uma visão forte e talvez idiossincrática no domínio do cinema e do romance. Há, sem dúvida, grande parte dessas mídias, considerando que ambas são essencialmente narrativas, que são comuns; há outros territórios, no entanto, que são intransponíveis... (pense, por exemplo, na estupefacção precariedade do vocabulário para definir nuances sem fim da expressão facial) e coisas da palavra que a câmara nunca captará nem atores jamais pronunciarão (FOWLES, 1981, p.viii).⁶

Bem, é importante recuperar as principais premissas sobre as quais o romance de Fowles foi construído. Completamente consciente de sua ficção, Fowles cria uma narrativa do século XIX, entrecortada por comentários do século XX sobre o processo de criação da própria narrativa, característica fundamental da metaficção. No centro da sua narrativa, há outra narrativa, relatada por Sarah, formando uma terceira moldura no romance. Além disso, o texto ficcional estabelece um diálogo com as epígrafes, presentes em todos os capítulos, elementos paratextuais segundo Genette,⁷ sejam elas poemas, textos ficcionais ou comentários sobre a sociedade vitoriana. Linda Hutcheon (1984, p.1), crítica e teórica canadense, diz que: “Metaficção... é ficção sobre ficção – isto é, ficção que inclui em si mesma um comentário sobre sua própria identidade narrativa e/ou lingüística”. Ela acrescenta que a metaficção tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção. O primeiro livro de Hutcheon (1984), *Narcissistic narrative: the metafictional*

⁶ Do original inglês: “The French lieutenant’s woman was written at a time when I began to develop strong and perhaps idiosyncratic views on the proper domain of the cinema and the novel. There are of course large parts of those domains, since both media are essentially narrative, that overlap; yet there are others that are no-go territory... visual things the word can never capture (think, for instance, of the appalling paucity of vocabulary to define the endless nuances of facial expression), and the word things the camera will never photograph nor actors ever speak”.

⁷ Ver Nota 1.

paradox, é fundamental para a compreensão da evolução da literatura partindo do realismo e chegando à metaficção.⁸

Na metaficção, a) O autor se torna manipulador do próprio texto, não assume nenhum compromisso com a verossimilhança, cria uma narrativa híbrida, usa o processo de criação literária como assunto de sua ficção; parece ser um autor que “não está nem aí” para qualquer perturbação que possa causar no leitor, para qualquer desconforto criado ao fragmentar sua narrativa; ao autor, pouco se lhe dá se sua intromissão na diegese destrói a verossimilhança ou desfaz a suspensão de incredulidade. b) A narrativa metaficcional não cria uma realidade semelhante à realidade quotidiana, mas se apresenta como instrumento que destrói a fluidez do universo ficcional criado pelo autor e se torna independente dele; é uma narrativa narcisista que se espelha no próprio texto, ou seja, que estabelece uma relação especular com ele; na modalidade diegética explícita, o texto é autoconsciente; a história contada deixa de ser importante, a importância jaz no processo de contar a história; o resultado é uma narrativa “descolada”, literal e metaforicamente falando. c) O leitor, liberto de um universo ficcional tradicional e coerente, característico principalmente da ficção realista, fica livre para ir (re)criando a narrativa à medida que lê, acompanhando as digressões, os comentários e a liberdade que lhe é dada pelo texto, participando assim do processo de recriação da própria narrativa; ele reconhece o texto como ficcional e automaticamente se coloca como alguém que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que encontrar as peças que se encaixam, se é que elas existem.

Tendo como pano de fundo a análise da criação metaficcional de Hutcheon, este trabalho apresenta características relacionadas ao autor, à obra e ao leitor. Ao analisarmos o filme, falaremos do produtor, do filme e do espectador, e chegaremos à conclusão de que, nesse caso, ou na adaptação digressiva do romance *A mulher do tenente francês* para o cinema, os resultados surpreendem em todos os sentidos. Ao transpor a narrativa para a tela, os recursos utilizados deram ao produtor a característica do autor manipulador; ao filme, uma autoconsciência explícita do processo de criação; e ao espectador, a mesma responsabilidade de recriar a narrativa através de uma participação atenta e intelectualmente engajada.

Ao escrever um roteiro com estrutura em molduras, Pinter resgata várias características que refletem as técnicas usadas pelo romancista: o roteirista estabelece de imediato o caráter ficcional da narrativa fílmica, impede que o espectador se entregue à narrativa criada pelo produtor ou mesmo se identifique com qualquer uma das personagens. O espectador, assim como o leitor, tem de estar atento para apreciar o processo de produção do filme. Na primeira cena, ao observar o último retoque no rosto da atriz Anna [Meryl Streep], o espectador escuta a voz de comando para rodar e vê a imagem da claquete, especificando a cena a ser rodada.

⁸ Essa publicação em inglês, no entanto, encontra-se esgotada e não foi traduzida para o português.

Nesse momento, ele está com a equipe de produção e acompanha a filmagem de Anna, personificando Sarah, caminhando sobre o quebra-mar denominado Cobb. O mar está revolto e uma tempestade se aproxima, mas Sarah permanece no final do quebra-mar, demonstrando ser uma personagem determinada, forte e destemida.

A segunda cena nos leva ao quarto de hotel, onde Charles [Jeremy Irons] limpa os fosséis que encontrara em Lyme Regis. O contraste entre esses dois personagens é de imediato revelado: Sarah e sua entrega ao que há de mais emocionante e perigoso na natureza, como um símbolo do que de mais emocionante e perigoso existe na natureza humana, e Charles e seus fosséis num quarto de hotel, situação emblemática do distanciamento desse homem com as paixões da existência. A única característica que os une nesse momento é a solidão: Sarah está só, desafiando a tempestade e o mar, e Charles, também só, fechado num quarto, limpando fosséis. Seguimos assim a narrativa vitoriana ao vermos Charles no quarto do hotel, seu envolvimento com Ernestina [Lynsey Baxter], marcado por racionalidade e conveniência, e o pedido de casamento que é feito durante os dias em que manipula fosséis.

Passamos por várias cenas até a primeira sensação de estranhamento, que nos acomete na cena em que a câmera capta Charles, numa cama, com o dorso despido. Um telefone toca e Charles [interpretado pelo fictício ator Mike] estende um braço para fora do campo (AUMONT et al., 2002) e traz um telefone cujo modelo e cor são tão anacrônicos ao século XIX como o som. Nesse momento a câmera não está mais rodando a diegese do século XIX, mas o envolvimento dos atores no século XX. Instaura-se, portanto, a narrativa estereoscópica. É Mike que vemos no campo, e não Charles. Ele está no quarto e na cama de Anna, com quem mantém um relacionamento amoroso, apesar de ambos serem casados: ela com David (um francês) e ele com Sônia (uma inglesa).⁹ O espectador começa a tomar consciência, durante essa cena, de que existem dois heterocosmos em alternância no filme: um, vitoriano, que envolve os personagens Sarah e Charles, e outro, moderno, que envolve os atores Anna e Mike. O espectador tem consciência também de que existe ainda um terceiro universo (ou uma terceira moldura) na qual se inserem Meryl Streep e Jeremy Irons. A partir da consciência de que irá assistir a duas histórias que se alternam, o espectador não terá oportunidade de se entregar ao universo ficcional projetado diante de si. Torna-se um leitor intelectualmente engajado, a acompanhar e contribuir com a narrativa fílmica de *A mulher do tenente francês*. Efeito paralelo ao processo pelo qual passa o leitor do romance, ao “ouvir” a voz do autor que invade a narrativa vitoriana, a falar sobre o processo criativo de sua ficção e criando, como resultado, uma visão anacrônica. O primeiro momento

⁹ Anna e David moram nos Estados Unidos e Mike e Sônia, em Londres. Essas informações têm um significado importante em razão do envolvimento de Sarah com o tenente francês e a falta de interesse de Charles por mulheres inglesas. E também pelo fato de, no romance, Sarah ter sido localizada após três anos em New Orleans – cidade com forte influência francesa nos Estados Unidos.

no qual a narração não compartilha o tempo da narrativa, ou seja, não é vitoriana, ocorre na segunda página do romance quando o narrador descreve o quebra-mar Cobb em Lyme Regis, Inglaterra.

Primitivo e no entanto complexo; monstruoso, e contudo delicado – e tão cheio de curvas sutis e de rotundidades quanto um Henry Moore ou um Michelangelo. Além do mais, puro, lavado, salino – um parágrafo da humanidade. Estou exagerando? Talvez, mas minhas palavras podem ser postas à prova, pois o Cobb mudou muito pouco desde o ano a que me refiro nestas páginas, embora o mesmo não tenha acontecido à cidade de Lyme, o que invalidará a prova, se o leitor voltar as costas para o mar e olhar para a terra (FOWLES, 1987, p.10).

Mesmo para o leitor que não tem informação sobre o escultor Henry Moore [1898-1986] e suas criações no século XX, o restante do parágrafo deixa clara a invasão da moldura externa (extradiegética) na moldura interna (diegética), de acordo com a terminologia de Genette. Nesse parágrafo a coesão do universo vitoriano é quebrada e o leitor assume outra posição diante do estranhamento que se lhe apresenta. Ele terá de prestar atenção, terá de participar, terá de ajudar a construir a narrativa que se desnuda em um processo de criação diante de seus olhos.

A instauração da narrativa do século XX no universo vitoriano é realizada de modo diferente, como esperado, pelas características das mídias ficcional e fílmica. No entanto, o efeito de estranhamento e o acordar do leitor/espectador produzem efeito semelhante em ambas as situações. Estabelece-se nesses momentos narrativos – no comentário de Fowles sobre o Cobb e na gravação de Mike ao atender ao telefone – o diálogo entre as duas épocas.

Vale a pena ressaltar, no entanto, que as molduras no filme são mais nítidas do que as molduras no romance, texto no qual o autor utiliza a paródia e a ironia em abundância. No texto, o leitor tem consciência de que o autor/narrador está frequentemente se intrometendo na narrativa que constrói. A consciência do espectador é que existem dois universos cujas diegeses se constroem com o desenrolar do filme. Neste, existe um detalhe semelhante à intromissão do autor em sua obra, quando há um “deslize” entre molduras. Mas esse deslize só acontece no final e resulta de um ato falho do ator-personagem (voltaremos a esse momento mais adiante no texto).

Na primeira cena do século XX, a cena em que Mike responde ao telefonema, há um comentário de Anna sobre o relacionamento deles, pois ao se conscientizar que Mike respondera ao telefone do seu quarto e que os participantes do filme a considerariam “uma prostituta”, por estar com Mike na cama, este lhe diz: “Você é uma prostituta”. No romance isso acontece na narrativa de Sarah sobre seu envolvimento com o tenente francês. Ela diz: “Sou a prostituta do tenente francês”

[*I'm the French Lieutenant's whore*]. O peso de ser considerada uma prostituta na narrativa é muito mais evidente na narrativa do século XIX do que na narrativa do século XX, pois Anna ri ao ouvir as palavras de Mike. Essa diferença na reação e no peso colocado nas palavras da personagem revela a diferença entre os padrões éticos da sociedade vitoriana e da sociedade do século XX. No século XIX Sarah passara a ser um pária da sociedade ao tornar público seu envolvimento com o tenente francês. Existe aí uma ousadia da mulher que, como vemos mais adiante no romance, anseia por uma liberdade muito além dos valores éticos e morais da sociedade vitoriana. Há maior liberdade na sociedade do século XX, pois os colegas de trabalho de Anna e Mike não se intrometem no relacionamento amoroso deles. Contudo, obviamente a liberação na sociedade moderna não é total, pois, caso fosse, Anna não teria por que esconder seu relacionamento com Mike de seu marido David, assim como Mike não teria por que esconder seu relacionamento com Anna de Sônia, sua esposa.

Considerando o uso de molduras no romance e no filme, pode-se observar que tanto o autor como o roteirista fazem uso da técnica em ambas as produções. Fowels constrói a narrativa em diferentes níveis narrativos, que podem ser lidos como segue: a) extradiegético – nível do autor/narrador, invasões no nível intradieético por meio de comentários, ironias, diálogos – século XX, anos 60; b) intradieético – que inclui os personagens e a diegese – século XIX, 1866; c) hipodiegético – que instaura a história dentro da história, ou a diegese dentro da diegese, narrativa de Sarah – século XIX, 1866. Os níveis intradieético e hipodiegético podem ser considerados apenas como um nível, se não lermos a narrativa de Sarah como uma moldura independente. Teríamos então o nível extradiegético (autor/narrador) e dieético (universo das personagens, do século XIX).

No filme, Pinter constrói o roteiro também com o auxílio de molduras. Percebemos claramente três níveis: a) extradiegético – a equipe de filmagem que filma a equipe da filmagem – século XX, anos 80; b) intradieético – a equipe da filmagem e os atores, onde se encontram Anna e Mike e o envolvimento amoroso deles – século XX, anos 80; c) hipodiegético – o filme ou a diegese que inclui Sarah e Charles (papéis desempenhados por Anna e Mike) – século XIX, 1866.

Por que seriam as molduras do filme mais nítidas e delimitadas? Porque não existe, hipoteticamente, interferência da equipe que filma na filmagem (atitude paralela ao do narrador observador do romance realista) e porque não há diálogo explícito entre as duas diegeses, a de Sarah e Charles (século XIX) e de Anna e Mike (século XX). Há apenas dois momentos no filme que negam essa afirmação, mas não podemos classificá-los como intromissões ou invasões.

Enquanto no romance as intromissões no nível intradieético ocorrem pelos comentários do autor/narrador, chegando ao ápice no capítulo XIII ao dedicar as três páginas iniciais ao processo de criação ficcional. No filme aparentemente não existem

invasões, mas deslizos ou atos falhos. Classifico as intromissões conscientemente elaboradas como invasões e as que parecem acontecer “inconscientemente”, como deslizos (por exemplo, o *Freudian slip* e o *literal slip*). Na cena em que Anna e Mike estão ensaiando o encontro em Ware Commons, na segunda tentativa, Anna escorrega ao lado de Mike no século XX e ele a ajuda a se levantar no século XIX. É um momento notável na qual dois séculos se encontram sem aparente interrupção. Passamos da “suposta realidade empírica” – presença dos atores Anna e Mike – para a ficção num piscar de olhos e numa montagem ironicamente notável. O segundo momento, que se caracteriza como um *Freudian slip*, acontece no final do filme, como já mencionado, quando Mike percebe que Anna o abandonara e a chama pela janela. Só que o nome que chama é Sarah e não Ana, deixando seu interesse pela mulher ser tomado pelo interesse pelo papel desempenhado pela atriz no filme dentro do filme. Os universos fundem-se, paralelamente aos universos do romance, mas de outro modo, em outros momentos e em outras molduras, agora construídos por Pinter. Eagleton (2003, p.233), assim descreve o *Freudian slip* ou lapso linguístico:

[...] uma palavra do inconsciente, que eu não desejo, insinua-se em... [um] discurso, ocorrendo então o famoso lapso linguístico de Freud, ou parapraxis. Para Lacan... a significação [desse lapso] sempre é, de alguma forma uma aproximação, um acerto e um fracasso parciais, misturando o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo.

Impossível não concordar com ambas as colocações, pois parece ser a voz do inconsciente de Mike que chama por Sarah e seu uso do nome da personagem e não da mulher é uma mistura de não sentido e não comunicação com o sentido e o diálogo. O lapso de Mike tem tudo a ver e ao mesmo tempo não tem nada a ver com seu relacionamento com Anna. Essa cena é uma imagem especular da cena em que Anna, durante o despertar ao lado de Mike, o chama de David. No entanto, nessa cena ela não está totalmente desperta nem sob a tensão da perda como Mike. Esse lapso poderia ser explicado por ser casada e estar acostumada a acordar ao lado de David, e não de Mike. O acontecimento não seria lido, portanto, como um lapso freudiano, mas como um “lapso” de estar na cama com outro homem que não seu marido.

Passemos à preocupação do autor/narrador no romance (cap. XIII):

Não sei. A história que estou contando é pura imaginação. As personagens que creio nunca existiram senão em minha mente. Se fingi imaginar até agora as ideias e pensamentos mais íntimos de minhas personagens, é porque estou seguindo... uma convenção universalmente aceita à época da minha história, ou seja, a de que o romancista está colocado numa posição de Deus. Ele pode não saber tudo, mas procura fingir que sabe. Vivo, porém na época de Alain

Robbe-Grillet e Roland Barthes, e se isso que o leitor tem em mãos pode ser chamado de romance, jamais será um romance na moderna acepção do termo (FOWLES, 1987, p.96).

E por aí vai Fowles, falando de aspectos de sua obra, das expectativas e possíveis reações do leitor até, três páginas após, retomar sua narrativa: “Relato, pois, apenas os fatos palpáveis. Sarah chorou na escuridão, mas não se matou; continuou, a despeito da expressa proibição, a frequentar Ware Commons” (FOWLES, 1987, p.98).

Passagens como essas não estão presentes na narrativa fílmica, nem a ironia invasiva do capítulo 55 com a presença do próprio autor invadindo a cabine do trem que Charles ocupa. As nuances das imagens da expressão facial Sarah, no entanto, compensam perdas que possam ocorrer na narrativa fílmica. Desde o início da discussão de filmar *A mulher do tenente francês*, uma das grandes preocupações de Fowles foi manter o mistério que envolve a protagonista no romance. No filme vemos esse mistério ser multiplicado por dois, pois Sarah e Anna permanecem misteriosas, e ao findar a narrativa fílmica, ou atribuir-lhe o final vitoriano, parte do mistério se resolve, assim como no primeiro final do romance. Sarah explica a Charles porque desaparecera por três anos: primeiro, porque ela tinha que se encontrar e, segundo, porque tinha que encontrar seu talento – o de desenhista. No final que envolve Anna e Mike, prevalece o segundo final do romance. Anna rejeita o amor de Mike e foge dele.

Vejamos primeiro o que acontece no romance em relação aos finais: depois de três anos de busca por Sarah, ao ser informado que ela vive em Londres, Charles chega à Inglaterra e se dirige ao nº 16 da Cheyne Walk. Uma jovem o recebe e, antes de conduzi-lo ao andar superior da casa, onde está Sarah, consulta um homem que aparece segurando uma caneta. Ao passar por uma porta entreaberta Charles reconhece John Ruskin, o crítico de arte. Sarah finalmente vem ao seu encontro. Quando ela confirma a identidade de Ruskin e menciona Swimburne, Charles fica sabendo que a casa pertence à pessoa que tinha visto ao chegar, o artista e poeta Dante Gabriel Rossetti. No estúdio de Rossetti, onde o cavalete sustenta “The Blessed Damosel”, Sarah explica que ela é secretária e modelo do artista. Naquele momento, Charles compartilha de todos os preconceitos vitorianos contra os pré-rafaelistas e se mostra extremamente desconfiado a respeito do que deve se passar na casa. Sarah explica também que, a fim de não ser encontrada, mudara seu sobrenome para Roughwood; acrescenta que jamais se casará e resiste aos apelos de Charles. Finalmente, quando Charles a acusa de crueldade e se volta para sair, Sarah lhe pede que espere e manda buscar uma menininha. Lalage, a filha nascida da defloração mais rápida na história da literatura, é trazida e os três se unem numa cena irônica e *deplacé*. *Deplacé*, pois é difícil para o leitor atento aceitar um final

feliz para o romance, e irônica porque a cena desconstrói nossa percepção da personagem feminina.

Enquanto isso, a *persona* do narrador em *Cheyne Walk* está à espera. Agora ele aparece como um empresário que adianta 15 minutos em seu relógio, chama um landô e se acomoda no assento. Dentro da casa o diálogo entre Charles e Sarah retoma o assunto de 15 minutos atrás, mas agora Lalage não existe e Sarah permanece firme em sua decisão de não se casar com Charles. Quando ele, enfurecido, se volta para sair, Sarah o segura pelo braço impedindo-o de partir. Um sorriso se esboça no rosto de Sarah, um sorriso muito semelhante ao sorriso que dera ao ver o casal de namorados – Sam e Mary (criada da tia de Ernestina e criado de Charles) – se beijando em Ware Commons. Pode-se ler nesse sorriso a sugestão de uma relação amigável ou amorosa fora do casamento. Mas Charles deixa a casa, revoltado, enquanto o landô do narrador se distancia.

No filme, é dado um lugar especial para cada um desses dos dois desfechos nas duas molduras. Na moldura do século XIX, Sarah e Charles acabam juntos, e a última cena, uma cena idílica, é montada dentro de uma moldura concreta – uma ponte, cuja parte inferior em forma de arco permite que o barco com Sarah e Charles deslize suavemente. O arco sob a ponte emoldura todo o campo ou constrói um enquadramento em forma de abóbada dentro do enquadramento retangular do filme, e coloca toda luz no futuro, sobre plácidas águas azuis. Resta ao leitor imaginar um futuro de contos de fadas, onde a princesa e o príncipe vivem juntos e felizes para sempre. O que não deixa de ser também altamente questionável ao se considerar a personalidade enigmática de Sarah, sua aversão às convenções e seu caráter manipulador. Já no final da moldura do século XX, a janela substitui a ponte formando, assim como o arco sob a ponte, uma moldura concreta dentro da moldura narrativa. Mike, ao dar por falta de Anna, corre para a janela, e chama por “Sarah”. O som que invade a sala onde Mike se encontra é o de aceleração de motor e partida de um carro. No primeiro final, a curva inferior da ponte emoldura o casal no barco, deslizando juntos para um espaço além da moldura. No segundo final, a janela da sala da casa onde a última cena da diegese do século XIX foi filmada emoldura Mike sozinho, debruçado no parapeito. Anna está fora do campo e fora do alcance de Mike, no espaço além da janela.

O espectador entende que Anna põe um fim no relacionamento amoroso com Mike ao partir sem mais explicações. Na última tomada de Anna, anterior à procura de Mike, ela passa por uma modificação profunda de humor. Vai à sala onde se deu a filmagem da última cena entre Sarah e Charles antes da decisão e entra no camarim, para diante da penteadeira e se olha no espelho. A imagem mostra um rosto cuja expressão se altera profundamente. Supõe-se que Anna chega até o espelho para se certificar de que sua aparência está bem, mas ao deparar com sua imagem, parece ser tomada por um turbilhão de emoções e pensamentos com os quais não sabe

lidar. O espelho, segundo Cirlot (1984, p.239-240), é “símbolo da multiplicidade da alma, de sua mobilidade e adaptação aos objetos que a visitam e retém seu interesse”, e propicia a Anna o confronto com sua multiplicidade, um possível acordar da consciência de sua existência conturbada. O símbolo do espelho tem íntima relação com o simbolismo da água, pois ambos refletem o objeto observado; mas, no primeiro final, o diretor não focaliza o reflexo do casal, não há imagem que se reflete nas águas. Suavemente, sem indicações de desdobramentos, Sarah e Charles deslizam juntos para um futuro conjugal feliz.

No segundo final, o impacto do reflexo, da imagem de Anna, parece abrir uma infinidade de questionamentos existenciais para os quais ela não tem resposta. Parece também lhe dizer que Mike não se contentaria com menos do que seu corpo e sua alma. A imagem é poderosa a ponto de fazer que ela abandone aquele local e dê um basta ao relacionamento amoroso com Mike. A fuga que segue, da qual só se tem informação ao acompanhar Mike à sala, parece ser uma fuga não apenas de Mike, mas de si mesma, da imagem que vê refletida no espelho.

Para concluir, seria interessante retomar as características do autor, da narrativa e do leitor na metaficção, discriminadas na segunda página deste texto, e observar como elas se aplicam ao hipertexto ou ao filme *A mulher do tenente francês*.

- O produtor cria um roteiro de forma a resgatar o diálogo entre as diferentes épocas da narrativa ficcional. Assume compromisso com a verossimilhança, pois cria uma diegese do século XIX e outra do século XX. Usa a técnica de molduras, mas os comentários sobre a realização do filme surgem como uma diegese à parte, que inclui o processo de filmagem, e não como uma voz narrativa intrusa. O produtor se preocupa com seu espectador e, em virtude disso, segue normas e códigos específicos da mídia para que sua plateia possa acompanhar a narrativa filmica;
- A narrativa filmica cria realidades semelhantes à realidade quotidiana, mas se apresenta como instrumento que destrói a fluidez da diegese filmica ao fornecer ao espectador uma narrativa que se estrutura como um diálogo entre as duas épocas. O resultado é uma narrativa intercalada, fragmentada, com pelo menos duas molduras onde dois séculos se comunicam e duas diegeses se entrelaçam. Essa narrativa intercalada mantém o espectador atento e alerta para as técnicas usadas pelo produtor; e
- O espectador, liberto das amarras de um universo ficcional tradicional e coerente, marcado principalmente pela narrativa filmica linear, fica livre para ir criando as diegeses à medida que as assiste, acompanhando os diálogos que se estabelecem entre as duas épocas, participando assim

do processo de (re)criação das narrativas. Ele reconhece o filme como ficcional e automaticamente se coloca como alguém que está montando um quebra-cabeça e que, portanto, terá que encontrar as peças que se encaixam.

Durante uma análise como a apresentada neste trabalho, exercita-se um questionamento infundável das possibilidades de leitura que um texto, seja ele hipotexto ou hipertexto, oferece. Obviamente, apesar de não haver preocupação com a ideia da fidelidade ao romance, a narrativa fílmica é uma leitura elevada à segunda potência, visto que o hipertexto está sempre vinculado ao hipotexto. Quanto à leitura do hipotexto, essa também sofre influência, pois o texto não está mais livre para existir ou liberto da consciência de que o hipertexto está à espreita. Nesse caso específico, há que tomar cuidado especial, pois o hipotexto é – além de um texto cuja leitura é modificada pela existência do hipertexto ou filme – também um hipertexto de romances vitorianos.

REICHMANN, B. Remissive and digressive adaptation: the transposition of metafiction to the cinema. *Itinerários*, Araraquara, n.36, p.129-144, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This paper deals with the filmic adaptation of the metafictional narrative **The French Lieutenant's Woman** (1967), a novel by John Fowles. Using the terminology and concepts by Gérard Genette, Jacques Aumont, and Linda Hutcheon, this text tries to demonstrate how narratives considered "unfilmable" (FOWLES, 1980) find their ways into films. These ways are specific of the filmic language and can recreate their source as successful movies. The author of this text proposes two types of adaptation: remissive adaptation (when the spectator recognizes, while he watches the film, the narrative and the narration of the hypotext or source text) and digressive adaptation (when the spectator recognizes, while he watches the film, the narrative alone of the hypotext). The author reaches the conclusion that the film **The French Lieutenant's Woman**, and its mise-en-abyme technique, is at the same time the result of remissive adaptation (if we consider its 19th Century internal frame) and of digressive adaptation (if we consider its 20th Century external frame, that includes the comments about Victorian fiction registered in the novel by the intrusive narrator).*

■ **KEYWORDS:** *Metafiction. Adaptation. Mise-en-abyme.*

Referências

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. 2.ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2002.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Friars. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FOWLES, J. **A mulher do tenente francês**. Tradução de Regina Regis Junqueira. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

FOWLES, J. Prefácio. In: PINTER, H. **Screenplay of the French lieutenant's woman**. London: Jonathan Cape, 1981.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

_____. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Lisboa: Vega, 1995.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. London: Methuen, 1984.

SETARO, A. **Da crítica de cinema**. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br>>. Acesso em: 31 mar. 2012.

THE FRENCH Lieutenant's Woman. Direção: Karel Reisz. EUA: Juniper Films, 1981; Design MGM Home Entertainment, 2005. 1 DVD (124 min).

Recebido em: 21/12/2012

Aceito em: 15/04/2013



GARCÍA MÁRQUEZ NO TRÂNSITO SEMIÓTICO: DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

Wellington R. FIORUCI*

- **RESUMO:** O presente estudo visa à análise de dois textos do escritor colombiano Gabriel García Márquez adaptados para o cinema: os romances *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) e *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Com o objetivo de analisar como se realiza a adaptação da linguagem literária para o meio cinematográfico, o presente estudo utilizou como embasamento teórico as premissas concernentes à intersemiótica. Assim, pretende-se demonstrar que o diálogo entre diferentes linguagens, nesse caso o cinema como leitor da obra literária, permite a ressemantização de uma obra de partida ao ser transposta para uma obra adaptada. Por fim, tal análise comparada justifica-se pelo fato de possibilitar uma releitura da poética de García Márquez ao ser relido pelos cineastas Arturo Ripstein e Mike Newell.
- **PALAVRAS-CHAVE:** García Márquez. Literatura. Cinema. Adaptação. Intersemiótica.

Introdução

As discussões envolvendo o diálogo entre a literatura e o cinema não servem apenas como território intersemiótico, no cerne do qual entram em questão temas caros à arte como a especificidade de cada código artístico e o mútuo enriquecimento gerado pela interpenetração desses, mas também levantam outras problemáticas, como os limites de cada linguagem e mesmo quais seriam os princípios que legitimam a tradução de um texto por outro. Para Julio Plaza, ao retomar o russo Jakobson, a tradução intersemiótica – também compreendida por Plaza como “transmutação” – contemplaria tais relações dialógicas, visto que:

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele (Roman Jakobson) definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa [...] (PLAZA, 2003, p.12).

Tomando como base essa premissa, a tradução intersemiótica caberia bem aos estudos das adaptações, sendo essas, por sua vez, leituras ou interpretações dos

* UTFPR – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Departamento de Letras – Pato Branco – PR – Brasil. 85504-430 – tonfiorucci@hotmail.com.

textos de partida, a saber, os textos literários sobre os quais se constroem. Dessa forma, retomemos a reflexão teórica de Plaza (2003, p.27): “Toda a operação de substituição é, por natureza, uma operação de tradução – um signo se traduz em outro – condição, aliás, inalienável a toda interpretação: o sentido de um signo só pode se dar em outro signo”.

García Márquez permitiu que pouquíssimos textos seus fossem levados às telas, tais como *Eréndira* (1983), *Un señor muy viejo con unas alas enormes* (1988) e *El coronel no tiene quien le escriba* (1999). Essa reticência pode ser explicada pelo histórico de intimidade entre o escritor e os roteiros cinematográficos, e, no caso de *El coronel*, ele próprio roteirizou seu filme. Entretanto, o escritor sabe que há:

[...] o poder hipnótico da imagem, quer esteja impressa na tela da sala escura, quer seja televisual. Sabemos com que facilidade somos capazes de abolir a distância entre nós e a tela para entrar e até engolfarmo-nos, no mundo ficcional do filme (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2008, p.18).

Ainda assim, o produtor de *Love in the time of cholera* (2007), Scott Steindorff, levou três anos até convencer o escritor Gabriel García Márquez a vender os direitos de adaptação de seu livro para o cinema. Façanha excepcional, pois até hoje García Márquez não permitiu que o cobiçado *Cien años de soledad* seja filmado e declarou que jamais o faria (GARCÍA MÁRQUEZ, 1982 apud STAM, 2008). Em outros casos, García Márquez (1982, p.33) afirmou que via em seus textos, como no caso novamente de *El coronel no tiene quien le escriba*: “*Es una novela cuyo estilo parece el de un guión cinematográfico. Los movimientos de los personajes son como seguidos por una cámara. Y cuando vuelvo a leer el libro, veo la cámara*”.

De qualquer modo, García Márquez, seja o roteirista, seja o romancista, sabe a sedução que emana da tela de cinema, assim como Paul Valéry, que exprimiu muito bem o deslumbramento e a surpresa que lhe causava este poder total do cinema:

[...] na tela esticada, no plano sempre puro onde nem a vida nem o próprio sangue deixam traços, os acontecimentos mais complexos reproduzem-se o número de vezes que quisermos. As ações são aceleradas ou demoradas. A ordem dos acontecimentos pode ser alterada. Os mortos revivem e riem. [...] Vemos a precisão do real revestir-se de todos os atributos do sonho. É um sonho artificial. É também uma memória exterior, dotada de uma perfeição mecânica. Finalmente, por meio das paragens e das ampliações, a própria atenção deixa-se prender. A minha alma encontra-se dividida por estes fascínios (VALÉRY, 1957 apud MARTIN, 2005, p.26)

A partir dessas observações iniciais, o presente artigo irá se debruçar sobre os romances *El coronel no tiene quien le escriba* e *El amor en los tiempos del cólera*,

com a intenção de analisar como se realiza a adaptação desses textos seminais do autor para o meio filmico. Para tanto, o estudo tomará como base alguns aspectos temáticos e estruturais que servirão de ponte semiótica ou eixo comum à passagem de uma linguagem pra a outra.

El amor en los tiempos del cólera: a inefável solidão

Diante de tais pressupostos, pensemos na tradução ou transmutação empreendida pelo diretor colombiano Arturo Ripstein ao levar às telonas, em 1999, o romance *El coronel no tiene quien le escriba*, do já consagrado Gabriel García Márquez, seu compatriota. Como ponto-chave para a análise de transposição semiótica, lançaremos mão de uma temática bastante presente na poética do escritor, que vem a ser a solidão compreendida em sua dimensão profundamente existencial. O tema em questão revela-se desde o título de seu romance mais onipresente, *Cien años de soledad*, passando pela dimensão política do mesmo em *El otoño del patriarca* e *El general en su laberinto*, mostrando-se essencial também no texto de *El amor en los tiempos del cólera*, quando se revela no medo dos personagens ao driblarem a possibilidade de ficarem sós. A exemplo desses, trata-se de um tema que perpassa toda a produção do autor, variando-se apenas o *modus vivendi* sob o qual ele aparece. Segundo Joaquín Marco (1996, p.25):

El tema fundamental de El coronel no tiene quien le escriba es la soledad y ahora la soledad del individuo en un contexto histórico excepcional. Pero los elementos de denuncia histórica que encierra la novela constituyen tan sólo el telón de fondo. La base sobre la que se asienta es metafísica.

O próprio autor declarou que acreditava ser esse tema parte essencial da natureza humana e afirmou em relação ao romance ora sob estudo neste trabalho: “[...] *también está la soledad en el personaje del coronel, con su mujer y su gallo esperando cada viernes una pensión que nunca llega*” (APULEYO MENDOZA, 1982, p.78). Tal constatação anuncia-se na prolepse que parece instaurar-se como a atmosfera a pairar sobre o personagem: “*Todos mis compañeros se murieron esperando el correo*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.85).

A solidão no romance não se mostra no isolamento físico, em estar sozinho. Na verdade, a solidão revela-se na tristeza e na decadência, no sentimento interior de derrota que carregam os personagens e que, apesar disso, sobrevivem por meio de uma integridade comovedora. O crítico Conrado Zuluaga Osorio (1993, p.34), nesse viés, vê na ilusão implacável do coronel e sua fatídica espera da aposentadoria a simbologia da resistência e da esperança: “*el equilibrio, la seguridad y la perfección de que hace gala la historia del viejo combatiente [...] Recoge mucho de la esperanza y de la ilusión de que está hecho cada ser humano [...]*”. Em outras palavras, a espera(nça) do coronel é sua forma de resistência, sua luta pela

dignidade. “Durante cincuenta y seis años – desde cuando terminó la última guerra civil – el coronel no había hecho nada distinto de esperar. Octubre era una de las pocas cosas que llegaba.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.50-51). Nesse fragmento também aparece o signo “octubre”, importante também na construção poética do texto, que discutiremos mais adiante.

Ainda no que tange ao personagem e sua esposa, nota-se na construção de ambos uma bipartição que representa dois polos que não se excluem, antes se complementam. O coronel, esse personagem sem nome, portanto extremamente arquetípico, apresenta-se sob uma roupagem quixotesca, ao passo que sua esposa, também sem alcunha própria, aparece travestida do pragmatismo de Sancho Pança. Assim pensa Joaquín Marco: “El coronel, como un viejo hidalgo castellano surgido de la novela picaresca, se ve acosado por el hambre, considerada tradicionalmente como indigna. El idealismo quijotesco del coronel debe convencer al materialismo de su esposa” (MARCO, 1996, p.26). Para corroborar esses apontamentos, tomemos outra opinião ainda:

Mario Vargas Llosa plantea, apoyándose en la teoría de Lukács, que el coronel es el héroe que continúa la tradición del idealismo abstracto de Don Quijote y Julián Sorel, en la medida en que trata de imponer su idealismo a la sociedad dominada por otro criterio de vida (Vargas Llosa, 1971, 295-296); el coronel es “una reliquia” o “una pieza de museo” (307) que representa los valores ya no vigentes en la actualidad, y por tratar de imponer su criterio antiguo ante la realidad histórica materialista, representada por don Sabas y los comerciantes sirios, tiene que seguir sufriendo el hambre y la miseria (TERAO, 2003, p.77).

Durante o brevíssimo romance, presenciamos algumas vezes o idealismo quixotesco de um posto à prova pelo realismo duro do outro, embora ambos se revelem extremamente complementares em sua dignidade inabalável, como nos diálogos a seguir: “Estoy hasta la coronilla de resignación y dignidad [...] Y tu te estás muriendo de hambre – dijo la mujer –. Para que te convenzas que la dignidad no se come” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.116-117). Segundo Poggi (2000, p.5):

En el trazado del viejo protagonista de El coronel está claramente presente ese planteo: su espera y su entrega total al tiempo y al misterio azaroso de la existencia cotidiana, es evidente. En la esposa [] hay una necesidad de buscar pelea, de resistir, pero termina aferrada al destino de su marido en ese último y emotivo acto lleno de dignidad.

Seguindo as palavras de Poggi, é possível ilustrar o que afirmamos anteriormente. De fato, o coronel e sua esposa, ainda que apresentem posturas muitas vezes antagônicas, apoiam-se mutuamente, o que fica claro na decisão da mulher de jamais matar o galo. Afinal, esse é a memória do filho morto, Agustín,

encarnado, de forma que sua vida é também a persistência do outro, uma forma de resistência contra as adversidades das misérias da vida. “[...] *el gallo es esa semilla de salvación. Esa encarnación de vida nueva – el Cristo resucitado – que dará finalmente sentido a la vida del personaje contra toda solicitud de orden superficial*” (MATURO, 1972, p.110).

No diálogo a seguir, desfecho do romance, essa função simbólica do galo aparece claramente:

– Si el gallo gana – dijo la mujer –. Pero si pierde. No se te ha ocurrido que el gallo puede perder.

– *Es un gallo que no puede perder.*

– *Pero suponte que pierda.*

– *Todavía faltan cuarenta y cinco días para empezar a pensar en eso – dijo el coronel.*

La mujer se desesperó.

– *Y mientras tanto qué comemos – preguntó, y agarró al coronel por el cuello de la franela. Lo sacudió con energía –. Dime, qué comemos.*

El coronel necesitó setenta y cinco años – los setenta y cinco años de su vida, minuto a minuto – para llegar a ese instante. Se sintió puro, explícito, invencible, en el momento de responder:

– *Mierda* (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.116-117).

De certa forma, esse final de gosto amargo, distópico, mantém vivo, como última expressão do personagem do coronel, a ideia da resistência e da dignidade. O galo não pode perder, pois sua derrota seria o fim dos protagonistas. Para além do animal, devemos ler, fica a memória de Agustín, e, junto a ela, a dignidade inabalável de seus pais que não se entregam, mantendo-se a duras penas de pé e sobrevivendo: “*Como um naufrago aferrado a una tabla, su capacidad de resistir las contrariedades parece infinita. Su esperanza es universal, como su rebeldía*” (MARCO, 1996, p.45).

Todo o enredo segue sob uma atmosfera lenta e mórbida, que parece anunciar constantemente o fim. Os protagonistas estão sempre à espera de algo: da pensão, que lhe daria ao coronel o reconhecimento por seus dias de glória na guerra civil e a ambos a possibilidade de uma vida mais digna, com alimentação mínima garantida e a quitação da hipoteca e outras dívidas; da volta da alegria em lugar do luto, que marca implacavelmente seu cotidiano; do momento em que possa o galo lutar e, por fim, trazer a redenção do casal e da memória do filho.

Essa atmosfera tem na palavra “*octubre*” uma especial carga de negatividade e mau agouro. Se todo o romance está emoldurado pela presença absoluta do tempo físico, cronológico, que provoca constantemente a tensão entre o vivido e o esperado, o signo “*octubre*” traz um caráter mítico dentro do arco temporal

da narrativa, expandindo a leitura para o nível psicológico e para além dele, para o nível simbólico. Assim, “*octubre*”, desde sua proximidade fonética fechada e surda e mesmo semântica com outono, nos leva à ideia de fim, ocaso, morte. O vocábulo abre o romance, criando, assim, desde o início, a clave agourenta que o percorrerá: “[...] *el coronel experimentó la sensación de que nacían hongos y lirios venenosos en sus tripas. Era octubre*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.49). Ou neste outro logo depois: “*Octubre se había instalado en el patio. Contemplando la vegetación que reventaba en verdes intensos, las minúsculas tiendas de las lombrices en el barrio, el coronel volvió a sentir el mes aciago en los intestinos*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.50-51).

A solidão transfigurada em imagens

Os recursos verbo-literários apontados até agora encontram correspondências no discurso cinematográfico do filme homônimo, sustentando a força existencial da narrativa que está calcada no tema da solidão e permitindo que se reconheça a essência do texto de partida no texto adaptado. Nas palavras da roteirista ao afirmar qual é a base do seu texto identifica-se a mesma perspectiva do autor: “*los sueños rotos y los sueños aplazados de este Coronel de trópico perezoso, tan acostumbrado y desacostumbrado a la espera*” (GARCÍA DIEGO, 1999, p.41). Nesse sentido, poder-se-iam destacar três elementos fílmicos responsáveis pela manutenção da força expressiva da narrativa, sendo eles a fotografia, o enquadramento e a interpretação dos dois atores principais.

A fotografia de Guillermo Granillo é um recurso fundamental nesse filme, pois incorpora à textura da lente um tom pesado, denso, por meio de uma palheta escura, dessaturada. Poucos são os momentos de intensa ou vibrante luz, e, quando há, termina com o contraste semântico, como no caso das cenas em que o coronel está no pequeno píer à espera da lancha que traz a correspondência. Em alguns momentos aparece o sol e um céu límpido e azul, mas, com a partida da lancha e a consequente frustração da não chegada da carta de aposentadoria, resta uma paisagem desoladora que acentua a decepção do personagem.

Nos ambientes fechados, mais recorrentes na trama, sobretudo no tocante à casa do coronel, também predomina uma iluminação escura, melancólica, que alude sempre à ausência de Agustín, portanto, sua presença mórbida. Muitas vezes temos apenas uma luz débil que vem de fora e mal ilumina o ambiente. Os objetos que povoam o cenário são escuros e contrastam com a roupa do casal, quase sempre branca, talvez reveladora não só da escolha caribenha de vestimenta, mas da própria pureza que revela sua dignidade.

Nesse passo, o enquadramento também é virtuoso e justifica a beleza poética da direção. Os recortes do diretor são magistras, hábeis na condução do olhar

do espectador para a solidão de seus protagonistas. Cenas como o casal sentado na cama, em silêncio, cada um em um lado dela, pensativos, tomam um tempo singular, uma tomada que *de per se* fala mais do que qualquer diálogo. Ou as muitas vezes em que vemos em *close* o coronel com seu olhar perdido, ancorado em um fio tênue de esperança, sozinho ou com o galo nas mãos, seu companheiro e porto seguro da memória.

Há muitas dessas escolhas ópticas que nos colocam diante da intensa carga afetiva dos protagonistas, imersos em suas próprias dores, tão desgastados que a esposa do coronel chega a constatar: “*Nos estamos pudriendo vivos*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1996, p.53). Além dos muitos *closes* nesses indivíduos solitários, excepcionalmente interpretados pelos experientes Fernando Luján e Marisa Paredes, temos recortes como uma cena em que temos na tela enquadrada a fachada decadente do correio, com seu letreiro quase borrado, e encostado, amparado fragilmente no canto esquerdo da tela temos o imbatível coronel mais uma vez derrotado pela espera vã. Novamente a câmera se detém tempo suficiente para que construamos em nosso inconsciente óptico essa imagem quixotesca do personagem. Segundo Marcel Martin (2005, p.44), os enquadramentos são importantes na construção filmica, já que: “Constituem o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registo que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística”.

Para além desses apontamentos, notam-se, por outro lado, mudanças no texto filmico, como o fato de a esposa do coronel ter nome, Lola, e ser uma espanhola, havendo ainda a distensão do tempo de espera pela carta, que no filme passa a ser não de 15 anos, mas sim, de 27. No entanto, tais alterações não chegam a ser elementos tão significativos a ponto de requererem atenção analítica ou de distorcerem a essência do livro de García Márquez; ao contrário, fica legitimada a versão cinematográfica.

Talvez seja mais contestável a inserção de uma namorada de Agustín, o filho falecido, que torna o roteiro mais hollywoodiano com a atuação de Salma Hayek, certamente um chamariz comercial do qual lança mão Risptein, justificando a ideia de que o cinema é uma indústria, afinal de contas. Mas nesta análise, vale a pena mesmo destacar a quase total eliminação do viés político do texto de García Márquez no que tange ao engajamento político de Agustín e ao de seus companheiros, todos transformados em meros desocupados frequentadores de rinhas de galo.

Assim, conclui-se que se o filme ganha em recursos técnicos que valorizam a dimensão existencial do casal protagonista, perde discursivamente com a decisão ideológica da equipe de realizadores que descartam a forte questão histórico-política do texto original tão reveladora da postura do escritor, sobretudo nesse texto que constitui a produção primeva de Gabriel García Márquez.

El amor en los tiempos del cólera: tempo e poeticidade

Publicado em 1985, *El amor en los tiempos del cólera* é um dos romances mais populares de García Márquez, sucesso de vendas e também de críticas. Assim, em 2008, quando Mike Newell resolveu adaptar esse *campeón de ventas* às telonas, sabia do enorme risco que iria correr. Apesar de o romance não se encaixar na linha ficcionista do realismo mágico, à qual pertencem obras como *Cien años de soledad* (1967), há nele dois aspectos bastante desafiadores no que tange ao trabalho da adaptação cinematográfica: a temporalidade narrativa e a linguagem densamente poética.

De forma geral, o primeiro desafio implica, *a priori*, um problema menor, já que cinema e literatura comungam dos princípios básicos da narratividade, a qual, em essência, traduz-se em temporalidade.

O texto filmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história (SILVA, 1990, p.178).

Assim, embora a literatura seja a temporalização do espaço, ao passo que o cinema é a espacialização do tempo (BRITO, 2006, p.146), as duas linguagens apropriam-se do conceito de sintagmática, ou seja, da construção do ato narrativo (o cinema, no geral, refere-se a ele como montagem ou decupagem/*découpage*).

Le temps du roman est construit avec des mots. Au cinéma, il est construit avec des faits. Le roman suscite un monde tandis que le film nous met en présence d'un monde qu'il organise selon une certaine continuité. Le roman est un récit qui s'organise en monde, le film un monde qui s'organise en récit (MITRY, 1965, p.354).

Romance e filme são construtos narrativos por excelência, embora possuam seus próprios recursos no que tange ao trabalho artístico concernente ao cronotopo. Luis Miguel Oliveira de Barros Cardoso (2003, p.62), apoiando-se em textos de teóricos consagrados do meio cinematográfico, estabelece três traços comuns entre narrativa e cinema:

Em termos históricos, Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie e Marc Vernet defendem que a aproximação entre o cinema e a narração se deve a três fatores: **a imagem móvel figurativa** (o cinema proporciona uma imagem figurativa que conduz à narração), **a imagem em movimento** (o cinema aproxima-se da narração dado que é um caminho de um estado inicial a um estado terminal) e **a busca de uma legitimidade** (grifo do autor).

No romance, há um intenso vaivém temporal, entremeado por antecipações (prolepses) e, sobretudo, memórias (analepses), as quais estão subordinadas ao relato de um narrador heterodiegético. Esse, por sua vez, revela-se discursivamente tripartido, pois seu foco de enunciação constrói-se em consonância ao foco das três personagens centrais do romance: Florentino Ariza, Juvenal Urbino e Fermina Daza. É importante ressaltar que os termos “foco de enunciação” e “alvo ou designio da enunciação” são sugeridos por Christian Metz em substituição aos já consagrados “enunciador” e “enunciatário”, dada a relevância da peculiaridade semiótica concernente ao meio fílmico. Para Metz, os sufixos soam demasiado antropomórficos (METZ, 1991 apud GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 2008, p.44).

Na adaptação, o filme não investe na mesma proporção com os experimentalismos temporais observados no plano da linguagem verbal romanesca. Nesse sentido, coloca-se em conflito a estratégia usada pelo diretor ante os recursos empregados pelo escritor, tema bastante caro aos estudos relativos ao campo da intersemiótica. A questão que nos cabe é analisar se as opções estilísticas do diretor empobrecem ou não o texto fonte, a saber, o romance de García Márquez.

O segundo aspecto a ser enfrentado no trabalho da adaptação envolvia conceitos de linguagem muito difusos quando confrontadas as particularidades literária e cinematográfica. O caráter poético e reflexivo da voz narrativa que costura o enredo magistralmente sustenta-se por traços estilísticos inerentes à linguagem verbal: a seleção lexical, a sintaxe fluente, as ressonâncias históricas e, ao mesmo tempo, profundamente humanas e subjetivas.

É claro que não se descarta no cinema a potencialidade da expressividade verbal, afinal, sem ela, o que aconteceria com filmes extremamente ideológicos ou filosóficos como as adaptações de Shakespeare? Por outro lado, a história do cinema mudo prova, tendo como ícone a figura de Chaplin, que a imagem não precisa vir à reboque da linguagem verbal: “Não estavam totalmente errados os que achavam que o cinema mudo falava demais” (METZ, 1977, p.57).

O cinema parece, de fato, constituir-se como um grande arcabouço de linguagens em consonância, assim como afirma o teórico: “[...] *film is not an art; it is many arts*” (HARGRAVE, 1975, p.233). De qualquer maneira, o filme não pode se prestar ao papel menor de coadjuvante do texto verbal literário. A imagem, construída pelo olho enunciador da câmera, torna-se ícone redundante ou desnecessário quando apenas serve de cenário ou pano de fundo à palavra. Caso o cinema siga esse caminho, corre-se o risco de transformar a legenda em algo mais importante que a fotografia (BENJAMIN, 1996).

O desafio à dupla Newell e Ronald Harwood (roteirista) era, portanto, transpor o imenso painel temporal/narrativo que estrutura o romance sem cair em um dramalhão amoroso, afinal, uma das qualidades desse texto de García Márquez está em construir o tema do amor sob uma argamassa fina,

mas consistente, que é a linguagem poética e humanizadora por trás do enredo aparentemente simples.

A teoria da semiótica nos explica que toda linguagem pode ser traduzida em outra na medida em que, conforme nos assevera Peirce (apud GORLÉE, 1994, p.121): “*a sign is not a sign unless it translates itself into another sign in which it is more fully developed*”. Contudo, apenas uma câmera que “signifique” e não apenas “mostre” pode resolver o problema da tradução semiótica de forma construtiva, isto é, com coerência, de forma a ressemantizar o texto literário.

Por fim, um último aspecto a ser levado em conta é a construção das personagens, ou seja, o trio de protagonistas que sustentam a narrativa de García Márquez. Nesse sentido, caberá verificar em que medida foram mantidos os traços essenciais de Juvenal Urbino, Florentino Ariza e Fermina Daza na dramatização realizada pelos atores. Este último aspecto é relevante não apenas pelo viés teórico relativo ao tema da encenação do texto mediada pela *performance* do ator, mas também por serem os três protagonistas instâncias problematizadoras do texto como um todo.

Tempo e narrativa

El amor en los tiempos del cólera possui uma estrutura narrativa potencialmente complexa no que tange ao tema da temporalidade. Há inúmeros momentos de ruptura da linearidade temporal, seja em forma de antecipações (prolepses) ou em forma de memórias (analepses), embora para o leitor mantenha-se uma linearidade supratemporal, possibilitada pelas interferências da voz narrativa heterodiegética. Dois exemplos podem ser observados nos excertos a seguir:

Cuando recordaban este episodio, ya en el recodo de la vejez, ni él ni ella podían creer la verdad asombrosa de que aquel altercado fue el más grave de medio siglo de vida en común, y el único que les inspiró a ambos el deseo de claudicar, y empezar la vida de otro modo. Aun cuando ya eran viejos y apacibles se cuidaban de evocarlos, porque las heridas apenas cicatrizadas volvían a sangrar como si fueran de ayer (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.47).

Nesse trecho tivemos um exemplo dos abundantes *flashforwards* espalhados ao longo do tempo. Já nesse outro, observa-se o *flashback*: “*Sin embargo, el día de su gloria mayor fue cuando el Presidente de la República, don Marco Fidel Suárez, con los ministros de su gabinete en pleno, vinieron a la casa a comprobar la verdad de su fama*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.35).

O trabalho com as categorias de tempo e espaço sempre foram fundamentais na poética de García Márquez, a ponto de Emir Rodríguez Monegal (2003, p.679), um dos maiores estudiosos do autor colombiano, afirmar que:

El día en que [...] descubrió que el tiempo no podía ser rectilíneo y uniforme, que su tiempo narrativo podía ser circular, o estarse quieto, o recorrer veredas distintas diferentes campos magnéticos, laberintos, espejos, ese día García Márquez descubrió la forma interior de su novela.

A função desses recursos, muito ao gosto da poética garciamarquesiana, parece ser, no plano imediato da trama, o de fornecer ao leitor maiores informações sobre os protagonistas, ao tornar mais dúctil o arco cronológico do enredo. Em um plano mais profundo, essas quebras espaço-temporais dinamizam o fluxo narrativo, por um lado, e, por outro, problematizam a relação entre a voz discursiva e o personagem sobre o qual incide o foco enunciador.

Do ponto de vista da macroestrutura temporal narrativa, o romance, dividido em seis partes sem numeração ou títulos, detém-se no tempo do passado, na própria reconstituição de suas vidas, já que o arco temporal vai da juventude dos personagens à velhice. Assim, o romance inicia *in ultimas res*, a partir da morte de um personagem secundário, Jeremiah de Saint-Amour: “*El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.11).

Eis o mote inicial: o suicídio desse personagem, que nos leva à primeira focalização do romance, a vida de seu amigo, o Dr. Juvenal Urbino, casado com Fermina Daza, que chega à casa de seu amigo para fazer o exame do corpo:

[...] el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, adonde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.11).

No filme, Jeremiah não aparece: a narrativa inicia-se com morte do médico, rival de Florentino Ariza (interpretado por Javier Bardem) pelo amor de Fermina (interpretada por Giovanna Mezzogiorno). Há, portanto, nesse entrecho, uma diferença na construção da temporalidade narrativa: o filme usa a morte do Dr. Urbino (interpretado por Benjamin Bratt) para ensejar um retorno ao passado dos três protagonistas. Reconstitui, de imediato, a juventude desses três. Contudo, ao contrário do romance, seu foco não será o Dr. Urbino, e sim Florentino Ariza. A partir dessa focalização primeira anuncia-se qual será o personagem “privilegiado” pela óptica da câmera, sobre o qual incide quase todo o tempo do discurso filmico. O espectador tende com tal procedimento a se identificar com a perspectiva de Ariza, poeta sensível, cujo amor por Fermina Daza, primeiro proibido pelo pai dessa e depois não correspondido por ela mesma, torna-o mais frágil diante da câmera. Mantém-se, com efeito, no discurso filmico, Fermina

Daza como eixo catalisador do principal argumento que sustenta romance e filme: as “variações” do amor.

Com efeito, o terceiro capítulo do romance pode servir como exemplo contrastivo entre o foco narrativo literário e o foco adotado por Mike Newell. Nessa parte do texto de García Márquez, percebe-se uma conjunção entre a focalização dos dois personagens que rivalizam pelo amor de Fermina Daza. Assim, não é gratuito que à altura da metade do capítulo, após uma introdução em que acompanhamos os jogos de conquista entre o Dr. Urbino e Fermina Daza, o leitor depare com a presença de Florentino: “*Cuando Florentino Ariza supo que Fermina Daza iba a casarse con un médico de alcurnia y fortuna, educado en Europa y con una reputación insólita a su edad, no hubo poder capaz de levantarlo de su postración*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.186).

García Márquez faz encontrar nesse momento as duas realidades que sempre conduzirão o texto, até seu desfecho: o amor entre Fermina Daza e o Dr. Urbino, de um lado, e o amor frustrado de Florentino Ariza, de outro, que só terminará quando Fermina se torna viúva e seja por esse novamente cortejada. Entretanto, no filme, tal conjunção ou equilíbrio entre esses “dois mundos” se desfaz em favor da óptica de Florentino Ariza.

Poder-se-ia afirmar que justamente um dos aspectos mais ricos e problematizadores do romance, ou seja, a focalização tripartida do romance, que desnuda a complexidade de cada um dos três protagonistas, perde força na construção fílmica. Aliás, conforme lembra-nos a teoria literária, a personagem na narrativa ficcional é peça-chave na literatura (CANDIDO et al., 2007), já que é a partir dela e sobre ela que se institui sobremaneira o estatuto ficcional. Tendo em vista tal perspectiva, interessa refletir sobre a construção das personagens, fundamental nas duas obras, e a partir dessa reflexão observar como se dá a dramatização ou encenação por parte dos atores, aspecto essencial em um filme, seja ele uma adaptação ou não. Um primeiro aspecto que chama a atenção é a construção ficcional de Fermina, personagem que no texto de García Márquez revela-se forte, altiva, insinuada e controladora. Vejamo-la em dois momentos diferentes:

Consciente de que había rebasado la línea, ella se anticipó a la reacción que esperaba del esposo, y lo amenazó con mudarse sola a la antigua casa de su padre, que todavía era suya [...]. No era una bravata: quería irse de veras, sin importarle el escándalo social, y el marido se dio cuenta a tiempo. Él no tuvo valor para desafiar sus prejuicios: cedió (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.46).

No fragmento anterior, Dr. Urbino e Fermina haviam brigado e ele teve que ceder, ante a atitude imutável da esposa. No seguinte excerto temos outra prova da personalidade manipuladora de Fermina, agora em relação a Florentino Ariza:

“En realidad eran cartas de distracción, destinadas a mantener las brasas vivas pero sin poner la mano en el fuego, mientras que Florentino Ariza se incineraba en cada línea” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.99). A personalidade altiva e marcante de Fermina no romance transfigura-se no cinema. A atriz Giovanna Mezzogiorno encarna uma Fermina mais ingênua e doce, o que parece não condizer com a força interna da personagem. A diferença entre as duas “Ferminas”, personagem de papel e atriz, pode também ser vista na cena em que ela reencontra Florentino no mercado público, após retornar da viagem imposta pelo pai. No filme, ela parece contrariada, estende um diálogo inexistente no livro. No romance sua postura é firme, seca:

Florentino Ariza sonrió, trató de decir algo, trató de seguirla, pero ella lo borró de su vida con un gesto de la mano.

– No, por favor – le dijo –. Olvídelo.

Esa tarde, mientras su padre dormía la siesta, le mandó con Gala Placidia una carta de dos líneas: Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.143).

García Márquez não criou um capítulo para Fermina como o fez para Urbino (capítulo 1) e para Florentino (capítulo 2), pois ela está inevitavelmente presente em ambos. Fermina é o eixo articulador da própria narrativa. Contudo, ao tentar criar na tela uma atmosfera romântica (por motivos comerciais?) e épica, Mike Newell perde a essência complexa do texto, sua articulação tripartida discursivamente.

Da mesma forma, o ator Benjamin Bratt encarna um Dr. Urbino mais maquiavélico, entre um tom de Don Juan e de marido controlador, que apenas desaparece em dois momentos: na cena em que o vemos terminar em prantos com a amante negra e, na sequência, quando ele vai em busca de Fermina, exilada no sítio da prima. No texto de García Márquez, há uma ruptura com os estereótipos do amor romântico e da linguagem realista, conforme algumas análises pregressas já observaram (RODRÍGUEZ-VERGARA, 1991). Essa ruptura se dá na descrição do cotidiano de um casal que envelhece lutando contra o tempo e as animosidades de um relacionamento que dura mais de meio século. No entanto, na maioria das vezes a balança desequilibra-se e pende para Fermina:

Contribuía a la paz doméstica con un acto cotidiano que era más de humillación que de humildad: secaba con papel higiénico los bordes de la taza cada vez que la usaba. Ella lo sabía, pero nunca decía nada mientras no eran demasiado evidentes los vapores amoniacales dentro del baño, y entonces los proclamaba como el descubrimiento de un crimen: “Esto apesta a criadero de conejos”. En vísperas de la vejez, el mismo estorbo del cuerpo le inspiró al doctor Urbino la solución final: orinaba sentado, como ella, lo cual dejaba la taza limpia, y además lo dejaba a él en estado de gracia (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.48).

Javier Bardem, por sua vez, personifica o sensível personagem de Florentino Ariza em uma atuação mais condizente ao romance. Por fim, outros atores também desempenham bem seus personagens secundários, como Fernanda Torres na pele da mãe solícita e forte de Florentino (Tránsito Ariza) e Liev Schreiber que, nos raros momentos em que aparece, convence como o chefe do telégrafo, a um só tempo amigo e patrão de Florentino (Lotario Thugut). Percebe-se novamente que os personagens mais ligados ao Dr. Urbino desaparecem em detrimento daqueles próximos a Florentino. Ou seja, a exemplo de Jeremiah de Saint-Amour, tampouco veremos o Dr. Marco Aurélio Urbino Daza ou o Dr. Lácides Olivella. Ainda que se justifique o roteiro eliminá-los dada sua escassez na trama novelesca, tal escolha reforça a focalização de Florentino apontada anteriormente.

Ainda em relação à interpretação cênica, prova-se um erro a escolha do filme em usar a língua inglesa como código linguístico da adaptação. Não apenas pelo fato de a história desenvolver-se no Caribe de língua e cultura hispano-americanas, tanto no livro quanto no filme, mas, sobretudo, por vermos atores tão pouco à vontade e convincentes em outra língua, sobretudo Giovanna Mezzogiorno, cujo desempenho é fundamental para a trama.

As filigranas da linguagem: intersemiótica e *poiesis*

O teórico norte-americano Michael Klein (1981, p.9) observa que, de forma geral, as reflexões em torno da intersemiose entre as obras literárias e suas adaptações para o cinema podem ser resumidas em três aspectos:

Studies of the adaptation of novels into film generally focus upon several interrelated questions: Whether the film is a literal, critical, or relatively free adaptation of the literary source; whether significant cultural and ideological shifts occur when a novel that was written in a particular historical period is transposed into modern film; whether cinematic equivalents of the rhetoric and discourse of fiction extend the perspective of the literary source.

O filme de Mike Newell, guardadas as devidas peculiaridades da linguagem cinematográfica, apresenta um alto grau de compromisso com a reconstrução (reprodução?) do enredo de García Márquez, isto é, o diretor inglês mantém a estrutura fabular basicamente inalterada, embora, como já demonstramos, mude o foco tripartido do romance para uma focalização dual: Florentino e Fermina são os dois eixos fundamentais da trama. Nesse sentido, há uma perda da essência discursiva do romance, que problematizava as focalizações narrativas nos três protagonistas. A composição de alguns personagens/atores, como também já ressaltado, empobrece as nuances ambíguas e complexas nos casos de Urbino e Fermina no filme.

A película de Newell, entretanto, investe em outros componentes que enriquecem a adaptação do texto literário e, assim, alcança um dos objetivos do processo da intersemiose que é o de acrescentar novas leituras e sentidos ao texto fonte por meio de recursos outros que não o estritamente verbal. Destarte, a “realidade física”, que é a própria ilusão criada pelo cinema, sua tridimensionalidade espacial:

[...] desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação, conquista de imediato uma espécie de credibilidade [...] encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, [...] alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o linguista qualificaria de plenamente afirmativo (METZ, 1977, p.16-17).

Essa “magia” proporcionada pelo cinema enquanto mídia plural e agregadora de códigos decorre não apenas da sedução pela imagem, mas também pela incorporação de outra linguagem essencial às telas: a música. O filme de Newell elabora um trabalho com a fotografia e com a música que consegue dar amplitude semântica à sua adaptação, complementando os efeitos de sentido propiciados no romance pelas escolhas estilísticas poético-narrativas de García Márquez.

Há, com efeito, pelo menos duas cenas no filme que apresentam um bom trabalho do diretor em relação à fotografia e à música. Aliás, a exemplo do elenco multinacional (com atores do Brasil, Estados Unidos, Itália, Espanha, Colômbia), a equipe técnica também é cosmopolita: Affonso Beato, responsável pela fotografia, é brasileiro. A música fica a cargo da cantora colombiana Shakira. A direção de arte é compartilhada por Roberto Bonelli (Brasil) e John King e Paul Kirby (Estados Unidos).

A primeira cena representa a partida de Fermina, obrigada a sair da cidade por Lorenzo Daza, seu pai, para afastar-se de Florentino. Há tomadas aéreas deslumbrantes e envolventes nessa cena, que é, na verdade, uma série de planos montados em uma sequência, convertendo-se, ao fim e ao cabo, em um efeito que Christian Metz (2008, p.213) denomina “sintagma frequentativo”. As cenas criam um efeito de distanciamento, graças aos planos abertos e à natureza focada com cenário grandioso, uma espécie de “grandiloquência espaço-temporal”.

Associa-se à conjunção de planos a canção extradieética de Shakira, que interpreta com alma a letra singela e tocante que dá movimento e densidade à sensação de perda, de solidão dos personagens. Por meio desses dois recursos, ou quatro, se associarmos à fotografia também a montagem e o enquadramento da câmera, teremos o diálogo criativo do cinema com a palavra literária:

La hedentina de las cargas de bague salado, sumada a la inapetencia propia de la añoranza, acabaron por estropearle el hábito de comer, y si no enloqueció de desesperación fue porque siempre encontró un alivio en el recuerdo de

Florentino Ariza. No dudó de que aquella fuera la tierra del olvido (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.118).

Não é, certamente, em vão que a trilha sonora do filme, formado por composições latinas e músicas clássicas, como a Puccini, foi o ponto forte aos olhos da crítica. A única indicação a um prêmio foi ao Globo de Ouro de melhor canção original, com a música “Despedida”, da própria Shakira.

A segunda cena que faz jus ao romance pela adaptação de Newell aparece ao final, quando, finalmente, Florentino Ariza e Fermina Daza encontram-se juntos, deitados na mesma cama, compartilhando um diálogo anelante guardado há mais de meio século. Aqui, novamente, imagem e som associam-se com primor para conquistar o espectador pelas sensações de ternura, propiciadas pelo tom quente das imagens e pelo enquadramento íntimo da câmera, e de leveza, ao vermos o barco flutuando na imensidão do rio. A música, como já dito, é singular e sua letra faz o leitor-espectador compreender, ao final, o poder das convicções de um homem: “*Cada día pienso en ti, pienso un poco más en tí*”. Assim se repete esse mantra, que reflete com agudeza o sentimento sufocado por Florentino.

Newell e Harwood usam bem o texto do narrador de García Márquez, embora alterem sutilmente o nível do enunciado literário. No livro se lê:

El capitán miró a Fermina Daza y vio en sus pestañas los primeros destellos de una escarcha invernal. Luego miró a Florentino Ariza, su dominio invencible, su amor impávido, y lo asustó la sospecha tardía de que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites.

– *¿Y hasta cuándo cree usted que podemos seguir en este ir y venir del carajo? – le preguntó.*

Florentino Ariza tenía la respuesta preparada desde hacía cincuenta y tres años, siete meses y once días con sus noches.

– *Toda la vida – dijo.* (GARCÍA MÁRQUEZ, 2003, p.460-461)

Embora no filme Florentino Ariza responda à pergunta de Fermina “E quanto tempo acha que podemos ficar assim?” com uma resposta também poética e incisiva “Para sempre”, diretor e roteirista escolheram com consciência a ideia que fecha com chave de ouro o romance, dita por um Florentino Ariza em voz-over: “Depois de 53 anos, sete meses e onze dias e noites meu coração finalmente foi preenchido e eu descobri para minha alegria que é a vida, e não a morte, que não tem limites”.

A adaptação de *El amor en los tiempos del cólera*, cujo roteiro dessa vez García Márquez não escreveu, era, desde sempre, um desafio: a linguagem que desconstrói o mito romântico, sem perder a essência do lirismo que nos revela as angústias humanas, assim como a infalível, portanto admirável, esperança de um homem que alimenta um ideal, um sonho. A força do romance não era o enredo

sui generis, ao contrário do que pensaria o senso comum, mas sim a linguagem poética que constrói e desconstrói sentidos, reflexo da natureza humana ambígua e complexa de seus personagens, espelhos de nós mesmos.

Tendo em vista a análise das adaptações às quais se lançou este artigo, é possível depreender dessas que o trânsito entre diferentes linguagens pode ampliar o sentido da obra de partida ou empobrecê-lo. Contudo, é mais provável, conforme se demonstrou nos dois casos estudados, que haja prejuízos de sentido em algum aspecto e ampliação ou ressignificação em outros. A adaptação ou transposição revela-se, ao final, um processo dialógico e complexo, território, por vezes, ainda indômito (e por isso mesmo instigante) àquele que se dedica a tal.

FIORUCI, W. R. García Márquez on the semiotic traffic: dialogues between literature and cinema. **Itinerários**, Araraquara, n. 36, p.145-163, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The present study aims at analyzing two novels adapted to the cinema: El coronel no tiene quien le escriba (1961) and El amor en los tiempos del cólera (1985) of the Colombian writer Gabriel García Márquez. With the purpose of evaluating how we can carry out the adaptation of the literary language for the cinematographic medium, this study uses as theoretical foundation the premises concerning to intersemiotics. Thus, we intend to demonstrate that the dialogue among different languages, in this case the cinema as a reader of the literary work, enables the resemantization of a work starting when it's transposed to an adapted work. Finally, such compared analysis is justified by the fact that it enables a rereading of the Gabriel García Márquez poetics when he is read by the filmmakers Arturo Ripstein and Mike Newell.*

■ **KEYWORDS:** *García Márquez. Literature. Cinema. Adaptation. Intersemiotic.*

Referências

- APULEYO MENDOZA, P. **El olor de la guayaba**. Barcelona: Bruguera, 1982.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BRITO, J. D. de. **Literatura no cinema**. São Paulo: Editora Unimarco, 2006.
- CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARDOSO, L. M. O. de B. Literatura e cinema: dissídios e simbioses. In: NASCIMENTO, E. **Literatura em perspectiva**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2003. p.61-77.
- GARCÍADIEGO, P. A. **El coronel no tiene quien le escriba: guión cinematográfico**. México: Edición Reichenberger, 1999.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **El amor en los tiempos del cólera**. New York: Random House; Vintage Books, 2003.

_____. **El coronel no tiene quien le escriba**. Madrid: Espasa Calpe, 1996.

_____. **Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza: el olor de la guayaba**. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1982.

GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2008.

GORLÉE, D. L. **Semiotics and the problem of translation: with special reference to the semiotics of Charles Sanders Peirce**. Amsterdam: Edit. Rodopi B.V., 1994.

HARGRAVE, H. Film as literature. **Southern Humanities Review**, Auburn, n.9, 1975.

KLEIN, M. Introduction: film and literature. In: KLEIN, M.; PARKER, G. (Org.). **The english novel and the movies**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. p.1-13.

LOVE in the Time of Cholera. Direção: Mike Newell. Produtor: Scott Steindorff. Los Angeles: Twentieth Century Fox, 2007. DVD (138 min), color.

MARCO, J. Introducción: *El coronel no tiene quien le escriba* a la luz de Gabriel García Márquez. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **El coronel no tiene quien le escriba**. Madrid: Espasa Calpe, 1996. p. 9-45.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MATURO, G. **Claves simbólicas de Gabriel García Márquez**. Buenos Aires: El Corregidor, 1972.

METZ, C. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia B. Pinto. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 210-218.

_____. **A significação no cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MITRY, J. **Esthétique et psychologie du cinema**. Paris: Editions Universitaires, 1965. v. II.

MONEGAL, E. R. **Obra selecta**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POGGI, A. Una voz coherente e inevitable: a propósito de *El coronel no tiene quien le escriba*, de Arturo Ripstein. **Razón y Revolución**, [S.l.], n.6, p.1-6, 2000. Disponível em: <<http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr6PoggiRipstein.pdf>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

RODRÍGUEZ-VERGARA, I. *Parodia sacra en El amor en los tiempos del cólera*. **Revista de Estudios Colombianos**, San Diego, n.11, p.31-36, 1991.

SILVA, V. M. A. e. **Teoria e metodologia literárias**. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

STAM, R. Magia marqueziana. In: _____. **A literatura através do cinema**. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008. p.437-446.

TERAO, R. *El coronel no tiene quien le escriba*: la simbolización y el vivir de una realidad violenta. **Estudios de Literatura Colombiana**, Antioquia, n.12, p.72-86, jan./jul. 2003. Disponível em: <<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/viewFile/10537/969>>. Acesso em: 16 jun. 2012.

ZULUAGA OSORIO, C. La espera del viejo combatiente. In: GARCÍA MÁRQUEZ, G. **A propósito de Gabriel García Márquez y su obra**. Madrid: Norma, 1993. p.25-57. 2 v. em 1. (Colección Cara y Cruz).

Recebido em: 29/12/2012

Aceito em: 22/05/2013



“PORÉM JÁ MUITOS SÓIS ERAM PASSADOS”: CARAMURU REVISITADO, BRASIL (RE)INVENTADO

Luciana BORGES*

Silvana Augusta Barbosa CARRIJO**

- **RESUMO:** Analisar o diálogo intersemiótico entre literatura e cinema, enfocando a natureza da relação que o filme *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, estabelece com o poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão, constitui a proposta do presente trabalho. Algumas contribuições advindas de estudos da épica, da narratologia e da semiótica, entre outros, constituirão relevante instrumental teórico para o exame do *modus operandi* pelo qual o texto filmico se relaciona ao texto literário.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Narratologia. Semiótica. Paródia.

O meu nome é Tupy

Gaykuru

Meu nome é Peri

De Ceci

Eu sou neto de Caramuru

Sou Galdino, Juruna e Raoni

(RENNÓ, C; LENINE, 1999)

Da literatura e(m) seus arredores

Dizer da evolução dos meios de comunicação, das novas tecnologias de informação, da facilidade de acesso a dados de pesquisa, da velocidade de comunicação via malha digital tem se tornado lugar-comum quando da observação das conquistas humanas e transformações técnicas e científicas ocorridas a partir do século XX. A análise desse fenômeno do mundo moderno e pós-moderno não deve se restringir a essa citação exaustiva, nem ser realizada de modo apressado, sob pena de provocar um processo de progressiva alienação do homem diante da máquina. Faz-se então imprescindível refletir sobre as transformações que novos

* UFG – Universidade Federal de Goiás. Departamento de Letras. Catalão – GO – Brasil. 75704-020 – borgeslucianab@gmail.com.

** UFG – Universidade Federal de Goiás. Departamento de Letras. Catalão – GO – Brasil. 75704-020 – silvana.carrijo@gmail.com.

inventos acarretam ao meio econômico, social e cultural de uma sociedade, num determinado contexto histórico.

O presente trabalho se propõe a examinar as relações entre a Arte e alguns *media* próprios dessa crescente evolução tecnológica. Evidentemente uma análise que esgote a abrangência apresentada por tal relação foge ao escopo do presente estudo. Assim sendo, a título de recorte metodológico, investigaremos dois movimentos perceptíveis nesse processo de interação entre a Arte e os *media*: 1) como os novos meios de comunicação vêm se constituindo um suporte alternativo de registro e divulgação da arte (no caso do presente trabalho, a literária) que passa a ser apresentada, pois, de forma multimidiática; 2) algumas questões relacionadas ao processo intersemiótico apresentado entre literatura e cinema. Para tanto, investigaremos, por via de uma leitura comparatista, o processo de relacionamento de tais semioses através do diálogo que o texto filmico *Caramuru: a invenção do Brasil* (2001), de Guel Arraes, estabelece com o texto literário épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão.

Ultrapassando as fronteiras institucionalizadas das bibliotecas e museus, a literatura vem ganhando novos veículos disponíveis para seu registro e divulgação. Ela invade a arquitetura urbana, em cujas paredes e muros podem ser vistos poemas parcial ou integralmente transcritos. Com o invento da internet e toda a parafernália multimidiática, capaz de proporcionar imagens e sons, a literatura invade sites da web, que tornam possível o acesso a algumas obras completas e possíveis de serem baixadas pelo internauta; há também alguns sites em que é possível ler um poema escutando a voz do próprio poeta a declamá-lo.

Há que considerar também o registro da literatura realizado concomitantemente por vários *media*. A história que constitui *corpus* para o qual nossa análise converge, a história de *Caramuru*, o filho do trovão, é contemplada por três *media* diferentes e quatro produtos: 1) veicula-se primeiramente pelo livro, o poema épico *Caramuru* (1871), de Santa Rita Durão; 2) adapta-se para a tela televisiva, no formato de minissérie produzida pela Rede Globo de Televisão; 3) volta-se para o veículo escrito, com a publicação do livro *A invenção do Brasil*, de Jorge Furtado e Guel Arraes (2000) – roteiro que apresenta ao lado de imagens da minissérie televisiva, a transposição do diálogo dos personagens, dando forma a uma espécie de texto dramático –; e, finalmente, 4) alcança o estatuto de obra cinematográfica, com a adaptação filmica que Guel Arraes faz da obra épica de 1781. Essa multiplicidade de meios a veicular a obra de arte, já prefigurada por Walter Benjamin (1994), torna possível a existência de uma arte mais acessível ao homem por meios de comunicação vários. Na atualidade, longe de ser considerado um fenômeno infame a dessacralizar a arte (há algum tempo já dessacralizada), essa expressão artística multimidiática se apresenta como procedimento sadio, vivo, dinâmico. A arte, diante da inovação tecnológica, consumada que é, ao

invés de se enclausurar nos limites das folhas de papel, serve-se dos vários meios aptos a expressá-la.

Vale ressaltar aqui o caráter multimidiático do DVD que registra o filme *Caramuru: a invenção do Brasil*. Objeto único em termos de produção, comercialização e manuseio, o DVD apresenta, no entanto, três textos em si mesmo: o filme de Guel Arraes, o documentário de cunho histórico (realizado num estilo cômico) narrado por Marco Nanini e a junção desses dois textos, o filme entremeado pelo documentário. Nele, é possível assistir separadamente ao filme de Arraes, ao documentário narrado por Nanini, também em separado, mas também é possível assistir ao filme intercalado ao documentário, através de um recurso que consiste em o espectador clicar com o *mouse* ou acionar o *enter* do controle remoto, toda vez em que aparecer na tela o ícone de um papagaio. Esse procedimento dota o espectador de uma postura ativa: não obstante os textos tenham sido previamente produzidos por toda uma equipe cinematográfica, é ele quem vai traçar o percurso de absorção da obra.

Com o advento da modernidade, o conceito clássico de arte pura é suplantado por todo um processo de hibridização entre os setores artísticos; as artes se misturam, se intercambiam, interagem entre si, enriquecendo umas às outras. Assim é que no desejo contínuo de transfigurar o real, os pintores cubistas vão buscar, nas formas geométricas, alguns recursos para a concretização de seu projeto artístico. Movidos pelo mesmo desejo, os poetas do concretismo consideram as potencialidades da página em branco, como se uma tela fosse, e vários recursos tipográficos, como se se tratasse das tintas de uma palheta, tornam possível a “pintura” de uma poesia visual e espacializada. Poetas simbolistas, agudizando o recurso da musicalidade, aproximam a literatura da música, pela exploração intensa da sonoridade dos fonemas. A analepse, recurso utilizado pela literatura, para a representação dos sonhos, lembranças e recordações de um personagem, corresponde a um recurso de mesma função na arte cinematográfica, o *flashback*. Graças à semiótica, ciência que tem por objetivo examinar vários sistemas linguísticos existentes no que se refere à produção humana de significação e sentido viabilizada por tais sistemas, tem se tornado possível investigar o que se denomina **relação intersemiótica**, esse rico processo pelo qual um sistema artístico hibridiza-se com outro.

Do papel à tela, reprodução ou recriação?

A relação intersemiótica literatura e cinema apresenta, inicialmente, o desenvolvimento em linhas narrativas como base comum de aproximação.¹ Randal

¹ Deve-se levar em conta a diferença entre a natureza da narratividade no cinema clássico e no cinema moderno. Homogênea e linear, a narrativa clássica apresentará um alto grau de coerência e de impacto dramático. Já o cinema moderno, caracteriza-se por uma narrativa mais frouxa, menos dramatizada, apresentando “momentos de vazios, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes

Johnson (1982) lembra como o aumento de investimentos de capitais no cinema marcou o período de 1903 a 1908 como período em que o cinema transitou de pequeno comércio para grande negócio e que em tal período o desenvolvimento do cinema em linhas narrativas se consolidou. Johnson lembra ainda que produtores e cineastas viram então a adaptação fílmica de textos literários conhecidos como um meio de garantir o êxito econômico do cinema. Tal interesse econômico não constitui, como assevera Johnson, a motivação única da adaptação de romances ao cinema. A revitalização de escritores um tanto esquecidos pela memória coletiva constituiu outro motivo para a adaptação literatura/cinema. Segundo Johnson (1982), para George Lukács esse processo de revitalização artística decorre do fato de uma obra de arte corresponder a expectativas semelhantes às do período no qual a obra primeira foi produzida.

O processo de adaptação de obras literárias pelo cinema tem instigado constantes pesquisas. Alguns estudiosos investigam, por exemplo, a (im) possibilidade de transposição semiótica de uma obra literária para o cinema. George Bluestone e Robert Richardson, por exemplo, vêem como difícil, ou até mesmo impossível, a transmissão de uma mesma mensagem por sistemas de significação diferentes (JOHNSON, 1982). Outros se dedicam a examinar os pontos equivalentes e pontos divergentes de cada uma dessas artes. Entre estes últimos, destacam-se a distinção entre a linguagem verbal, característica da literatura, e a linguagem visual, característica do cinema, bem como a possibilidade de citação do texto literário em contraponto à impossibilidade de citação do texto fílmico. Johnson (1982) lembra que, numa fase inicial da cine-semiótica, alguns estudiosos procuraram examinar a comunicação fílmica por via de categorias próprias da linguística em seu estudo da linguagem verbal, como o fez Christian Metz (1972) em *A significação do cinema*, asseverando a inexistência da dupla articulação na linguagem cinematográfica. Sebastião Uchoa Leite (2003) afirma categoricamente o caráter problemático das relações entre literatura e cinema, baseando-se, entre outros, na diferença de seus elementos formais: a tendência do cinema para a extensão e o desdobramento no tempo o distingue da literatura, mais afeita à retenção e condensação no tempo.

Movidas pela necessidade de determinação indubitável da figura do autor, do gênio criador, algumas tendências da literatura comparada se posicionam de maneira reticente diante desse processo intersemiótico travado pela literatura e por outras artes. Como assevera Jeanne-Marie Clerc (1993), tal reticência se fundamenta numa concepção de cultura que desconsidera tudo o que não seja resultado do gênio individual do criador. Além disso, a autora lamenta que muitos estudos comparatistas se restrinjam ao campo estritamente linguístico, no que se refere ao papel do cinema, desse modo, “deixando escapar, parece, um meio

abertos ou ambíguos” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.35).

de aproximação essencial para compreender a modernidade”² (CLERC, 1993, p. 263, tradução nossa).

Também no campo de investigação formado por alguns teóricos do cinema, certa estreiteza de pensamento pode ser observada. Roman Jakobson (1970) dedicou-se a problematizar o papel do cinema e sua autonomia em relação às outras artes, considerando seu recém surgimento no cenário cultural; na ocasião, perguntava-se se, como haviam preconizado alguns teóricos do cinema, a inserção das falas nos filmes, até então providos apenas de música de fundo e legendas para produzir a “história” apresentada, representaria a decadência dessa mesma arte. O autor conclui, acertada e ironicamente, que “os teóricos incluíram precipitadamente o mutismo no complexo das características estruturais do cinema, e agora lhes desagrada que a evolução ulterior do cinema se lhes tenha desviado de suas formulazinhas” (JAKOBSON, 1970, p.156). De fato, o filme sonoro não representou a perda da “essência” do cinema, mas garantiu sua evolução e permanência, de modo que, mais do que nunca, o cinema se estabeleceu não apenas como uma arte autônoma, mas como uma arte capaz de dialogar com as outras – apropriando-se de procedimentos e de semioses diversas – sem perder suas próprias atribuições.

Desse modo, pensar a relação entre cinema e literatura inclui evitar determinados procedimentos que tentem estabelecer qualquer tipo de hierarquização entre as duas artes. De fato, durante um certo tempo, o movimento mais corriqueiro era partir do princípio de que uma “adaptação” cinematográfica de um texto literário sempre acabava por mutilar o texto original, uma vez que não conseguiria transpor para a tela todos os procedimentos presentes no texto escrito. No entanto, a partir do momento em que se considera que a transposição de um texto literário para o sistema cinematográfico não precisa necessariamente apresentar uma fidelidade rigorosa ao primeiro, uma vez que trabalham com sistemas semióticos distintos, a noção de tradução intersemiótica substitui a de adaptação.

Jean Mitry (1965, p.348 apud JOHNSON, 1982, p.8) afirma que o cineasta que pretende adaptar uma obra literária – no caso, ele se referia especificamente ao romance – tem diante de si duas opções:

[...] ou ele segue a história passo a passo e tenta traduzir não a significação das palavras, mas as coisas referidas pelas palavras (e neste caso o filme não é uma expressão criativa autônoma, mas apenas uma representação ou ilustração do romance), ou tenta repensar o assunto na íntegra, dando-lhe outro desenvolvimento e outro sentido.

Johnson (1982) resgata a teoria formulada por Haroldo de Campos, que considera a tradução interlingual como recriação. Estendendo essa noção de recriação

² No original francês: “*laissant échapper, semble-t-il, un moyen d’approche essentiel pour comprendre la modernité*”.

também para a tradução intersemiótica, considera-se que quando se vai de um texto literário para o cinema, o trabalho é de recriação, e, nesse caso, as modificações tornam-se inevitáveis. No caso de nosso objeto de estudo, são primordialmente as modificações que dão o tom da recriação operada na transposição do poema à narrativa filmica.

De varão industrioso a herói poltrão

Caramuru, de Santa Rita Durão, narra a história de um português que naufraga nas costas da Bahia e, por seus feitos heroicos, passa a ser respeitado por uma tribo indígena, participando ativamente de batalhas entre esta tribo e outros nativos. Caramuru tem como missão maior a conversão dos indígenas ao Cristianismo. Paraguaçu, índia por quem Caramuru se apaixona, torna-se cristã e recebe novo nome de batismo, “Catarina Álvares”. *Caramuru*: a invenção do Brasil, releitura de Guel Arraes, conta a história de um português poltrão degredado ao Brasil, *lócus* tropical e exuberante, em que conhece aquela que será sua parceira amorosa, a índia Paraguaçu. É interessante notar que, nesse caso específico, a releitura operada pelo filme consegue recuperar um texto que, pelas características ideológicas e formais próprias de um épico, encontrava-se quase no ostracismo, nem sempre interessando ao grande público, constituindo-se apenas objeto de leituras acadêmicas.

Vale ressaltar que, mesmo que se propugne a perda da narratividade como característica do cinema moderno, a presença de algo que se narra é ainda uma constante nas produções cinematográficas contemporâneas. Conforme Metz (1972) esse raciocínio faz parte de um “grande mito libertário”, segundo o qual as regras sintáticas da gramática cinematográfica teriam sido abolidas. O esfacelamento da narratividade permitiria que o filme se desenvolvesse em qualquer direção, não obedecendo a uma sequência que resultasse em narrativa em seu sentido usual. Pelo fato de o texto de referência utilizado por Guel Arraes ser um poema épico, a narratividade permanece conservada nas sequências apresentadas no texto fílmico e essas, por sua vez, obedecem a uma cronologia e linearidade bem marcadas.

Segundo Adorno (2003, p.48), “as epopéias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome”; desse modo, quando Durão decide estabelecer como mote de seu poema a história de Diogo Álvares Correia, pressupõe-se que o assunto seja considerado grandioso o bastante para figurar em uma epopeia. Ainda segundo Adorno (2003), esse propósito trai uma certa ingenuidade da poesia épica, uma vez que pretende revisitar o passado, restaurando a originalidade do mito e tentando tornar perene aquilo que se gasta com o tempo.

De certa maneira, o predomínio da totalidade como caracterizador da poesia épica aparece em várias formulações teóricas. Lukács (2000) associa a epopeia, em sua origem helênica, a um período cultural em que a fragmentação não é considerada como parte da organização social; muito pelo contrário, a épica permanece como signo de uma cultura fechada, em que a vastidão do mundo é como a própria casa do herói, já que “ao sair em busca de aventuras, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta; jamais põe a si mesma em jogo; não sabe que poderá perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se. Essa é a era da epopeia” (LUKÁCS, 2000, p.26).

A perfeição do mundo grego seria impensável em relação ao mundo moderno ou pós-moderno em que a fragmentação dos sujeitos e a dispersão são uma constante, em contraposição à épica que cria um todo tão orgânico que é inadmissível que uma parte possa isolar-se e constituir-se como uma individualidade. De fato, Lukács (2000) afirma que desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. Justamente por esse motivo é que, na modernidade, a epopeia cedeu seu lugar para um gênero inteiramente novo, o romance, no qual o heroísmo tornou-se polêmico e o herói, um ser altamente problemático.

Hegel (1997) também considera como principal traço da épica a expressão da **totalidade**, de acordo com a qual o poeta, assim como o herói, anula sua individualidade com o objetivo de expressar na poesia as tradições da coletividade, do grupo ao qual pertence. Assim, o poeta faz com que sua voz não seja a dele próprio, e sim a voz do seu povo. Do mesmo modo, as ações executadas pelo herói, mesmo que aparentemente individuais, são coletivas, pois, por mecanismo de inversão, uma ação coletiva só pode ser levada a efeito por meio de um procedimento individualizado, já que a nobreza e intensidade das decisões do herói é que garantirão o seu êxito. Por outro lado, a ação que deve figurar no poema, longe de se fixar na atualidade, deve pertencer ao passado da coletividade, a um momento em que as bases da nação ainda estão sendo constituídas nos primórdios de seu estado heroico. Tal procedimento se justifica se considerarmos a afirmação inicial de que a epopeia tenta visitar e reatualizar as formulações míticas que constituem a identidade de um povo. Assim, “o que constitui o conteúdo de uma obra épica não é uma ação isolada ou arbitrária, nem um acontecimento acidental ou fortuito, mas uma ação cujas ramificações se confundem com a totalidade da sua época e da vida nacional” (HEGEL, 1997, p.450).

Forjar o passado nacional e as ações heroicas de um povo por meio das ações de um herói individual: parece ser esse o objetivo de Durão quando escolhe como mote os feitos de Diogo-Caramuru, conforme figura nas “Reflexões prévias e argumentos”:

Os sucessos do Brasil não mereciam menos um Poema que os da Índia. Incitou-me a escrever este o amor da Pátria. Sei que a minha profissão exigiria de mim outros estudos; mas estes não são indignos de um religioso, porque o não foram de bispos, e bispos santos; e, o que mais é, de Santos Padres, como S. Gregório Nazianzeno, S. Paulino, e outros; [...] A ação do poema é o descobrimento da Bahia, feito quase no meio do século XVI por Diogo Álvares Correia, nobre Vianês, compreendendo em vários episódios a história do Brasil, os ritos, tradições, milícias dos seus indígenas, como também a natural, e política das colônias (DURÃO, 2003, p.13).

Durão ressalta a ação principal, o descobrimento da Bahia, como assunto mais relevante do poema, reservando-se aos outros uma posição secundária. O poema de Santa Rita dialoga diretamente com suas atribuições arquiteturais (GENETTE, 1982), pois obedece à estrutura canônica, respeitando as convenções da epopeia: uma introdução (bem ao gosto camoniano) onde se propõe o assunto; a invocação, na qual se invoca a Deus e à Virgem Maria, já que se trata de uma epopeia cristã; o ofertório a D. José; a narração propriamente dita que inclui os vários episódios da história do Brasil e o epílogo, no qual os fatos têm seu desfecho com a transferência do trono de Paraguaçu para Diogo e, conseqüentemente, à coroa portuguesa.

Segundo Staiger (1997), a essência da épica é a apresentação. O poeta apresenta as ações de uma posição distanciada e, nesse sentido, a ação é o elemento estruturante que mais recebe destaque na narrativa, pois o objetivo do poeta épico é contar. Desse modo, o poeta pode não apenas deter-se minuciosamente em um detalhe da ação, mas desviar-se da ação principal por meio da narração de episódios secundários que intercalam os quatro movimentos principais da atividade narrativa.³ Tais episódios secundários servem ao propósito de engrandecer ainda mais as ações heroicas a serem relatadas. Auerbach (2001, p.3) associa esse procedimento ao princípio do retardamento que rege a epopeia de tradição homérica, na qual nada deve ficar “na penumbra ou inacabado”. Durão (2003, p.17), mesmo anunciando seus propósitos de cantar as ações de Diogo Álvares, como se vê na primeira estrofe do Canto I,

De um varão em mil casos agitados,
Que as praias percorrendo do ocidente
Descobriu recôncavo afamado
Da capital brasílica potente;
Do filho do trovão denominado,

³ Segundo Genette (1995), os quatro grandes movimentos narrativos são a cena, o sumário, a elipse e a pausa descritiva. Esses elementos se encontram mais respeitados nas narrativas tradicionais, com tendência a dissolverem-se ou tornarem-se fluidos nas narrativas de experimentação.

Que o peito domar soube à fera gente,
O valor cantarei na adversa sorte,
Pois só conheço herói quem nela é forte

apenas quase dez estrofes adiante é que começará, *in medias res*, a apresentar a ação propriamente dita, narrando o naufrágio do navio em que se encontra o herói:

Da nova Lusitânia o vasto espaço
Ia a povoar Diogo, a quem bisonho
Chama o Brasil, temendo o forte braço,
Horrível filho do trovão medonho,
Quando do abismo por cortar lhe o passo
Essa fúria saiu como suponho,
A quem do inferno o paganismo aluno,
Dando o império das águas, fez Netuno (DURÃO, 2003, p.19).

Genette (1995, p.34) afirma que o “início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo se virá a transformar num dos *topoi* formais do gênero épico, e, também o quanto o estilo da narração romanesca permaneceu neste particular fiel ao seu longínquo antepassado”. Por meio de um mecanismo de prolepse, o poeta identifica o herói, desde a primeira estrofe, pelo epíteto “filho do trovão” que lhe será atribuído apenas no canto segundo, quando, disparando a arma de fogo,⁴ conseguirá respeito e autoridade entre os tupinambás. Tal antecipação serve para já delinear os contornos da epicidade do herói ao associar o trovão aos adjetivos *horrível* e *medonho*. Essa epicidade será confirmada nas principais ações posteriores, conforme sejam:

- a) a defesa da tribo de Gupeva contra o temível Jararaca em um dos episódios bélicos⁵ mais interessantes do poema, em que de modo maniqueísta se

⁴ Janaina Amado (2000), em um texto no qual examina a presença do mito do Caramuru na cultura brasileira, a partir de fontes que consideram as narrativas dos primeiros cronistas e poetas, o registro histórico-documental de sua existência física, a epopeia de Durão e outras, afirma que não há segurança nem em relação à chegada de Diogo Álvares à Bahia e nem em relação à sua condição de naufrágio que, por repetição, acabou incorporada ao personagem. O primeiro registro por escrito do episódio da arma de fogo é atribuído ao Pe. Simão de Vasconcellos e aparece em várias narrativas sobre o Caramuru até o século XIX, quando começa a ser ironizado. Quanto ao significado do vocábulo, consideram-se vários registros, conforme as diversas fontes: “filho do fogo, filho do trovão, homem do fogo, dragão do mar, dragão que o mar vomita, peixe dos rios brasileiros semelhante à moréia, grande moréia, rio grande, europeu residente no Brasil, aquele que sabe falar a língua dos índios” (AMADO, 2000, p.4).

⁵ Conforme Hegel (1997), a ação épica caracteriza-se primordialmente por episódios bélicos, uma vez que na guerra, a coletividade se encontra reunida em torno de um objetivo comum que fortalece o sentimento de pertença a uma nação. Desse modo, a guerra se encontra na raiz da nacionalidade.

configuram o bem e o mal, na óptica etnocêntrica de Durão. Os indígenas antropófagos, não convertidos em sua selvageria, ao lado de Jararaca, e o sábio Gupeva, cristianizado, ao lado de Diogo Álvares;

- b) o salvamento do navio espanhol, por meio do qual Diogo será de novo levado à Europa depois de anos junto aos índios;
- c) a visita ao rei e rainha da França e a narrativa minuciosa sobre o Brasil e seus habitantes, fauna e flora;
- d) o retorno ao Brasil e o reconhecimento coletivo da autoridade política do herói por meio da cessão do cetro de Paraguaçu a Diogo e desse a Tomé de Sousa, representante da coroa portuguesa.

A configuração de Diogo como emblema mítico da formação do Brasil é bastante significativa em relação a esses episódios nos quais fica nítida a superioridade do elemento branco, heroico, em relação ao elemento indígena, que deve reconhecer e aceitar a autoridade. Mesmo reconhecido e rebatizado com um antropônimo tupi, Caramuru volta a ser Diogo Álvares, no último verso do poema. Nesse sentido, Amado (2000, p.13) afirma:

No poema, ser Caramuru, para Diogo, significava ser índio? Não. Significava possuir um conjunto de atributos conferidos pelos índios, ser um ente que, embora profundamente transformado pela experiência com os indígenas, possuía características distintas destes, algumas reconhecidas com francamente superiores, como o poder do fogo. [...] Ser Caramuru, para Diogo, é saber administrar as duas identidades em benefício (conclui o autor) das culturas que representam, unindo-as: é completar e reafirmar a colonização portuguesa e, ao mesmo tempo, saber, sem violência, conhecer os índios e ensiná-los a alcançar a cultura e a salvação das próprias almas.

As atitudes nobres do herói se encontram severamente comprometidas com os propósitos colonizadores e cristianizadores; Diogo é um senhor respeitável e com autoridade reconhecida entre os indígenas. Afinal, não é nesse procedimento que reside todo poder? No reconhecimento da coletividade em relação à figura do chefe?⁶ Jararaca e Taparica, não obstante pertencerem à etnia indígena, não

Os outros episódios bélicos de *Caramuru* aparecem apenas metadiegeticamente, no momento em que Paraguaçu (já batizada Catarina) narra a visão que, em transe, tivera do futuro do Brasil: trata-se dos conflitos em defesa do território por ocasião das invasões francesas e holandesas, ocorridas no período de 1555 a 1654.

⁶ Segundo Bourdieu (2003, p.14) “o poder simbólico como poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário”.

compõem o corpo nacional, pois não aceitam com tanta tranquilidade o “encontro das culturas” e desconfiam da superioridade do branco filho do trovão.

Nesse ponto observa-se uma importante diferença entre o texto filmico e o literário no que diz respeito à apresentação do herói e do modo como este se constitui enquanto tal. Em *Durão*, Diogo já é apresentado como nobre vianês e “varão industrial”, caracterizando duas das principais atribuições do herói da epopeia: a pertença a uma classe social elevada e o caráter falocrático das suas ações, indelevelmente marcadas por uma construção bem demarcada de masculinidade. Por outro lado, a ação já se encontra em pleno andamento e o herói já mostra sua valentia ante a tempestade, sem nenhuma explicação anterior sobre os motivos que o levaram a estar envolvido na situação de perigo, nem sobre como e por que ele havia se aproximado da costa brasileira.

Na leitura de *Guel Arraes*, após uma espécie de prólogo em que uma voz *off* apresenta os protagonistas Paraguaçu e Diogo, a apresentação do herói se dá de acordo com uma suposta ordem cronológica dos fatos. Por meio de uma sequência de 1’52” de duração e um número aproximado de 50 planos, Diogo Álvares é caracterizado como um pintor que ganha a vida a pintar retratos e réplicas de quadros famosos. Em tal sequência, Diogo é interpelado por D. Vasco de Ataíde (personagem inexistente no poema épico) sobre a audácia de tê-lo enganado, pintando um falso retrato de sua noiva, que, formosa na tela, não passava, de fato, de uma donzela horrorosa. Vasco de Ataíde então força-o a abandonar seu ofício.

Nessa sequência, estabelece-se toda uma relação de oposição entre D. Vasco de Ataíde e Diogo. O primeiro, corajoso, furioso, espada em punho, constitui ameaça à vida de Diogo, que reage às situações impostas pelo opositor de forma atrapalhada. Ele está em seu ateliê de pintura, começa a retirar do lugar alguns retratos por ele pintados e a terceira tela constitui-se, curiosamente, numa moldura a enquadrar D. Vasco de Ataíde que, primeiramente estático, põe-se em movimento⁷ e pronuncia: “Diogo Álvares?”, ao que Diogo responde todo respeitoso e amedrontado “Perdão, senhor. Diogo Álvares, para servi-lo, Excelência”.

Num determinado momento, D. Vasco saca da espada, colocando-a no pescoço de Diogo. A partir daí inicia-se um conjunto de planos caracterizados pelo movimento de ataque de D. Vasco e pelo movimento de fuga de Diogo. A passagem de um plano ao outro que, do início da sequência até o momento em que D. Vasco saca da espada, dá-se num ritmo normal, acelera-se a partir da atitude de D. Vasco de tal modo que, em certos momentos, torna-se difícil a delimitação do início e do final de alguns planos. Esse recurso de aceleração da passagem de um plano a

⁷ Esse enquadramento de um personagem do texto filmico em moldura como se fosse mais um dos rostos retratados por Diogo constitui-se num recurso mais facilmente produzido pela arte cinematográfica do que pela arte literária na qual, para obtenção do mesmo efeito, seria necessária a utilização de um mecanismo denominado **pausa descritiva**, por Genette (1995).

outro cumpre a função de representar o *continuum* do ataque de D. Vasco, que vai se enfurecendo gradativamente.

Analisando-se a escala, “lugar da câmera com relação ao objeto filmado” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.37), percebemos a utilização do plano de conjunto no momento em que se registram os objetos que compõem o cenário do ateliê; o plano médio, focalizando os personagens de pé e o plano próximo, focalizando o personagem da cintura ou do busto para cima. Na *découpage* dessa sequência, ao se deixar os componentes do cenário em plano de fundo, parece haver uma preocupação maior em focalizar de perto o antagonista e o protagonista, por meio da utilização predominante de planos próximos.

O enquadramento dos planos dessa sequência caracteriza-se pela alternância de tomadas frontais, tomadas laterais, tomadas que focalizam o(s) personagem(ns) por trás e tomadas que focalizam um personagem de frente para o outro e, por conseguinte, um de frente e o outro de costas para a câmera. A utilização variada de tomadas parece sugerir uma preocupação do cineasta em enriquecer o processo de enquadramento das imagens visuais, ao invés de se valer de apenas um tipo de tomada.

Nos planos dessa sequência, a escolha do tipo de relação entre imagens e sons (principalmente a palavra como expressão sonora), concorre para atribuir dinamismo à sequência. Nem sempre a fala de determinado personagem é concluída nos limites do plano que apresenta sua imagem. Há momentos em que uma fala de D. Vasco inicia-se num plano que apresenta a sua imagem, concluindo-se num plano que apresenta a imagem de Diogo e vice-versa. Esse assincronismo entre som e imagem possibilita um alto grau de interação de um personagem com o outro.

O recurso do *raccord*, “um tipo de montagem na qual as mudanças de plano são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda sua atenção na continuidade da narrativa visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p.251) também imprime à sequência uma velocidade maior. O quarto plano da sequência, em que D. Vasco de Ataíde sai da tela, liga-se ao quinto plano através de um *raccord* sobre o movimento de tal personagem. Assim, o retirar-se da tela e o caminhar pelo ateliê são dois movimentos de D. Vasco que, graças ao *raccord*, apresentam considerável continuidade narrativa, deixando de ser percebidos como movimentos isolados entre si.

Na montagem da referida sequência, Guel Arraes introduz um núcleo accional inexistente no poema de Durão e, por meio da instância cômica, referencia o motivo pelo qual o herói estaria em um navio: depois de ser obrigado por Vasco de Ataíde a se empregar como pintor de mapas na sala de cartografia real, nas cenas seguintes, Diogo é induzido por Isabelle d’Avezac, Condessa de Sévigny, a roubar o mapa da expedição de Vasco da Gama às Índias. Por causa do roubo do mapa, Diogo

será degredado e mandado às Índias. Eis que aqui, já na apresentação do herói, a releitura presente no texto fílmico começa a proceder a uma pulverização do gênero épico, a qual se intensificará no decorrer do filme.

A análise dessas sequências iniciais nos revela aspectos importantes sobre o *modus operandi* por meio do qual se dá a relação entre poema e filme. As ações de Diogo reinventam a figura do herói e colocam o épico sob rasura, em um procedimento típico da **paródia**. As abordagens teóricas da paródia não raramente associam o procedimento parodístico a um movimento destrutivo em relação ao suposto original. Segundo Hutcheon (1985), isso se deve ao fato de que geralmente se limita a paródia ao cômico e ao ridículo; no entanto, a proposta dessa autora é retomar o conceito a partir de uma perspectiva pragmática que considera dois contextos principais: 1) o da **autorreferencialidade** que caracteriza a cultura moderna e pós-moderna e, portanto, a arte produzida nesse período; e 2) o das teorias sobre a **intertextualidade**, das quais Gérard Genette é o representante mais significativo. Nesse sentido, a paródia será encarada como um procedimento de revisão crítica da tradição.

A partir dessas considerações, Hutcheon (1985, p.33) se propõe a tratar “a intenção do autor (ou do texto), o efeito sobre o leitor, a competência envolvida na codificação e decodificação da paródia, os elementos contextuais que mediatizam ou determinam a compreensão dos modos paródicos”, além de estender o domínio das relações paródicas para todas as manifestações artísticas e não apenas se restringir à literatura, como é o caso das formulações genettianas⁸ que se adensam na categorização estrutural e formal. Desse modo, apenas podemos tratar o texto de Jorge Furtado pelo viés parodístico uma vez que possuímos em nossa memória cultural os relatos referentes ao Caramuru como personagem histórica, dentre eles, o poema épico de Durão.

Recuperando a etimologia⁹ da palavra, a autora afirma que paródia pode também sugerir estar ao lado, em acordo ou intimidade. Assim, o procedimento parodístico trai, por parte do autor, um interesse pela memória histórica uma vez que transcontextualiza ou recontextualiza a obra parodiada. A questão é que, no processo de transcontextualização, ou seja, a colocação da obra em um contexto diferente do seu original, o novo lugar pode ser incompatível ou invertido, daí os efeitos de irônica destruição associados à paródia.

⁸ Em *Palimpsestes*, Gérard Genette (1982, p.7) enumera cinco processos através dos quais um texto se relaciona a outro: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitekstualidade e hipertextualidade, elegendo esse último processo como foco de sua análise na obra em questão. O autor agrupa tais processos sob o rótulo de transtextualidade, definida como “tudo o que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” [“*tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes*”].

⁹ Do grego *para*, significando “contra” ou “ao longo de”, e *odos* que significa “canto”.

Como transgressão autorizada, a paródia se apresenta como uma combinação de homenagem respeitosa e torcida de nariz: reverência e desprezo que se fundem e se confundem no amálgama entre a obra anterior e sua atualização. Nesse sentido, o texto parodístico “é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de ‘transcontextualização’ e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1985, p.54).

Feitas tais considerações, tem-se que o modo como a apresentação do herói é feita no texto fílmico opera uma mudança de contexto a qual serve ao propósito de rever a figura de Diogo, agora não mais o “varão industrioso”, mas um jovem ligeiramente covarde e ingênuo que vai ao encontro de seu destino sem desconfiar dos acontecimentos futuros que o aguardam – é o acaso e não a virilidade nata que guiam seus passos. A inversão parodística se dá a partir do momento em que o herói típico da narrativa épica é substituído por um herói cujos méritos advêm, não da força física ou moral, mas da sorte ou da providência. O próprio episódio do disparo da arma de fogo, tão solenemente tratado no hipotexto de Durão, como parte de ações premeditadas e do espírito precavido de Diogo (que havia guardado na gruta um conjunto de objetos úteis e simbólicos – a armadura, as armas, o retrato da virgem Maria, a cruz, entre outros) na narrativa hipertextual se afigura como mais um desses lances de sorte dos quais se cerca o pseudo-herói: uma flechada havia fixado a mão de Vasco de Ataíde a um tronco de árvore e na luva com os ossos estava presa a arma.

Outra sequência¹⁰ digna de atenção no texto fílmico, e que também estabelece uma relação de inversão de sentido em relação à passagem correspondente no texto épico, inicia-se na oca, no momento em que Caramuru, observando Paraguaçu e Moema ainda adormecidas, resolve retratá-las deitadas na rede¹¹ e, em seguida, dirige-se ao mar rumo à Europa (com o propósito de se casar com Isabelle d’Avezac, Condessa de Sévigny). Tal sequência, com duração de 3’ e 35” e um número de aproximadamente 70 planos, apresenta o movimento de Paraguaçu e Moema, na tentativa de alcançarem Caramuru e com ele partirem.

¹⁰ Se uma sequência se define por uma unidade de ação complexa que se desenvolve através de muitos lugares (METZ, 1971), consideramos a ação de partida de Caramuru e o movimento de Paraguaçu e Moema em segui-lo como índices de constituição da sequência que se desenvolve tanto no *locus* da oca quanto no *locus* da praia e do mar. A música de Lenine, “O último pôr-do-sol” (pós-sincronizada em estúdio) colabora como índice de delimitação do início e do final da sequência, porque acompanha toda a ação desenrolada.

¹¹ Toda uma relação intersemiótica cinema/pintura se faz presente no filme, através tanto das pinturas produzidas por Diogo quanto da utilização de um curioso trabalho que se assemelha ao pontilhismo francês, em imagens ora congeladas, ora em movimento, em vários pontos do filme. Isso se dá, por exemplo, na sequência em que Paraguaçu segue narrando o retorno deles ao Brasil, o cortejo de Moema pelos europeus e a utilização jocosa das roupas de Isabelle pelos guerreiros tupinambás. Esse trabalho assevera a passagem de uma semiótica artística à outra, nos limites do próprio filme.

No texto épico, há um episódio em que várias pretendentes de Diogo nadam em sua direção, no desejo de alcançá-lo. Moema sobressai nessa “turba feminil”, segue-o e lhe dirige um discurso de lamento, ira e acusação diante do fato de ele não tê-la escolhido como esposa. A ação de Moema culmina com sua morte, famoso episódio da obra em questão, narrado nos versos da estrofe XLII do Canto VI:

Perde o lume dos olhos, pasma e treme,
Pálida a cor, o aspecto moribundo;
Com mão já sem vigor, soltando o leme,
Entre as salsas escumas desce ao fundo:
Mas na onda do mar, que irado freme,
Tornando a aparecer desde o profundo,
Ah Diogo cruel! Disse com mágoa,
E sem mais vista ser, sorveu-se n’água (DURÃO, 2003, p.147).

Guel Arraes aproveita o mesmo núcleo accional do episódio da morte de Moema, configurando-o de maneira diversa, de modo a apresentar uma não morte. Na sequência filmica, Caramuru sai como que às escondidas da oca em que se encontrava com Moema e Paraguaçu e segue em direção a seu barco. Despertando, Paraguaçu vai em sua direção e, de uma rocha, avista-o já no mar. Moema, chegando ao rochedo depois, observa, juntamente com Paraguaçu, Caramuru rumo a uma embarcação maior que o levará à Europa. Paraguaçu joga-se ao mar e vai nadando ao encaço de Caramuru, ao que é seguida por Moema que, também a nado, tenta acompanhar Caramuru à Europa. Paraguaçu, à frente de Moema, consegue alcançar a corda estendida por Diogo e subir até a grande embarcação. Moema, não obtendo o mesmo êxito, não morre, apenas fica para trás parada nas águas do mar.

O êxito dessa sequência advém, entre outros recursos, da excelente performance dos atores Selton Mello, Camila Pitanga e Deborah Secco. Em tal sequência, quase completamente sem diálogo verbal, há apenas a invocação¹² que Moema faz a Paraguaçu e em seguida a Caramuru. Os atores imprimem emoção à cena praticamente através de seus gestos corporais e sua expressão facial. Paraguaçu e Moema, por exemplo, observam ofegantes a partida de Caramuru. No momento em que Paraguaçu decide segui-lo, sorri para Moema e despede-se dela com um afago. A expressão facial de Moema revela surpresa e espanto diante da decisão de Paraguaçu. Nadando, Paraguaçu dirige o olhar sorridente em direção a Diogo e se mostra sempre preocupada com o percurso de Moema, voltando-lhe o olhar seguidas vezes.

¹² É interessante observar que, no momento dessa invocação, a música, pós-sincronizada, é interrompida e conservam-se apenas os sons ambientes, caracterizados pelo barulho das ondas do mar. Há uma adequação perfeita entre a sonorização de estúdio e gravação de sons ambientes, uma vez que a música de Lenine retorna quando Moema se atira na água, indo atrás de Paraguaçu.

A câmera assume, em muitos momentos, a perspectiva de Paraguaçu, de modo que o olhar da índia representa o “olhar” da câmera. Nos momentos em que Paraguaçu se volta para Moema, a focalização realizada pela câmera corresponde a seu olhar. Quando Paraguaçu se aproxima da embarcação em que se encontra Diogo, a câmera o focaliza de baixo para cima, pois é nessa direção que Paraguaçu olha para ele. Mas a diversidade das tomadas e da focalização se faz presente nessa sequência. Há um momento em que a câmera é posicionada de cima para baixo, assumindo a perspectiva de Diogo que, do alto da embarcação, olha Paraguaçu subindo a ela pela corda. Moema e Paraguaçu são focalizadas, quando nadando, tanto de frente para a câmera quanto de trás para ela e de perfil. A embarcação que levará Paraguaçu e Diogo à Europa é focalizada tanto à frente da câmera como de lado dela.

Nessa sequência, imagens exuberantes da paisagem tropical constituem o cenário em que se desenrola a ação. Todo um trabalho de câmera, focalização e enquadramento é acionado, colocando Paraguaçu e Moema num primeiro plano, seguidas, num plano de fundo, ora pela vegetação e pelas montanhas da costa, ora pelo espaço marítimo e a embarcação ao longe.

Na sequência que Paraguaçu e Caramuru seguem transportados rumo à Europa, focaliza-se em câmera lenta a embarcação por eles utilizada. Ao contrário de focalizar o movimento lento do barco singrando o mar num único plano, o cineasta utiliza-se de um recurso que apresenta tal movimento em cascata, em três vezes seguidas, logo, em três planos. Trata-se do sintagma frequentativo que, segundo Metz (1971, p.205-206),

[...] põe sob nossos olhos o que poderemos jamais ver no teatro ou na vida: um processo completo, reagrupando virtualmente um número indefinido de ações particulares que seria impossível abarcar em um olhar, mas que o cinema comprime até nos oferecer sob forma praticamente unitária.

O núcleo accional da não morte de Moema, juntamente com a supressão das batalhas entre os índios guerreiros e seus inimigos, parece impedir um espaço de expressão da morte no texto filmico. Numa obra em que relaciona os três regimes do Imaginário propostos pelo antropólogo francês Gilbert Durand, com os gêneros tripartidos do épico, do lírico e do dramático, Turchi (2003) assinala a presença de uma imaginação preponderantemente diurna nos textos enquadrados pela épica, vez que, por via de imagens, símbolos e mitos do regime diurno, o herói se mune de cetros e gládios para combater a morte, encarada como antítese da vida. É esse desejo de vitória sobre as imagens tenebrosas de Thanatos que estrutura vários textos épicos. Nesse sentido, ao desprover sua narrativa filmica da chancela da morte, Guel Arraes acaba por parodiar o próprio gênero épico, tão afeito à luta travada entre herói e finitude humana.

A relação entre europeus e brasilíndios é também invertida e parodiada no filme. Em uma perspectiva etnocêntrica, a qual guia os argumentos da maioria dos cronistas e do próprio Durão,¹³ os indígenas são geralmente referenciados como o elemento Outro, aquele que pela sua ingenuidade e selvageria *in natura* deve ser guiado e evangelizado, senão pela doutrinação, pelo uso da força. Por esse motivo, são os índios que devem ceder, tanto que no Canto X, quando Paraguaçu-Catarina cede o trono a Diogo, tal fato não causa estranheza, mas é um reconhecimento de direito. No caso de *Caramuru*: a invenção do Brasil, o elemento indígena é que aparece ocupando o lugar da esperteza: Taparica, pai de Moema e Paraguaçu, que no filme são colocadas como irmãs, é uma versão atualizada da malandragem macunaímica; engana Vasco de Ataíde com o mito do Eldorado, suposta região em que as pepitas de ouro surgiam à flor da terra e que atraiu milhares de aventureiros para o interior do continente americano. O filme ironiza a visão mítica da terra recém-descoberta, constantemente associada pelos europeus ao *topos* do Paraíso Terreal, região edênica, resquício da pureza e riqueza do paraíso pré-diluviano (HOLANDA, 1969).

Taparica é retratado como um “marqueteiro”, interessado em comercializar as terras utilizando a ambição dos europeus como mecanismo de lucro e vantagem e não o inverso. Na sequência em que ele se põe a “vender” o território brasileiro a D. Vasco, percebemos um criativo trabalho cinematográfico no que se refere à seleção do léxico que compõe o discurso persuasivo de Taparica. Em pleno século XVI, esse comerciante nato seduz seu consumidor por via de expressões próprias do discurso publicitário da atualidade: “condomínio”, “estacionamento”, “área de lazer para as crianças”, são vocábulos atraentes, habilmente manejados pelo chefe da tribo. Toda essa esperteza rumo ao ludíbrio do europeu, já efetivada por Taparica, pode ser percebida também por parte de Paraguaçu, quando ela aplica o mesmo golpe do mito do Eldorado sobre Isabelle, para convencê-la de que seria melhor à marquesa se tornar uma amante de Diogo munida de ouro, do que esposa sem nada. Assim, Paraguaçu consegue seu intento de se casar com Caramuru.

A sequência que apresenta o casamento da índia e do português abre um ínfimo espaço para rápida atuação do padre que realiza a cerimônia. No épico *Caramuru*, a presença de elementos ligados ao discurso cristianizador promovido pela Igreja Católica se faz presente em vários episódios (tais como a ação missionária de infundir “humanidade às feras”, da qual Diogo se responsabiliza, a aparição da Virgem Maria para Paraguaçu e a sua decisão de construir uma Igreja em que se pudesse venerar a imagem da Virgem, roubada por um índio e recuperada pela

¹³ É perceptível, em vários pontos do poema, que Durão teria bebido das fontes cronísticas mais tradicionais, como o relato de Pero Magalhães Gândavo (1576) e o tratado de Gabriel Soares de Sousa (1587). Tal filiação é perceptível na fala de Gupeva (Canto II) quando narra a presença e os ensinamentos da figura mítica de São Tomé, ou Pai Zumé; na descrição que é feita dos índios (Canto IV) e na descrição da *Terra Brasilis* feita por Diogo ao Rei da França, D. Henrique (Canto VII).

própria Paraguaçu). Ao praticamente destituir o filme desse intuito cristianizador, bem como da presença importante de qualquer membro atuante da Igreja Católica, o filme de Guel Arraes nega espaço para o moralismo cristão, sendo, pois, coerente com sua proposta de revisar alguns posicionamentos ideológicos desenvolvidos no livro e de produzir uma obra em que a sensualidade das índias brasileiras e a natureza cômica dos acontecimentos imperam.

Obra de arte paródica: cultura europeia *versus* cultura autóctone

Tradução, inversão. A epopeia religiosa de Santa Rita Durão se traveste em um outro texto quando transposta para o código cinematográfico: um texto no qual a presença do elemento humorístico atinge até mesmo um assunto tão terrível como a antropofagia. Presente desde o Canto I, quando o episódio do naufrágio é narrado por Durão, e motivo recorrente nas ações subsequentes como signo da selvageria e animalidade dos gentios, no texto filmico o canibalismo é tratado com inegável bom humor, operando uma similitude entre os códigos da antropofagia, o código alimentar e o código erótico-sexual. A seguinte passagem do texto do roteiro (FURTADO; ARRAES, 2000, p.93-94) retrata bem o uso ambíguo de determinados vocábulos no processo de tradução entre língua portuguesa e tupinambá:

Diogo: Acaso “devorar” em vossa língua significa “casar”?

Paraguaçu: Não, ora. Quer dizer comer, abocar.

Diogo: E porventura vocês pretendem ... me comer?

As duas: Hum, Hum.

Diogo: Vivo?!

Moema: Não! Primeiro a gente assa bem.

Diogo: Mas eu fiz alguma coisa errada?

Paraguaçu: Fez não, você é corajoso por demais, até.

Moema: Comendo você a força da gente aumenta bem muito.

A antropofagia aparece, em Jorge Furtado e Guel Arraes (2000), como parte de um mecanismo de dissolução e deglutição cultural que permeia o suposto encontro de duas culturas. Paraguaçu e Moema pretendem perpetuar a existência de Diogo por meio da ingestão de sua carne, a ida de Paraguaçu à Europa transforma-a, não em uma dama cristã a receber uma visão da Virgem Maria, mas em uma índia que canibaliza a cultura europeia e volta da Europa alfabetizada e apta a registrar sua própria história.

Essa habilidade de codificação linguística alça Paraguaçu à condição de narradora. Já no barco, voltando da Europa com Caramuru, ela inicia a escrita de um livro, resgatando, de forma sumária, alguns acontecimentos iniciais da história. O final de seu processo narrativo coincide com o final do próprio texto

filmico. Na praia, ela vai concluindo a história por ela contada no mesmo momento em que se conclui a história por ela vivida. Ao lado de Caramuru, ao registrar o vocábulo “Fim”, ela se equivoca e escreve “Fin”. Caramuru a adverte de que “fim” se escreve com “m” e ela então escreve “Mim”. Ele a adverte novamente e ela escreve “Fim”, ao que ele diz, “Agora sim!”, levando-a a escrever “Sim”. Cada vez que Paraguaçu se equivoca, ela pede para reviverem juntos o “fim” de sua própria história, fim que se repete várias vezes por meio de um beijo. A cada erro, um novo beijo e um novo fim. Esses acontecimentos dotam essa sequência de todo um processo de autorreferencialidade: é o fim da sequência anunciando esse próprio fim repetidas vezes.

A partir do momento em que o espectador decide assistir a um filme, ele estabelece com a obra uma espécie de pacto, (re)conhecendo os acontecimentos ali narrados, aceitando-os como se verdadeiros fossem. Metz nos explica que essa “impressão de realidade é ratificada pelo movimento na tela, que é sempre movimento *real* e que prontamente aceitamos como o movimento das coisas na realidade, e não como um movimento de luz e sombra” (ANDREW, 1989, p.186). Mas ao se desfazer a continuidade da narrativa da história vivida pelos personagens, para se registrar a narração da própria enunciação, o espectador é como que acordado dessa ilusão de referencialidade e convidado a ver a obra como um produto realizado pelo cineasta, alguém que se posiciona fora dos limites filmicos e que repete deliberadamente o final da narração de Paraguaçu. Porque objeto produzido e não simples registro da realidade, o filme de Guel Arraes deve ser lido enquanto invento advindo de todo um processo de combinação e seleção de imagens, como um produto estruturado por recursos cinematográficos vários. Nessa perspectiva, o filme em questão deve ser compreendido como objeto de arte, estatuto que os teóricos formativos (ANDREW, 1989) lutaram para dar ao cinema e não como um arremedo fidedigno da realidade e, como tal, objeto não comprometido ideologicamente, como defendiam os teóricos realistas.

O filme aqui analisado, como criação artística autônoma que pretende ser e como obra artística e cultural que é, apresentará inevitavelmente todo um posicionamento ideológico, ao visitar *Caramuru*, ao (re)inventar a história da gênese do Brasil. Apesar de não se libertar de certas amarras etnocêntricas (por exemplo, Paraguaçu só aprende a ler e escrever na língua do colonizador, o que por si já inclui uma tradução cultural, quando se encontra em contexto europeu), apresenta algumas inversões significativas em relação à óptica da fonte enunciativa que se mostra no poema. Ao final, Diogo, mesmo sentindo saudade dos elementos civilizatórios – vidro, talheres, roupa –, retorna ao Brasil com Paraguaçu, não para tomar posse da terra dos tupinambás, mas para continuar imerso na cultura autóctone junto com Paraguaçu e Moema e constituir a futura nação brasileira. Nesse ponto, o filme revisita o mito da origem nacional, uma vez que a união

de Diogo e Paraguaçu, mesmo que parodiada, permanece como hipótese bem humorada do início da cultura brasileira, mestiça, ambígua, malandra.

BORGES, L.; CARRIJO, S. A. B. “But many suns had already gone down”: *Caramuru* revisited, Brazil (re) invented. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.165-186, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this paper is to analyze the intersemiotic dialogue between literature and cinema, focusing on the nature of the relationship that the movie Caramuru: the Invention of Brazil (2001) by Guel Arraes, establishes with the epic poem Caramuru (1781) by Santa Rita Durão. Some contributions from the Epic, Narratology and Semiotics studies, among others, will constitute important theoretical tool for the examination of the modus operandi through which the filmic text relates to the literary text.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Cinema. Narratology. Semiotics. Parody.*

Referências

ADORNO, T. W. Sobre a ingenuidade épica. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: 34, 2003.

AMADO, J. Diogo Álvares, o Caramuru, e a fundação mítica do Brasil. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.14, n.25, p.3-39, 2000. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2110/1249>>. Acesso em: 02 mai. 2004.

ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CARAMURU: a invenção do Brasil. Direção: Guel Arraes. [S.l.]: Globo Filmes, 2001. (88 min), son., color.

CLERC, J. La littérature comparée devant les images modernes: cinéma, photographies, télévision. In: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. **Précis de littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1993, p. 263-292.

DURÃO, S. R. **Caramuru**: poema épico do descobrimento da Bahia (1871). São Paulo: Martin Claret, 2003.

FURTADO, J.; ARRAES, G. **A invenção do Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3.ed. Tradução de Fernanda Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Palimpsestes**: littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

HEGEL, G. W. F. A poesia épica. In: _____. **Curso de estética**: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HOLANDA, S. B. de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1969.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAKOBSON, R. Decadência do cinema? In: _____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JOHNSON, R. **Literatura e cinema**: Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T.A. Queiroz, 1982.

LEITE, S. U. As relações duvidosas: notas sobre literatura e cinema. In: _____. **Crítica de ouvido**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

LUKÁCS, G. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: _____. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

METZ, C. **A significação do cinema**. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. A grande sintagmática do filme narrativo. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zelia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

RENNÓ, C; LENINE. Tubi Tupy. Intérprete: Lenine. In: LENINE. **Na pressão**. [S.l.]: BMG, 1999. 1 CD. Faixa 6.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TURCHI, M. Z. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Ed. da UnB, 2003.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 2.ed. Campinas: Papyrus, 1994.

Recebido em: 26/12/2012

Aceito em: 20/05/2013



JOÃO DO RIO E O *CINEMATOGRAPHO*: PRIMEIRA MODERNIDADE LITERÁRIA E PRIMEIRO CINEMA

Adalberto MÜLLER*

- **RESUMO:** Em *Cinematographo*: crônicas cariocas, João do Rio não apenas estabelece pela primeira vez nas nossas letras uma correlação técnica entre o trabalho do escritor e o do cinegrafista, mas situa o cronista carioca como um autor genuinamente moderno, pelo modo como observa a metrópole em formação a partir de técnicas modernas de observação similares às praticadas no primeiro cinema (*early cinema*).
- **PALAVRAS-CHAVE:** João do Rio. Literatura e cinema. Vida urbana. Tecnologia e percepção. Modernidade e modernismo.

A literatura produzida por João do Rio, em *Cinematographo*: crônicas cariocas (de 1908), acompanha de perto, como um documentário, a nova sensibilidade e o novo estado de coisas da primeira modernidade brasileira. Muito antes de 1922, a literatura de João do Rio já é moderna (e não pré-moderna), uma vez que é produzida sob influxo da vida urbana na metrópole em formação, e sente o impacto das novas tecnologias de transporte e de um novo sistema midiático-cultural (SCHMIDT, 2008). Ao mesmo tempo, o *Cinematographo* de João do Rio (ou Joe, como ele assinava a coluna de mesmo nome na *Gazeta de Notícias*) é testemunha **ocular**, mas também **sonora e vocal**, do surgimento da primeira metrópole moderna no Brasil, que se dá em torno das transformações urbanísticas implantadas no Rio de Janeiro a partir de 1903. Graças ao ímpeto modernizador de políticos como o prefeito Pereira Passos (engenheiro e urbanista), com o respaldo do presidente (paulista) Rodrigues Alves (que queria transformar o Rio numa vitrine de um Brasil moderno) e de engenheiros positivistas como Lauro Müller e Paulo de Frontin, realiza-se o “bota abaixo” da antiga cidade colonial, e rasgam-se avenidas (como a Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco), criam-se novas linhas de bonde e de trem, e ampliam-se os espaços culturais e boêmios da cidade. A Exposição Universal de 1908 coroa a imagem de um país que despertava de um sono secular, e mostra aos brasileiros uma nova cidade, que perde a alcunha de Cidade da Morte para se tornar a Cidade Maravilhosa. O projeto urbanístico – que lembra o de Haussmann em Paris – tinha por finalidade não outra coisa senão

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem. Niterói – RJ – Brasil. 22220-060 – adalbertomuller@gmail.com

transformar o cenário urbano em razão dos ideais republicanos a serviço do novo capitalismo industrial financeiro em formação:

O plano de 1903, que serviu de base à remodelação do Rio de Janeiro, sob a Prefeitura de F. Pereira Passos, representa, em comparação ao precedente, o reflexo urbano do projeto que a República trouxe consigo, ou seja, a reorganização da sociedade mediante a indução de uma sociedade formalmente moderna, isto é, capitalista, antes pelos efeitos na esfera da circulação, do que pelas causas na produção. Nesse sentido, as concepções deviam atender aos imperativos postos pelo novo sistema, ou seja: a reprodução da força-trabalho e sua divisão funcional em classes contida na fórmula “saneamento” [...] Tornar eficiente e rápido o sistema de transporte e de circulação seja de mercadoria seja de força-trabalho, contida na fórmula “melhoramento da viação urbana” [...] A indução da produção, base da riqueza, e a concentração de tal riqueza, augurado na fórmula “melhoramento e embelezamento”, atendia ao objetivo formal de oferecer uma fachada “desenvolvida”, moderna e segura ao país, “sendo a capital considerada como o país inteiro” (CHIAVARI, 1985, p.589).

Não é por uma razão fortuita que a coluna “Cinematographo”, assinada por João do Rio (Aliás, João Paulo Alberto Coelho Barreto), sob o pseudônimo Joe, tinha o nome dessa mais nova mídia óptica – um *optische Medium* (KITTLER, 2002). Digamos logo: o cinema, na literatura de Joe, aliás, João do Rio, não é um pretexto para outra coisa. Essa literatura já é cinema, ela já diz “eu sou cinema”. Como, aliás, toda a literatura realmente moderna que virá em seguida, pois na era da “reprodutibilidade técnica” todas as artes serão afetadas pela “perda da aura”, e mais ainda, pelo “inconsciente ótico” (*Optisches-Unbewusst*) descrito por Walter Benjamin (2002) em seu texto sobre a reprodutibilidade técnica, todas elas se transformam com o advento das *tecnoimagens* e da *tecnoimaginação* (FLUSSER, 2003). Estou querendo dizer, com todas as letras, que Joe (aliás, Paulo Barreto) não apenas incorpora o olhar cinematográfico, mas percebe as coisas como cinema, pensa como cinema e escreve como cinema. Por isso, aqui, agora, a relação literatura e cinema – ou cinema e literatura, não importa – seja tão **radical**, já que ela está na raiz do que se verá (e do que se lerá) no século moderno e também no século modernista. Tomada desse ângulo, a diferença entre o moderno em João do Rio e o modernismo de 1922 é apenas quantitativa, na medida em que o **olhar-cinema** (e o **ouvir-gramofone**) apenas se narrativizaram e se industrializaram mais e mais, entre 1908 e 1922. Mas é ainda o cinema e o gramofone que escrevem a nova literatura, uma literatura que “se escreve” intransitivamente, assim como “se grava” imagem e som.

O cinema nasce de um desejo crescente de capturar a aceleração e o movimento decorrentes das transformações nos meios de produção e consumo, bem como na alteração radical dos meios de circulação de mercadorias e pessoas

na alta modernidade. A partir da segunda metade do século XIX, na Europa, e em torno de 1900, no Brasil, a eletricidade, o vapor, o trem e o automóvel alteram profundamente a concepção de tempo e de espaço, e imprimem um novo regime perceptivo (CRARY, 1991; SCHIVELBUSCH, 1986). O cinema e o gramofone são as novas formas de “escrita” desse tempo acelerado. Mecanicamente, os 16 quadros por segundo do cinematógrafo e as 78 rotações por minuto do gramofone criam um novo sistema de comunicação, não mais simbólico, mas analógico (vivemos hoje num outro regime, muito mais complexo, o digital). O sistema analógico não se organiza em função da contemplação da imagem religiosa, muito menos em função da interpretação da palavra impressa, mas em função da circulação massiva e da recepção descentrada e anônima, que oferece múltiplos *inputs* e *outputs* ao sistema. No sistema analógico, já não podemos interpretar, no sentido clássico. O máximo que podemos fazer é desmontar os aparatos, abrir as “caixas-pretas”, de modo a revelar o sistema discursivo que lhe é subjacente. O sistema analógico é pós-hermenêutico. João do Rio bem percebeu isso. Em primeiro lugar, percebe que o cinema é a sucessão ininterrupta das “fitas”:

Com pouco tens a agregação de vários factos, a história do anno, a vida da cidade numa sessão de cinematographo, documento excellente com a excellent qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em querer ter ideas. (RIO, 1909, p.v).¹

“Agregação” corresponde ao que mais tarde, quando o cinema se domestica pela literatura – e perde a sua força analógica, tornando-se simbólico –, chamar-se-á de montagem. No regime da agregação, a mídia é a mensagem, isto é, ela chama a atenção para si mesma, para o regime de mostração. É daí que vem a força poética do “cinema das origens”:

O panno, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivella e ahi temos ruas, miseráveis, políticos, actrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triumphos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (RIO, 1909, p.vi)

Ao contrário do hermeneuta, que quer penetrar o texto em busca do “sentido”, *intencio autoris*, e acaba achando-se a si mesmo – “*Il lit le livre de lui-même*”, dirá Mallarmé da cena de Hamlet lendo um livro –, o espectador do cinematógrafo é um **hermenauta**, navegando entre imagens que desfilam e passam por suas retinas. Para ler o *Cinematographo*, precisamos, mais do que uma hermenêutica, de uma hermenáutica. Mas, dirão, as imagens estupidificam e emburrecem, exatamente porque não interpelam o exercício crítico da razão. De fato, mais do que interpelar, as imagens apelam. As imagens excitam. São

¹ Mantivemos a grafia original nas citações do livro de João do Rio.

excitantes. Elas correspondem, para o intelecto moderno, ao que os trens e automóvel correspondem para as pernas. Com elas, simplesmente, chega-se mais rápido. Do mesmo modo que elas chegam mais rápido. De modo que o “intelectual crítico”, sentado em sua escrivaninha, a compulsar velhos tomos e alfarrábios, não consegue pensar a 78 rotações por minuto e muito menos a 16 quadros por segundo:

Alguns esthetas de atrasada percepção desdenham do cinematographo. Esses esthetas são quase sempre velhos críticos anquilosados cuja vida se passou a notar defeitos nos que sabem agir e viver. Nenhum desses homens, graves cidadãos, comprehende a superioridade do alliviante progresso d’arte. O cinematographo é bem moderno e bem d’agora. Essa é a sua primeira qualidade. (RIO, 1909, p.vii)

A isso acrescenta o cronista que o cinematógrafo não é mais um avanço tecnológico entre outros, nem é resultante de outros avanços de priscas eras. Não, o cinematógrafo é diferente de tudo o que já se viu, não pode ser julgado por outros parâmetros que não os processos de modernização tecnológica de que faz parte.

Todos os generos de arte perdem-se no tempo distante. Todas as ciências têm Raízes fundas na negridão clássica das eras[...] O Cinematographo ao contrario. É d’outro dia, é extra-moderno, sendo como é resultado de uma resultante de um resultado científico moderno. (RIO, 1909, p.vii-viii)

Assim como Pereira Passos ia alargando e iluminando as avenidas do Rio – com os resultados científicos modernos de Lauro Müller e Paulo de Frontin – criando pontes – mas também expulsando uma horda de miseráveis para os subúrbios cariocas, diga-se de passagem –, assim quis Paulo Barreto (digo, Joe, digo, João do Rio) introduzir o cinematógrafo nas letras. A propósito, já que cito de viés o título de um livro muito conhecido, e talvez mais do que o livro (de João do Rio) que lhe deu origem ao título – refiro-me, é claro, ao livro *Cinematógrafo das letras*, de Flora Süssekind (1987) – não posso me furtar a fazer aqui um elogio e uma ressalva.

O livro de Flora Süssekind é pioneiro, no Brasil, do estudo do que ficou conhecido por aqui como “materialidades da comunicação”, e que, na Alemanha, é parte do campo da *Medienwissenschaft* e da *Medientheorie*. Devemos a esse livro de Flora Süssekind o primeiro estudo sistemático e bem fundamentado do impacto das tecnologias de comunicação sobre a literatura. Trata-se, para ela, acertadamente, digamos, de:

[...] sugerir uma história da literatura brasileira que leve em conta as suas relações com uma história dos meios e formas de comunicação,

cujas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas (SÜSSEKIND, 1987, p.26).

Não vou me deter na polêmica do chamado “pré-modernismo”, que é mais uma polêmica de escola, mas num momento bastante específico do texto de Flora Süssekind, um momento que diz respeito apenas a João do Rio, e, mais especificamente, ao conceito de cinema que está em jogo no *Cinematographo*. No julgamento final que faz do *Cinematographo* e da prosa de João do Rio em geral, Flora Süssekind considera que o escritor carioca ainda adota uma atitude meramente imitativa em relação ao cinema, não sendo capaz ainda – como os seus companheiros de geração – de “enformar” seus textos a partir da técnica própria dessa nova mídia. Em outros termos, João do Rio vê o cinematógrafo do mesmo modo que vê a Exposição Nacional, como um “espectador encantado da *exhibitio* moderna” (SÜSSEKIND, 1987, p.25):

Diante dos novos maquinismos, a reação, meio no susto, numa primeira instancia, é, pois, de imitação. Não parece possível ainda a João do Rio reelaborar criticamente esse influxo técnico. É possível somente uma espécie de flirt rápido com ele. Situação que não seria, no entanto, exclusividade de Paulo Barreto. [...] Sem chegar, no período a estabelecer em geral ligações mais perigosas, com melhores resultados estéticos, com tais artefatos modernos (SÜSSEKIND, 1987, p.48).

Sob a égide da “reelaboração crítica” e do critério de gosto que caberia melhor aos estetas *fin-de-siècle* que a uma pesquisadora do seu talante, Flora Süssekind quer aniquilar em dois parágrafos o projeto central do *Cinematographo*. Mas o mais interessante é que a régua para julgar a o “flirt rápido” vem dada a seguir: “Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista” (SÜSSEKIND, 1987, p.48). Socorrendo-se dos modernistas de São Paulo, que fariam já uma “literatura-de-corte”, capaz de “dialogar maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção” (SÜSSEKIND, 1987, p.48), Flora Süssekind acredita que João do Rio teria ficado no limiar das transformações provocadas pelo advento do cinema. No entanto, sua concepção precisa ser revista a partir do momento em que se considera que há um outro cinema que não é ainda “modernista”, mas já é “bem moderno”.

A releitura do *Cinematographo* deve acompanhar necessariamente uma releitura do conceito de cinema que está em questão quando se fala de cinema nas letras. Ao que tudo indica, ao privilegiar corte e montagem, Flora Süssekind parece desconhecer ou desconsiderar os estudos de Tom Gunning e André Gaudreault sobre o que se chamava “cinema primitivo”. A nova historiografia do cinema vem mostrando desde meados dos anos 1980 – época em que Flora redige seu livro –

que o cinema do período 1895-1910 não era assim “primitivo”, assim como não era “mudo”. Nem atrasado, nem deficiente, o cinema desse período fazia parte do que se chamava “espetáculo de atrações”, que tinha regras de produção e de exibição muito diversas daquilo que entendemos normalmente por cinema. Em primeiro lugar, a noção de “corte e montagem” – que para muitos é a única forma de cinema, o cinema das origens apresentava uma sucessão de pequenos filmes organizados segundo padrões bastante variáveis (às vezes, o próprio projetorista definia a ordem dos filmes), que eram apresentados dentro de um contexto de espetáculo muito diverso do cinema atual. Era um cinema que privilegiava as “vistas” (quase fotografias animadas) em câmera fixa, sem cortes. O espetáculo consistia muito mais na quantidade e qualidade de “vistas” que eram exibidas, algumas com comentários e/ou acompanhamento musical. Desse modo, o cinema de então funcionava como uma enciclopédia visual, trazendo uma série de imagens distantes para um público cada vez mais curioso com o que se passava nos vários pontos do planeta. O cinema – como já vinham fazendo seus “predecessores” ópticos, como as lanternas mágicas e os panoramas – cria aquilo que em língua alemã se define pelo termo “*Fernweh*”, o desejo de ver países distantes (oposto a “*Heimweh*”, que traduzimos por saudade), que os meios de transportes e o turismo iriam tornar possível. Por outro lado, o cinema de atrações cria um novo conceito de espaço, relativiza as noções de próximo e distante. E ainda – e isso é importante para se entender as crônicas de João do Rio – criam uma maneira nova de olhar para a cidade, para múltiplos lugares e camadas sociais.

Algumas passagens do *Cinematographo* deixam clara essa mobilidade de pontos de vista, ou de “vistas”, semelhantes às criadas pelos estúdios de Thomas Edison ou dos irmãos Lumière, mas também lembrando os *travelogues*, gênero bastante comum de filmetes, que combinavam as vistas de lugares exóticos com comentários:

Há cerca de cem metros da estação do Sampaio fica o barracão. Quando saltamos às 3 da tarde de um trem de suburbio atulhado de gente, iamos com o semi-assustado prazer da sensação por gosar. Era alli, naquelle barracão, que se cultivava o *sport* feroz das brigas de gallo (RIO, 1909, p.103).

Outro dia, ao passar pela rua do Lavradio, observei com pesar que em toda a sua extensão havia apenas três casas de *chopp* [...] Ha uns sete annos, a invenção partira da rua da Assembléa. Alguns esthetas, imitando Montmartre, tinham inaugurado o prazer de discutir literatura e falar mal do proximo nas mesas de marmore do Jacob. Chegavam, trocavam frases de profunda estima com os caixeiros, faziam enigmas com phosphoros, enchem o ventre de cerveja e estavam sufficientemente originnaes (RIO, 1909, p.129).

Eram dez horas da noite. Toda a praça parecia viver na estrídula iluminação do music-hall, uma iluminação violenta de lampadas electricas em candelaria

pelas duas faces e de holophotes escandalosos que investigavam e alanhavam a sombra do square de segundo em segundo. À porta, entre a entrada para o jardim e um bricoete estreito onde se installára o bilheteiro, a multidão acotovellava-se nervosa e febril (RIO, 1909, p.145).

O olhar do cronista-cinegrafista também não deixa de atentar para as mazelas sociais, sobretudo a dos deserdados do progresso, como na bela crônica sobre a greve dos trabalhadores da companhia de gás, que alude a uma obra de H.G. Wells:

Em muitos sítios deste Rio de Janeiro gritalhão e meetingueiro, ha regimens que seriam o inferno para os servos da gleba da idade média e que só podem ser comparados á allucinante visão da *História dos Tempos Futuros*, de Wels [sic]. A algumas braças de Nictheroy, há uma ilha que se intitula suavemente de *Fome Negra*. Os homens nessa região viraram apenas machinas. São aparelhos da grande machina de levar o minéreo, o *piquiry*, para os navios de carga. Quanto descança essa gente? Quando dorme? Quando pensa? É impossível saber. Estão ali com as mãos rotas dissorando uma gosma amarella, a pelle gretada, os olhares desconfiados (RIO, 1909, p.198).

Por outro lado, um olhar atento para o cinema das origens, como mostra entre nós um Arlindo Machado, demonstra que o processo de “narrativização” do cinema – um processo de “linearização” do cinema em torno de uma narrativa mimética baseada no princípio da montagem e na adaptação de clássicos da literatura – é um processo de domesticação de sua força espetacular, de sua “desordem”, do modo como promovia um riso burlesco e irônico, um riso incontrolável. O processo de narrativização é também o processo de industrialização, que estandardiza os produtos e processos de produção, estabelecendo a divisão de trabalho (roteirista, cinegrafista, diretor, ator) para melhor submeter o cinema ao processo do capital. O **cinematógrafo** se transforma assim em cinema, e a poesia se transforma em prosa prosaica. O cinema as origens, o cinematógrafo de atrações (GAUDREAULT, 2008), como diria Vico a respeito da poesia, é a **infantia** da sétima arte, e por isso mesmo nele se encontra o **devir** e a **deriva** do cinema: aquilo que ele poderia ter sido e não foi, aquela possibilidade de transformar-se em seu Outro.

João do Rio, aliás Joe, foi muito sensível a esse cinema, e, ao contrário do que se que afirma, incorporou na sua técnica literária técnicas do primeiro cinema. Já desde a Introdução (que estávamos citando), João do Rio deixa claro o seu programa estético:

Ao demais, se a vida é um cinematographo colossal, cada homem tem no craneo um cinematographo de que o operador é a imaginação. Basta fechar os olhos e as fitas correm no cortical com uma velocidade inacreditável. Tudo quanto o ser humano realizou, não passa de uma reprodução ampliada

da sua própria machina e das necessidades instinctivas d'essa machina. O cinematographo é uma d'ellas (RIO, 1909, p.viii).

Vale lembrar que cinematógrafo designa na época três coisas: a sala em que se projetavam as “fitas”, o projetor e a câmera. Essa simpática “confusão” dos três termos é sintomática de uma não separação das coisas, o cinematógrafo como um *continuum* câmera-projetor-sala: o cinematógrafo funciona aqui, fenomenologicamente, como aquilo que Vivian Sobchak (1992) como um “*film body*”, um corpo-filme. Por outro lado, a metáfora faz da própria vida uma tela de cinema e de cada pessoa uma câmera cujo cinegrafista é a imaginação. Note-se: João do Rio não diz que nossos olhos são câmeras que meramente registram as coisas de forma aleatória. Não, é a imaginação – a kantiana *Einbildungskraft*, capacidade de criar imagens – que opera a nossa câmera externa (os olhos). Parafraseando o poeta Manoel de Barros – que disse que o homem não é uma coisa sem ninguém dentro –, podemos dizer que nosso corpo é uma câmera cujo operador é a nossa imaginação, de modo que o “registro” não é aleatório e fortuito, mas programado, por assim dizer. Para vermos o que foi gravado, para fazermos a projeção, precisamos fechar os olhos, de olhos fechados somos o próprio cinematógrafo.

Antecipando Marshal McLuhan e a escola de Toronto, João do Rio transforma a mídia cinema numa extensão do nosso corpo – tomado aqui já como “sua própria machina” – o cinema é uma “reprodução ampliada”, logo, uma extensão, da machina-corpo e de suas “necessidades instinctivas”. E vai mais longe. Se cada um de nós é o seu próprio cinema – como cada um de nós está se transformando cada vez mais no seu próprio notebook, iPhone ou iPad – como fica a História, a experiência coletiva da vida-cinema? *Go on*, Joe:

Ora, como os factos succedendo-se não parecem e que ninguém pode exactamente repetir com a mesma emoção e o mesmo estado d'alma um acto da existencia, o cinematographo fica modesta e gloriosamente como o arrolador da vida actual, como a grande historia visual do mundo. Um rolo de cem metros na caixa de um cinematographista vale cem mil vezes mais que um volume de historia – mesmo porque não tem comentarios philosophicos. E isso, porque no fundo o cinematographo é uma série de novellas e de impressões pessoas do operador á procura do “bom momento”, é a nota do seu temperamento a escolher o assumpto já feito, e a procurar as posições para tomar a fita (RIO, 1909, p.ix).

O **inconsciente óptico** produzido pelo cinema – inconsciente que Freud não previu, nem Lacan, por estarem pouco preocupados com o cinema, e demais com a literatura – se traduz aqui no “grande arrolador da vida actual” e na “grande historia visual do mundo” (RIO, 1909, p.ix). Se um rolo de cem metros de filme 16mm tinha (a 16 quadros) cerca de 3 minutos, vê-se que a proporção não é nada econômica

e bastante favorável ao cinematographo. Se Joe (digo, Paulo Barreto) parece ter uma segurança e uma confiança extrema no que diz, é porque precisa incorporar do cinematógrafo aquilo que é mais essencial para a sua literatura: a velocidade da informação está em razão de sua novidade, e essa depende, por sua vez, do “bom momento”, do “temperamento” para “escolher o assumpto”, e, sobretudo, das boas “posições”, ou pontos-de-vista, ou ângulos, diríamos hoje. Reconhecendo que o cinematógrafo altera não apenas a literatura, mas o modo de percepção das coisas, porque ele é a síntese de ciência e arte – “é uma feição científica da arte” (RIO, 1909, p.ix) – João do Rio decide fazer cinema com a literatura, decide transformar a literatura no “cinematographo de letras”:

A chronica evoluiu para a cinematographia. Era reflexão e commentario, o reverso desse sinistro animal de genero indefinido a que chamam: artigo de fundo. Passou a desenho e a caricatura. Ultimamente era photographia retocada mas sem vida. Com o delírio apressado de todos nós, é agora cinematographica, – um cinematographo de letras, o romance da vida do operador no labirinto dos factos, da vida alheia e da fantasia – mas romance em que o operador é personagem secundário arrastado na torrente dos acontecimentos (RIO, 1909, p.x).

Escrita técnica, a Introdução ao *Cinematographo* apresenta um programa bastante detalhado de como a literatura se transforma em cinema antes mesmo de surgirem as adaptações, que nada mais são do que literatura da literatura, sublitteratura, uma vez que negam a força própria do cinema. A resposta de Joe é veemente: ao invés de literaturizar o cinema, melhor seria cinematizar a literatura. O cinema não precisa da literatura, mas esta, sim, do cinema.

Então, ao contrário do que a crítica literária supôs, Joe (aliás, Paulo Barreto) emprega arrojadas técnicas cinematográficas em suas crônicas, a ponto de podermos considerá-lo também um precursor do documentário moderno, aquele documentário que não se limita a entrevistar e mostrar imagens anódinas e pitorescas com voz *off*, mas que trabalha com a polifonia de vozes narrativas, com as propostas do *cinéma direct*, com a justaposição de pontos de vista, com a ficcionalização do real, com o contínuo deslocamento e com a desterritorialização, com o viés subjetivo e poético das vozes narrativas e descritivas. Tudo isso está nas crônicas de João do Rio. Basta ver. Ou filmar.

Interessa-me, por fim, falar do silêncio em torno desse que poderia ser tanto o primeiro teórico do cinema a se ler nas escolas de cinema brasileiras, como o primeiro autor moderno a se ler nas e escolas de literatura, se o diálogo entre literatura e cinema não se restringisse à questão da adaptação. Muito antes de os roteiristas pensarem em adaptar clássicos da nossa literatura para o cinema, este último já se havia transformado em literatura, assim como esta já havia absorvido o cinema, num processo antropofágico – o mesmo processo que dará força às

nossas novelas, ao deglutir o TBC e a radionovela, além da literatura, é claro (MÜLLER, 2012).

Creio que não foi por acaso que a homenagem que a Academia Brasileira de Letras prestou a João do Rio por ocasião de sua morte – ele que tanto lutou para entrar nela, diga-se de passagem – foi um silêncio de dez minutos. Isso me faz pensar em Arsênio Godard. Nada mais propício do que lembrá-lo, Godard, ainda mais em se tratando de cinema nas letras. Trata-se de um personagem de um dos contos de João do Rio (aliás, Joe), “O fim de Arsênio Godard”, publicado pela Garnier em 1910, em *Dentro da noite*. Arsênio Godard é um revoltoso francês resgatado na Baía de Guanabara por uma navio da Marinha. O comandante do navio ordena que ele fique incomunicável – isto é, que ninguém lhe dirija a palavra ou lhe responda – o que acaba levando Godard à loucura, e a imolar-se diante dos marinheiros. Como Godard, João do Rio não foi ouvido: não enquanto moderno, não enquanto precursor de uma teoria cinematográfica, não enquanto mestre de uma literatura absolutamente original e única, não como visionário do mundo que estamos vendo passar hoje pelos nossos olhos e ouvidos como um grande dispositivo cinematográfico digital. Não por acaso, se João do Rio mereceu 10 minutos de silêncio, se 100 mil pessoas foram ao seu enterro para logo esquecer-se dele, é porque ele conseguiu realizar, rigorosamente, no *Cinematographo*, em 1909, aquilo a que se propôs: escrever uma fita. O que faltava (ou ainda falta?) eram olhos de ver.

MÜLLER, A. João do Rio and the *Cinematographo*: first modernity and early cinema. *Itinerários*, Araraquara, n.36, p.187-197, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The book Cinematographo: chronicas cariocas by João do Rio not only establishes for the first time in our literature a technical approach between the work of both the writer and the cameraman, but also situates the Brazilian author as a first modernist by the way he observes the growing metropolis from the standpoint of the modern techniques of observation which are similar to those practiced in the early cinema.*

■ **KEYWORDS:** *João do Rio. Literature and film. Urban life. Technology and perception. Modernity and modernism.*

Referências

BENJAMIN, W. **Medienästhetische Schriften**. Organização de Detlev Schöttker. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2002.

CHIAVARI, M. P. As transformações urbanas do século XIX. In: DEL BRENNNA, G. R. (Org.). **O Rio de Janeiro de Pereira Passos**. Rio de Janeiro: Index, 1985. p.569-599.

CRARY, J. **Techniques of the observer**: on vision and modernity in the Nineteenth Century. Cambridge; London: MIT Press, 1991.

FLUSSER, V. **Kommunikologie**. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.

GAUDREAULT, A. **Cinéma et attraction**: pour une nouvelle histoire du cinématographe. Paris: CNRS Editions, 2008.

KITTLER, F. **Optische Medien**. Berlin: Merve Verlag, 2002.

MÜLLER, A. Anthropophagie et intermédialité: l'essor des telenovelas brésiliennes. **Télévision**, Paris, n.3, 2012. p.28-35.

RIO, J. do [Paulo Barreto]. **Cinematographo**: crônicas cariocas. Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

SCHIVELBUSCH, W. **The railway journey**: the industrialization of time and space in the 19th century. Berkeley: University of California, 1986.

SCHMIDT, S. J. **Systemflirts**: ausflüge in die medienkultargesellschaft. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2008.

SOBCHACK, V. **The address of the eye**: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University, 1992.

SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**: literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

Recebido em: 26/12/2012

Aceito em: 10/06/2013



A MÚSICA EM MEMÓRIAS DO CÁRCERE

Paulo Roberto RAMOS*

- **RESUMO:** Este artigo tem como propósito investigar a presença da música nas narrativas de *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e de sua adaptação para o cinema, realizada por Nelson Pereira dos Santos. Se no livro sua aparição é mais discreta, mas nem por isso menos relevante, no filme ela ganha mais espaço. Nas duas obras as peças musicais são utilizadas como forma de resistência contra as forças opressoras. A tarefa proposta a seguir é a de compreender como os dois artistas utilizam a música em suas realizações. O referencial teórico desenvolvido por Michel Chion (1995, 1992) foi essencial na análise aqui empreendida sobre o diálogo entre trilha sonora musical e as imagens no filme de Nelson Pereira dos Santos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura brasileira. Cinema brasileiro. Música. Adaptação.

Música nas páginas de Memórias do cárcere¹

Graciliano Ramos e o capitão Mata despertam na primeira manhã de ambos no Forte das Cinco Pontas, instalação militar do Recife. Enquanto se levantam e se preparam para o primeiro dia de cárcere, o capitão comenta sobre a chegada do comandante ao quartel. Surpreso, o escritor pergunta como ele descobriu tal fato? A explicação é simples: Mata ouviu o toque da corneta que indicava a presença do oficial. É dessa forma que a música faz sua primeira entrada em *Memórias do cárcere*. A melodia do instrumento de sopro está ligada às forças opressoras de Estado, na medida em que representa a ordem militar, orientando e coordenando o comportamento de comandantes e comandados.

Graciliano, completamente indiferente ao modo de vida na caserna, sequer teria notado o instrumento não fosse pela presença do solícito capitão, que traduz para o escritor a relação entre os sons e o cotidiano no quartel. Mata informou também que era hábito dos recrutas utilizarem versos grotescos, às vezes até mesmo obscenos, para fixar na memória os sentidos dos toques na corneta. Eis

* USP – Universidade de São Paulo. Instituto de Energia e Ambiente. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – paulo@iee.usp.br.

¹ Trabalho realizado em pesquisa de pós-doutorado em Literatura Brasileira, com financiamento da Fapesp, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, sob a supervisão do Prof. Dr. Alfredo Bosi. Sobre a obra cinematográfica, bem como as canções citadas neste trabalho, vide: *Memórias do cárcere* (1984).

alguns exemplos de versos bem humorados apresentados pelo prestativo soldado: “Quantos dentes tem sagui/Na boca?” e “Nunca vi mulher parir/Sem homem”.

No porão do Manaus, destino seguinte à prisão no Recife, a música é de outra natureza. Distante da representação da ordem cotidiana dos quartéis ela é expressão das camadas populares, como é o caso do samba de Paulo Pinto, que será retomado adiante, e do canto insistente de Mário Paiva sobre a “Flauta de Lobato”: “Lobato tinha uma flauta. / A flauta era de Lobato. / Minha avó sempre dizia: / – Toca flauta, seu... / Lobato tinha uma flauta. / A flauta era de Lobato”.

No Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção, no Rio de Janeiro, a música retorna. Se os recrutas do quartel do Recife criavam versos originais que davam novo sentido aos toques da corneta, os presos do Pavilhão modificavam o significado das canções populares e até mesmo do símbolo musical oficial máximo da pátria para dar-lhes sentido marcadamente político e de resistência.

Esse foi o caso do Hino do Brasileiro Pobre, cantado pelos homens no Pavilhão para receber seus novos companheiros de infortúnio. Seus versos, escritos por Agildo Barata, são executados sobre a melodia composta por Francisco Manuel da Silva:

Do norte, das florestas amazônicas, / Ao sul, onde a coxilha a vista encanta, /
A terra brasileira, à luz dos trópicos / É como um coração que bate e canta. /
Operários, camponeses, / Estudantes, funcionários, pés rapados / Já sofremos
mil reveses, / Já cansamos desta vida de explorados.

Mais adiante deparamos com a “Rádio Libertadora”, onde os presos simulavam uma transmissão radiofônica com notícias, críticas ao governo e, claro, músicas – canções patrióticas e sambas. É por meio do anúncio do locutor da “Rádio” que descobrimos a presença de mulheres no Pavilhão dos Primários. O canto das prisioneiras deu novo sentido ao *O orvalho vem caindo*, samba de Noel Rosa, que foi transformado por elas em canção política. Suas vozes suaves atravessam as paredes das celas para alcançar seus ouvintes: “As granadas vêm caindo / Incendiando o meu quartel. / E os soldados resistindo: / Tem valente a granel / A luta é desigual / Mas combatemos, olhos fitos no ideal...” (VIANNA, 2007, p.451).

É, no entanto, no capítulo XXVIII da primeira parte de *Memórias* que a música entra em cena de forma mais inventiva e vigorosa. Através do canto de Paulo Pinto, que emana das sombras e vapores fétidos do porão do Manaus, o samba se manifesta como sonoridade que se levanta contra a opressão.

Sons do subterrâneo – o canto de resistência de Paulo Pinto

As condições opressivas no porão do Manaus foram relatadas, com precisão, desde o instante em que Graciliano Ramos pisou pela primeira vez o chão imundo

da prisão flutuante. O calor e o cheiro de suor e de amoníaco que o lugar exalava tornavam mais insuportável a condição de homens amontoados e tratados como animais.

A narração de Graciliano é direta e contida: “sentia-me num banho a vapor, o colarinho empapava-se, a camisa adería ao peito e às costelas, as meias afundavam num charco ardente, do rosto caíam gotas sem descontinuar” (RAMOS, 2008, p.105).

A realidade impiedosa do porão leva o autor a sentir que sua alma o havia abandonado. Imagina também que em breve a resistência física iria deixá-lo mais fraco e que ele, aos poucos, definharia sobre as tábuas sujas, respirando amoníaco, o corpo coberto de pestilência. Não levaria muito tempo para que seu cadáver fosse lançado ao mar. A descrição de Graciliano é serena, mas isso não impede que ela provoque em nós reações de desconforto físico. Efeito semelhante produz no observador as telas de Michelangelo Merisi da Caravaggio e Vincent Van Gogh, tal a força que emanam de suas imagens vigorosas (RAMOS, 2008, p.103-104):

Arrisquei alguns passos, maquinalmente, parei meio sufocado por um cheiro acre, forte, desagradável, começando a perceber em redor um indeciso fervilhar. Antes que isso se precisasse, confuso burburinho anunciou a multidão que ali se achava. Agora já não éramos pequeno rebanho a escorregar num declive: constituíamos boiada numerosa; à ideia do banheiro carrapaticida sucedeu a de um vasto curral. Certamente a perturbação visual durou instante, mas ali de pé, sobraçando a valise, a abanar-me com o chapéu de palha, tentando reduzir o calor, afastar o cheiro horrível, mistura de suor e amoníaco...

Contrariando, no entanto, sua previsão pessimista, o narrador não pereceu. Ele continuou endereçando seu olhar agudo sobre os homens que habitavam o limitado espaço subterrâneo do Manaus. Soldados arrogantes e generosos deram-lhe a certeza que sob a farda conviviam sentimentos gentis e violentos. De seus companheiros de cárcere emergiram viventes variados: o beato que pregava o extermínio dos ateus, o malandro que lhe surrupiou alguns trocados, os revoltosos de 1935 e seu desejo frustrado de justiça, a figura alegre de Mario Paiva com a flauta do Lobato.

Através do convívio com esses indivíduos veio o reconhecimento, resumido de forma lapidar, da realidade como elemento que muitas vezes não se enquadra em ideias preconcebidas: “Precisamos viver no inferno, mergulhar nos subterrâneos sociais, para avaliarmos ações que não entenderíamos aqui em cima” (RAMOS, 2008, p.135).

O leitor, que acompanhou todos os passos de Graciliano no porão do Manaus, depara com um breve período de tranquilidade quando tem início o capítulo XXVIII de *Memórias do cárcere*. Seu primeiro parágrafo apresenta um ritmo *lento giusto*,

orquestrado com habilidade pelo autor através do encadeamento de imagens que ressaltam a noção de repouso e imobilidade: o recolhimento quando vem a noite, o balanço vagaroso das redes, o burburinho indistinto da multidão vaga, homens exaustos que tentam levantar enquanto outros, sonolentos e febris, não conseguem se mover.

Sentado sobre as tábuas de madeira que lhe servem de cama, o escritor observa o mundo à sua volta. Como o estrado está fixado acima do nível dos homens do porão, Graciliano é o espectador atento que, de sua posição ideal, identifica na turba zonas de movimento que fazem que a ação desenvolva um ritmo sutil, como num *andante ma non troppo*: “Algumas dúzias de criaturas vivas agitavam-se, falavam, davam-me a impressão de passear num cemitério” (RAMOS, 2008, p.160).

Personagens apresentados anteriormente no livro passam a desfilarem diante de nós numa prosa ágil, ajudando a sustentar a breve irrupção de movimento da cena: o preto a repuxar as pelancas dos quibas, o caboclo do rosário que, de longe, lançava olhares ameaçadores, o mulato ladrão de cinco mil réis.

Uma longa pausa é inserida pelo narrador quando esse “abandona” o porão do navio para tecer considerações sobre o avanço da extrema direita no Brasil, no contexto da segunda metade dos anos 1930. Para o escritor o mundo havia se tornado fascista e, sob essa perspectiva sombria, existia espaço apenas para o pessimismo (RAMOS, 2008, p.161):

O mundo se tornava fascista. Num mundo assim, que futuro nos reservariam? Provavelmente não haveria lugar para nós, éramos fantasmas, rolaríamos de cárcere em cárcere, findaríamos num campo de concentração. Nenhuma utilidade representávamos na ordem nova. Se nos largassem, vagariamos tristes, inofensivos e desocupados, farrapos vivos, velhos prematuros; desejaríamos enlouquecer, recolher-nos ao hospício ou ter coragem de amarrar uma corda ao pescoço e dar o mergulho decisivo. Essas ideias, repetidas, vexavam-me; tanto me embrenhara nelas que me sentia inteiramente perdido. Afligia-me especialmente supor que não me seria possível nunca mais trabalhar; arrastando-me em ociosidade obrigatória, dependeria dos outros, indigno e servil. Naquela noite devo ter remoído essas coisas, a agitar-me levemente, as varandas servindo-me de cobertas.

A narrativa retorna ao Manaus no momento em que lentamente surge um som “[...] lento e queixoso, semelhante a um longo gemido” (RAMOS, 2008, p.161) que fere os ouvidos de Graciliano. Esse se pergunta se não seria esse o som lamurioso de alguém a morrer, dúvida que foi rapidamente dirimida pelo comportamento sem sobressaltos das pessoas ao redor. O lamento aproxima-se de forma arrastada e anasalada até revelar-se como um canto profundo, que sensibilizou o autor (RAMOS, 2008, p.161):

A voz dorida saía da treva e arrepiava-me a carne. Tentei discernir alguma palavra, inutilmente; só aquilo, o extenso brado lastimoso a avizinhar-se. Esboçaram-se pouco a pouco as modulações de um canto, na verdade bem estranho. Quem se abalançaria a executá-lo em semelhante lugar?

Olhos e ouvidos do narrador apuram-se para identificar a origem do estranho som. Paulo Pinto havia iniciado um samba. O homem fingia mover um ganzá inexistente e caminhava devagar, abaixando-se para passar por sob os punhos das redes. Sutilmente, a sequência aos poucos ganha vigor e alcança um *andante sostenuto* graças à firme resolução de Pinto, andando entre os homens, de impor seu canto sobre a escuridão do navio-prisão. Termos como “notas elevaram-se”, “nitidez” e “dura exigência” reforçam a dinâmica musical que lentamente toma conta da cena (RAMOS, 2008, p.161-162):

A princípio aquilo se engrolava num resmungo confuso; prudência e receio com certeza: não fossem passageiros e soldados achar que o porão se desarranjava e descomedia. As precauções desapareceram, as notas elevaram-se, ainda vacilantes, ganharam nitidez, o queixume pareceu transformar-se em dura exigência. Por mais que tentasse, não me era possível distinguir a letra da composição, e isto a valorizava. Sem dúvida versos insignificantes e errados. Não os discriminando, apenas me interessava pelo clamor que subia da escuridão.

Outras vezes se juntam à do cantor, numa comovente manifestação da humanidade reprimida que se rebela contra os constantes maus-tratos e as péssimas condições do cárcere onde seres humanos vivem espremidos: “Algumas vezes se uniam à do sambista, formava-se um áspero conjunto, e a torrente sonora engrossava, transbordava, novos afluentes vinham juntar-se a ela, mudar-lhe o curso” (RAMOS, 2008, p.162). A metáfora da canção como um rio que transborda pelo ajuntamento de afluentes é mais uma construção que reafirma a estrutura em crescendo do capítulo, lembrando remotamente o desenvolvimento do *Bolero* de Maurice Ravel, onde instrumentos são gradualmente acrescidos durante a execução de um mesmo tema, criando um volume sonoro envolvente.

Finalmente chegamos ao andamento *vivace* onde homens, antes subjugados pela força opressora do Estado, erguem-se e reafirmam com veemência sua dignidade perdida há muito entre os vapores imundos dos subterrâneos do Manaus. Das sombras erguem-se não mais espectros, mas seres onde pulsa a vida (RAMOS, 2008, p.162):

Nada se combinara. Um murmúrio plangente, em seguida o rumor de cólera surda, e logo as adesões imprevistas, corpos a levantar-se nas redes, figuras aniquiladas a surgir da noite, espectros ganhando carne e sangue, pisando o solo com firmeza. Tinham estado em perfeita indiferença, numa resignação

covarde e apática; a disciplina dos encarcerados, implícita e fria, ordenava as conversas zumbidas, o gesto vago, o passo discreto, respeito a autoridades invisíveis, general atrabiliário ou soldado preto boçal. Em minutos isso desaparecera. As espinhas curvas aprumavam-se; as expectorações e a tosse haviam cessado: os pulmões oprimidos lançavam gritos roucos, a animar a toada monótona do coro. Já não eram contribuições esparsas: dezenas de trastes humanos se erguiam, marchavam, os braços para cima, florestas de membros nus, magros e sujos, e o canto ressoava como profunda ameaça.

Graciliano, mesmo sem juntar-se ao canto coletivo, coloca-se entre aqueles que, tocados pelo samba de Paulo Pinto, decidem elevar seu espírito ante as muitas injustiças sofridas. O escritor ergue-se de sua cama e revela sua adesão à música: “Um frêmito nos sacudia; agitavam-se todos em redor do grupo, cada vez mais numeroso; curvando-me um pouco, via-o perto, a alguns passos, e ainda se avizinha, numa decisão imprevista.” (RAMOS, 2008, p.162).

Uma brusca mudança no andamento quebra o ritmo retoma o movimento lento do início do capítulo. Impõe-se a visão objetiva de Ramos que reconhece o gesto de revolta sem, no entanto, desconsiderar o poder maior do opressor que poderia, a qualquer momento, restituir o imobilismo e fazer com que as espinhas se encurvassem mais uma vez (RAMOS, 2008, p.162):

Perguntava a mim mesmo as consequências da rebeldia. A polícia iria descer e restabelecer a ordem, sem dúvida; o preto volumoso encostaria a pistola ao débil arcabouço de Paulo Pinto; algum indivíduo resistente aguentaria safanões e logo se acomodaria. Dormiríamos em paz, como bichos.

O esvaziamento da canção como gesto de resistência por parte dos presos ocorreria, no entanto, de outra forma. Do alto, na coberta do navio, passageiros da primeira classe e soldados aproximam-se para ver a bagunça formada no porão. O que era ato de reafirmação de homens ofendidos e humilhados transforma-se em divertimento para o público do andar superior (RAMOS, 2008, p.163):

A plateia comprimia-se num círculo, entusiasmava-se; lá no alto um público superior afluía àquela espécie de camarote que semelhava a boca de um poço. Aguardei os protestos algum tempo, em vão. Novas figuras surgiam na tolda, vivo interesse nas fisionomias: começavam certamente a contagiar-se. Os soldados da escolta vieram engrossar o número de espectadores – e nenhum se lembrou de conter a manifestação prejudicial: o negro da pistola não incomodaria Paulo Pinto.

Verificamos aqui a formação de duas vozes que caminham simultaneamente e que se estabelecem de maneira contrastante na narrativa, atribuindo ao samba sentidos diferentes criando, com isso, um curioso efeito contrapontístico. Uma das vozes caminha no “ritmo” da resistência (sujeito) enquanto outra trafega na

cadência da celebração descompromissada (contrassujeito). A plateia da primeira classe via na manifestação dos encarcerados um autêntico samba popular feito apenas para diversão ligeira. Os presos endereçavam ao “público” da escotilha raiva e desespero, fazendo do canto a expressão dos subalternos que se levantam contra a indiferença e soberba dos senhores: “As vozes se espalhavam e cresciam, expunham raiva e desespero, as mãos se levantavam, os dedos se moviam, tinham jeito de garras, queriam despedaçar, rasgar, quebrar. Em resposta, difundiam-se lá em cima sorrisos de aprovação.” (RAMOS, 2008, p.163).

Aos olhos atentos do narrador não escapou a insensatez do fato: “Aquilo era absurdo, incoerente. Como vinham pessoas medianas, razoáveis, tranquilas, animar semelhante desconchavo?” (RAMOS, 2008, p.163). O público que agora aplaude é o mesmo que aceita de bom grado a permanência daqueles homens nas condições sub-humanas em que se encontram – esses espectadores certamente pensavam que a justiça deveria ter bons motivos para entocá-los como bichos. Antes, quando os presos foram levados para cima enquanto o porão era lavado, aquela mesma plateia espreitava-os de longe e não se aproximam, temendo “[...] infeccionar-se com a lepra moral que nos consumia” (RAMOS, 2008, p.163). Colocada em local seguro, sem a possibilidade de contato com os homens de baixo, a audiência da primeira classe aplaudia sem receio o samba que, longe de ser tomado como protesto, divertia.

A música termina e no dia seguinte os presos retomariam a rotina opressora da vida no porão, mas o gesto de resistência havia ocorrido e isso não poderia ser-lhes retirado (RAMOS, 2008, p.163):

No dia seguinte deslizaríamos, taciturnos e oblíquos, falaríamos baixo, alarmar-nos-íamos com o estouvamento infantil de Ramiro; naquela noite, porém, largávamos as cautelas, desabafávamos, livres de receios. A arte de Paulo Pinto nos dava força às almas tristes, aos corpos fatigados.

Antes de iniciarmos nossa investigação sobre os modos empregados por Nelson Pereira dos Santos para estruturar a música de *Memórias do cárcere*, faz-se necessária a exposição de alguns elementos que constituem a teoria da música de cinema.

A música no cinema – algumas observações

A música acompanha o cinema desde seus primórdios. Na aurora da sétima arte, no final do século XIX, ela foi utilizada inicialmente fora das salas exibidoras como recurso para seduzir as pessoas a entrarem nas salas de projeção. Tempos depois, foi levada para o interior dessas mesmas salas, executada por solistas e pequenos conjuntos nos locais mais modestos e por orquestras completas que tocavam nos grandes e sofisticados palácios do cinema.

Quando a música foi introduzida nas salas ela inicialmente tinha a função principal de isolar a plateia dos incômodos ruídos causados pelos projetores, pelos cochichos e tosses indesejáveis que minavam a atenção dos espectadores. Mesmo depois que os problemas acústicos com os projetores foram solucionados, a música continuava a exercer seu papel de protetora das “sombrias animadas” dos ruídos externos e das constantes entradas e saídas do público e de suas conversações (BURCH, 1990).

A música, ao ser incorporada ao universo da narrativa cinematográfica, trouxe consigo o extenso vocabulário da tradição musical contemporânea e anterior ao cinema. Esse universo era aquele formado pelas composições feitas para a ópera, o ballet, o circo, o music-hall e também pelos “*lieder*”, pelas narrativas e poemas sinfônicos (CHION, 1992).

No cinema clássico de matriz hollywoodiana, forma predominante desde meados da década de 1910, a música está fundamentalmente subordinada à narração e à duração das cenas. Nas realizações produzidas dentro desse estilo clássico os sons e os ritmos do mundo são filtrados e domesticados e os ruídos se tornam discretos. Nas películas narrativas tradicionais o diálogo é um elemento preponderante e a música ocupa um lugar secundário, colocando-se sempre entre as falas dos personagens tal como ocorre nos recitativos das óperas (CHION, 1995).

A música pontua e acompanha as ações das imagens na tela através de movimentos musicais sincronizados e funciona como um estímulo para a emoção do espectador, ao sublinhar sentimentos de medo, cólera, alegria e amor (CHION, 1992). Ela opera como elemento que delimita o início e o final das sequências e a abertura do próprio filme, além de exercer a função de caracterização de tempo, espaço e até mesmo de culturas – lembremos aqui os ritmos árabes, africanos que introduzem as sequências cuja ação se desenrola nessas regiões.

Para Michel Chion (1995), a obra do compositor Richard Wagner foi a maior influência da música de cinema. O drama wagneriano está muito próximo de um modelo teatral naturalista, onde a música exerce essencialmente uma função utilitária. Chion definiu o modelo das óperas de Wagner como aquele constituído de conversação e ação acompanhada pela música, “*dans lesquelles cette dernière à la fois participe à une action concrète et linéaire, tout en la portant au niveau du général et du mythe, au-delà du naturalisme même que est son point de départ. La formule même, autrement dit, du cinéma*” (CHION, 1995, p.192).

Alguns teóricos do cinema, entre os quais podemos mencionar David Bordwell (1985) e Edward Branigan (1992), dividem a narrativa cinematográfica em dois campos: diegético e não diegético. O primeiro está relacionado à história contada, ou seja, ao mundo dos personagens; o segundo não é produzido no espaço interno da narração e está fora do campo de ação dos personagens. A música nos filmes trafega entre esses dois espaços.

Os sons e as músicas produzidos/executados dentro de uma cena por cantores e/ou músicos e um personagem que, por exemplo, sintoniza estações de rádio são exemplos de elementos sonoros que têm origem no interior da narrativa. Ouvidos tanto pelos personagens quanto pelos espectadores, esses elementos sonoros são, portanto, diegéticos. Por outro lado, é comum encontrarmos trilhas sonoras endereçadas somente aos espectadores. Embora relacionadas às imagens exibidas na tela, elas estão excluídas do mundo dos personagens e por essa razão são consideradas não diegéticas. Michel Chion (1992) utiliza os termos música de tela para definir as peças que emanam de uma fonte presente ou sugerida pela ação e música de fosso para a trilha musical que acompanha ou comenta a ação sem dela se originar. Utilizo aqui a terminologia empregada por Chion por acreditar que ela está mais próxima do universo musical o que, de forma alguma, invalida os outros termos.

Música nas imagens de *Memórias do cárcere*

O emprego da música de fosso em *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos, está em sincronia com seu texto de origem, embora os dois artistas sirvam-se dela com sentidos ligeiramente diferentes, como pode ser visto a seguir. O filme acompanha o livro ao representar os toques da corneta no quartel, a flauta do Lobato e o samba no porão do Manaus. A modificação realizada pelo diretor ficou por conta do acréscimo da valsa que aparece na sequência do sonho no navio.

Começo minha investigação musical do filme comentando a manifestação sonora típica da sétima arte e que consistiu na adição criativa feita pelo cineasta em sua transposição cinematográfica da obra de Graciliano Ramos: a música de tela.

A “Marcha solene brasileira” ou alguns apontamentos sobre o desenraizamento

No Palácio do Governo de Alagoas, Graciliano Ramos, então diretor da Instrução Pública do estado, atende um telefonema repleto de ameaças fascistas. Em sua mesa, cercado por fazendas compradas para fazer as roupas dos alunos pobres, o escritor enfrenta seu interlocutor afirmando categoricamente não temer ameaças. A ação se passa no ano de 1936.

Do lado de fora do Palácio, fazendo eco ao telefonema ameaçador, vemos uma passeata de membros da Ação Integralista Brasileira, partido de extrema direita tupinambá influenciado por seus similares alemães e italianos, que desfilam orgulhosos com seus uniformes e bandeiras adornados com a letra grega sigma. Próximo a eles, soldados da força pública zombam dos integralistas através de cacarejos e gritos de “galinhas verdes”.

Simultaneamente às manifestações fascistas, Graciliano recebe em seu escritório a visita de um tenente do Exército que solicita ao diretor da Instrução um favor especial: ele veio pedir a nomeação de uma banca fora de prazo para sua sobrinha. Todavia, tal ato fere o regulamento da instituição e por essa razão Graciliano recusa o pedido do oficial que se retira visivelmente irritado.

Quase ao mesmo instante em que o tenente deixa a sala entra Lunardi, funcionário do gabinete, trazendo para Graciliano mais bilhetes de ameaças, que se recusa a vê-los uma vez que não estão relacionados às atividades da repartição. Parado, diante da janela, ele observa o tumulto causado pelo embate entre soldados e integralistas – durante a discussão com o tenente os sons da passeata vindos de fora podem ser ouvidos com clareza.

Através do vidro o escritor vê os soldados fugindo dos “galinhas verdes” que, cansados das chacotas, decidem revidar com violência. No exato momento em que as forças reacionárias vencem a “batalha nas ruas” ouvimos a primeira música de tela do filme: a “Marcha solene brasileira”, obra do músico norte-americano Louis Moreau Gottschalk. Inspirada nos temas musicais do Hino Nacional, a composição havia sido solicitada pelo imperador Dom Pedro II quando o compositor estava de passagem pelo Brasil.

A composição de Gottschalk que ouvimos simultaneamente ao confronto entre integralistas e soldados, executada durante os créditos iniciais da película, sublinha a crescente escalada das forças conservadoras no contexto brasileiro da segunda metade dos anos 1930. Ascensão que terá seu ponto culminante com a instauração, por Getúlio Vargas, do Estado Novo em 1937. No bojo dessa onda conservadora estava a prisão de Graciliano Ramos, e nesse fato reside a função principal da peça do compositor norte-americano na versão cinematográfica de *Memórias do cárcere*: emoldurar a trajetória do autor de *São Bernardo* nas prisões da República.

A “Marcha solene” antecede a primeira “queda” do escritor – sua destituição do cargo de diretor na Instrução Pública alagoana, que ocorre antes de sua prisão no quartel do Recife. Seus acordes soam sobre a “vitória” dos fascistas no choque nas ruas de Maceió, fato que reforça a função da música de Gottschalk como preâmbulo da derrocada de Graciliano, uma vez que no livro ele atribui sua demissão à extrema direita que pressionava Osman Loureiro, então governador de Alagoas: “Evidentemente era aquilo início de uma perseguição que Osman não podia evitar: constrangido por forças consideráveis, vergava; se quisesse resistir, naufragaria... Os integralistas serravam de cima, era o diabo”. (RAMOS, 2008, p.18)

Em sua última manifestação, a Marcha acompanha a liberdade do escritor que deixa a Colônia Correccional de Dois Rios, na Ilha Grande. Além dessas duas pontas da narrativa, a composição de Gottschalk aparece em outros momentos do filme que merecem ser analisados.

É noite quando Graciliano, ao lado de outros presos, é colocado num caminhão com destino ao navio Manaus. No interior do veículo o capitão Mota pergunta a seus novos companheiros quais foram as razões que os levaram ao cárcere. Um responde que só queria montar uma cooperativa, outro confessa ser um dos revolucionários do levante comunista de 1935 de Natal. No preciso instante em que o veículo deixa o pátio do quartel retorna a “Marcha solene brasileira”. A música de Gottschalk incide também sobre a imagem de uma lancha que ruma para uma ilha, onde um soldado aguarda abanando seu capacete para amenizar o forte calor. Tais imagens marcam os primeiros momentos da jornada do escritor na Colônia Correccional da Ilha Grande – no filme essa é sua última etapa nos cárceres da República.

No último quarto da fita, Graciliano se despede de seus companheiros da Colônia Correccional. Momentos depois, ele se encontra fora dos portões que delimitam a Colônia, acompanhado pelo mesmo soldado que o escoltou quando da sua chegada. A câmera se aproxima do protagonista que atira o chapéu para o alto, comemorando sua libertação. Acompanhando o gesto do escritor a “Marcha solene brasileira” retorna pela última vez ao filme, permanecendo durante os créditos finais que rolam sobre a imagem da embarcação que leva o escritor rumo à liberdade. Ela só deixará de ser ouvida quando a tela ficar, pela última vez, totalmente escura e silenciosa.

A “Marcha solene” pontua no filme os momentos de mudança na condição do preso político Graciliano Ramos. Cada vez que a ouvimos, da janela do Palácio do Governo de Alagoas à embarcação que deixa a Colônia Correccional, ela assinala a descida do personagem para ambientes cada vez mais duros e degradados: da vida relativamente tranquila no quartel do Recife às condições sub-humanas no porão do Manaus, a breve retomada de certa dignidade ainda possível no Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção e, finalmente, a realidade violenta de uma estadia sem direitos constitucionais na Colônia.

A última manifestação da “Marcha” ocorre num tom aparentemente otimista, quando o escritor é libertado. No entanto, se nos lembrarmos de que o país para o qual retorna o personagem é aquele do Estado Novo e que sua libertação foi um caso isolado – os detentos comuns e políticos, quase todos oriundos das camadas populares, ainda continuavam presos –, podemos concluir que essa liberdade é relativa.

Os deslocamentos e transferências de Graciliano Ramos no sistema prisional do Estado funcionam principalmente como um mecanismo que o afasta cada vez mais de suas origens e de sua ligação com o mundo externo, minando no escritor seu sentimento de pertencimento a uma comunidade. O emprego da música de Gottschalk por Nelson Pereira dos Santos assinala esse processo, definido por Simone Weil (1996) com aguda lucidez como desenraizamento.

Para a pensadora francesa, o enraizamento é possivelmente a mais importante e desconhecida necessidade da alma humana. O ser humano, afirma Weil (1996, p.411), “[...] tem uma raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro”.

O enraizamento é o sentimento que brota da relação do homem com a tradição que não é letra morta. Tradição que não teme em incorporar aquilo que lhe é estrangeiro, quando esse veio não para pilhar e sim para estimular a vida do Bem. Ao mesmo tempo, esse sentimento alimenta a esperança de um possível futuro não reificado, não banalizado pelo poder acachapante da mercadoria que a tudo transforma em produto descartável. Estar enraizado é estender as raízes do espírito nas coisas do mundo para, dessa forma, sorver a seiva da vida. É estar imerso em um contexto construído pelas gerações anteriores e pelos bons ventos trazidos de fora. Por tudo isso é que, quando surge, o desenraizamento produz na alma uma dor aguda.

O homem desenraizado é o ser que perdeu a conexão com tudo aquilo que está ao seu redor. Essa ruptura se dá, por exemplo, quando o dominador estrangeiro chega e destrói impiedosamente as tradições locais – assim fizeram os colonizadores de outrora e assim fazem os contemporâneos. Há também o poder do dinheiro que devora as raízes por onde passa plantando no lugar somente o desejo de ganhar; a exigência do lucro é muito menor e que por isso ela suplanta com facilidade outras necessidades. “Nada mais claro e simples que uma cifra” (WEIL, 1996, p.411-412). Como observou Ecléa Bosi (2003, p.176-177), nem mesmo a cultura popular escapa à sanha demolidora do desenraizamento:

Como pensar em cultura popular em um país de migrantes? O migrante perde a paisagem natural, a roça, as águas, as matas, a caça, a lenha, os animais, a casa, os vizinhos, as festas, a sua maneira de vestir, o entoado nativo de falar, de viver, de louvar a seu Deus... Suas múltiplas raízes se partem. Na cidade, a sua fala é chamada “código restrito” pelos linguistas, seu jeito de viver, “carência cultural”, sua religião, credence ou folclore. Seria mais justo pensar a cultura de um povo migrante em termos de desenraizamento. Não buscar o que se perdeu: as raízes já foram arrancadas, mas procurar o que pode renascer nessa terra de erosão.

Os deslocamentos de deportados para os guetos e campos de concentração da Alemanha nazista estavam inseridos na soturna proposta de concentrar as populações indesejáveis para o Reich e, com isso, realizar o controle e o extermínio eficiente desses indivíduos. Havia outro propósito nefasto oculto nessas viagens forçadas: afastar os presos de seus locais de origem e, com isso, transformá-los em párias que não pertenciam a lugar nenhum. Nada mais apropriado para essa tarefa que os impessoais vagões de carga onde seres humanos eram transportados

em condições terríveis. Não passou despercebido ao olhar atento de Graciliano o caráter desenraizante do deslocamento dos prisioneiros (RAMOS, 2008, p.96):

Afinal vamos ser transferidos para o sul. Que lugar nos destinavam? Rio de Janeiro, Bahia, São Paulo? Ou qualquer cidadezinha do interior? Quando lhe desse na veneta, mandar-nos-iam fazer meia volta, desembarcar-nos-iam no Amazonas, obrigar-nos-iam à convivência dos jacarés. Nenhuma lógica nessas reviravoltas, nenhum senso. Arranha-céus ou seringueiras e tartarugas. Estúpido. Nada nos chamava ali ou acolá. Os nossos interesses se fixavam no Nordeste, o sangue e as observações – os filhos, a terra plana, poeirenta e infecunda.

Em *Memórias do cárcere*, nas suas versões literária e cinematográfica, há o trem que leva Graciliano, o caminhão que conduz os presos para o porto, o navio Manaus que carrega homens como se esses fossem carga e, finalmente, a lancha que os transporta para a Colônia Correccional de Dois Rios. Se, através da janela do trem e da escotilha do navio, Ramos podia observar o ambiente externo, aos poucos esse contato ser-lhe-á tolhido. No Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção sua relação com o mundo ocorre através das visitas de sua esposa Heloísa e, em menor grau, por meio das “transmissões” da Rádio Libertadora. No campo de concentração que era a Colônia, o contato havia sido abolido de vez. Sob o jugo do Estado autoritário e das classes dominantes, o escritor não tem mais controle sobre seu destino.

Terminada a exposição sobre a música de tela no filme, é hora de investigar como o cineasta articula a música de fosso em sua realização. Ela se manifesta no toque da corneta no quartel, no porão do Manaus com a flauta do Lobato, o samba de Mario Pinto, no sonho de Graciliano, no Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção e, pela última vez, na Colônia Correccional da Ilha Grande.

O sonho e a valsa

A primeira manifestação musical que emana do universo narrado vem da música no quartel. Da mesma forma que no texto de origem, ela denota a rotina da instalação militar: o toque que ordena a formação dos soldados em seus exercícios, a melodia que avisa a presença do oficial etc. O que mudou foi o tom explicitamente irônico dos versos usados pelo capitão Mata para o toque que indica a presença do coronel: “Parasita da nação / Coronel chegou”. A música retornará com força no navio que transporta os presos de Pernambuco para o Rio de Janeiro.

No porão do Manaus os revoltosos de Natal mencionam as torturas e exibem as marcas da violência inscritas em seus próprios corpos. Apesar do tema amargo, a conversa sobre o assunto é leve e bem-humorada. Graciliano participa do descontraído debate observando que a luta por uma distribuição equitativa da terra

e por melhores condições de vida para os trabalhadores, do ponto de vista das elites, é roubo. O riso é geral. Nesse momento, alguém avisa que a boia chegou.

Emanuel da Silva Cruz, presidente da Aliança Nacional Libertadora, não experimenta a péssima comida dos presos – ele ordena ao Doutor, seu serviçal negro, que busque o almoço na cozinha da primeira classe. O empregado começa a servir a refeição para seu patrão quando um corte rápido transporta-nos para outro tempo e outra embarcação.

O novo cenário apresenta a primeira classe de um navio onde homens e mulheres conversam e dançam ao som de uma valsa tocada ao piano. A câmera passeia entre os dançarinos e acompanha uma família formada por três filhos e um casal – ele mulato e ela branca – e se detém numa mesa onde uma francesa e Graciliano olham com curiosidade para o grupo que passa diante deles. A mulher sorri e diz para um escritor também sorridente: “*Quel pays, mon Dieu!*”.

A iluminação dessa sequência contrasta vivamente com a luz do porão. Se na primeira classe ela é suave como a música tocada ao piano que a acompanha, no cárcere do Manaus ela é pesada e opressora. A valsa reforça o ambiente burguês, enfatizando a diferença social entre os homens vistos anteriormente no calabouço da embarcação e a elite. Não deve ser ignorado o fato de essa passagem estar inserida logo após a cena em que Emanuel era servido por seu empregado negro. Embora apresentem comportamentos diferentes, a articulação das duas imagens coloca para o espectador que tanto o escritor quanto o ex-líder da ANL são burgueses.

Outro corte rápido apresenta-nos o escritor jogando cartas a dinheiro, na companhia de outros passageiros. Finalmente, na última cena dessa sequência, Ramos desfruta a alegre companhia de homens e mulheres. Em meio à diversão, um rapaz come animadamente uma fruta e displicentemente joga fora as cascas.

De volta ao porão, Graciliano desperta quando cascas de laranja caem sobre ele. Só agora descobrimos que as imagens anteriores faziam parte de um sonho que embalava o protagonista. A imaginação havia-o transportado para outra época e embarcação, onde ele havia sido um passageiro privilegiado.

Os restos da fruta funcionam como um inusitado elemento de ligação entre o espaço onírico e a realidade. Ao mesmo tempo que estão associadas ao mundo burguês do autor de *Angústia*, as cascas remetem à nova situação em que se encontra o intelectual, surgida justamente em consequência de sua visão crítica da sociedade conservadora brasileira.

O canto da resistência

Um homem balança na rede enquanto, em segundo plano, notamos alguns presos ajudarem outro que, adoentado, apoia-se nos braços solidários de seus companheiros. Ouvimos o murmúrio de uma canção na voz Mário Pinto que, meio

embriagado, entra em cena utilizando uma garrafa de pinga vazia como instrumento musical. Nesse momento, Graciliano escreve sobre um caixote, tendo ao seu lado o capitão Mata. Diferentemente do texto de origem, onde está sentado em seu estrado numa posição privilegiada, o escritor se encontra no mesmo nível dos presos. Logo a escrita é deixada de lado, pois é difícil resistir ao encanto da música.

Se no livro a canção não é identificada pelo narrador, no filme ela ganha ritmo e letra específicos. Pinto canta *O canto da ema*, obra de Ayres Viana, Alventino Cavalcante e João do Vale. Sucesso de Jackson do Pandeiro em 1960, o batuque foi gravado posteriormente por Alceu Valença e Gilberto Gil:

A ema gemeu no tronco do juremá
Foi um sinal bem triste, morena
Fiquei a imaginar
Será que é o nosso amor, morena
Que vai se acabar?
Você bem sabe, que a ema quando canta
Traz no meio do seu canto um bocado de azar
Eu tenho medo, morena, eu tenho medo
Pois acho que é muito cedo
Pra esse amor acabar
Vem morena, vem, vem, vem
Me beijar, me beijar
Dá um beijo, dá um beijo
Pra esse medo se acabar

O canto da ema é sinal de mau agouro. O homem teme que o amor acabe antes da hora e que a morena o abandone. É preciso afugentar o medo e só os braços e o beijo da mulher amada podem tranquilizar o coração enamorado.

No porão imundo do navio o beijo da morena adquire o sentido e a força de uma libertação. Os cantos metálicos da embarcação escondem nas sombras o canto agourento da ema. A canção faz o sangue uma vez mais circular no coração dos homens do subterrâneo. A arte ousa a nobre tarefa de trazer a vida para os indivíduos oprimidos e torturados; o que era apenas o receio do amor perdido termina por transformar-se em uma pungente canção de protesto. Aos poucos as criaturas alquebradas se levantam e juntam suas vozes ao canto de Mário Pinto. O beato, o comunista e até o Doutor se animam. Este último vem cantar para recuperar, por um breve instante, sua dignidade diminuída pela dupla opressão do Estado autoritário e de Emanuel, seu patrão. Esse, por sua vez, age como se nada estivesse acontecendo, tão concentrado estava em comer seus preciosos biscoitos.

O olhar de Graciliano chama a atenção da câmera que se volta para o alto, onde uma plateia composta por animados passageiros, soldados e marinheiros havia se

colocado para assistir a música dos presos. Eles sacolejam ao som da cantoria, alheios à revolta em forma de música que os presos agora lhes dirigem.

Um rápido plano mostra a cena vista sob a perspectiva do público da primeira classe do Manaus. Na configuração da imagem, o descompasso entre a intenção dos presos e o divertimento da audiência é acentuado pela distância que a câmera insere entre os dois grupos. O público do cinema, formado em sua maioria por membros da classe média e da elite, é colocado pela câmera ao lado da plateia que assiste ao “espetáculo” do porão uma vez que o olhar desses dois públicos tende a estar mais próximo entre si do que dos homens do porão.

O canto da ema propõe ainda outra aproximação com o público do filme ou, pelo menos, parte dele. Não seria fora de propósito imaginar que as pessoas que viveram ou que entraram em contato de uma forma ou de outra com o contexto político dos anos 1960 estavam entre os espectadores que assistiam ao filme de Nelson Pereira nas salas de cinema em 1984. Esse público conhecia o sentido das músicas de protesto que eram entoadas como forma de resistência à ditadura militar. Do *Funeral de um lavrador* de Chico Buarque e João Cabral de Melo Neto, passando pelas flores de Geraldo Vandré e pelos muitos discos de Nara Leão, a música popular assumiu seu caráter de oposição ao regime. O canto de Mário Pinto recupera, para o público, esse aspecto da canção brasileira.

Hinos e sambas da liberdade

Quando os presos do Manaus chegam ao Pavilhão dos Primários da Casa de Detenção são recepcionados pelos companheiros que lá estavam com o Hino Nacional. Diferente da “Marcha solene brasileira” no filme e do “Hino brasileiro pobre” mencionados por Graciliano no livro, a versão do hino que ouvimos na fita é a oficial. Apropriados pelos opositores do regime, os versos de Joaquim Osório Duque Estrada são o símbolo do país que não se resume a militares, governos opressores e classe privilegiadas. Ele é o bem comum que a todos pertence.

No Pavilhão dos Primários a Rádio Libertadora funciona como meio de entretenimento dos encarcerados na hora em que, ao cair da noite, são obrigados a retornar para suas celas. Em uma dessas unidades alguns presos simulam com eficiência um programa radiofônico de variedades. Entre mensagens de boas-vindas e notícias a transmissão anuncia que Laura Leal interpretará um samba.

Em seguida ao anúncio do número de Leal, a câmera efetua um deslocamento suave entre as celas do presídio, onde os homens aplaudem a cantora. A aclamação da plateia diminui até restar apenas o silêncio reverencial, quando se impõe a voz doce que passeia com graça pelos versos do samba de Noel Rosa: “O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu / e também vão sumindo, as estrelas lá do céu...”.

A voz encantadora de Leal faz da peculiar combinação de lirismo e crítica social de Rosa uma força irresistível. A câmera continua seu movimento gentil em busca da fonte da canção. Uma lenta fusão nos dá a impressão que o dispositivo atravessa as paredes para, finalmente, instalar-se na ala feminina, onde a letra de Noel dá lugar à versão politizada citada no livro.

Depois da música de Noel segue-se a “Praia maravilhosa”, cantada sobre a melodia da conhecida marcha carnavalesca de André Filho: “Praia maravilhosa / Cheia de balas mil / Vermelha e radiosa / Redentora do Brasil...”.

A ala das mulheres é dotada de uma leveza inexistente no setor masculino. Helena Salem (1996, p.363) não está longe da realidade ao observar que as maiores liberdades tomadas por Nelson Pereira em relação ao texto original concentravam-se nos personagens femininos:

Embora a adaptação de NPS do livro tenha sido bastante rigorosa, em relação às personagens femininas ele se permitiu maiores liberdades – no clima. As mulheres da cela quatro são leves, riem, dançam, brincam entre si – apesar da cadeia. Enquanto que no livro não, na cela quatro há o mesmo clima pesado existente na ala dos homens.

O tempo passa lentamente na prisão e num determinado dia o governo Vargas decide entregar Olga Prestes e Elisa Berger aos nazistas. Os presos revoltaram-se e, como forma de protesto, pediram a morte de Getúlio, jogaram seus pratos de comida no chão. De nada adiantou – as duas mulheres foram deportadas e os homens acabaram confinados em suas celas por várias semanas.

A Rádio Libertadora, “arauto das aspirações de liberdade”, transmite mais um programa. A câmera transita pelo local onde os presos se reúnem para pequenas assembleias, montar a fila da boia ou simplesmente conversar. Uma voz solitária começa a cantar o Hino da Proclamação da República: “Liberdade! Liberdade! / Abre as asas sobre nós / Das lutas, na tempestade / Dá que ouçamos tua voz”. A parca iluminação do pátio vazio mostrada pela câmera em seu *travelling* depõe frontalmente contra a letra do hino.

Em sua cela Graciliano escreve suas anotações e Aquiles Pompeu redige uma carta. A música continua clamando por liberdade quando soa o aviso de revista obrigando o escritor a esconder suas notas e Pompeu, a queimar sua missiva. Quão longe estava a liberdade!

Na história da República, diferente daquilo que proclama os versos de Medeiros e Albuquerque, a liberdade nunca esteve ao alcance das classes subalternas: de Canudos ao Contestado, dos trabalhadores das linhas de produção ao camponês, sob o peso do Estado Novo ou do regime autoritário de 1964, sob a cruel divisão de classes e concentração de renda, a República brasileira é o relato de uma opressão que não quer calar.

O último canto

Uma última vez a música de fosso retorna ao filme. É quando, na Colônia Correccional, Mário Pinto canta mais uma vez a “Flauta do Lobato” – no livro não há espaço para cantorias na Colônia – quem sabe devido ao espírito oprimido de Graciliano que não conseguiu prestar atenção nas canções ou simplesmente por não haver motivo algum para os presos cantarem no ambiente massacrante em que viviam.

Na primeira vez, Pinto canta para recepcionar o escritor quando esse chega à Colônia; na segunda e última ele canta para azucrinar novamente o doutor Emanuel da Silva Cruz, o antigo líder da ANL que continua aferrado aos seus privilégios de classe e que a vida dura na Colônia não mais permite – assim como os demais presos ele é obrigado a carregar pedras.

Mário Pinto é o único personagem que morre diante de nossos olhos – sua alma espontânea não resistiu aos maus-tratos na prisão. Ele é o representante das classes subalternas que perece sob a mão pesada de um Estado injusto. Há, no entanto, o consolo de ele ter oferecido aos seus companheiros a oportunidade de recuperar, por um breve instante, a dignidade no porão do navio. E isto não é pouco.

Comentário final

Nelson Pereira dos Santos deu início ao cinema moderno brasileiro através de obras como *Rio, 40 graus* (1956) e *Rio, Zona norte* (1957). Sua carreira desenvolveu-se a partir de uma postura crítica diante da realidade brasileira, procurando revelar seus mecanismos de exploração. Sua aproximação da obra de Graciliano Ramos, primeiro com *Vidas secas* (1963) e posteriormente com *Memórias do cárcere*, foi uma das primeiras manifestações do cinema nacional a retomar a tradição da literatura socialmente empenhada dos anos 1930 e da qual o escritor alagoano é, provavelmente, seu maior representante.

O recorte elaborado neste artigo procura revelar um dado específico da versão fílmica das lembranças da cadeia de Graciliano: o emprego da música como instrumento de resistência política. No livro ela se manifesta como forma de oposição às forças reacionárias que dominavam o país às vésperas da implantação do regime ditatorial do Estado Novo. Os presos cantam para reafirmar sua dignidade no porão do Manaus e sua crítica ao regime através das versões politizadas das músicas populares e do *Hino nacional*.

Nelson Pereira utiliza as possibilidades expressivas do som no cinema para, entre outras coisas, chamar a atenção do espectador para a característica de oposição presente nas manifestações musicais comentadas pelo escritor em seu texto memorialístico. O cineasta, como intérprete atento, revela que o som nas páginas de *Memórias*, embora apareça poucas vezes, possui relevante sentido político.

Paulo Roberto RAMOS. Music in *Memórias do cárcere*. **Itinerários**, Araraquara, n.36, p.199-217, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This article aims at investigating the presence of music in Graciliano Ramos's narrative, Memórias do cárcere, and in its film adaptation directed by Nelson Pereira dos Santos. If music is more discreetly present in the novel but no less relevant, in the movie its presence is even more relevant. In a broader sense, in both works the musical pieces are used as a form of resistance against the oppressive forces. The objective of this paper is to understand how the two artists use music in their works as a structural element of the narrative. The theoretical framework developed by Michel Chion was essential for the development of the analysis on the dialogue between the musical soundtrack and the image in the film by Nelson Pereira dos Santos.*

■ **KEYWORDS:** *Brazilian literature. Brazilian cinema. Music. Adaptation.*

Referências

BORDWELL, D. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: University of Wisconsin, 1985.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANIGAN, E. **Narrative comprehension and film**. New York: Routledge, 1992.

BURCH, N. **Life to those shadows**. California: University of California, 1990.

CHION, M. **La musique au cinéma**. Paris: Fayard, 1995.

_____. **Le son au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, 1992.

MEMÓRIAS do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Carlos Vereza; Glória Pires; Nildo Parente; José Dumont. Rio de Janeiro: Sagres, 1984.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SALEM, H. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VIANNA, M. de A. G. **Revolucionários de 1935**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

WEIL, S. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Recebido em: 22/11/2012

Aceito em: 12/04/2013

■ ■ ■

25 FOTOGRAMAS: A INTERFACE LITERATURA/CINEMA NO ROMANCE *O FOTÓGRAFO*, DE CRISTÓVÃO TEZZA

Barbara Cristina MARQUES*

■ **RESUMO:** Este trabalho propõe-se a tratar da relação (ou interface) literatura/cinema no romance *O fotógrafo* (2004), de Cristóvão Tezza. Há nesse romance uma potência visual sobre a qual é possível reconhecer uma espécie de qualidade cinematográfica. Nesse sentido, procuramos observar, entre outras coisas, quais elementos podem ser associados à linguagem cinematográfica, sobretudo no que se refere ao uso da montagem como o elemento capaz de agenciar e, portanto, “organizar”, as cenas aparentemente soltas no enredo.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Fragmento. Montagem cinematográfica.

“A fotografia é a verdade. O cinema é a verdade 24 vezes por segundo.” A frase que Jean-Luc Godard (informação verbal) usou em *Le petit soldat*, filme de 1963, parece-nos bastante significativa para iniciar algumas reflexões a respeito do romance *O fotógrafo*, do escritor catarinense, radicado há mais de vinte anos em Curitiba, Cristóvão Tezza, publicado em 2004.

A fotografia como substância. O fotograma como um fragmento; 25 capítulos. cinco personagens; três histórias que se cruzam. Diferentes “fios” diegéticos que conservam, evidentemente, uma certa linearidade narrativa, mas que são postos ao leitor de forma frouxa, como blocos ou pequenos atalhos que se encontram, encontros fortuitos que, pouco a pouco, vão se emaranhando na trama. É como se Tezza não utilizasse “*fade-in*” para dissolver o intervalo entre cada cena ou cada episódio (ou capítulo). Ao contrário, entre eles há um corte. Um corte seco para funcionar como lacunas da narração, o que potencializa a noção de fragmento e, ao mesmo tempo, confirma a ideia de que o texto literário pode, então, vencer a impossibilidade do simultaneísmo, tal qual o cinema.

A decomposição da linearidade narrativa em *O fotógrafo*, o que aponta para uma espécie de autonomia dos pequenos fragmentos-capítulos-fotogramas, faz que o enlace da história (como um todo) ocorra por meio do cruzamento da vida dos

* UEL – Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas – Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas. Londrina – PR – Brasil. 86051-980. barbara.marques@gmail.com

personagens através de vários encontros ao acaso. Numa espécie de descontinuidade visual, o romance ajusta a narrativa não de forma sequencial, mas a partir de um tipo de organização em que os desdobramentos das várias histórias possam se materializar simultaneamente. É preciso que o leitor, tal qual um espectador, seja particularmente vigilante e rápido na identificação de cada episódio. Eles colaboram, assim, com a estratégia dos pequenos “cuts”, eles ajudam a montar os enredos no decorrer da leitura.

Da fotografia ao filme, do fragmento ao movimento, percorre-se um caminho repleto de estratégias e truques narrativos. Mudanças constantes de focalização, alternâncias de ponto de vista, *raccords*, cortes abruptos de cena, personagens muito bem caracterizados, tipificados pelas profissões que exercem, fisicamente bem delineados, marcados por uma identidade social bem constituída. E, no meio, a banalidade de pequenas histórias da classe média brasileira. Peças de um *puzzle* que se imbricam umas com as outras aparentemente de forma natural. No entanto, necessitam do trabalho engenhoso da montagem para que se combinem. Diante desse mosaico de histórias, como compreender o modo de organização dessa narrativa: fragmentada e absolutamente coesa? Como reconhecer, afinal, uma espécie de qualidade cinemática ou filmica nesse romance? Como se dá a interface literatura/cinema em *O fotógrafo*?

Nos 25 capítulos que compõem o romance *O fotógrafo* amontoam-se as vidas de cinco personagens e as inúmeras situações entrecruzadas que revelam, para além do propósito aparentemente detetivesco, uma narrativa cheia de fissuras sobre a qual repousa um emaranhado de cenas conectadas por relações familiares, afetivas, e pelo mero acaso.

As 25 cenas, numa espécie de pequenas fotografias dispostas sobre uma mesa, registram diversas situações cotidianas que ocorrem em apenas um único dia nas vidas do fotógrafo, sem nome em todo o romance (erroneamente chamado de Rodrigo por um antigo amigo que se tornou deputado), da estudante de Letras Lídia, casada com o fotógrafo; do professor de literatura Duarte e de sua esposa Mara, psicóloga, e da modelo Íris. Ambientado na cidade de Curitiba, nas vésperas da eleição presidencial, em 2002, que colocou Lula no poder, o leitor tem diante de si um romance que tenciona contar a história de um fotógrafo, contratado por um cliente, cuja identidade é mantida em segredo, para fotografar secretamente a modelo Íris, trabalho que lhe renderia a paga de 200 dólares por cada rolo produzido e não revelado.

A linha de força do enredo, que deveria ser, então, o tal trabalho secreto do fotógrafo, acaba por se esvaír e se fragmentar ao longo da narrativa, importando mais as relações e os desdobramentos que brotam dela. O suspense e a própria urdidura da trama perdem a força diante do mergulho existencial de cada personagem, das relações afetivas que formam pequenos núcleos narrativos, das imagens que vão

revelando, pouco a pouco, a incomunicabilidade entre os personagens, o desgaste dessas relações e o próprio desbotamento da ação.

Para além da marcação fragmentada dos capítulos, cujos títulos funcionam como *close-ups* metonimicamente lançados sobre cada episódio, tudo, nesse romance, parece perder a integridade. Ao narrador onisciente, e altamente intruso, alternam-se, a cada fragmento de cena, as vozes, os olhares, as sensações e os sentimentos de cada um dos personagens. O leitor se vê tragado num movimento de vaivém, como uma câmera em primeiríssimo plano conduzindo a sua perspectiva óptica que o joga, ora para a ação (que parece não ser mais relevante), ora para dentro dos personagens. Todos se tornam protagonistas de suas histórias, e todos são, ao mesmo tempo, meros coadjuvantes de si e dos outros.

Diante de tantos fotogramas, o leitor nunca conhece uma situação uma única vez. A mesma cena é descrita e narrada diversas vezes, salta-se de um plano para outro num espaço em que tudo se desenrola simultaneamente. O fluxo da narração é sempre interrompido, seja pelo pensamento de cada personagem, pelas lembranças, pelo próprio comentário irônico de um narrador que disputa a voz com os personagens, seja pelos cortes que fracionam a história em capítulos. Todos os acordos são quebrados, ou, aqueles que não são, servem de motivo para as frustrações dos personagens, dando densidade à história. O fotógrafo rompe com o acordo profissional, apaixona-se por Íris e passa a lidar com o peso moral de sua “possível” traição. Lídia e Duarte são solitários do próprio casamento, entregam-se aos desejos, numa mistura de admiração e paixão, e sofrem duplamente por esse ato. Sofrem o mal-estar de casamentos já declinados e de culpa. Mara também reconhece o fracasso da relação com Duarte, porém, de todos os personagens, é a que melhor consegue driblar a fratura e a distância. Seu desarranjo emocional, seu inferno de culpa, recai na relação que tem com a paciente Íris. Os limites éticos da profissão vão sendo esgarçados e, assim, o embate de Mara é lidar com o peso do envolvimento com Íris. A vida tumultuada da modelo afeta a psicóloga. Íris, por sua vez, é a personagem que já chega na trama saturada. Deseja romper o acordo com Joaquim, com quem mantém uma relação sexual em troca de dinheiro, mas não suporta o peso da sua falta de coragem. Todos os personagens comungam o mesmo sentimento de crise, de inaptidão diante das relações familiares e afetivas. Todos têm um débito moral.

O fotógrafo parece ser o romance da falta. Como um catálogo de insucessos, a narrativa esgarçar-se na tentativa de manter uma certa unidade de ação. Promove-se, então, uma rede de associações que se encarrega de unir os pedaços. Os eventos acumulam-se e tudo parece ocorrer ao mesmo tempo; os personagens transitam nos mesmos espaços, esbarram-se. Tudo está organizado dentro de um movimento de seleção, de recorte, de reorganização das coisas. Assim como o fotógrafo calcula

sempre o enquadramento da cena a ser fotografada, a narração também joga com uma variedade de perspectiva.

Um dos traços mais representativos, e um dos mais apontados para caracterizar, por assim dizer, as narrativas contemporâneas, sejam elas literárias ou filmicas, é o modo pelo qual elas se desagregam, isto é, desarticulam o tempo e o espaço e, a partir disso, promovem uma quebra da linearidade, antes vista nas narrativas clássicas. Diferentemente da literatura realista do século XIX e do cinema narrativo clássico (DELEUZE, 1985, 2007), os quais pressupunham uma sequencialidade, tanto na ordem da lógica da narração (tempo) quanto da construção do espaço, organizados de acordo com um ponto de vista de um observador, as narrativas mais contemporâneas trabalham com a existência simultânea de muitos elementos capazes de agenciar o espaço e o tempo de forma a empreender estratégias no âmbito da narratividade e suspender, assim, a logicidade com a qual estávamos habituados. Em outros termos, poderíamos afirmar que à tradicional linearidade opuseram-se os processos de simultaneidade e descontinuidade para a compreensão dos espaços-temporais.

Essa noção de fragmentação, ou de escritura fragmentária, desde o começo do século XX, tornou-se uma prática recorrente em artistas de várias áreas. Como um dos modelos estéticos mais privilegiados pelas vanguardas artísticas, essa ideia de desordem e de caos, provocada pelo desarranjo dos elementos – prática da colagem/montagem – por exemplo, teve seus reflexos em muitas obras plásticas, literárias e cinematográficas. Basta lembrarmos dos romances de Oswald de Andrade (*Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*), dos fragmentos de jornais de Braque e das colagens de Picasso e Max Ernst, dos chamados “*poèmes-collés*” de Andre Breton e Tristan Tzara, ou mesmo do filme *Un chien andalou* (1928), de Luis Buñuel e Salvador Dalí. As técnicas cinematográficas representaram, sem dúvida, através de uma linguagem “própria”, uma renovada fonte de inspiração para boa parte dos escritores, em especial aqueles das primeiras décadas do século XX. O dinamismo do cinema com todos os seus componentes de produção tem trazido, desde então, novas perspectivas para a leitura dos textos literários. As técnicas relativas à montagem, as possibilidades de alternância no que se refere à focalização, multiplicando os olhares e os narradores dentro do espaço romanesco, o trabalho com o tempo e sua duração foram alguns dos inúmeros recursos traduzidos e incorporados pela literatura.

Jean-Pierre Morel (1978), em um artigo interessantíssimo, cujo título é “*Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente*”, apresenta diversas considerações a respeito dos processos de organização da narrativa a partir de leituras que fez das obras de John Dos Passos – *U.S.A* e *Manhattan Transfer* – e do romance *L’espoir*, de Andre Malraux. Segundo ele, a montagem encerra, antes

de mais nada, uma ideia de “série” e, portanto, de agenciamento das unidades narrativas.

No romance *O fotógrafo*, considerando os apontamentos de Morel, não se trata apenas de uma articulação (ou agenciamento) das várias cenas que ocorrem durante o período de um dia – tempo cronológico, ou, mais adequadamente, tempo da duração da diegese. É preciso avaliar essa espécie de ordenação no nível do discurso, ou, em outra leitura, no interior dos pequenos fragmentos existentes dentro mesmo dos fragmentos maiores (dos capítulos/cenas/fotogramas). A pertinência dessa avaliação justifica-se na medida em que observamos, em todo o romance, no pequeno espaço de um parágrafo, por exemplo, um salto temporal ou espacial, além das inúmeras trocas no que se refere ao ponto de vista, ao lugar daquele que narra, ou que apenas olha, pensa, toma para si a voz do relato. Nesse sentido, salta-se de um personagem para outro, do narrador em terceira pessoa para os pensamentos dos personagens, de uma espécie de consciência à outra, gerando no leitor aquela sensação de rapidez ou de descentralização narrativa.

De acordo com Morel (1978, p.52), a montagem, como uma operação combinatória com vistas a organizar os eventos da diegese, pode aparecer no romance como “[...] *une forme particulière d’agencement syntagmatique*”.¹ O crítico discute os processos de montagem a partir da articulação discursiva das diferentes séries de eventos e intrigas que coexistem simultaneamente no espaço romanescos. Morel afirma, nesse caso, que, em vez de uma organização narrativa linear em torno de uma intriga, a ação se desdobraria através de múltiplas intrigas, podendo ser (as intrigas) mais ou menos desenvolvidas ou fragmentadas.²

Ao questionar a importância do papel da montagem ou, em outras palavras, responder para que, afinal, serve a montagem no domínio literário, o autor aponta alguns fatores muito significativos para avaliarmos o romance de Tezza. Em primeiro lugar, a montagem “[...] *rapproche et entremêle deux ou plusieurs motifs qui reviennent par alternance, sans que l’assignation temporelle d’un rapport temporel soit nécessaire*”³ (MOREL, 1978, p.55). Além disso, Morel afirma que, no espaço do romance, os procedimentos de montagem promovem a repetição, as alterações de causa-consequência, a heterogeneidade das referências espaço-temporais, e todo o processo de descontinuidade narrativa.

¹ “[...] uma forma particular de agenciamento sintagmático” (Tradução nossa).

² Diz o crítico: “[...] a característica mais associada à descontinuidade e à multilinearidade: a ação é, por vezes, multiplicada, pois as unidades narrativas apresentam-se como segmentos presos a linhas de ação muito diversas (por personagens, lugares e, às vezes, pelo tempo) e divididas, porque o alinhamento [ligação] das sequências opera, de fato, uma imbricação das diferentes ações, rompendo a continuidade linear da narrativa única” (MOREL, 1978, p.52, tradução nossa).

³ “[...] aproxima e entrelaça dois ou muitos eventos que aparecem de forma alternada, sem que a obrigaçao temporal de uma relação temporal seja necessária” (Tradução nossa).

As teorias e os conceitos desenvolvidos em torno da montagem há muito têm feito parte de inúmeros estudos, desde a filosofia ao campo das artes e da estética, com atenção especial no âmbito da cinematografia. Eisenstein, nome de maior expressão na teoria da cinematografia soviética, nos idos de 1940, procura demonstrar a incidência de diversos procedimentos cinematográficos acomodados em textos literários, com atenção especial ao “emprego” da montagem. O cineasta, que foi o primeiro defensor da montagem para o estabelecimento de sentido em uma obra fílmica, afirmou que o processo de justaposição de imagens, ou mesmo a forma como o discurso organizava de “forma lógica” as sequências narrativas na literatura, eram regidos de maneira análoga à narrativa fílmica. No célebre artigo “Dickens, Griffith e nós”, publicado em *A forma do filme*,⁴ Eisenstein (2002) faz uma análise dos filmes de D. W. Griffith, visivelmente influenciados pelas técnicas narrativas empregadas um século antes nos romances de Charles Dickens. De acordo com o cineasta, Griffith, leitor e admirador confesso de Dickens, usaria, pela primeira vez na história do cinema, a montagem paralela, o *close-up*, o plano e contraplano por sofrer influência direta das narrativas do escritor inglês.

De simples operação técnica, ela passou a ser, com o aprimoramento da arte cinematográfica, “o elemento mais específico da linguagem fílmica” (MARTIN, 2005, p.167). Assim, ela se tornaria um “meio de expressão”, como diria Jean Mitry (1965 apud MARTIN, 2005, p.173).

Vincent Amiel (2007, p.23), em *Estética da montagem*, diz que, para assegurar uma “unidade lógica por meio dos elementos fragmentados” de uma narrativa fílmica, o trabalho com a montagem tornou-se indispensável para que o próprio cinema se tornasse, ele também, mais “narrativo”, e o espectador, desse modo, aprendesse “a evolução de uma história”. A montagem foi, pouco a pouco, deixando de ser uma simples técnica e adentrou a ordem dramática da narrativa fílmica. No entanto, Amiel (2007, p.24) esclarece que

[...] para que a narração cinematográfica adquira toda a sua amplitude, é preciso poder modificar esta temporalidade do olhar, que é correlativamente uma temporalidade da representação. Voltar atrás, propor simultaneidades, eliminar períodos inteiros da acção só se torna possível a partir do momento em que o corte é utilizado na perspectiva de uma construção temporal que ultrapassa o desenrolar da acção em cena.

Com a montagem alternada, por exemplo, “graças à qual o espectador compreende que não há somente sucessão entre as acções apresentadas no ecrã, mas simultaneidade também” (AMIEL, 2007, p.25), foi possível criar aquela ilusão de ubiquidade temporal ou espacial que permite, como afirma Edgar Morin (1970), em *O cinema ou o homem imaginário*, transportar o espectador não importa para

⁴ O livro *Form Film* foi publicado pela primeira vez em 1949.

qual tempo ou lugar. A ideia de vencer as unidades temporais e espaciais e poder criar novas perspectivas de representação através de uma *durée* temporal que não implicasse mais a condição cronológica, entrelaçando, assim, séries de eventos distintos, retirando a unicidade de focalização, tem significado para a literatura uma espécie de consciência de que é possível subverter o lugar das coisas.

Amiel (2007, p.30) afirma que a montagem no cinema, baseada nos *raccords*, é uma espécie de princípio capaz de promover e, ao mesmo tempo, garantir as “variações temporais”. Segundo ele, os *raccords* – que “são precisamente, junto de um ponto de corte (o momento preciso em que os planos se sucedem), um meio de criar a continuidade dos planos” (AMIEL, 2007, p.26), trabalhados com a montagem, funcionam como pontos de sutura na narrativa fílmica.

Um dos pontos de contato mais evidentes em *O fotógrafo* é a relação que os personagens mantêm com o espaço citadino e as imagens que têm da cidade de Curitiba. Isso marca, no romance, duas coisas: em primeiro lugar, esse é o espaço de trânsito e, por isso mesmo, é ali onde acontecem os encontros, sejam eles ao acaso ou marcados, entre os personagens; em segundo lugar, as imagens visuais da cidade surgem, em boa parte do romance, para marcar a condição temporal. De certa maneira, a visualização das cenas de Curitiba ajusta, no espaço diegético, exatamente aquela falta de temporalização sentida pelo leitor em função da rapidez e da simultaneidade com que as cenas e os eventos aparecem no enredo.

No terceiro capítulo do romance, “O fotógrafo encontra Íris”, aparecem as primeiras imagens da cidade mediadas pela janela do apartamento da modelo. É curioso observar que essas imagens citadinas têm muito a ver com a própria importância do olhar, de uma espécie de consciência de visualidade. Vejamos como elas aparecem nesse capítulo:

O fotógrafo afastou-se em direção à janela da sala, percebendo agora que era um dia realmente magnífico. O azul do céu de Curitiba e o sol, uma lâmina de luz, lacinante e fria, sobre todas as coisas. Daqui vem a luz, ele murmurou sem pensar, olhando em torno e antevendo uma série de fotografias em chiaroscuro (TEZZA, 2011, p.34).

Sorriu [ela, Íris] em direção à porta, para que ele visse que ela era louca e falava sozinha, mas o fotógrafo estava lá adiante, de costas, olhando para a cidade (TEZZA, 2011, p.35).

– Você tem uma vista bonita (TEZZA, 2011, p.36).

Essas percepções da cidade, alcançadas pelos olhares dos personagens, exprimem, à primeira vista (com o perdão do trocadilho), as marcações temporais no romance. Elas aproximam, desse modo, o leitor para o decorrer das ações, para o caminhar de cada personagem. Além disso, observar a cidade coloca os personagens numa espécie de vácuo, retirando-lhes, por alguns instantes, o peso de

suas ambivalências, daquela sensação de inabilidade diante das situações, da falta de êxito em tomar decisões que possam mudar suas vidas.

O filósofo e historiador de arte francês Georges Didi-Huberman (1998, p.77), em seu livro *O que vemos, o que nos olha*, afirma que o olhar é sempre um exercício dialético na medida em que “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado”. Isso significa que o nosso olhar nunca é gratuito, tampouco o objeto olhado. Na abertura do capítulo “A inelutável cisão do ver”, o autor diz: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.29). cremos, pois, que essas noções discutidas pelo filósofo são pertinentes para pensarmos na insistência do olhar e nas projeções de visualidade dentro da obra de Tezza. Com um título tão sugestivo, era de esperar uma análise que se ocupasse desses mecanismos imagéticos, explorando os campos de visualidade que o romance proporciona ao leitor. Como dito antes, as visões de Curitiba, no caso quando olhadas através de objetos – janelas das casas, apontam também para um tipo de recorte e seleção que cada personagem pratica.

Abriu uma cachaça de Minas e encheu outro martelinho. Cheirou-o: uma delícia. A pele de Lídia, ele lembrou, ainda sem dar o primeiro gole, e o coração acelerou-se, de novo. Confessar. O que – agora sentado, vendo Curitiba escurecer inteira, minuto a minuto – o lembrou da ligação entre o militante marxista e a fé jesuítica. Confessar é preciso. [...] Ouviu a porta bater, com um pequeno susto. Mara chegava – olhou para ele, sorriu e disparou para dentro: – Estou apertada! Já volto!

Demorou a voltar – agora os vidros da janela refletiam mais a própria sala que as luzes da cidade (TEZZA, 2011, p.184).

O trecho refere-se ao capítulo 17, intitulado “Duarte chega em casa”. Nessa passagem, é curioso observar como o olhar que se dirige à cidade, vista de dentro de seu apartamento, é indicativo da condição interior do personagem. É exatamente o recorte da imagem que possibilita ao leitor compreender o estado de ânimo de Duarte. Antes de a esposa entrar em casa, o professor, ainda tomado pela lembrança da tarde em que passara com Lídia no cinema, apresentava um olhar contemplativo da cidade, como se isso pudesse retirá-lo daquele espaço de opressão, representado, por força da circunstância (a relação com Lídia), pelo apartamento familiar. Com a entrada de Mara, esvazia-se a visão da cidade, do olhar ao longe. Recorta-se a imagem e os vidros da janela deixam de ser transparentes, sendo, agora, como uma espécie de espelho. Refletir a própria sala funciona como um movimento entrópico em que é preciso olhar para si. Volta-se, portanto, ao espaço de culpa, à realidade

da culpa. Assim, faz-se o processo de seleção. Vê-se apenas o que se quer ver. Em um dos últimos capítulos do livro, “Duarte acorda de madrugada”, o professor acorda sobressaltado pela lembrança de Lídia e mais uma vez encontra a calmaria na contemplação da cidade. Nessa passagem, há uma referência implícita ao *voyeur* protagonista do filme *Janela indiscreta* (1954), de Hitchcock.

Pensou em ler um livro, na sala, para não acordar a mulher, e os passos o foram levando para a janela. Ouviu o ruído abafado do elevador que despertava: alguém chegando ou alguém saindo, ele pensou, vendo a cidade escura e aqui e ali uma janela ou outra se acendendo ou se pagando. Sempre desejou ter um binóculo potente – e uma perna quebrada como desculpa, e ele sorriu – para controlar a cidade inteira no painel desta janela [...]. Sentou-se e ficou imóvel contemplando a escuridão tranquila de Curitiba (TEZZA, 2011, p.236).

No romance de Tezza, os alinhavos e os pontos de sutura residem para além do olhar fotográfico. *O fotógrafo* é, certamente, um romance que trata da questão do olhar, dos modos de visão associados sempre a um estado de consciência. Existe uma espécie de onipresença de um olhar, todos são olhados e todos olham os outros. Vamos pensar que o fotógrafo deveria ser aquele que mais observa, ou o que teria a maior capacidade de observação e domínio sobre os mecanismos do ver. No entanto, ele é justamente o personagem que nunca consegue fixar seu olhar sem estar mediado pela objetiva. Atrás das lentes, sempre trocadas por ele dependendo da circunstância a ser fotografada e captada, ele se torna um exímio *voyeur*. A objetiva lhe dá esse poder e retira-lhe ao mesmo tempo, passando-o da condição de “olheiro” a observado.

E não estava fazendo o que devia: olhar antes para ela, gravar bem na alma aquela imagem que ele passaria meses perseguindo em troca de pagamento. Ela seria talvez sua fonte alternativa de renda. Mas acontecia justo o contrário, ele sentiu: ela que olhava para ele, atenta, não exatamente assustada, porque cada gesto dele era escarradamente o gesto de um fotógrafo profissional, e não há fotógrafos assassinos, assaltantes, estupradores, [...] porque entre eles e o mundo está a máquina, o amortecedor do olhar (TEZZA, 2011, p.29).

Esse trecho refere-se ao momento em que o fotógrafo vai ao apartamento de Íris, logo no início do romance, fingindo ter sido mandado por uma agência a fim de fotografá-la para uma campanha. Na verdade, ele precisava conferir com os seus próprios olhos aquilo que a fotografia que tinha da modelo não era capaz de lhe dizer. As figurações do olhar no romance são, por certo, um meio de organização que permite ajustar os personagens dentro de movimentos semelhantes. E tais ajustes passam, sem dúvida, pela técnica da montagem como um processo de seleção.

Uma questão interessante para pensarmos o modo como a montagem é operada no romance de Tezza vem das discussões do filósofo italiano Giorgio

Agamben (1998), que, ao discutir o cinema de Guy Debord, em *Image et mémoire*, aponta dois elementos indissolúveis e, portanto, constitutivos da montagem cinematográfica, os quais, a nosso ver, são verificáveis em *O fotógrafo*. De acordo com Agamben (1998), os recursos que compõem a montagem no cinema são o que ele chama de parada/corte (*l'arrêt*) e de repetição (*la répétition*). Como o elemento mais específico do cinema, a montagem, segundo Agamben, através desses dois procedimentos, é o elemento que diferencia o cinema da prosa narrativa. A potência do cinema está exatamente concentrada na possibilidade de trazer novamente uma imagem e torná-la algo novo, assim como poder interromper (cortar) a narrativa.

É importante esclarecer que Agamben, nesse capítulo no qual discute o cinema de Guy Debord (especificamente seu filme *In girum imus nocte et consumimur igni*, de 1978), retoma as discussões de Walter Benjamin (2006), do seu livro *Passagens*,⁵ especialmente no que se refere à questão do “princípio da montagem” como elemento fundamental para compreender as imagens da História. A ideia de Agamben, ao pensar na montagem através desses dois elementos – parada e repetição –, tem a ver com uma possibilidade de melhor observação da imagem. O corte (parada) de planos, por exemplo, não funciona, no caso do cinema, apenas para indicar uma interrupção de ordem cronológica e saltar, assim, de um tempo ao outro. O corte possibilita, acima de qualquer coisa, uma interrupção do fluxo narrativo e por isso mesmo representa uma potência em si, alterando a nossa concepção de representação. A retomada de cenas ou de qualquer outro elemento no filme, por seu turno, tratada como o indicativo da repetição, aponta para uma espécie de resignificação da anterior. Mais do que um mecanismo de ligação (que pode ser de ordem expressiva ou narrativa), a repetição, como dado constitutivo da montagem, é capaz de presentificar uma imagem deixada para trás. Interessante observar como a repetição pode representar, assim como o corte, um movimento de desativação do fluxo narrativo ou da linearidade narrativa. Ao que parece, há um tipo de prolongamento entre a imagem (que podemos ver como um fragmento) e o seu sentido quando ocorrem o corte e a repetição.

Em *O fotógrafo* muitas cenas se repetem sem jamais se apresentarem do mesmo modo ao leitor. As próprias imagens de Curitiba, como dito há pouco, também marcam as retomadas no romance. E, ao mesmo tempo, funcionam como cortes, paradas ou interrupções daquilo que está sendo narrado. É possível ir mais longe ao pensar que essa noção de fragmentação e, portanto, de uma reivindicação

⁵ Agamben refere-se à “imagem dialéctica” sobre a qual discute Walter Benjamin em *Das Passagen-Werk*, que, no Brasil, foi publicado, em 2006 (Ed. da UFMG), sob o título: *Passagens*. Para Benjamin, a História se constrói a partir de imagens, daí seu caráter de visibilidade. Isso significa que cada imagem representa uma potência em si (como sustentou mais tarde Deleuze, em seus dois volumes – *Cinema I e II – A imagem-movimento; A imagem-tempo*). Nesse sentido, a história só pode ser vista a partir dos princípios da montagem. A experiência história, como diz Agamben, “faz-se pela imagem”. E, portanto, através da montagem.

da montagem, é quase parte da consciência do próprio autor, “representada” pela figura pouco solene do narrador.

A representação da consciência, ele [Duarte] se atropelou, mais ansioso, ao mesmo tempo em que procurava uma luz que se acendesse em alguma janela da cidade escura, mas as luzes agora só se apagavam, o jogo da madrugada, como ele disse numa aula que ninguém entendeu, e era tão nítido: a representação da consciência é o maior mistério da linguagem literária, ele disse algo assim, porque a representação, como tal, deve ser reconhecível, e nós pensamos em cacos; a representação mimética, ele escreveu no quadro, ao pé da letra é ilegível, e afinal a própria ideia da pura mimese é uma fraude; e para saber o que pensamos é preciso reorganizar o evento, segundo um novo e indispensável olhar subjetivo; nós temos de escolher, necessariamente, sem alibi, esse olhar (TEZZA, 2011, p.240).

Parece haver, então, uma consciência desse estado de desagregação de uma estrutura linear do pensamento que, no fim das contas, é dirigido à composição do romance, tanto em nível semântico, quanto sintagmático. Se a montagem, como um argumento do cinema, promove uma articulação e uma analogia entre elementos que podem ser díspares (nos quais não é possível perceber, muitas vezes, uma proximidade) e também semelhantes com o intuito de empreender uma espécie de “diagramação” na narrativa, o mecanismo da repetição, como bem observou Agamben (1998), é extremamente válido e funcional. Uma das repetições em *O fotógrafo*, que se pode arriscar dizer ser quase o argumento semântico do enredo, instaura-se através da frase que abre o romance: “A solidão é a forma discreta do ressentimento” (TEZZA, 2011, p.7). Ela aparece, portanto, em vários momentos distintos e proferida por todos os personagens. Essa repetição gera, sem dúvida, um ritmo para o romance. Isso porque tal frase, que também aparece construída de modos diferentes, aproxima os personagens dentro daquele estado de ânimo do qual já foi falado. Todos se assemelham nesse ponto, pois todos desejam a solidão – como forma de libertação – e, ao mesmo tempo, todos reconhecem a partir dela as suas incompatibilidades com o poder de decidir sobre suas vidas.

Pensemos na montagem relacionada às condições de simultaneidade. Pois bem, segundo Gilles Deleuze (1985, p.67), em *A imagem-movimento*, “a única generalidade da montagem é que ela coloca a imagem cinematográfica em relação ao todo, isto é, com o tempo concebido como o Aberto”. Deleuze usa essa afirmação quase no fechamento do capítulo sobre a montagem para concluir, depois de ter apontado e discutido as especificidades de cada um dos quatro tipos de montagem – dependendo da “escola” e dos autores, que a montagem é capaz de operar uma espécie de transcendência de um espaço-temporal, independentemente da maneira como se realiza tal processo. Em outras palavras, a montagem é um mecanismo articulatório gerador não apenas do sentido e da compreensão da obra, mas também

um tipo de dispositivo mais do que favorável para agenciar as categorias temporais e espaciais em todo o processo narrativo. Como afirma Deleuze, a montagem não se configura apenas como um agenciamento de final, de conclusão do filme, ela se encontra dentro dos próprios planos, das próprias cenas.

Em *A narrativa cinematográfica*,⁶ os autores, André Gaudreault e François Jost (2009, p.145), ao tratarem de “alguns problemas de ordem específica na narrativa cinematográfica”, discutem algumas questões relativas à simultaneidade (e, a reboque, ao tratamento da temporalização) na narrativa fílmica comparadas ao romance que merecem alguns esclarecimentos.

Ao contrário do romance, o cinema articula, como já dissemos várias vezes, muitas “linguagens de manifestação”. Tal multiplicidade (assim como, pensando somente na imagem, cores, gestos, expressões, vestimentas, objetos, etc., *ad infinitum*), que é além disso multiplicada pela pluralidade de materiais de expressão (além das imagens em movimento, as menções escritas, os barulhos, as falas e a música), põe o espectador na presença de uma quantidade importante de signos (e, portanto, de eventos) simultâneos, de maneira que a **simultaneidade** das ações diegéticas está intimamente ligada à **sucessividade**. Além disso, a natureza eminentemente espacial do significante fílmico e a possibilidade de recorrer à ubiquidade da câmera [...] favorecem a escolha pontual, no plano formal, de procedimentos narrativos como a montagem rápida [...] e, no plano temático, de assuntos que impliquem numerosos deslocamentos, seja dos personagens da ação (sabe-se o favorecimento que teve, e que tem sempre, o “filme de perseguição” em todas as suas formas), seja da instância narrativa (como o “salvamento da última hora”, por exemplo, que, como vimos, obriga a informar o espectador, alternativamente e em uma frequência bem alta, sobre o estado dos “grupos” de cada um dos actantes envolvidos). Diacronia (sucessão) e sincronia (simultaneidade) estão, portanto, intimamente ligadas ao cinema e é principalmente na expressão da simultaneidade das ações, figura particularmente utilizadas pelos cineastas ao longo de toda a história do cinema, que a coisa é sensível (GAUDREULT; JOST, 2009, p.145-146, grifo do autor).

Ora, parece-nos que todas essas qualidades referidas à narrativa fílmica são absolutamente verificáveis nas narrativas literárias contemporâneas, e não o contrário. É óbvio que a simultaneidade no cinema, como ressaltado pelos autores, conta com uma série de outros elementos que não adentram o texto literário. Mas pensamos em uma analogia e não em uma transferência. Isto é, o leitor, assim como o espectador, de um romance contemporâneo,⁷ pode

⁶ Esse livro, cujo título original é *Le récit cinématographique*, foi escrito, de acordo com os tradutores, entre 1989-90, mas traduzido e publicado no Brasil em 2009, pela Editora da UnB.

⁷ Aqui cabe salientar que estamos tratando o termo “contemporâneo”, no que se refere à produção literária, mais especificamente a prosa de ficção, tendo em vista obras publicadas a partir da década de

igualmente se ver diante de uma multiplicidade de signos e da presença de uma condição de simultaneidade, por exemplo, através de uma também “ubiquidade” gerada pelo narrador, ou, se quisermos nos referir diretamente ao romance de Tezza, “gerenciada” pelas alternâncias quase sufocantes de focalização. Seria, então, arriscado discordar dos autores ao afirmar que à “dimensão diacrônica” do romance (GAUDREAU; JOST, 2009, p.145) é mais palatável pensar em uma dimensão “sincrônica” do romance? E ainda, não seria o caso de pensarmos nessa prevalência de descontinuidade linear (gerada, em grande parte, pela simultaneidade) nas relações espaço-temporais quase como uma espécie de paradigma das narrativas contemporâneas?

Em *O fotógrafo*, não se trata apenas de uma articulação no âmbito das cenas justapostas. Podemos falar de alguns “truques” que corroboram a ideia de simultaneidade e, ao mesmo tempo, são como utilitários para a efetivação da montagem. Como já foi dito, no romance de Tezza, o espaço citadino dinamiza os encontros entre os personagens. Muitos deles apenas se esbarram sem estabelecerem nenhum tipo de contato, como é o caso de Lídia e Íris que se cruzam duas vezes, trocam olhares, mas não chegam a firmar contato. Essa seria, sem dúvida, uma das grandes ironias do enredo. Além de se configurar como o *locus* desse entrecruzamento, será no espaço da cidade que determinados eventos terão a chance de se repetir, marcando mais uma vez as costuras da trama. Dois acontecimentos que expressam esse ponto de contato entre uma imagem (ou uma cena isolada) com o todo são o folheto da cartomante Madame Susana, que passa pela mão de todos os personagens em locais e horários diferentes dentro da história, e a abordagem que os personagens sofrem de uma velhinha que pretende chegar ao Hospital das Clínicas.

Camelôs ofereciam óculos, cedês piratas, pilhas, brinquedos, relógios, ao lado de candidatos a camelôs (ele pensou) oferecendo volantes de propaganda de empréstimos bancários (DINHEIRO NA HORA!) e sortistas; ele espera o sinal verde da esquina agitada lendo o anúncio de Madame Susana – Quereis saber o futuro, tirar mau-olhado, retomar o amor que se foi, resolver impotência, falta de dinheiro, remover o espinho da inveja? Procureis Madame Susana – e o fotógrafo afinal sorriu, dobrando o papel e colocando-o no bolso (TEZZA, 2011, p.117-118, grifo do autor).

Lídia está leve, ela sabe; o olhar não se fixa em nada, mas isso é bom – e ainda há cabeça para pensar que ela não quer devolver os livros que ainda tem consigo, ou como uma cabala, ou – e alguém estende a ambos, como se adivinhasse, um folheto de Madame Susana, para males de amor, impotência, olho gordo, falta de dinheiro (TEZZA, 2011, p.133-134).

1960. No entanto, é preciso considerar que nem toda produção narrativa literária desde esse espaço-temporal apresenta traços sobre os quais discutimos e avaliamos neste artigo.

Elas, as filhas, estão decididamente bem, Mara pensou. O que ela precisa fazer – e o menino praticamente enterrou o folheto na sua mão, que ela pegou sem ler nem jogar fora – era conversar um pouco mais com o Duarte. Era como se a coisa estivesse saindo um pouco de controle. Talvez. Na outra esquina, olhou afinal para o papel com o anúncio de uma sortista. Sorriu: talvez eu esteja mesmo precisando (TEZZA, 2011, p.143).

E retomou [Íris] os destroços do navio até, enfim, descobrir do que se tratava: Madame Susana, cartomante. Quereis reatar um casamento desfeito? Quereis – e ela esmagou o papel até transformá-lo numa bolinha, só então se dando conta da sua estupidez do gesto (TEZZA, 2011, p.209).

Se estivéssemos diante de um roteiro cinematográfico, ou, se fosse o caso de as citações acima serem “partes” de um filme, poderíamos afirmar que a repetição da imagem construída por meio do folheto da cartomante se tratava dos famosos *raccords*⁸ do cinema. Se os *raccords* são responsáveis por engendrar uma coerência no enredo, como afirma Amiel (2007), no caso do folheto de Madame Susana, podemos pensar em duas possibilidades de sutura para a trama. Primeiramente, o fato de todos os personagens receberem-no indica uma unidade de espaço, ou seja, todos os pequenos enredos se desenvolvem na cidade de Curitiba. Além disso, os dizeres do folheto prometendo apenas benesses ajudam a compor aquela ironia no romance, bem característica desse tipo de narrativa sobre a qual se dispõe uma multiplicidade de pequenos enredos e de personagens que podem ou não se cruzarem. Em se tratando de *O fotógrafo*, a relação que se estabelece através da repetição desse folheto é praticamente metafórica na medida em que tais promessas são válidas para a vida de todos os personagens. Todos eles, ironicamente ou não, sofrem a solidão amorosa, o desgaste de relações já fracassadas, e nenhum deles sabe como se libertar desse aprisionamento. O folheto, nesse caso, embora descartado e ironizado pelos personagens, é como um dispositivo a acionar no leitor – e nos próprios personagens – a condição asfixiante da qual padecem. É possível afirmar, caso queiramos classificar o tipo de montagem empregada no romance, que se encontra na obra de Tezza o princípio da montagem alternada.

⁸ Vejamos uma definição de *raccord*, de acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p.251), em *Dicionário teórico e crítico de cinema*: “Como sugerem as conotações do termo (que evoca a mecânica ou o trabalho com encanamentos), é no cinema mais industrial, o de Hollywood na época clássica, que é aperfeiçoada a prática do *raccord*, ou seja, de um tipo de montagem na qual as mudanças de planos são, tanto quanto possível, apagadas como tais, de maneira que o espectador possa concentrar toda a sua atenção na continuidade da narrativa visual. [...] Existem desse ponto de vista alguns grandes tipos de *raccord*, que só têm em comum a preocupação com a preservação de uma certa continuidade (mas nem sempre a mesma): espacial (caso do *raccord* no eixo); plástico (*raccord* sobre um movimento); diegético (*raccord* sobre um gesto), por exemplo”.

É o caso de observarmos no romance, para além de duas ações, duas imagens ou duas intrigas diferentes que se alternam, os modos variados com os quais aquela multiplicidade de enredos, de subenredos, são ajustados e entrelaçados. Muitas vezes, os cortes de cena são produtores de uma espécie de suspensão da ação para o leitor (produzindo um efeito de suspense). Corta-se exatamente no momento em que alguma coisa importante poderia acontecer e salta-se para uma cena sem conexão com a anterior. E somente com o decorrer da leitura, o leitor consegue, quase como se visualizasse o todo, dar “continuidade” àquela ação anteriormente interrompida.

Duas ações significativas no romance, por exemplo, e que poderiam suscitar no leitor esse efeito de suspense para saber o que, afinal, vai acontecer (no sentido de descobrir o desfecho da história), referem-se às possíveis traições de Lídia e de Duarte, do fotógrafo e de Íris. O primeiro encontro entre o fotógrafo e Íris ocorre no início do romance, no terceiro capítulo. Ao longo dos poucos mais de vinte capítulos que se seguem até o último, “O fotógrafo reencontra Íris”, o leitor depara com o embate do fotógrafo por não saber se deve ou não levar adiante o trabalho para o qual foi contratado. Revelar ou não as fotos que fez da modelo? Por que a vontade de revelá-las? O que Íris representava afinal? A relação entre o fotógrafo e Íris, curiosamente, parece ser a única, dentre as outras histórias, a ter um desfecho, embora não haja nenhuma mudança, isto é, o fotógrafo despede-se da modelo, volta para a casa e tudo permanece do mesmo jeito. Contudo, o capítulo que encerra o romance, sobre o qual figuram os mesmos personagens dos três primeiros – o fotógrafo e Íris, expressa uma espécie de fechamento de ciclo, como uma resposta final à cena da abertura. Os demais conflitos ficam todos suspensos no romance, não existe nada para ser definido, apesar de todos desejarem mudanças e saberem da urgência da mudança. As cenas, entre o começo do livro até o final, que ora se sucedem, ora se alternam, deixam entrever uma certa previsibilidade quanto aos acontecimentos. A despeito das inúmeras intrigas e da possibilidade de reviravoltas, há uma acomodação das ações. Elas só valem enquanto movimento de cenas e retratos do cotidiano. No último capítulo, portanto, o fotógrafo revela a Íris quem o contratou, entrega-lhe as fotos que fez dela, e, finalmente, os olhares dos dois se encontram e se fixam.

O fotógrafo depositou cuidadosamente a máquina e envelope na pequena mesa da sala, na verdade um balcão separando dois espaços, e avançou até a janela, sentindo o corpo inteiro relaxar: por esse momento, ele calculou, o dia valeu a pena, mas não – ainda estou calculando, ele disse em voz baixa. O que eu queria dizer é – e ele quase disse em voz alta – é que Íris amplia o futuro, e isso tranquiliza, e ele suspirou, agora sim enxergando o que via diante dele, a escuridão de Curitiba com uma ou outra janela que se acendia e se apagava numa sequência aleatória mas programada, ele imaginou, estranhamente

comovido. Ela não deve ter cerveja, ela não bebe cerveja, com certeza. Mas não era isso que ele tinha de pensar: era o essencial, o de sempre – por onde começo?

Nua, Íris em segundos puxou a gaveta, pegou a primeira calcinha e vestiu-a e sem pensar abriu a outra porta e puxou do cabide a calça preta, que vestiu em seguida – com a roupa veio um toque de perfume, e ela como que suspendeu a memória para decidir-se entre a camiseta branca e a negra – a negra, calculou ela, mergulhando nela, para o alto, e saindo do outro lado com um espichar de pescoço que livrou os cabelos. No espelho, gostou do que viu – calçou rapidamente a sandália e voltou para a sala, ainda sem pensar, sem querer pensar nesta visita absurda às duas? três? da manhã. Absurda mas tranquila – assim que ela reapareceu, ele virou da vidraça (onde Íris se refletia súbita e trêmula) e ergueu os braços, como quem vai se desculpar, sinceramente desarmado (TEZZA, 2011, p.260-261).

Os dois trechos citados relatam o momento de entrada do fotógrafo no apartamento de Íris, já de madrugada. Podemos ver nitidamente duas cenas ocorrendo dentro do mesmo plano diegético. Enquanto ele, o fotógrafo, está na sala, o narrador descreve, como se houvesse ou uma troca de cena ou uma bipartição de tela (*écran*), os movimentos da modelo acontecendo simultaneamente aos do fotógrafo. Sem nenhum indicativo de alternância entre uma cena e outra, fica a cargo do leitor visualizar as duas imagens que se constroem. Vale ressaltar que nesse último capítulo, como meio de salvaguardar alguns elementos responsáveis pelo entrelaçamento dos enredos, reaparece o folheto de Madame Susana, dessa vez funcionando como intertexto discursivo, e acentua-se o caráter de visualidade, perseguido na obra pelos apontamentos do olhar.

– Você quer um café? Ou um chá? – Diante do seu pânico, aquela alma sem direção na graça do gesto incompleto, ela acrescentou: – Ou vinho, quem sabe?! – e sorriu, sentindo-se definitivamente dona absoluta do poder daquele pequeno espaço. E havia, ela sentiu desde o primeiro instante, alguma coisa boa entre eles, como a paz de velhos conhecidos. Madame Susana – era esse o nome da sortista? – teria dito, lendo a mão de Íris (ela imaginou): Alguém vai salvar você do seu carma. Do velho Joaquim eu mesma me salvei, dona sortista [...] (TEZZA, 2011, p.261-262).

Essa reincidência, que pode ser vista como acúmulo ou repetição dentro da obra, de determinados elementos cria um dinamismo de agenciamento da narrativa como um todo. Cria-se um efeito de coesão através da justaposição de imagens recorrentes. Outra aposta de Tezza para assegurar essa rede de relações localiza-se na produção de metáforas que são construídas e devem ser “lidas” ou “decifradas” pelo leitor, assim como o espectador devendo organizar as imagens na sua cabeça diante de filmes “*multiplots*”, tais como *Short Cuts* (Robert Altman,

1993), *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999), *Le goût des autres* (Agnès Jaoui, 2000), *Amores Perros* (2000) e *Babel* (2006), de Alejandro Gonzáles Iñárritu etc. Íris é, por si só, um nome praticamente clichê para um romance que tem por título *O fotógrafo*.

Pois bem, o personagem principal (chamamos aqui de principal, apesar de reconhecermos que ele não assume essa categoria, pois simplesmente é inexistente no romance) é um fotógrafo e, portanto, passa a vida a olhar e observar. Reconhece as coisas do mundo através das lentes de uma câmera. Uma vez contratado para um trabalho estranhíssimo, vê-se completamente obcecado pelo objeto a ser fotografado. No entanto, é ela, Íris, que detém o poder do olhar. É o olhar de Íris que mantém o fotógrafo sempre acuado. O romance todo, como não poderia deixar de ser, remete aos modos de ver, às muitas facetas do nosso poder de visualizar, de perceber as coisas através do olhar. O próprio narrador ultrapassa seu coeficiente de onisciência e torna-se praticamente um *voyeur*, assim como o leitor que, por meio da focalização em primeiríssimo plano, adentra sem qualquer pudor todos os enredos. Além disso, Íris é a personagem mais vigiada. O fotógrafo a vigia, num primeiro momento, o menino traficante a vigia, o pai a vigia (pois é ele quem contrata o fotógrafo para dar-lhe os “passos” da filha rebelde), e o seu vizinho que, sem qualquer tipo de mediação, faz o papel do *voyeur* na trama. Essas metáforas funcionam como amarrações no romance. Nessa direção, o projeto de solidão pretendido por cada um dos personagens, o próprio estado de insatisfação e de falta de felicidade, o excesso de visibilidade e visualidade na trama, e esses pequenos elementos que corroboram a ironia do acaso, do fortuito, prestam-se a colocar o romance dentro de uma rede temática, unificando, de certo modo, todos os pequenos fragmentos de vida. É preciso ressaltar que essa ideia de unificação não lhe retira o caráter fragmentado, descontínuo, simultâneo e, portanto, não linear. Prova disso seria, para além de todas as outras características já expostas e discutidas, uma falta de fechamento dessas tramas, com pequena ressalva para a última cena. No mais, não há resoluções, posto que também não há grandes conflitos. O leitor experimenta com *O fotógrafo* a leitura de um romance no qual não existem enredos organizados com começo e fim. No máximo, podemos pensar em um leitor a assistir, como um espectador, a uma câmera que vai percorrendo pequenos fragmentos da vida cotidiana de pessoas igualmente “cotidianas”, ordinárias, comuns. É possível concluir que, justamente por conta dessa natureza fragmentada e pela falta de acontecimentos mais significativos, a montagem seja o grande filão desse romance. Pode-se dizer, então, que não há uma intenção (por mais que essa palavra encerre milhares de problemas quando se trata de análise literária) de dar continuidade a qualquer uma dessas histórias. O leitor, quando muito, pode imaginar, inferir proposições, conjecturar sobre o destino de cada personagem.

MARQUES, B. C. 25 Photograms: the interface literature/cinema in the novel *O fotógrafo*, by Cristóvão Tezza. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.219-237, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This work proposes to study the relation (or the interface) between literature and cinema in the novel O fotógrafo (2004), by Cristóvão Tezza. There is a visual power in this novel, in which it is possible to recognize a kind of cinematic quality. In this sense, we aimed to observe, among other things, which elements can be associated to cinematographic language, specially the ones that relate to the use of montage as an element responsible for arranging, and, therefore, 'organizing' the apparently loose scenes in the plot.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Cinema. Fragment. Cinematographic montage.*

Referências

AGAMBEN, G. **Image et mémoire: écrits sur l'image, la danse et le cinéma.** Paris: Hoebeke, 1998.

AMIEL, V. **Estética da montagem.** Tradução de Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. Campinas: Papyrus, 2006.

BENJAMIN, W. **Passagens.** Organização de Willi Bolle. Tradução de Irene Aron. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006.

DEULEUZE, G. **A imagem-tempo.** Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **A imagem-movimento.** Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** Apresentação, notas e revisão técnica de José Carlos Avellar. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica.** Tradução de Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. da UnB, 2009.

LE PETIT soldat. Direção: Jean-Luc Godard. Intérpretes: Anna Karina; Michel Subor. Roteiro: Jean-Luc Godard. França: Rialto Pictures Release, 1963.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MITRY, Jean. **Introduction à l'Esthétique et à la Psychologie du Cinéma**. Paris: Ed. Universitaires, 1965, v. 2.

MOREL, J. P. Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente. In: BABLET, D. (Ed.). **Collage et montage au théâtre et dans les autres arts dans les années vingt**. Lausanne: L'Age d'Homme, 1978. p.38-73.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**. Tradução de António Pedro Vasconcelos. Lisboa: Moraes Editora, 1970.

TEZZA, C. **O fotógrafo**. 2.ed. rev. São Paulo: Record, 2011.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 05/05/2013



PERDAS E GANHOS, LITERATURA E CINEMA: A RELAÇÃO ENTRE A CARACTERIZAÇÃO DO PROTAGONISTA E A REPRESENTAÇÃO DA HISTÓRIA EM “O SOBRADO” E *NETTO PERDE SUA ALMA*

Mateus da Rosa PEREIRA *

■ **RESUMO:** A primeira parte deste artigo analisa como a caracterização do protagonista do capítulo “O sobrado” se relaciona com a representação da história do restante do romance *O continente* (1949), de Erico Verissimo, comparando os resultados com uma investigação análoga entre a caracterização do protagonista e a representação da história no romance *Netto perde sua alma* (1995), de Tabajara Ruas. Na segunda parte do artigo, o mesmo procedimento é aplicado às adaptações cinematográficas dos romances, *O sobrado* (1956) e *Netto perde sua alma* (2001). Em sua parte final, o trabalho apresenta um balanço de alguns potenciais e algumas limitações estéticas das obras apreciadas e de seus meios, à luz de uma abordagem interdisciplinar, com ferramentas dos domínios da literatura e do cinema. O estudo conclui que há mudanças significativas nas caracterizações de Licurgo e Netto, tanto nas adaptações das obras literárias para o cinema como na forma de caracterização dos protagonistas entre os livros, com o passar de aproximadamente meio século, com desdobramentos na representação do passado encontrada nessas obras, o que, em certa medida, sugere sua identificação com algumas tendências características de sua historicidade.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura comparada. Romances históricos. Filmes históricos. Adaptações cinematográficas. Representação da história.

O presente artigo se propõe a analisar, da parte da literatura, o segmento “O sobrado” (1949), de *O continente*, romance de Erico Verissimo, e *Netto perde sua alma* (1995), de Tabajara Ruas. A partir da análise da representação dos personagens centrais de cada uma dessas obras literárias, ou seja, Licurgo Cambará e o general Antônio de Souza Netto, em suas relações com a representação da história, pretende-se apontar algumas transformações significativas no romance histórico gaúcho. Considerando que *O continente* encerra um período do romance histórico na América Latina, sendo um dos seus melhores exemplares da primeira

* FURG – Universidade Federal do Rio Grande. Instituto de Letras e Artes – Rio Grande – RS – Brasil. 96201-900 – mateusdarosapereira@yahoo.com.br.

metade do século XX, importa investigar até que ponto o romance histórico gaúcho se transformou conforme as tendências apontadas por Seymour Menton (1993), comparando o romance de Erico com o de Tabajara, publicado meio século depois.

Além das análises literárias, propõe-se investigar a representação da história e a sua relação com a caracterização dos protagonistas também em suas respectivas adaptações cinematográficas: *O sobrado* (1956), de Walter G. Durst e Cassiano Gabus Mendes, e *Netto perde sua alma* (2001), de Beto Souza e Tabajara Ruas. O presente estudo almeja analisar as adaptações com relação ao enredo, mas também com relação a outros aspectos da linguagem cinematográfica, frequentemente negligenciados pela crítica, tais como a *mise-en-scène*,¹ a trilha sonora, a fotografia e a edição, ultrapassando, assim, a discussão de fidelidade exclusivamente centrada no enredo. Busca-se estabelecer alguns cruzamentos entre as caracterizações de Licurgo e de Netto, tanto no âmbito da literatura como no do cinema, ampliando o foco para ver como a história cultural regional e o mito do gaúcho são recuperados pela literatura e pelo cinema. Assim, questiona-se como as obras em questão representam algumas tendências significativas de seu tempo e, além disso, como as suas diferenças apontam para algumas transformações na forma de representar os personagens principais e a história nos romances e nos filmes históricos com o passar de aproximadamente meio século.

Com este estudo, esperamos contribuir com a fortuna crítica sobre Erico Verissimo, que é farta de estudos sobre *O tempo e o vento* e sobre *O continente*, mas que, especificamente sobre o capítulo “O sobrado” e sobre Licurgo, não apresenta a mesma riqueza. Também pretendemos resgatar um filme tão sugestivo e interessante para os estudos comparados entre cinema e literatura como *O sobrado*, praticamente esquecido pela crítica e pelos estudos acadêmicos. Além disso, desejamos estimular o estudo da obra de Tabajara Ruas, cujo *Netto perde sua alma*, tanto o romance como o filme, pode e deve continuar sendo estudado, pois é extremamente significativo para a produção contemporânea.

A forma de “O sobrado”, intercalado com outros capítulos, como uma moldura de *O continente*, possibilita que a caracterização de Licurgo seja construída aos poucos, no vai-e-vem da história. O interessante é que Licurgo não é apresentado de maneira distinta nas sete partes que compõem “O sobrado”. O que muda é a nossa leitura de suas atitudes, omissões, ambições, anseios e decisões, à medida que aprendemos sobre a história do meio social a que ele pertence e sobre o passado de sua família. Não se altera, portanto, o personagem em si, mas o leitor; ou melhor, muda essa relação.

¹ Expressão usada originalmente com relação ao teatro, nos estudos cinematográficos significa o controle que o diretor exerce sobre tudo o que aparece na tela, incluindo cenografia, iluminação, figurino e comportamento dos atores, antes do início das filmagens (BORDWELL, 1997).

Netto perde sua alma também apresenta um jogo histórico, embora diferente daquele utilizado por Erico Verissimo. No romance de Tabajara Ruas (2009), o protagonista é flagrado em diferentes períodos do seu passado: no auge da Revolução Farroupilha, no final frustrado da mesma revolução e, depois, na Guerra do Paraguai. Cada período sugere um Netto diferente, e todos os períodos juntos apontam para uma caracterização complexa do general. Se, no auge da Revolução Farroupilha, temos um Netto confiante, forte, admirado por seus pares, ao final frustrado da mesma revolução e, em consequência disso, percebemos o peso da desilusão como um traço marcante em sua personalidade. Depois, nos flashes da Guerra do Paraguai e no hospital em Corrientes, observamos uma mescla do revolucionário romântico e do militar cético, por vezes pessimista com relação ao papel real que pode desempenhar na concretização de seus sonhos e anseios políticos.

Tanto Erico Verissimo como Tabajara Ruas evitam que seus narradores caracterizem os protagonistas dos romances em questão de forma direta, por meio de descrições de suas personalidades, de suas qualidades e de seus defeitos. Além das ações, que contribuem sobremaneira para suas caracterizações, ambos utilizam outros personagens do enredo como filtros para retratar os protagonistas, interessantemente para fins opostos. Em “O sobrado”, Licurgo é caracterizado como um homem excessivamente orgulhoso, teimoso e machista, o que é evidenciado pela sua insistência em não pedir trégua aos federalistas. Entretanto, o tamanho e as nuances da sua teimosia, do seu orgulho e do seu machismo, que compõem o código do gaúcho e que o identificam com o seu tempo e com a sua posição política de chefia, são confirmados e pormenorizados através dos julgamentos silenciosos e subentendidos de seu sogro, Florêncio, e de suas discussões calorosas com sua cunhada, Maria Valéria. Esse mesmo código de valores do gaúcho, que lhe assegura uma posição de poder político e familiar, lhe impõe restrições contra as quais enfrenta dificuldades, como quando demonstra que gostaria de se aproximar da esposa ou expressar sua tristeza com relação à morte da filha, mas sente que esses não seriam comportamentos adequados (VERISSIMO, 2004a).

Netto também é caracterizado como excessivamente orgulhoso e um tanto vaidoso, segundo o ponto de vista dos outros personagens do romance. Nesse sentido, as obras de Erico e Tabajara Ruas apresentam críticas semelhantes com relação à cultura do estado do Rio Grande do Sul. Licurgo e Netto são caracterizados como presos a um código de valores do gaúcho que os leva à guerra, representada em termos antiépicos e negativos, como a morte, em detrimento da vida e da felicidade de suas mulheres, Alice e Maria, que padecem na solidão e sofrem as consequências de uma sociedade injusta e preconceituosa.

Se, por um lado, Garibaldi, Osório e Milonga elogiam a grandiosidade do caráter do general Netto, bem como o seu comportamento justo e reto, por

outro, ele mesmo se acusa como orgulhoso, o que podemos observar durante um sonho, em que ele admite que não pediria ajuda para sair do pântano, e na carta à sua esposa, em que afirma que, caso morresse, não queria nem precisava de nada de honrarias ou pensões póstumas dos países pelos quais dedicara sua vida (RUAS, 2009).

Assim, enquanto Licurgo realiza as suas ambições e obtém sucesso durante o cerco ao Sobrado, descobrimos, pelo ponto de vista de outros personagens, que ele é teimoso, orgulhoso e machista, por isso compartilhamos com o mundo retratado a mesma perspectiva sobre quem é o protagonista, embora ele pareça ter um conceito por vezes diferente de si mesmo. Em Netto, ocorre precisamente o oposto, já que os personagens do mundo ficcional o consideram um homem acima da média, um grande líder político e militar, enquanto o próprio general se critica e nos revela as suas fraquezas, os seus medos e os seus pecados.

Em decorrência disso, a relação que essas caracterizações estabelecem com a representação da história só poderia ser bastante diferente também. Licurgo é um herói prosaico, representa o ponto de vista do cidadão comum de sua época, uma perspectiva marcada por sua posição política como republicano, detentor de poder no microcosmo de Santa Fé e chefe do clã Terra Cambará. Com muitos defeitos, preconceitos e algumas qualidades, Licurgo representa uma dimensão humana de um tipo social e histórico e, assim, promove uma caracterização ampla do período histórico, o que permite que o leitor tenha uma noção dos motivos e das consequências da Revolução Federalista para o cidadão comum, de acordo com os estudos de Georg Lukács (1983) a respeito do romance histórico clássico. O protagonista de “O sobrado” representa justamente um lado da contenda civil da Revolução de 93, por isso é tão importante que ele seja apresentado como um personagem cheio de defeitos e contradições, mas que, em seu íntimo, tem boas intenções, já que não configura um personagem perverso – não restam dúvidas de que ele quer o bem para Santa Fé e para sua família. Segundo Lukács (1983), a escolha de um herói prosaico, um representante mediano de uma classe ou sociedade de uma época, com suas qualidades e defeitos, visões e limitações, proporcionaria ao leitor vivenciar o desenvolvimento narrativo como o próprio desenrolar da história. De maneira didática, os acontecimentos históricos se iniciariam nesse herói prosaico, representante de um dos extremos do conflito social, e marchariam na direção dos grandes líderes da História oficial. Por isso, argumenta Lukács (1983), tais personagens conhecidos da história devem ocupar o segundo plano do romance histórico, e não o primeiro. De acordo com tais preceitos composicionais, Júlio de Castilhos aparece em “O sobrado” como destinatário do telegrama que Licurgo lhe envia ao final da narrativa, relatando o sucesso da sua resistência e exaltando a supremacia do Partido Republicano em Santa Fé. Assim, o personagem histórico conhecido do leitor legitima os acontecimentos históricos narrados e confere ao

romance uma aura de verdade e realismo, ao mesmo tempo que confirma o estatuto de Licurgo como personagem prosaico e representativo de seu tempo.

Netto, por sua vez, é um personagem histórico factual, ou seja, conhecido dos leitores por sua atuação na Revolução Farroupilha e por ter sido o proclamador da República Rio-Grandense. Como ele ocupa o primeiro plano da narrativa, não se trata de um herói prosaico como Licurgo, contrariando, assim, os preceitos composicionais utilizados por Erico e defendidos por Lukács em suas análises da obra de Walter Scott. Uma vez que o livro de Tabajara Ruas se concentra no personagem de Netto em sua participação nos momentos decisivos do passado do Rio Grande do Sul, a história passa por um processo de individualização no romance, o que impede, até certo ponto, que o leitor vivencie o desenrolar do passado como ocorre em romances históricos clássicos como *O continente*. Quanto mais individualizados forem os problemas narrativos do livro, menos a caracterização poderá evidenciar as questões históricas que afetaram a vida das pessoas comuns, impedindo a representação do passado como a precondição do presente, como um retrato orgânico e amplo da história, segundo as definições de Lukács (1983). A exceção na organização total da obra de Tabajara Ruas são os momentos em que Netto cede seu lugar central na narrativa para Milonga e para o sargento Caldeira, que simbolizam como a Revolução Farroupilha envolveu cidadãos comuns em busca da realização de seus anseios de liberdade, assim contextualizando a escravidão como um conflito histórico autêntico da época retratada.

Em termos gerais, entretanto, caracterizado em um movimento duplo de idealização e subversão, Netto desencadeia uma relação diferente com a história, em sintonia com as tendências do romance atual, questionando pressupostos como a neutralidade do ato de narrar e a legitimidade das fontes históricas, realizando uma crítica das versões oficiais que nutrem a literatura, e aludindo à impossibilidade de se conhecer a verdade absoluta a respeito de um dado acontecimento histórico, entre outras questões relacionadas com a natureza textual da historiografia e da literatura.

A relação de Licurgo e Netto, como sujeitos da história, com a representação do passado também pode ser observada ao analisarmos o papel que as vozes de sua consciência desempenham em sua caracterização. Enquanto aguarda o fim do cerco ao Sobrado, Licurgo reflete sobre o nascimento e, posteriormente, sobre a morte de sua filha, e se deixa levar por algumas “vozes do futuro” (VERISSIMO, 2004a; 2004b). Essas vozes demonstram que Licurgo tem consciência de estar desempenhando um papel importante na história política de seu município e de seu estado, e que, por isso, será lembrado por seus conterrâneos. Elas também representam seu desejo de entrar para a história oficial, o que depois se concretizaria com o telegrama a Júlio de Castilhos.

Já em Netto, as vozes que o protagonista ouve desempenham um papel bastante diverso em sua caracterização e na representação da história. Enquanto Licurgo ouve vozes de outras pessoas, que fariam dele no futuro, Netto ouve vozes que representam cisões de sua consciência fragmentária e em crise. Diferentemente do herói romântico, confiante, forte e coerente que os outros personagens do romance vêem no general, as vozes em Netto funcionam como desdobramentos de sua própria consciência o acusando, criticando e minando a legitimidade de seus ideais. Por isso, as vozes em Netto são responsáveis pela humanização do protagonista, em oposição ao tratamento romântico e idealizador tradicionalmente conferido aos líderes farroupilhas pela história oficial.

Além disso, os diferentes papéis desempenhados pelas vozes nos dois romances são indicativos de uma crescente problematização da noção da subjetividade na história, tanto no âmbito ficcional como historiográfico, negando uma posição neutra capaz de relatar e constatar acontecimentos de forma confiante e segura. Segundo Linda Hutcheon (1991, p.156):

As metaficcões historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração, que problematizam toda a noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente [...]. No entanto, não encontramos em nenhuma dessas formas um indivíduo confiante em sua capacidade de conhecer o passado com um mínimo de certeza. Isso não é uma transcendência em relação à história, mas sim uma inserção problematizada da subjetividade na história. [...] o pós-modernismo estabelece, diferencia e depois dispersa as vozes (e os corpos) narrativas estáveis que utilizam a memória para tentar dar sentido ao passado.

Assim, Netto, como filtro narrativo do romance, é muito menos confiável que o narrador de “O sobrado”, a ponto de não termos certeza de quem realmente assassinou o médico ao final da obra de Tabajara Ruas. Diferentemente, em *O continente* como um todo e em “O sobrado” especificamente, o narrador é um sujeito centrado e confiante com relação aos fatos que narra, por isso os acontecimentos da trama não deixam dúvidas ao leitor. Já em *Netto perde sua alma*, o protagonista, como filtro narrativo e sujeito das lembranças, constitui um narrador problemático, cuja narração é altamente duvidosa. Por isso o final do romance não pode ser explicado com base em noções realistas e racionais. Isso, é claro, está ligado à problematização de como o sujeito observa e narra os acontecimentos passados, evidenciando a impossibilidade de uma narração transparente e uma crescente individualização da representação da história na literatura contemporânea. Assim, essa diferença entre a caracterização dos protagonistas das obras literárias em questão está de acordo com as transformações ocorridas ao longo dos aproximadamente cinquenta anos que dividem as duas obras, apontando para o questionamento dos pressupostos miméticos de

representação da realidade no romance histórico e para uma maior ênfase no discurso como objeto da ficção.

A história é apresentada de forma crítica em ambos os romances, mas enquanto “O sobrado” questiona o totalitarismo simbolizado pelo comportamento de Licurgo e seu código de valores do gaúcho, ou seja, objetos históricos em si, *Netto perde sua alma* questiona a forma de caracterização do herói farroupilha conferida pela História, propondo uma releitura humanizada e relativizada de seu heroísmo, em sintonia com as tendências atuais que sugerem que o acesso ao passado está limitado à consideração dos seus vestígios textuais, assim estabelecendo uma relação textual com a história. Essa diferença na abordagem do material histórico também foi constatada com relação a *O tempo e o vento* e a *Incidente em Antares*, confirmando que enquanto na trilogia a “História é tratada criticamente, mas fora do plano do discurso”, no romance de 1971 o “narrador faz uso do discurso histórico, estabelecendo um dialogismo paródico com a tradição historiográfica, no sentido de mostrar como o discurso oficial é construído, ou seja, como a história oficial é contada” (SILVA, 2000, p.81 e 84).

Em diálogo com algumas das características da metaficção historiográfica e do novo romance histórico latino-americano, *Netto perde sua alma* ficcionaliza um personagem histórico para que ocupe o papel de protagonista, mas tal caracterização contraria as versões tradicionalmente conhecidas e consolidadas pelos livros de história clássicos de autores como Aquiles Porto Alegre, Alfredo Varela, Othelo Rosa, entre outros. O tratamento irônico do heroísmo de Netto, na forma da sua instalação e posterior subversão, remete ao conceito de paródia pós-moderna, que constrói, ao mesmo tempo, uma homenagem e uma crítica às fontes históricas e ao líder farroupilha. Além da caracterização *sui generis* de Netto, a história também é conscientemente distorcida, como no caso da alusão ao embate entre capitalismo e comunismo pressuposto na decisão de Netto de comprar havanas em vez de um terno (RUAS, 2009). Assim, o romance estabelece novas relações entre o passado e o presente, através de referências a discursos que implícita ou explicitamente aludem ao tempo de redação do próprio livro, apresentando a história como a precondição textual do presente.

Outras características que estabelecem um diálogo entre o livro de Tabajara Ruas e o novo romance histórico latino-americano são a mescla de diferentes gêneros artísticos, como o teatro e o cinema, os comentários do autor, como na alusão ao uniforme que seria adotado por Garibaldi na Itália – fato que extrapola o mundo e o tempo narrados no romance – e os vários intertextos, que, além dos já citados livros clássicos de história, incluem: *Os varões assinalados*, *Um conto de natal*, *A divina pastora*, *As aventuras de Gulliver*, *A carta de Garibaldi*, *Ricardo III* e *A divina comédia*, quase todos citados explicitamente e com implicações de sentido na narrativa (PEREIRA, 2012a).

Em *Netto perde sua alma*, a intertextualidade é mais explícita que em *O continente*, como que celebrada pelo livro. No romance de Erico também existe intertextualidade, porém ela é mais sutil e se mostra com maior dificuldade. O texto de Erico não chama a atenção do leitor para seus intertextos, como o faz Tabajara, embora Sandra Jatahy Pesavento (2004) demonstre que é possível analisá-los em *O continente*. A relação dos dois romances com seus intertextos e a maneira como esses são apresentados ao leitor também sugerem que uma das transformações do romance histórico é que a intertextualidade não só se tornou mais explícita, mas também celebrada – considerada como um traço positivo do romance contemporâneo. Essa característica também pode ser observada, por exemplo, nas obras mais recentes de outro escritor gaúcho de romances históricos, Luiz Antonio de Assis Brasil, como *O pintor de retratos*, que apresenta forte intertextualidade com a história, com a pintura e com a fotografia.

Embora *O continente* não se identifique com as tendências encontradas em *Netto perde sua alma* com relação ao novo romance histórico latino-americano e à metaficção historiográfica, a contribuição de Licurgo para a representação da história almejada por Erico Verissimo só pode ser compreendida ao considerarmos a sua relação com a obra *O tempo e o vento* como um todo. Ao fazer isso, constatamos que, de forma semelhante à estrutura empregada por Tabajara Ruas, em que o heroísmo de Netto sofre um processo duplo de engrandecimento e posterior subversão, Licurgo encarna os valores que compõem o código do gaúcho de seu tempo e que serão questionados pelo personagem-narrador, Floriano, neto do protagonista de “O sobrado”. Nessa estrutura concêntrica, em que o final da obra remete ao seu começo, sob uma óptica de reescritura da história, Floriano, como narrador de toda a trilogia, questiona e problematiza os valores de seus antepassados, com o objetivo de combater o totalitarismo e repudiar a guerra, caracterizando-se como um personagem sensível aos problemas da vida em uma sociedade democrática e em respeito às liberdades individuais, valorizando a vida acima de tudo. Portanto, Licurgo não constitui um personagem épico e a representação da história não se torna nostálgica, principalmente porque a ordem social e o código de valores encarnados por esse protagonista se degradam no desenrolar da história, à medida que o personagem se torna alvo da crítica proposta pela instância narradora da trilogia. Tematicamente, tal viés demonstra a necessidade da ruína dessa ordem social para o surgimento de uma nova ordem, regida por uma perspectiva menos violenta, totalitária e injusta, nos níveis pessoal, social e político. Composicionalmente, a instituição de Floriano como narrador poderia ser considerada um fator autorreflexivo que instalaria um limite discursivo à representação mimética da história e, nesse sentido, poderia identificar *O tempo e o vento* com as preocupações artísticas e epistemológicas do romance histórico contemporâneo.

Licurgo e Netto ganham as telas: e perdem o quê?

A questão da fidelidade do filme à obra literária oferece um viés revelador para iniciarmos a análise comparada das adaptações cinematográficas *O sobrado* e *Netto perde sua alma*. O filme de Durst e Mendes faz um apelo ao espectador como uma produção fiel à obra literária, o que demonstra a expressão “extraído do romance de Erico Verissimo”, apresentada nos créditos iniciais, e alguns trechos retirados do livro e forçados no roteiro, embora, em verdade, após analisar a adaptação de forma cuidadosa, tenhamos constatado que tal pressuposto de fidelidade teve apenas objetivos comerciais, uma vez que – como ocorre ainda hoje – a adaptação tentou explorar o sucesso de vendas que o livro obteve para atrair mais pessoas aos cinemas (PEREIRA, 2012b).

O que observamos em *O sobrado* é, de fato, uma adaptação bastante livre, cujo roteirista e diretor Walter Durst demonstra consciência da impossibilidade daquilo que Robert Stam (2000) chamou de **indesejabilidade** da referida fidelidade. O tratamento cinematográfico da obra original retrabalha a caracterização de Licurgo de forma que ele se oponha a Antero em todos os aspectos, desde a disputa pelo poder dentro do Sobrado até a luta pelo amor de Ismália Caré. Nesse sentido, o filme esvazia a caracterização de Licurgo tal como a encontramos na obra literária, pois em vez de apresentá-lo com suas contradições e complexidades, coloca-o essencialmente em oposição a Antero, personagem construído nos moldes do mocinho de cinema. O antagonismo entre esses dois personagens e a sua disputa pelo amor de Ismália ligam o filme à mesma tradição hollywoodiana que Durst criticara no filme de estreia da Vera Cruz, o *Caiçara*.

O embate de Antero, simbolizando os empregados, e Licurgo, representando os patrões e latifundiários exploradores, apresenta a história como um disfarce para tratar de questões de ordem contemporânea à produção do filme, o que constitui uma das motivações comuns aos filmes históricos, de acordo com Leger Grindon (1994), nesse caso em tom de propaganda marxista. O filme ilustra a revolta de um peão contra seu patrão, concentrando-se no despertar da consciência de classe, segundo a qual os peões eram sempre os explorados, principalmente quando Antero e Ismália se identificam fortemente como membros da mesma classe. Embora apresente o processo histórico de forma excessivamente esquemática e maniqueísta, ignorando em sua trama os conflitos e motivos da Revolução Federalista, é interessante que o roteirista tenha conseguido assimilar na adaptação vários elementos do restante de *O continente*, desenvolvendo a linha narrativa que teria maior apelo dramático, ou seja, a triste história dos Carés, no filme representados por Ismália.

O filme *Netto perde sua alma*, diferentemente, apresenta-se como uma adaptação mais livre, apenas inspirada no livro fonte, pressupondo um papel mais criativo da equipe de produção. Entretanto, sua análise criteriosa evidencia uma

adaptação bastante próxima do roteiro sugerido pelo livro, uma vez que os **atos** que dividem o filme refletem as **partes** do livro, com exceção do reordenamento cronológico entre o segundo e terceiro atos. Ao contrário da adaptação da obra de Erico Verissimo, nesse caso foi o livro que utilizou o filme para fins comerciais, exibindo uma cena de batalha com o ator Werner Schünemann na capa das edições posteriores à produção do filme (PEREIRA, 2011).

A narração não se altera muito na adaptação de “O sobrado”, permanecendo onisciente e objetiva tanto no livro como no filme, com um narrador distanciado que só às vezes permite um mergulho na subjetividade dos personagens. Como já referido com relação aos romances, essa instância narrativa distanciadada pressupõe sua neutralidade com relação aos fatos narrados, o que Ismail Xavier (1984) chamaria da “transparência” do meio cinematográfico, ou seja, quando os dispositivos mecânicos e narrativos utilizados na produção do filme são ocultados, chamando a atenção do espectador somente para a história de ficção que está sendo contada. Portanto, como se trata de um filme histórico, o narrador dos acontecimentos é, assim como no romance original, um sujeito centrado, confiante e confiável.

Já a adaptação de Tabajara Ruas passa por uma grande transformação no âmbito narrativo e do ponto de vista, pois, no romance, o narrador se posiciona junto à intimidade do protagonista, revelando suas ansiedades, seus medos, suas fraquezas, por meio de seus pensamentos e delírios, o que contribui fortemente para a relativização do heroísmo do general e, nesse sentido, para o seu vigor estético e para a sua afiliação com as tendências atuais de questionamento dos pressupostos da fórmula consagrada pelos romances históricos clássicos. O filme, apesar de tentar articular a interioridade do protagonista nos dois tipos de iluminação – e a escuridão azulada simboliza a adversidade do presente diegético enquanto a claridade e os tons de amarelo representam a glória do passado –, apresenta uma narração objetivada e distanciadada dos fatos narrados, ampliando o escopo da narração e deixando de lado a limitação e a tendência implícitas na posição intimista do narrador do romance. Em decorrência dessa mudança, por exemplo, a caracterização do médico é ampliada e pormenorizada, e, em vez de ser instanciada por meio das lembranças e cogitações de Netto, ocorre de forma objetiva e neutra, exigindo uma série de acréscimos e detalhes nos níveis da atuação, da edição e da trilha sonora.

A maior diferença entre o filme e o livro sobre Netto, que passa pela narração modificada, diz respeito, entretanto, à relação entre a caracterização do protagonista e a representação da história, pois se no livro o heroísmo de Netto é relativizado, desencadeando um processo de humanização do herói e um questionamento da história oficial, a partir da cisão irônica entre sua própria imagem e o que os outros personagens pensam dele, no filme o general é retratado exclusivamente em termos idealizadores, desenvolvendo somente o viés engrandecedor e

romântico da obra original. Tal mudança pode ser observada na *mise-en-scène*, na fotografia e na trilha sonora, elementos articulados para enfatizar a importância e a grandeza da figura de Netto como proclamador da República e como um homem acima da média. O retrato positivado do protagonista do filme confere à obra uma representação do passado que reitera e confirma os textos consagrados pela história oficial, como os de autores como Aquiles Porto Alegre, Alfredo Varela e Othelo Rosa, que ressaltam o caráter coletivo da decisão da proclamação (ANDRADE, 2003). No filme, a narrativa dos acontecimentos históricos em si ganha maior peso porque existe uma identificação entre o destino individual do protagonista e o destino coletivo, já que Netto é praticamente desprovido de interioridade. Esse tratamento reverente da caracterização do general pode estar relacionado a uma atitude consciente do autor e diretor no sentido de enfatizar a grandiosidade de Netto, uma vez que não há nenhum dado desabonador de sua pessoa em registros históricos, e ao otimismo relacionado às mudanças históricas que impactaram a sociedade brasileira e o cinema nacional a partir da metade da década de 1990 (PEREIRA, 2011).

Além disso, o fato de que os pontos de vista narrativos dos filmes são oniscientes e objetivos remete à suposta dificuldade do cinema, como um meio artístico, de articular a perspectiva subjetiva dos personagens. Além de manter a instância narrativa distanciada e objetiva do livro de Erico, a adaptação de Durst e Mendes faz, assim como o livro, incursões à interioridade dos personagens, como nas cenas em que Licurgo interage com Maria Valéria, por meio do enquadramento de oposição simétrica, que articula de forma visual a tensão existente entre os dois, e na ausência do contato visual enquanto conversam, já que ambos falam de frente para a câmera, sugerindo o constrangimento de ambos devido ao amor mal-resolvido de Maria Valéria pelo cunhado. Assim, os diretores articulam, na *mise-en-scène* do filme, a interioridade das personagens, desafio estético em certa medida evitado pela adaptação mais recente de *Netto perde sua alma*, que decide não explorar a perspectiva intimista sugerida pelo livro, embora siga aproximadamente a mesma ordem de sua trama. O fato de que Tabajara Ruas e Beto Souza evitam o desafio de articular na linguagem cinematográfica a subjetividade do protagonista do romance pode estar ligado a uma série de crenças, como a de que o cinema é uma arte mais popular e espetacular, que exige um apelo mais visual e voltado para ações, ou de que a literatura é historicamente uma arte mais profunda que o cinema, ou, ainda, de que o cinema não é capaz de articular os níveis de complexidade psicológica que os romances alcançam (STAM, 2000).

Dessa forma, ambas as adaptações estudadas não ultrapassaram o nível de representação mimético que caracteriza a literatura anterior ao modernismo, sem problematizar o nível do discurso. Como ambas as adaptações podem ser consideradas integrantes do que se chama de cinema comercial, que tem como

objetivo o público de massa, nota-se um processo de *mainstreaming*² ideológico e estético, inteiramente de acordo com o que propõe Robert Stam (2000, p.75):

Apesar de sua modernidade superficial e de sua parafernália tecnológica, o cinema dominante tem mantido, como um todo, uma estética pré-modernista que corresponde àquela do romance mimético do século dezenove. Em seu modo dominante, ele se tornou um receptáculo para as aspirações miméticas abandonadas pelos praticantes mais avançados das outras artes. O cinema herdou os ideais ilusionistas que o impressionismo havia deixado para trás na pintura, que Jarry havia atacado no teatro, e que Proust, Joyce e Woolf haviam subvertido no romance. A censura estética, nesse sentido, pode ser mais rigorosa e enraizada que a censura política. [...] Quando um romance modernista e descontínuo se torna relativamente contínuo por meio da tola inércia das convenções; quando pensam que a adaptação cinematográfica precisa de um protagonista homem e simpático para que seja agradável ao grande público [...]; quando o herói não pode morrer ou quando o vilão tem que ser punido; quando um estilo digressivo e fragmentário deve ser linearizado para obedecer a uma estrutura clássica em três atos, com exposição, conflito e clímax; quando a moralidade deve ser reconfigurada para se adequar a esquemas maniqueístas pré-estabelecidos; quando um romance difícil e reflexivo deve se tornar transparente e redundante; quando o espectador deve ser levado pela mão – nestes casos, encontramos um tipo de falta de audácia, motivada ideologicamente, para tratar com as implicações estéticas do modernismo literário.³

² *Mainstream* (em português, *corrente principal*) é o pensamento corrente da maioria da população. Esse termo é muito utilizado relacionado às artes em geral (música, literatura etc.). Geralmente usado para definir: algo que é comum ou usual; algo que é familiar às massas; algo que está disponível ao público geral; algo que tem laços comerciais. O termo *mainstream* inclui tudo que diz respeito à cultura popular, e é disseminado principalmente pelos meios de comunicação em massa. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Mainstream>>. Acesso em: 19 out. 2013.

³ *Despite its surface modernity and its technological razzle-dazzle, dominant cinema has maintained, on the whole, a premodernist aesthetic corresponding to that of the nineteenth-century mimetic novel. In its dominant mode it became a receptacle for the mimetic aspirations abandoned by the most advanced practitioners of the other arts. Film inherited the illusionistic ideals that impressionism had relinquished in painting, that Jarry had attacked in the theater, and that Proust, Joyce, and Woolf had undermined in the novel. Aesthetic censorship, in this sense, might be in some ways more severe and deeply rooted than political self-censorship. [...] When a modernist, discontinuous novel is made relatively continuous through the dumb inertia of convention; when a filmic adaptation is thought to need a sympathetic male protagonist in order to be palatable for a mass audience [...]; when the hero cannot die or the villain must be punished; when a digressive, disruptive style must be linearized into a classical three-act structure with exposition, conflict, and climax; when morality must be reconfigured to suit preestablished Manichean schemas; when a difficult, reflexive novel must be made transparent and redundant; when the spectator must be led by the hand – in such cases, I would suggest, we find a kind of ideologically driven failure of nerve to deal with the aesthetic implications of novelistic modernism.* (Tradução nossa).

Embora as adaptações estudadas não tenham ultrapassado o nível estético de inovação alcançado pelos romances do *corpus*,⁴ é interessante notar que o filme da década de 1950 tentou e foi bem-sucedido ao articular, ao menos parcialmente, a interioridade sugerida pelo livro de Erico, além de incorporar em seu roteiro diversos elementos do restante de *O continente*, enquanto a adaptação realizada meio século depois se mostrou bem mais tímida quanto à recriação da subjetividade, que constitui o elemento mais original e significativo no romance de Tabajara Ruas, o que demonstra que a passagem de tempo, no caso das adaptações cinematográficas, não significou necessariamente um amadurecimento ou um desenvolvimento estético profundo, nem um aumento da consciência dos produtores a respeito da natureza intertextual das artes, apesar de todo o progresso tecnológico e produtivo que o cinema brasileiro está vivenciando.

Considerando apenas o livro e o filme sobre o general Netto, observamos que a forma do romance captura melhor a maneira como vivenciamos o processo histórico atualmente, através do registro de acontecimentos de forma subjetiva, fragmentária, desconfiada com relação às fontes oficiais, com maior ênfase na história textual dos eventos que a discussão dos fatos em si. Ao mesmo tempo que o romance celebra as origens textuais dos personagens históricos e dos acontecimentos, admite a impossibilidade de conhecer o que de fato ocorreu, de maneira imediata e neutra, o que gera um alto nível de instabilidade que pode ser atribuído a uma crise da história como disciplina ou como a concebíamos tradicionalmente.

Atualmente, os meios e as tecnologias tais como as redes sociais digitais e a popularização de dispositivos de captura e geração de imagens e sons geram múltiplos registros, com múltiplas perspectivas, pontos de vista e contingências a respeito de qualquer acontecimento. Em um jogo de futebol importante, por exemplo, o gol não é mais assistido somente por meio televisivo, com sua linguagem transparente e padronizada, senão pelas diversas postagens de pessoas que não pretendem se neutralizar com relação ao acontecimento registrado mas, ao contrário, participam ativamente do evento testemunhado, estabelecendo um contrato diferente entre quem produz e quem assiste a essas imagens e ouve esses sons. A noção de uma fonte oficial, única e legítima sobre o acontecimento torna-se não apenas questionável, mas quase obsoleta em casos como esse. Com tantas versões autênticas, testemunhadas e vivenciadas, qualquer relato se torna não mais que uma visão personalíssima, passível de uma experiência de grupo ou de comunidade em sentido diverso e ainda pouco compreendido.

⁴ Não se trata de desmerecer os filmes como obras de arte de inferior qualidade porque não são como os livros em que se inspiraram. O fato é que, ao considerar a forma como todas as obras se relacionam com os seus próprios códigos artísticos, desenvolvidos ao longo da história, e ao analisar cada uma em relação a suas especificidades e, depois, com relação a outros discursos artísticos (e/ou a realidade), é válido exercer a crítica e tentar considerar até que ponto as obras ultrapassaram, evitaram ou foram vencidas por certos desafios estéticos.

Essas transformações no âmbito cultural e social fornecem as bases para um romance histórico atual como *Netto perde sua alma*, que demonstra, em sua forma e em seu conteúdo, a individualização da história, sem que isso comprometa o vínculo sociopolítico do protagonista com a crise social que desencadeou o momento histórico retratado. Assim, modificações na caracterização do protagonista pressupõem transformações na representação do passado, e vice-versa, e a análise da caracterização do protagonista desse tipo de narrativa fornece uma via concreta para descrever, definir e entender as relações de significado em uma dada representação do passado, bem como o que muda a esse respeito quando um romance histórico é recriado no âmbito do cinema. Os romances analisados sugerem um movimento que parte, em *Erico*, de uma representação coletivista para uma representação individualista da história, em *Tabajara Ruas*, o que está relacionado com mudanças dos contextos históricos de produção. Entretanto, em desacordo com os preceitos teóricos propostos por Georg Lukács (1983), não seria válida a afirmação de que somente em *O continente* o protagonista se identificaria com os movimentos políticos e sociais de sua época, o que estaria refletido em sua caracterização, enquanto no segundo romance analisado ocorreria um processo de desligamento do personagem central com relação a tais movimentos políticos e sociais. O que de fato ocorre, no lugar da suposta falta de identificação do protagonista do romance com relação aos conflitos sociopolíticos de seu tempo, é a internalização dos conflitos históricos, além de um maior peso dos conflitos de ordem subjetiva, mesclados com os problemas de sua comunidade, na representação da história, e do relativo apagamento da fronteira entre o **eu** e o **outro**, o que vem acompanhado pelo questionamento das narrativas que norteiam a própria história oficial, a cultura a ela associada e a identidade que subjaz à caracterização literária do personagem, levando a uma crise internalizada da história.

No âmbito cultural, o romance de *Erico* apresenta uma crítica marcante da identidade do gaúcho como partícipe de um sistema totalitário, machista e injusto, enquanto *Tabajara Ruas* apresenta uma dimensão menos idealizada e mais humana de um protagonista da história do estado, também por meio de um viés questionador das fontes oficiais, o que significaria, no campo ideológico, que em vez de um herói nato e extraordinário, *Netto* foi um homem mais ou menos comum que, com base em suas atitudes e valores, assumiu um papel de liderança essencial para realizar as transformações sociais, políticas, econômicas e culturais necessárias durante a Revolução Farroupilha, a Proclamação da República Rio-Grandense e a Guerra do Paraguai.

Nesse sentido, as adaptações também foram muito aquém dos romances em que foram inspiradas, e *O sobrado*, além de reduzir o problema histórico ao embate de dois homens pela posição de mando no Sobrado e em sua disputa pelo amor de

uma prenda, esvazia a caracterização do protagonista, apagando suas complexidades e contradições, assim contribuindo para uma representação do passado simplista e empobrecida. O filme sobre Netto também não chega próximo do nível de complexidade estética alcançado pelo livro de Tabajara Ruas, embora não por limitações do meio cinematográfico, e sim pela decisão da equipe de produção de não enfrentar os desafios propostos pela obra literária, e a representação da história decorrente da caracterização do protagonista não faz mais que confirmar e ilustrar, em meio audiovisual, o conhecimento partilhado e o imaginário popular a respeito da participação de Netto na história do estado.

Faltam, portanto, aos filmes analisados uma visão ampla do processo histórico e uma proposta de transformação articuladas na caracterização de seus protagonistas. Ainda assim, tanto o filme como o livro sobre o general Netto demonstram uma preocupação em incluir na história personagens até então apagados, como o caso da participação dos negros na Revolução Farroupilha e na identidade do gaúcho. Nesse sentido, Vinicius Pereira de Oliveira e Daniela Vallandro de Carvalho (2008) enfatizam que recentemente a televisão e o cinema foram responsáveis por retomar a questão da importância dos lanceiros negros na Revolução Farroupilha, promovendo sua inclusão na história do estado:

É o momento de afirmação de uma memória positiva sobre a participação do negro na história do Rio Grande do Sul que transcende a questão de Porongos. Verifica-se um processo de reelaboração identitária do “ser gaúcho” onde o negro passa a reivindicar seu espaço na formação histórica deste estado, construindo um sentimento de pertencimento à história do Rio Grande do Sul justamente através do principal ícone identitário regional: a Revolução Farroupilha (OLIVEIRA; CARVALHO, 2008, p.76).

De forma semelhante, *O continente e O tempo e o vento* questionam e propõem a ampliação da definição do gaúcho, à medida que criticam os valores que compõem o seu código, problematizando essa identidade como grandiosa, una, machista, dotada de poder etc., para sugerir a existência não do **gaúcho**, mas dos **gaúchos** – não o povo como massa habitante do estado do Rio Grande do Sul, mas como homens e mulheres que se relacionam de maneiras distintas e complexas com os valores historicamente associados à identidade regional. Homens calados como Florêncio; bondosos e simples como Aderbal Quadros; trabalhadores e astutos como os imigrantes italianos e alemães; sensíveis como Floriano; alegres e cômicos como Fandango; e mulheres de vigor, estabilidade emocional e visão estratégica, como Ana Terra, Bibiana e Maria Valéria: cada um deles é especial em si e todos juntos extrapolam o mito do gaúcho, representado de forma problemática por Licurgo, pelo capitão Rodrigo, pelo doutor Rodrigo, pelos homens da família Amaral, assim como pelo próprio general Netto, cujo heroísmo relativizado o aproxima do leitor e ultrapassa as

representações desgastadas do gaúcho, assim apresentando uma maneira muito mais atual, rica e pluralista de se relacionar com a identidade e a história do estado e do país.

PEREIRA, M. da R. Trade-Offs between literature and film: the relation between the characterization of the main character in “O Sobrado” and *Netto perde sua alma*. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.239-256, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *The first part of this paper analyzes how the characterization of the main character from the book chapter “O Sobrado” relates to the representation of history in the remaining of the novel O Continente (1949), by Erico Verissimo, then the results are compared to an analogous investigation between the characterization of the main character and the representation of history in the novel Netto perde sua alma (1995), by Tabajara Ruas. In the second part of the paper, the same procedure is applied to the relevant film adaptations O Sobrado (1956) and Netto perde sua alma (2001). In the final section, this work presents an evaluation of some aesthetic potentials and constraints of the literary and filmic works taken into account, as well as their means of expression, in light of a cross-disciplinary approach, including tools from the domains of literature and film analysis. The study shows that there have been significant changes in the characterizations of Licurgo and Netto, both in the adaption of the books to the cinema and in the way the main characters were characterized differently in the two literary works, over a period of approximately half a century, with implications for the representation of the past found in these works, which, to a certain extent, suggests how they relate to some features that are characteristic of their time.*

■ **KEYWORDS:** *Comparative Literature. Historical novels. Historical fiction films. Film Adaptations, Representation of History.*

Referências

ANDRADE, F. A. **Ficções sobre o general Netto:** história, literatura e cinema. 2003. 216f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica. Porto Alegre, 2003.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **Film art:** an introduction. 5.ed. New York: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1997.

O SOBRADO. Direção: Walter G. Durst; Cássio Gabus Mendes. São Paulo: Brasil Filmes, 1956. 1 DVD (110 min).

GRINDON, L. **Shadows on the past**: studies in the historical fiction film. Philadelphia: Ed. da Universidade de Temple, 1994.

HUTCHEON, L. **A poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUKÁCS, G. **The historical novel**. Tradução de Hannah e Stanley Mitchell. Lincoln; London: University of Nebraska, 1983.

MENTON, S. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

NETTO perde sua alma. Direção: Tabajara Ruas; Beto Souza. Roteiro: Tabajara Ruas. Manaus: Europa Filmes, 2003; Rio Filmes e Piedra Sola Produções, 2001. 1 DVD (102 min), color.

OLIVEIRA, V. P.; CARVALHO, D. V. Os lanceiros Francisco Cabinda, João aleijado, preto Antonio e outros personagens negros da Guerra dos Farrapos. In: SILVA, G. F.; SANTOS, J. A.; CARNEIRO, L. C. C. (Org.) **RS negro**: cartografias sobre a produção do conhecimento. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 2008. p.63-82.

PEREIRA, M. da R. Netto ganha sua alma: as relações entre a caracterização do protagonista e a representação da história na adaptação cinematográfica do romance de Tabajara Ruas. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, ed.43, n.43, p.126-139, 2011.

_____. Intertextualidade, metaficção historiográfica e paródia pós-moderna em diálogo com a tradição dos romances históricos em *Netto perde sua alma*. **Revista GRAPHOS**, João Pessoa, v.14, n.1, p.60-69, 2012a.

_____. Passado a limpo da literatura ao cinema: a adaptação cinematográfica *O sobrado*. **Revista Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA)**, Araraquara, v.10, n.2, p.1-16, 2012b.

PESAVENTO, S. Fronteiras e intertextualidade em *O continente*, de Erico Verissimo. In: CHIAPPINI, L. et al. (Org.). **Pampa e cultura**: de Fierro a Netto. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/IEL, 2004. p.109-128.

RUAS, T. **Netto perde sua alma**. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, M. I. de L. e. **A gênese de Incidente em Antares**. Porto Alegre: Ed. da PUCRS, 2000.

STAM, R. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, J. (Org.). **Film adaptation**. New Jersey: Ed. da Universidade de Rutgers, 2000. p.54-76.

VERISSIMO, E. **O tempo e o vento, parte I: O continente I.** 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004a.

_____. **O tempo e o vento, parte I: O Continente II.** 3.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004b.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

Recebido em: 29/12/2012

Aceito em 22/05/2013



VARIA

AS CARTAS DE CRÉDITO EM *A HISTÓRIA DE ADÈLE H*, DE FRANÇOIS TRUFFAUT (1975)

Patrice BOUGON*

■ **RESUMO:** Este ensaio é resultado de um estudo em curso que aborda a escrita e a função da carta na obra de François Truffaut.¹ Se os seus filmes já foram bastante comentados,² e se o motivo da carta já foi analisado, nunca foi feito de modo sistemático. Nossa hipótese de trabalho consiste em considerar a carta – termo compreendido em toda a sua polissemia – como um elemento essencial da *dimensão reflexiva* dos filmes de Truffaut da qual a crítica pouco fala.³ Exatamente como um de seus mestres – Hitchcock –, Truffaut é tanto um cineasta que visa o grande público como um autor que coloca em cena a especificidade da representação cinematográfica.⁴ Através de sua arte, Truffaut também herda de seu pai adotivo – André Bazin – o caminho aberto por ele como pensador do cinema.⁵

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Destinação. François Truffaut.

À primeira vista, a carta é o que há, no mundo, de menos *cinematográfico*, se virmos esse termo em seu sentido etimológico: *a escrita do movimento*. Mas a

* Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Centre d'Études sur le Roman des Années Cinquante au Contemporain. Paris – França. 75018 – johper64@hotmail.com.

¹ Este texto foi apresentado no Brasil por ocasião da realização do 3º SILIC – Simpósio de Literatura Brasileira Contemporânea, que ocorreu de 23 a 25 de maio de 2012, na Universidade Federal de Rondônia, para o qual fui convidado. Tradução de Milena Magalhães.

² Referimo-nos principalmente aos livros de Jean Collet (1985), Annette Insdorf (1989), Anne Gillain (1991), Antoine de Baeque et Serge Toubiana (1996), Carole Le Berre (2004). *L'Avant-Scène Cinéma*, n.165, janeiro de 1976, fornece o roteiro na íntegra desse filme.

³ Tratamos dessa dimensão em Bougon (2008), que contém uma extensa análise sobre como são filmadas as cenas de escrita e de leitura nas cartas em *Duas inglesas e o amor*. A versão francesa deste artigo será publicada em breve.

⁴ *A noite americana*, de 1973, tem por objeto a realização de um filme, uma forma de Truffaut mostrar a gênese da ilusão referencial fílmica, seja visual ou sonora, e, portanto, o fenômeno da crença. Todo o trabalho de Truffaut é pontuado por várias sequências que interrogam, de forma mais ou menos direta, o enquadramento, a montagem, mas também o poder alucinatório do som: o telefone em *A mulher do lado* (1981), a relação com a fotografia e a escultura: *Uma mulher para dois* (1962), com a literatura: *Fahrenheit 451* (1966), o teatro: *O último metrô* (1980). Retornaremos a isso neste ensaio.

⁵ Em *Qu'est-ce que le cinéma*, Bazin (1958) se interroga sobre a especificidade da representação cinematográfica com relação a pintura, à fotografia, ao teatro.

carta também pode ser um dos vetores, para não dizer um dos *fatores*,⁶ da narração filmada. Entre todos os cineastas que fazem uso da carta, Truffaut tem um *status* especial, já que toda a sua obra é atravessada, inclusive estruturada, pelas diferentes funções da carta.⁷ Uma das singularidades do uso da carta em seus filmes é o fato de ela ser colocada em cena, *com todos os seus componentes*, que se encontram desde então problematizados. De fato, do início ao fim da obra de François Truffaut (1966), a escrita e a leitura de cartas são motivo de um trabalho formal constante. Sem poder, nos limites de um simples estudo, listar todas as ocorrências das *cenar de escrita e de leitura* no conjunto da obra, citaremos, de memória, a fim de voltar a esse assunto em outro momento, alguns filmes, entre muitos, onde a carta tem uma função central. Cada um dos filmes citados coloca em cena, sempre de forma diferente, a escrita e a leitura da carta, sobre a qual hoje apresentamos para cada filme apenas um exemplo.⁸ Em *Os incompreendidos* (1959), o jovem Antoine Doinel escreve, imitando a letra de sua mãe, um falso bilhete de desculpas, o que coloca em questão a noção de *assinatura*. Em *Jules e Jim – Uma mulher para dois* (1962), as inúmeras cartas das três personagens testemunham os *percalços* do desejo, mas também a sua constituição e a sua destruição, essencialmente epistolar. Em *Fahrenheit 451* (1966), a carta tem um *poder criminoso*, pois permite denunciar uma pessoa à polícia política de uma ditadura. Essa função também é evocada, em *off*, em *O último metrô* (1980), que dá semanalmente o número de cartas, recebidas durante a Ocupação,⁹ denunciando os judeus. Em *A sereia do Mississipi* (1969), a leitura das cartas de uma mulher reencontrada por um anúncio mostra o quanto a correspondência faz que se *acredite numa ficção* (a jovem mulher que parecia um pouco ingênua se revela uma vigarista). Em *As duas inglesas e o amor* (1971), o amor é *construído e desfeito* por correspondência, a escrita da carta possibilitando, além disso, a uma jovem puritana do início do século XX – Muriel – uma *transgressão* das proibições morais, de modo que o diário íntimo (endereçado a si mesma) e a carta (destinada a outro) se tornam, em determinado momento da intriga, equivalentes. Observemos também uma cena que mostra o efeito violento

⁶ Retornaremos a este termo tanto no sentido literal quanto figurativo [Em francês *facteur* pode ser tanto “fator” como “carteiro”, permitindo o jogo de palavras, o que não é possível em português. (N.T.)]. Em outro momento, faremos referência aos comentários de Lacan (1966) e Derrida (1977) sobre *A carta roubada*, de Edgar Allan Poe, uma vez que os limites deste artigo não o permitem.

⁷ Sobre *Jules e Jim – Uma mulher para dois* e *As duas inglesas e o amor*, indicamos a importante análise de Xavier Rockenstrochly (2010).

⁸ Cada filme problematiza, de diversas maneiras, alguns aspectos da carta.

⁹ Antoine de Baeque e Serge Toubiana (1996) tratam da importância de um filme em que a carta anônima é central: “Os diários do jovem Truffaut, em meados dos anos quarenta, indicam ‘13 visões do *Corbeau*’” (BAEQUE; TOUBIANA, 1996, p. 35) e mais adiante: “*Le corbeau* que ele conhece, plano por plano, linha por linha” (BAEQUE; TOUBIANA, 1996, p.55). Truffaut articulou esse tipo de cartas no campo político nos dois filmes citados, o que contradiz o clichê de que a coisa política não lhe interessava. Ela está presente, mas sem ostentação.

produzido pela *leitura* de uma carta de ruptura sobre o corpo de Muriel, que desmaia no jardim. *As duas inglesas e o amor* dá origem a uma importante pesquisa formal sobre como filmar a escrita e a leitura e também como *proferir* as cartas,¹⁰ no que diz respeito ao enquadramento e à voz (*in* ou *off*), fazendo que, às vezes, diante de um rosto mudo, seja ouvida uma voz interior. Em *O homem que amava as mulheres* (1977), Morane, adolescente, tem a função de *carteiro*,¹¹ sendo encarregado por sua mãe de levar ao correio as cartas que ela escreve a seus amantes. Ora, após a leitura, o filho, curioso dos segredos de sua mãe, mas também com ciúmes, joga as cartas no bueiro, o que permite questionar a célebre fórmula de Lacan (1966, p.41): “Uma carta sempre chega ao destino”.¹² Uma de nossas hipóteses consiste em pensar que a carta em Truffaut *simboliza* uma relação entre o visível e o invisível, principalmente pelo fato de o envelope esconder um segredo que, de certa forma, *se exhibe*. Ora, todo segredo desperta no outro o desejo de desvendá-lo, o que é ilustrado pelo fato de que o jovem Morane sente prazer em abrir uma mala de sua mãe cheia de cartas de amor redigidas por seus vários amantes. Ele as lê avidamente, desfrutando uma dupla transgressão: ler as cartas que não lhe são destinadas, mas também descobrir a vida amorosa de sua mãe. A carta, ocultada pelo envelope, também pode ser uma figura da relação do espectador com um visível sempre adiado pela retórica cinematográfica de Truffaut que produz uma representação manifesta que ofusca, por algum tempo, uma visibilidade codificada.

Constata-se, nesses poucos exemplos, que cada filme possibilita a Truffaut pôr em cena uma problemática diferente relativa ao remetente, aos contratemplos do desejo, à relação entre escrita e leitura, à voz e ao olhar, ao segredo. Para esclarecer melhor, analisaremos num único filme a carta e o *crédito* que a protagonista lhe dá, prestando atenção no trabalho formal específico da obra. Dito de outro modo, trata-se de observar o modo como escrever leva a acreditar e quais os efeitos da escrita e da leitura da carta.

A história de Adèle H conta o trágico destino de uma das filhas de Victor Hugo que se apaixona por um oficial inglês, o tenente Pinson, que conhece numa festa em Guernesey, onde a família de Victor Hugo viveu durante dezenove anos, exilada por razões políticas. Infelizmente para Adèle, seu amor não é correspondido por esse homem, sedutor e jogador endividado, enviado com sua companhia para Halifax, no Canadá. Acreditando ingenuamente nas cartas de amor desse oficial inconstante, Adèle toma a iniciativa de escapar de sua família

¹⁰ A partir dessa prática que quebra a ilusão de verossimilhança, avaliamos o fato de que Truffaut, ao ter o desejo de contar uma história, tem preocupações essencialmente formais sobre o poder da voz e do ritmo.

¹¹ Posteriormente, retornaremos a essa figura que atravessa muitos filmes de Truffaut.

¹² Talvez para Truffaut, conhecedor da psicanálise e leitor de Poe, trata-se de ironizar a célebre frase de Lacan (1966, p.41) já citada: “Uma carta sempre chega ao destino”. Fórmula contestada por Derrida (1977) em “Spéculer sur Freud”.

para ir atrás do seu *amor louco* por esse homem, não somente no Canadá, mas também nas Ilhas Barbados, quando ele é transferido para lá. Portanto, o filme é a história dessa paixão irracional e da decadência financeira e mental de Adèle. Isolada pela língua inglesa que ela pouco conhece e pela rejeição de Pinson, mas também pela sua incapacidade de suportar a vida social, Adèle se comunica principalmente através de cartas.

Ora, a escrita de cartas, se, por um lado, substitui o diálogo presencial rejeitado por Pinson e, por outro, permite que ela se comunique com a família que permaneceu em Guernesey, revela-se um perigoso substituto, que tende a confundir a expressão do desejo e da realidade. Adèle, sozinha diante da página em branco, de fato, transforma a narração de sua vida numa ficção que se parece, cada vez mais, com um delírio. Se seu pai é, de fato, um homem das letras que construiu sua identidade de autor por suas obras, Adèle, por sua vez, torna-se, literalmente, uma mulher de cartas, mas sem obra, de modo que sua identidade se desfaz ao longo de páginas escritas cujo gênero se torna incerto: correspondência, diário, ficção, delírio. Pouco a pouco, Adèle inventa, no seu diário, uma língua cifrada, incompreensível para os outros,¹³ negando, assim, a própria essência da linguagem.

Nossa proposta – o título sugere – é demonstrar como a carta, para Adèle, remete à *crença*, em todos os sentidos, estando essa mulher possuída por uma fé ilimitada no poder das palavras,¹⁴ que produzem, em parte, o sentimento amoroso ou a ficção, mas também o valor do dinheiro, visto que as palavras ou cifras conferem a um simples pedaço de papel – uma nota de dinheiro ou uma carta de crédito – um preço. Além da motivação referencial, não é por acaso que Adèle retorna inúmeras vezes ao lugar que é tanto um banco como um correio. Voltaremos a isso depois.

Nossa abordagem metodológica consiste em desenvolver as múltiplas relações significantes que Truffaut produz em suas cenas entre dois elementos que possuem, ao mesmo tempo, uma significação realista (essa requisitada por uma narração clássica) e uma capacidade simbólica e reflexiva. A partir da análise de várias sequências, mostraremos como a maneira de filmar de Truffaut permite questionar os elementos fundamentais do ato de ler e escrever uma carta.

¹³ A acadêmica americana Frances Vernor Guille (1968-1985) publicou *Le journal d'Adèle Hugo*, no qual uma parte é escrita em uma linguagem secreta, de modo que o ato de ler e de escrever não tem mais nada de evidente. Esse diário foi iniciado antes da ida para Halifax e demonstra claramente a relação conturbada com a realidade e a linguagem.

¹⁴ Como fica evidente em um número de hipnose a que Adèle assiste, indicando como a palavra pode obrigar um corpo a fazer o que não quer. Mas depois, ela percebe que o paciente do hipnotizador é um comparsa. Perceba-se que na sequência ocorre uma cena de escrita subdeterminada que tem por suporte um espelho, da qual propomos uma análise mais adiante.

O ser de Adèle: escrever-se

Como em outros filmes de Truffaut,¹⁵ *A história de Adèle H* coloca em cena personagens que falam uma língua estrangeira, o que, conseqüentemente, nos torna mais atentos para a língua francesa, as suas homofonias, os seus jogos de palavras e as suas metáforas. A língua francesa nos convida a pensar na relação essencial entre carta (*lettre*) e ser (*l'être*) para a personagem Adèle, permitindo-nos questionar três elementos fundamentais de toda correspondência: o remetente, a mensagem e o destinatário. Essas três noções constitutivas da carta são, de diversas maneiras, questionadas no filme, servindo para Truffaut tentar uma nova experiência formal.

A história de Adèle H realmente é estruturada por uma ideia fixa – o amor louco, no sentido próprio e figurado – e uma experiência formal (mostrar e alterar os três elementos fundamentais do ser da carta do qual já falamos). Truffaut (1966) segue, assim, a lição de um de seus mestres – Hitchcock – com quem ele fez um longo livro de entrevistas em 1966. Examinemos as três seqüências que problematizam, de modo especificamente cinematográfico, a escrita, a leitura e o ser da carta na prática de Adèle. Estudar a carta nesse filme, veremos, significa prestar atenção a três lugares que possuem uma função narrativa, mas também simbólica, essencial na representação cinematográfica.

A livraria é também uma papelaria¹⁶

No filme, a livraria, o quarto e o correio (que é também um banco) são os três lugares para onde Adèle retorna várias vezes. A visita a esses lugares pontua o filme. Em Truffaut, a repetição de um elemento é sempre um modo de desenvolver a ordem simbólica,¹⁷ conferindo um valor suplementar à significação própria da representação da realidade mais verossímil¹⁸ na leitura do grande público. Mas

¹⁵ A língua alemã em *Jules e Jim – Uma mulher para dois* e *O último metrô*, o inglês em *Duas inglesas e o amor*, todas as línguas em *Fahrenheit 451* (na cena final onde as obras-primas da literatura mundial são lidas em sua língua de origem pelos Resistentes refugiados na floresta). Alguns nomes próprios utilizados por Adèle são ingleses. Retornaremos a isso.

¹⁶ Nossas referências ao tempo do DVD seguem aquela do box de 4 DVD's distribuído pela MGM, 2007.

¹⁷ Sobre a oposição entre representação e valor simbólico de um signo, formalizada pela oposição entre mimese e semiose, indicamos a obra de Barthes e de Michael Riffaterre.

¹⁸ No filme, aparece este aviso: “A história de Adèle H. é autêntica. Ela apresenta acontecimentos que ocorreram e personagens que existiram”. O efeito da crença do filme se apoia nas palavras da introdução, confirmadas antes do final, em parte, por seqüências de documentário (o túmulo de Hugo). As seqüências de documentários produzem um efeito de real. Pensemos nas seqüências de guerra de

essa leitura, nesse nível, não deve impedir uma abordagem cuidadosa à capacidade simbólica dos lugares, dos detalhes, das cenas. A livraria é o lugar onde Adèle vê, pela primeira vez, Pinson, “um de meus bons clientes”, diz o livreiro; daí em diante, esse espaço fechado se torna duplamente valioso, em primeiro lugar, porque representa, metonimicamente, Pinson, em segundo lugar, porque, através do diálogo que vamos citar, produz relações entre papel, correspondência e “memória”, termo polissêmico que, no contexto, é sinônimo de texto um pouco longo:

Adèle: “Eu queria papel”

Livreiro: “Papel para cartas?”

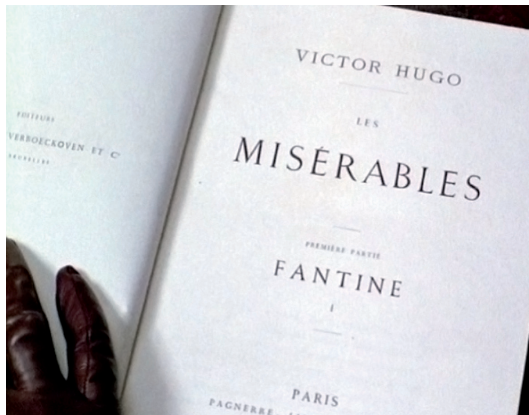
Adèle: “Não, uma resma inteira... para redigir um memorial”.

Como já dito, a sequência mostra como a prática de escrita de Adèle tende a apagar a diferença entre correspondência, diário e ficção; a “memória” em questão encaminha-se para *uma* memória que inventa o que não aconteceu, a saber, sinais amorosos que teriam sido supostamente dados por Pinson em Guernesey. A livraria é o lugar de vários acontecimentos dramáticos. É aqui que Adèle vê, pela primeira vez, o Tenente Pinson, e onde ela compra cada vez mais papel, de modo que o ato de escrever torna-se sintoma de uma loucura crescente. Finalmente, a livraria é palco de um *drama de leitura*, pois o livreiro,¹⁹ paquerando timidamente Adèle, procura agradá-la oferecendo-lhe um pacote com quatro livros embrulhados em papel, de tal forma que a tela inteira coloca em cena como o visível encobre o invisível, do mesmo modo que um envelope oculta o conteúdo do que vai ser lido. Quando as mãos enluvadas de Adèle desembulham o papel, a imagem mostra o título do livro *Os miseráveis*, e depois uma imagem panorâmica mostra o nome de Victor Hugo. Outro plano exhibe o rosto perturbado pela raiva silenciosa de Adèle e, fora do quadro, ouvimos o barulho de um livro sendo violentamente fechado, momentos antes de Adèle dirigir-se agressivamente ao atordoado livreiro. Essa sequência revela como a leitura e o nome do pai, autor do livro, causam efeitos incontrolláveis sobre a leitora.

trincheiras em *O quarto verde* (1978).

¹⁹ Observemos que a sua paixão pelos livros pode ser vista como a superação de um sofrimento, bem como a prática de escrever em Adèle, mas em casa essa paixão tem um efeito destrutivo.

Figura 1 – Um presente insuportável.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

A assinatura e o nome próprio

Escrever uma carta supõe que a assinamos com nosso nome próprio. É simples, podemos pensar, mas Truffaut enfatiza o uso singular dos nomes próprios no universo de Adèle, pois, desde a sua chegada, ela se nomeia Senhorita Leywly, evitando usar o nome de seu pai e de ser identificada como a filha de um grande homem. Um pouco mais tarde, ela se apresenta como a esposa de um médico chamado Lenormand, afirmando, na mesma sequência, que Pinson é: “o cunhado de minha irmã”, ou seja, seu marido! Finalmente, e mais importante, o desejo de casar e, assim, tornar-se a Sra. Pinson pode também ser uma forma de apagar o nome de seu pai e de se diferenciar de sua irmã que morreu afogada, Léopoldine, a filha preferida do pai, como, às vezes, ela se apresenta:

David, uma criança: “Qual é seu nome?”

Adèle (ela hesita): “O meu? O meu é Léopoldine”.

Depois, porém, de receber de seu pai a carta de consentimento para o casamento: “Eu abaixo-assinado Victor Hugo, antigo membro da Câmara dos Senhores de França, autorizo minha filha Adèle [...]”, Adèle pode dizer à criança: “Eu menti para você. Eu me chamo Adèle”. Graças ao excelente ensaio de Carole Le Berre (2004) – *Truffaut au travail* – podemos seguir a evolução das cenas, mas também alguns detalhes interessantes para nossa problemática da assinatura e do nome próprio. Le Berre (2004, p. 197, grifo nosso) reproduz uma carta de Adèle Hugo que nos parece importante interpretar: “Meu nome se escreve tanto com um **i** quanto com um **e**. Eu escrevo meu nome com um **e**, preferindo o **e** no lugar de **i**.

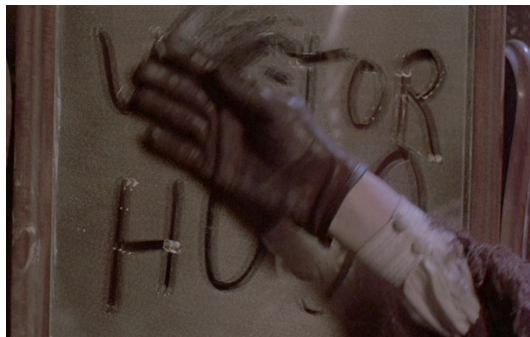
Você deve colocar Senhora em todas as cartas, para que sua resposta não se perca e que a palavra Senhora seja legivelmente escrita no seu envelope”.

Nesse trecho, a substituição de uma vogal por outra está repleta de sentidos. Truffaut apaga essa frase em seu filme, embora nos pareça essencial.²⁰ Se a Sra. Pinson pode se chamar “Sra. Penson”, o leitor e o espectador inglês ouvem “Pen” (a pena, a caneta), e “son” (o filho). O nome próprio que Adèle se nomeia condensa, portanto, três desejos, não somente o de apagar o nome de seu pai, mas também o de ser, não uma filha, mas um filho, enfim ser o filho de sua caneta (pena); em outras palavras, um homem de letras.

O fato de Adèle, ao ir a uma festa privada para a qual não é convidada, disfarçar-se de homem (terno com chapéu alto) participa do seu desejo inconsciente de ser também um homem, reivindicando, no resto do tempo, sua feminilidade. Em todo caso, quaisquer que sejam as intenções de Truffaut, a percepção (consciente e inconsciente) dessa substituição de vogais é determinante.

Outra sequência do filme nos faz pensar visualmente sobre o nome próprio. No camarim de um hipnotizador do *Music hall* [105min], Truffaut nos mostra uma *cena de escrita* do nome próprio que é também uma cena de apagamento. Quando o hipnotizador, em seu camarim, pergunta: “Quem é seu pai?”, Adèle não responde, porém escreve na poeira sobre o espelho o nome de “Victor Hugo”, mas imediatamente o apaga com sua mão protegida por uma luva. Se o nome do pai não pode ser pronunciado, pode, entretanto, ser escrito, depois apagado. A ligação com o nome próprio e, portanto, com a assinatura não impede Adèle de escrever sem parar; ao contrário, é como se a falta originária da identidade impusesse uma pulsão de escrita com efeitos contraditórios.

Figura 2 – Escrever e apagar o nome próprio.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

²⁰ Evidentemente, não se trata de repreender Truffaut por não incitar a significação dessa substituição das vogais, não mais do que qualquer crítica, mas a nossa perspectiva não pode ignorá-la.

Escrever cartas a seus pais e a si mesma

As cartas que Adèle escreve são destinadas a seus pais, ou a Pinson, mas também a ela mesma. A arte de Truffaut consiste em dramatizar as numerosas cenas de escrita dessas cartas, das quais examinaremos alguns aspectos.

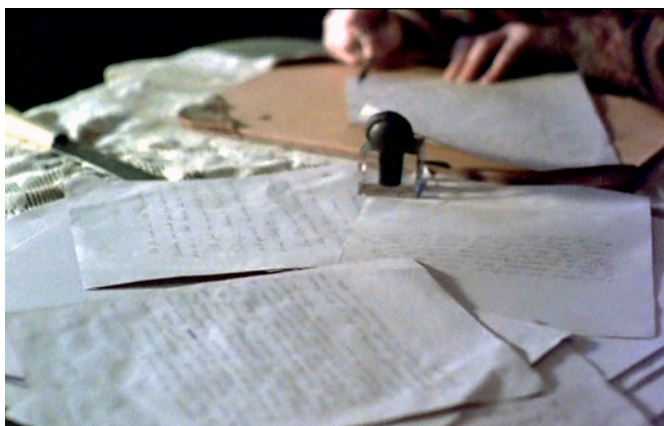
Nos primeiros quinze minutos do filme, num plano-sequência [16min50 a 17min50], podemos ter acesso em tempo real, uma vez que não há nenhuma mudança de plano, à rápida sucessão de movimentos de Adèle preparando-se para escrever. Nós a vemos voltar para sua casa com uma resma de papel e fechar rapidamente seu quarto com chave; no quarto com pouca claridade, Adèle acende uma lamparina e percebemos por trás dela sua cama bagunçada. Essa desorganização, que gradualmente se ampliará consideravelmente, é a metáfora da desordem mental que se acentua.²¹ Adèle vai em direção à mesa, uma faca na mão,²² para abrir a resma de papel, depois um *travelling* à esquerda mostra-a indo para uma escrivaninha onde vai escrever em pé. A câmera filma seu perfil esquerdo, enquanto nos mostra o seu rosto através do reflexo de um espelho colocado acima da escrivaninha, de modo que a divisão psíquica de Adèle é representada em um só enquadramento. Mas, gradualmente, a câmera efetua um leve movimento à esquerda seguido de um *travelling*, mostrando quase de frente o rosto de Adèle lendo, em voz alta, a carta que redige, fixando raramente sua própria imagem, preferindo o reflexo do espelho como se falasse com seus pais. Entretanto, às vezes, ela se olha brevemente, para se convencer da plausibilidade do que proclama, ou melhor, inventa em parte: “Vocês sabem que eu o amo, ele me ama também e desejamos nos casar”. Um pouco mais tarde, outra sequência [19min22 a 19min44] apresenta outro dispositivo para fazer o espectador sentir o poder da pulsão de escrita que nada parece poder parar. Com Adèle fora do enquadramento, a sequência começa com a sua voz lendo uma carta que ela redige. O ritmo rápido da voz contrasta com a lentidão do movimento da câmera com o *zoom* ampliado mostrando, num grande plano, páginas escritas espalhadas sobre a mesa. Após esse desvio em torno do visível, que leva o espectador à origem da voz ouvida, é possível ver, à esquerda, a faca, no centro, o tintureiro e, no fundo, a mão direita que escreve e a mão esquerda que apoia a página. Um leve retorno do *zoom*, abrindo o foco, nos permite ver

²¹ *L'Avant Scène* (n.165, p.1, nota 14, jan. 1976) dedicado a esse filme nos diz que o roteiro indicava: “desordem na sala: a cama não está feita, as roupas estão colocadas descuidadamente sobre as cadeiras e, aqui e ali, livros espalhados e folhas cheias de uma fina escrita, remédios etc.”. Truffaut decidiu adiar a visão dessa desordem a fim de mostrar progressivamente o avanço da loucura.

²² Esse objeto, que aparece várias vezes, em diversas cenas, representa um gesto simbólico ambivalente, em que a escrita, às vezes, é a forma sublimada da grande violência contra seus pais, Pinson, mas também contra si mesma.

o busto e, depois, o rosto de Adèle. A preocupação de Truffaut é mostrar, após a produção dessas páginas de escrita, a atividade do corpo tomado pela emoção, como testemunha a mão de Adèle escrevendo sem parar. A imagem do rosto, que enuncia a carta, é, portanto, adiada deliberadamente. Após mostrar a página de sua escrita exaltada, Adèle deposita essa folha sobre uma pilha de outras folhas colocadas em desordem. O acúmulo de páginas acena a loucura, a necessidade de escrever cada vez menos relacionada à necessidade de se comunicar com outrem.²³ Durante as cenas de escrever que estruturam o filme, os gestos de escrita mostram-se cada vez mais rápidos, e o espectador vê aumentar a desordem no quarto, mas também na vida de Adèle.

Figura 3 – Escrever sem fim.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

Anúncio do casamento imaginário

Numa sequência, em que a metade é muda, Adèle anuncia a seus pais que acaba de se casar com o tenente Pinson. A primeira imagem é de uma carta cuidadosamente escrita que não temos tempo de ler, pois, imediatamente, uma tomada panorâmica nos mostra o quarto muito bagunçado, depois dirige nosso olhar para a esquerda do quarto. Descobrimos Adèle com camisola branca rezando diante de um tipo de altar formado por uma fotografia de Pinson entre duas velas.

²³ A próxima cena mostra, por outro lado, um funcionário do banco impecavelmente vestido que lê cuidadosamente um livro.

Figura 4 – A religião do amor.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

A fórmula “Eu tenho a religião do amor”, enunciada numa sequência anterior, é aqui tomada ao pé da letra, uma vez que Pinson é efetivamente o objeto de um culto religioso. Uma série de campos/contracampo produz uma forte emoção que emana da relação quase mórbida entre essa mulher enfeitiçada²⁴ e uma foto de Pinson; em outras palavras, entre uma pessoa viva e uma representação fixa. Depois de mais de um minuto, essa sequência deixa de ser muda e a câmera enquadra o rosto de Adèle proclamando, com uma certa raiva, a carta que havíamos visto rapidamente. Nessa sequência, ao contrário de outras, Truffaut não mostra o ato de escrita, o que demonstra que ele diferencia a leitura. O rosto de Adèle aparece sobreposto a uma imagem de mar simbolizando o percurso da carta até Guernesey, o que nos permite imaginar o tempo necessário para que uma carta chegue ao destino. É o modo de Truffaut abordar novamente a questão do contratempo do desejo que toma conta do filme.²⁵

²⁴ Adèle é vítima de uma representação romanesca do amor como a de Madame Bovary.

²⁵ Em um cemitério (onde, mais uma vez, pelo menos simbolicamente), Pinson confessa a Adele: “É verdade, eu pensei em casar com você; agora, eu não penso mais. Que mal tem isso?”. Em *Jules e Jim – Uma mulher para dois*, as cartas trocadas demonstram a falta de sincronia do desejo dos amantes e os efeitos negativos do tempo necessário para uma carta chegar ao seu destino.

O escritor público em Barbados

Figura 5 – Escrever a dois.

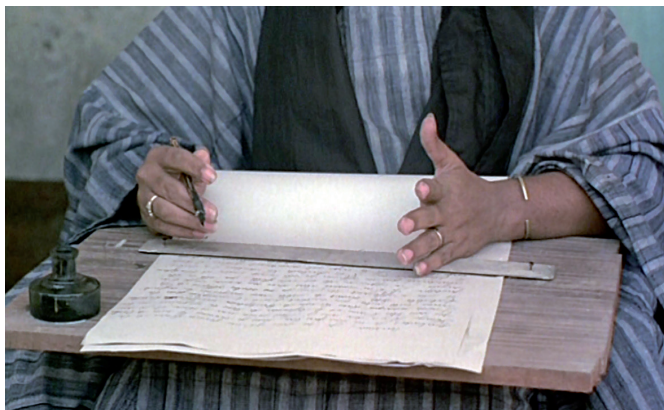


Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

A sequência que precede a que estudaremos é, novamente, muda. Ela se situa nas ruas de uma cidade da ilha de Barbados e mostra a errância de Adèle que, tendo perdido a memória, não reconhece Pinson. Ele, quebrando o silêncio, chama-a e vai ao seu encontro, em vão. Ao final dessa sequência, um encadeamento de sons antecipa o início da última cena de escrita, interessante na medida em que a noção de assinatura é problematizada, pois o autor da carta é uma mulher negra analfabeta que apela a um escritor público para que escreva uma carta endereçada a Victor Hugo, de modo que ela se torna a destinatária de sua própria carta redigida por esse homem, que, depois, lê para ela a versão da carta que, antes, ela lhe ditou num francês regular.

Após a voz em *off* que introduz, por uma prolepse auditiva, essa cena de escrita, vemos as mãos do homem que pronuncia a frase: “Eu vou ler a carta, você me diz se concorda”. Como ocorre várias vezes, o rosto do locutor aparece depois, deixando-nos atentos ao *ato de escrever*, ao trabalho das mãos, aos instrumentos de escrita (papel, tinteiro, porta-caneta) que ocupam a tela do cinema. A apresentação do rosto do sujeito da enunciação é, portanto, mais uma vez adiada para destacar o trabalho da escrita.

Figura 6 – Mostrar a cena de escrita.



Fonte: *A história de Adèle H* (1975).

Como a primeira *destinatária* da carta é aquela que a origina, sem de fato tê-la escrito, é possível refletir, através da imagem e do som, sobre a questão da relação entre fala e escrita, mas também sobre a relação entre o original e as versões de uma história. Essa sequência também pode ser considerada como a metáfora da relação entre as versões da história, escrita por um roteirista²⁶ e a assinatura de Truffaut como autor.²⁷ O valor alegórico da cena convida-nos a perguntar sobre a questão de saber quem assina a narrativa de um filme antes que ele seja filmado? Como escrever a dois? Note-se que, ao menos dessa vez, a leitura em voz alta, em termos de realismo e verossimilhança, se justifica, pois o escritor público precisa que se ouça a versão escrita de sua narrativa: “eu a organizei um pouco, diga-me se você concorda”. A mulher que deu *crédito* ao escritor ouve seu texto que ela pode contra-assinar com toda a confiança.

O correio e (é) o banco: a carta e o crédito

O correio é o segundo lugar, junto com a livraria, a ser regularmente visitado por Adèle. O correio é também um banco, tem ainda um valor simbólico na medida em que a carta é igualmente uma *carta de crédito* (o termo é utilizado em inglês: *money order*), em que, nos dois casos – a escrita e o dinheiro –, é uma questão

²⁶ Para uma análise do material de trabalho entre escritor e cineasta, reporto-me ao livro de Carole Le Berre (2004). Jean Gruault relata que o trabalho com Truffaut sobre o roteiro se dá principalmente por correspondência, o que não é por acaso, dada a importância da carta em seu trabalho e da temporalidade do pensamento da imagem.

²⁷ Lembrem-se de que a problemática da “Política de autores” da Nouvelle Vague foi produzida principalmente por artigos de Truffaut.

de fé. As cartas de Adèle endereçadas a seus pais são cada vez mais imaginárias (anúncio do amor de Pinson por Adèle, depois o anúncio do casamento) a fim de obter deles “cartas de crédito”; sua correspondência está, portanto, intimamente ligada a dinheiro.²⁸ A relação produzida visualmente pela decisão de Truffaut de relacionar o correio e o banco implica uma estreita ligação entre correspondência e dinheiro, mas também, de modo menos evidente, entre crença e papel.²⁹ Vejamos o que ainda hoje está escrito na nota de dólar americano “*In God, we trust*”. O valor do dinheiro baseia-se no poder de convencimento das palavras;³⁰ estamos lidando com um tipo de performativo. Da mesma forma, Adèle faz que se acredite, nas suas cartas, em uma realidade ficcional que lhe garante dinheiro; as palavras produzem capital. Um cheque de banco não é nada além de papel, acreditamos em seu valor que é garantido apenas pela palavra. Do mesmo modo, todo sujeito pode acreditar numa ficção, literária ou cinematográfica. O que esse filme demonstra, especialmente, é o poder da fé produzida pelas cartas, das quais Adèle é, às vezes, remetente e destinatária.

O destinatário e o carteiro

Para concluir esta análise da carta, gostaria de evocar uma personagem normalmente invisível, mas essencial para qualquer correspondência, ou seja, o carteiro.³¹ Truffaut filma várias personagens que ocupam temporariamente esse papel de intermediários: Sr. Sanders, que dá a primeira carta de Adèle para Pinson, o médico que vem cuidar dela, o oficial Hathwell Du Lieutenant, a quem Adèle confia uma mensagem para Pinson, a empregada da casa de Victor Hugo que leva o anúncio do casamento imaginário de Adèle ao jornal local de Guernesey e, por fim, uma prostituta encarregada de transmitir a Pinson uma mensagem que tem, inclusive, como assunto uma mensagem surpreendente. As figuras do carteiro são vetores metafóricos que permitem ver os desvios do desejo, o enigma daquilo que se escreve, o que, às vezes, se mostra e se esconde, enfim os contratempos da comunicação amorosa que, raramente, é sincrônica.

²⁸ Dinheiro que lhe serve para comprar os sinais, também fictícios, do amor de Pinson que se comporta como gigolô.

²⁹ Sobre essa questão, reportamo-nos ao ensaio de Jean-Michel Rey (2002).

³⁰ As crises bancárias recentes refletem essa crença e a fragilidade de seu objeto.

³¹ Em vários de seus filmes, Truffaut mostra, em plano-sequência, o percurso não direto, mas, sim, sinuoso do transporte da carta. Em *Beijos proibidos* (1968), Truffaut nos mostra longamente o percurso de pneus atravessando os subsolos de Paris; em *Fahrenheit 451*, aqueles que enviam as cartas de denúncia ficam, envergonhados e hesitantes, ao redor das caixas de correio; em *A mulher do lado*, um carteiro procura em um clube de tênis a gerente e vai de pessoa em pessoa até encontrá-la e dar-lhe uma carta registrada.

O carteiro do desejo perverso de Adèle

A cena mostra Adèle que vai ao encontro de uma prostituta a quem confia uma carta. Ela lhe dá dinheiro e diz alguma coisa que o espectador não pode ouvir, visto que a sequência ainda é completamente muda. A prostituta que vai levar a carta é seguida, num plano-sequência, em seu percurso como uma carteira. O silêncio dessa sequência termina no momento em que a prostituta, ao chegar num hotel frequentado por militares, faz uma pergunta a fim de ter certeza sobre a identidade do destinatário dessa carta singularmente *recomendada*: “Senhor Pinson?”. Ele se mostra surpreso, abre a carta selada, o *zoom* da câmera permite ver as mãos abrindo esse envelope misterioso, ele lê a carta em silêncio, depois olha com interesse a prostituta, fim da sequência. Em voz *off*, é Adèle quem diz com uma voz apaixonada o que Pinson leu: “Albert, meu amor, olhe bem a jovem que eu te envio, se você achá-la bonita, fique com ela até amanhã de manhã. Você é tão bonito, Albert, que merece ter todas as mulheres da terra. Aceite este presente”. Adèle perverte, assim, a função do carteiro (a pessoa que leva a carta de amor se transforma, aqui, no objeto), mas também o cumprimento de seu desejo mediante o envio de uma prostituta que tem *status* de substituta dela mesma por identificação fantasmagórica.³²

Conclusão

O motivo da carta em *A história de Adèle H* dá a medida da capacidade teórica de uma obra subavaliada quanto ao que ela sugere não só no que diz respeito à representação cinematográfica, mas quanto à noção de sujeito em sua relação com a linguagem e com o outro. Filmar Adèle escrevendo e lendo uma carta permite a Truffaut colocar em cena a relação entre o material da escrita (papel, tinta, porta-caneta) e a voz daquela que produz, por um lado, a ficção, cujo destinatário é duplo: Pinson, mas também aquela que escreve. Escrever é, portanto, também (se) ler, ver na obra o que divide o sujeito, perceber como uma espécie de cegueira toma conta da pessoa que escreve. As noções de assinatura, mensagem, destinatário são modificadas, constantemente, por cenas mudas que dão um caráter estranho a numerosos planos-sequências que incentivam o espectador a questionar o que vê. O crédito que Adèle atribui às cartas se compara ao que damos à narrativa e ao filme.

³² Em outra sequência, Adèle assume a posição de um *voyeur* observando Pinson enquanto ele beija apaixonadamente uma mulher e joga-a na cama acariciando-a. O rosto de Adèle, inicialmente angustiado, se transforma no decorrer de campos e contracampos, cujo plano final mostra-a sorrindo estranhamente. Podemos supor que ela se identifica com a mulher acariciada por Pinson. Pensemos em *Janela indiscreta* (1954) de Hitchcock que brinca com a relação entre voyeurismo e prazer visual do espectador. Lembremos que Truffaut intitulou uma coletânea de seus artigos: *Le plaisir des yeux* (Cahiers du Cinéma, 1987).

O motivo da carta possibilita, portanto, uma perspectiva essencial para abordar o escopo reflexivo da obra de Truffaut.

A valorização da voz e do ritmo mostra-nos como uma dicção particular³³ pode ampliar significativamente o alcance do significado de uma carta. O trabalho complexo de Truffaut ao mostrar a leitura e a escrita de cartas é uma forma de dar à correspondência o *status* de obra literária, na medida em que as cartas de Adèle questionam o sujeito e a crença, o que também está em jogo na escrita e na leitura de uma ficção. *A história de Adèle H* tem a particularidade de pontuar um filme de aspecto realista de cenas de escrita e de leitura que não o são. Desse intervalo, nasce uma sensação de estranhamento que nos incentiva a questionar todos os elementos dessas cenas que se situam fora da imitação da realidade e do provável. Em outras palavras, é a própria representação cinematográfica, em sua essência, que é interrogada por certo estilo.

BOUGON, P. The function of the letters in *l'Histoire d'Adèle H.* by François Truffaut (1975). *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.259-275, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This essay is a result of an ongoing study on writing and the function of the letters in François Truffaut's work. If his films have been quite commented and if the theme of the letter has already been analyzed, this has never been done in a systematic way. Our working hypothesis is to consider the letter – term to be understood in all its polysemy – as an essential element of the reflexive dimension of Truffaut's films which critics have never mentioned. Just like one of his masters – Hitchcock – Truffaut is both a filmmaker aimed at the general public as an author who puts into play the specificity of cinematic representation. Through his art, Truffaut also inherits from his adoptive father – André Bazin – the way opened by him as a thinker of cinema.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Cinema. Destination. François Truffaut.*

Referências

A HISTÓRIA de Adèle H. Direção: François Truffaut. Intérpretes: Isabelle Adjani; Bruce Robinson. França: MGM, 1975. 1 DVD (98 min).

BAEQUE, A. de; TOUBIANA, S. **François Truffaut**. Paris: Gallimard, 1996.

BAZIN, A. **Qu'est-ce que le cinéma**. Paris: Cerf, 1958.

³³ O tratamento da voz em alguns filmes de Truffaut é comparado com a prática de Robert Bresson. Lembremos que Truffaut escreveu vários artigos sobre Bresson.

BOUGON, P. Le regard, la voix et le cinéma comme thèmes des films de François Truffaut. **Liberal Arts**, Iwate, n.2, p.65-76, jan. 2008.

COLLET, J. **François Truffaut**. Paris: L'Herminier, 1985.

DERRIDA, J. **La carte postale**. Paris: Flammarion, 1977.

GILLAIN, A. **François Truffaut, le secret perdu**. Paris: Hatier, 1991.

GUILLE, F. V. (Org.). **Le journal d'Adèle Hugo**. Paris: Minard, 1968-1985. tomo I-V.

INSDORF, A. **Le cinéma est-il magique**. Paris: Ramsay, 1989.

LACAN, J. **Ecrits**. Paris: Seuil, 1966.

LE BERRE, C. **Truffaut au travail**. Paris: Cahiers du Cinéma, 2004.

REY, J.-M. **Le temps du crédit**. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.

ROCKENSTROCKLY, X. François Truffaut, l'homme qui aimait les lettres. **Revue de l'AIRe**, n.36, dez. 2010. Dossiê «La Lettre au cinéma», organizado por Marc Buffat.

TRUFFAUT, F. **Le cinéma selon Hitchcock**. Paris: Ramsay, 1966.

Recebido em: 29/12/2012

Aceito:10/04/2013



PRESENÇA DO AUTOR: AUTOFICÇÕES DE RICARDO LÍSIAS E DE LÚCIA MURAT

Julia SCAMPARINI*

- **RESUMO:** O presente artigo é parte de uma investigação sobre as formas como autoficções literárias e filmicas promovem processos de subjetividade e jogos conceituais estimulados pela duplicação do autor e de fatos de sua vida em sua obra artística, os quais resultam, no caso específico do escritor Ricardo Lísias e da cineasta Lúcia Murat, em novas formas de trabalho com a imagem, a palavra, e com outras mídias. Esse tipo de relação entre autor e obra, tão comum nos dias de hoje, alimenta uma política da memória, o que por sua vez também impulsiona novas formas de trabalho com espaço e tempo, dentro e fora da obra, seja no cinema, seja na literatura. Esta investigação insere-se no âmbito das pesquisas em intermedialidade, que consideram o cinema e a literatura como mídias dominantes na sociedade e, assim, abrem espaço para o exame das formas como ambas representam (ou deixam de representar) a realidade e se relacionam entre si.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Autoficção. Cinema. Subjetividade. Ricardo Lísias. Lúcia Murat.

A autobiografia pode ser considerada o gênero canônico da escrita do eu. Ainda que se saiba que nenhum recorte é objetivo, mesmo que se trate da vida de uma personalidade conhecida, as biografias em geral inserem-se em um regime de verdade pouco contestado por seus leitores. Se escolho ler a biografia de Kurt Cobain ou de Os Borgia, é em busca de saber como de fato foi a vida daquele que me causa curiosidade. *Grosso modo*, o documentário é o gênero que, irmão distante do jornalismo, busca acessar conhecimento sobre fatos ou personalidades através da revisão de imagens de arquivo e de testemunhos, principalmente. Ancorado na fotografia e no depoimento de pessoas diretamente envolvidas no caso tratado, gera em quem assiste a expectativa de tradução de uma verdade pouco ou nada conhecida.¹

Mas a mescla entre ficção e o que podemos chamar de discursos-verdade tem sido experimentada há décadas, como o fez Fellini no cinema com seu *Intervista*

* UFF – Universidade Federal Fluminense. Instituto de Letras. Niterói – RJ – Brasil. 24210-200 – juliascamparini@gmail.com.

¹ Para uma orientação sobre as formas do documentário, ver Nichols (2005).

(1987), ou Silviano Santiago na literatura com o livro *Em liberdade* (1981), para citar dois exemplos. Não é uma novidade estética, mas uma prática hoje comum tanto na literatura como no cinema: tempos de identidade líquida (BAUMAN, 2005) manifestam-se na arte e concretizam novas formas de se contar histórias. Tanto textos (auto)biográficos como o documentário são formatos hoje híbridos, constantemente permeados de elementos ficcionais, explícitos ou não. Da mesma forma, a “verdade” que hoje se colhe de um romance, conto ou filme não passa somente pelo que o imaginário produz entre obra e fruidor – verdades individuais – mas também por ganchos com a realidade facilmente detectáveis. A novidade é que o real adentrou a ficção de formas novas, e vice-versa, e, nesse âmbito, a proposta deste artigo é investigar o que a inclusão de referências explícitas ao autor de narrativas literárias e filmicas possibilita como experiência estética ao leitor/espectador.²

Serão analisadas autoficções, escritas de si, narrativas autobiográficas – não importando tanto aqui o termo que nomeia esse tipo de fenômeno de tão complexa classificação – de dois autores que escolheram entremear-se a histórias que narram: o escritor Ricardo Lísias, no caso da literatura, e a diretora Lúcia Murat, no caso do cinema. Interessa sobretudo observar as formas como sua presença documental – através da autorreferência da própria imagem e/ou nome – e a abordagem de casos pessoais promovem jogos conceituais e estéticos na obra realizada.

A autoria no cinema é o primeiro tema que se impõe no âmbito da investigação proposta. O cinema é arte coletiva, de linguagem sincrética, de materialidade hoje virtual, e as diversas presenças profissionais necessárias para a realização de um filme confundem a noção de autoria, mesmo quando pensamos em um retorno do autor após sua morte (BARTHES, 2004; FOUCAULT, 2006), mesmo depois do cinema de autor instaurado na segunda metade do século XX e sobrevivente até hoje.³ Mas ao se pensar em toda a rede produtora de um filme e se traçar um paralelo com a rede produtora de um livro, a distância entre a concepção do autor-escritor e do autor-diretor diminui um pouco. Além disso, as imagens técnicas promoveriam representações de outra ordem com respeito à escrita, pelo número de envolvidos em seu processo, conforme já dito. Mas se hoje a máquina de escrever foi substituída pelo computador, que também trabalha com imagens técnicas, há um mesmo intermediário entre autor e obra (FLUSSER, 2002). Sem nesse momento chegarmos ao aprofundamento que a questão merece, também aqui o autor de um filme será considerado seu diretor, e, assim, será analisada a presença desse na narrativa contada e no filme propriamente dito. É na dinâmica entre autoria e novas

² Não é escopo deste trabalho a discussão “ficcional *versus* real”, a qual pode ser visitada, atualmente, na introdução e nos artigos reunidos em: COMOLLI, J.-L. **Ver e poder – a inocência perdida**: cinema televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

³ Para um aprofundamento sobre a questão da autoria no cinema, ver Stam (2003).

formas de trabalho com a palavra e a imagem – visual e conceitual – em diferentes mídias que as análises das autoficções literárias e filmicas estarão centradas.

Na literatura, Klinger (2007, p.24) localiza as autoficções “no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita”. O retorno do autor coincide com o retorno do real (FOSTER, 2001), mas um e outro são diferentes de então: a sensibilidade do autor se refere tanto a uma poética quanto a uma afetividade do próprio sujeito, ou seja, uma poética que identifica o autor do ensaio com seu objeto; além disso, o real não é mais objetivado, mas perpassado pela psicanálise, que o simboliza individualmente pela crença no inconsciente (KLINGER, 2007).

Assim, as prosas de Ricardo Lísias surpreendem por seu caráter aparentemente confessional. O suicídio de André, amigo que vira personagem homônimo, está presente em um romance e em crônicas. *O céu dos suicidas* (LÍSIAS, 2012a) pode ser visto como um livro-homenagem ao amigo, além de um romance, ou, por outro ângulo, uma tentativa de compreensão sobre o suicídio e de autoexpurgação do sentimento de culpa que persegue Ricardo Lísias, narrador em primeira pessoa. Apesar do mesmo nome, o que a princípio estabelece um pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008), autor e personagem não compartilham da mesma profissão: o Lísias real é escritor e o Lísias de *O céu dos suicidas* é especialista em coleções – ainda que não tenha nenhuma – e não gosta de literatura. Entre coincidências e divergências entre narrador e autor, o personagem, tomado por uma forte dor pela morte do amigo, se isola, viaja, tenta trabalhar, faz análise, mas vai sendo consumido pelas noites não dormidas, pela ofensa a todos que vai encontrando, pela prisão da culpa por não ter dado ao amigo a compreensão de que precisava às vésperas de seu suicídio. De fragmentos vai (se) reconstruindo memórias, e o equilíbrio próprio.

O fato de eu ter conhecido André e Ricardo nos tempos da faculdade de Letras foi o que primeiramente me motivou a explorar o tema das autoficções. Como é possível alguém fazer literatura a partir de um acontecimento compartilhado por tantos? Até que ponto isso é uma confissão, um desabafo, ou quando começa a ficção? Ainda que essas perguntas **não** precisem ser respondidas, são o ponto de partida para uma investigação sobre um tipo de literatura que está ligada a temáticas já amplamente discutidas, como a mescla de gêneros e os conceitos de autoria, de representação, e de realidade, e outras que se pretende aprofundar, como os processos de subjetividade, a relação entre autor e obra, e as mídias.

Os textos de Lísias para a revista *Piauí* (“Divórcio”, 2011, e “A corrida”, 2012c) tratam de outras situações que parecem ancoradas na vida do autor – nesses casos, não sou testemunha de que realmente aconteceram. O sentimento pelo fim do casamento é belamente metaforizado por suas andanças pela cidade “em carne viva”, narradas em primeira pessoa. Sem pele, tudo lhe doía. O que faz crer que ele

fala de um acontecimento pessoal é o conhecimento da vida e da morte de André, rapaz estranho que conheci na faculdade. Mas ainda que eu não o tivesse conhecido, não seria difícil encontrar na rede criada pelo autor evidências de que se trata de acontecimentos de sua vida. Ou seja, Lísias estabelece um campo literário em que o leitor espera que o autor fale de si; lança uma curiosidade quase de *reality show*, em que a relação com a vida real impulsiona o leitor a querer saber mais e mais. É o pacto referencial (LEJEUNE, 2008) necessário para uma expectativa biográfica que afeta os leitores, por mais que aqueles mais bem preparados saibam que se trata de um jogo. A força do nome próprio do autor espelhado na narrativa que cria vai estabelecer um novo tipo de subjetividade do autor-personagem, como veremos.

Em “A corrida”, Lísias (2012c) conta, também em primeira pessoa, como começou a correr para suprimir a dor e as noites mal dormidas após o fim do casamento que durou quatro meses. O tempo sobrando e o físico sofrido foram preenchidos pela prática do *jogging* noturno, o que levou o autor-personagem a participar da São Silvestre, tradicional maratona paulistana. Curiosa por saber se mais esse evento era verdadeiro, busquei seu nome na plataforma social *Facebook*. Seu perfil é aberto, e a primeira foto que casualmente apareceu foi a de Ricardo Lísias, o “verdadeiro”, durante a São Silvestre. Para além do texto, o autor estabelece uma rede intermedial⁴ ao relacionar literatura e internet através da própria imagem.

Nada surpreendente, estando cientes de que estamos em tempos de superexposição e de compartilhamento de vida real na vida virtual. Segundo Moriconi (2006, p.155), “O novo *boom* literário desde os anos 90 no Brasil caracteriza-se por acontecer nos três circuitos fundamentais: o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita”. Se a literatura atual ancora-se na rede, como sustenta Moriconi, a literatura dialoga com a cultura e a comunicação, ampliando sua atuação para além do campo literário. São tempos, portanto, em que é lícito questionar se podemos avaliar literatura lançando mão de critérios estritamente literários.

Ricardo Lísias encaixa-se nesse panorama, pois, além de escritor de romances, escreve para revistas de cultura, como a *Piauí*, mantém uma postura crítico-política em sua página no *Facebook*, e é responsável pela criação de uma revista impressa gratuita, mas distribuída a poucos, que lança textos de novos autores: o *Silva*. Considerando as formas concebidas por Moriconi, Lísias constrói seu personagem/personalidade pública através da circulação literária, através da qual se mantém – quase como líder – ativo em um nicho de jovens escritores, e através da comunicação virtual, onde acessa também seus leitores através do compartilhamento de sua vida íntima. Citamos mais uma vez Moriconi (2006, p.159):

⁴ Para uma introdução aos estudos de intermedialidade, ver Müller (2008).

A mais vistosa dessas transformações atinge o fulcro da noção clássica do literário na modernidade. É que não se pode mais definir a essência do literário como uso artístico da linguagem verbal **ficcional**. Não é mais isso que define um texto como literário no mercado. O nicho do literário se complicou e comporta a mescla entre o ficcional e o não ficcional. Esse deslizamento prático e conceitual articula-se à profunda transformação que o caráter eminentemente midiático da cultura infligiu sobre o estatuto do ficcional em geral na economia total dos discursos na pós-modernidade. Se por um lado sabemos que na sociedade midiaticizada tudo, absolutamente tudo, é constructo discursivo **interessado**, por outro lado, paradoxalmente, a evolução técnica faz emergir uma sociedade e uma cultura da visibilidade total (grifos do autor).

Observar como o aspecto documental da vida de um autor (cujo acesso é hoje facilitado pela *internet*) tornou-se essencial para uma certa geração de escritores leva a explorar o sentido de documento, antes fundamentalmente relacionado à escrita desde o triunfo do positivismo (LE GOFF, 1990), mas também muito ligado à fotografia e à sua impressão de realidade a partir do século XX. Ainda que saibamos o quanto podem ser manipuladas, imagens fotográficas ainda são a representação imagética mais próxima ao real. Mas as imagens técnicas – diferentes das tradicionais, que contavam com um único intermediário entre realidade e representação – introduzem entre nós e seu autor milênios de conceitos sobre o mundo, construídos pelos saberes científicos, que nos distanciam de qualquer realidade pura (FLUSSER, 2002). Ricardo Lísias não faz uso de imagens diretamente nas obras aqui analisadas, nem mesmo faz menção a aparatos tecnológicos como a fotografia e o cinema, mas ampara-se como autor em uma rede intermedial complexa que afeta também a constituição de seu personagem.

O nome próprio espelhado na narrativa ficcional dá as mãos com a imagem fotográfica do autor disseminada pela mídia, ambas as operações processando uma subjetividade nova, de descentralização de um eu que antes estava cristalizado na figura do autor: agora, não se sabe quem é Ricardo Lísias, nem aquele das prosas, nem aquele real. Se o nome próprio parece um empecilho à inegável e permanente transformação do indivíduo (BOURDIEU, 1996), é pela duplicação desse eu integrado pelo nome que se pode encontrar mais liberdade.

Além de si próprio, Lísias estabelece o pacto referencial com o leitor também por meio de André, que na ficção não tem sobrenome mas cujo nome preserva sua inteireza mesmo após a morte. A autobiografia, a confissão, o cuidado de si, tipicamente individuais, vão ganhando, através da ficcionalização, alcance coletivo. O autor parte de fatos individuais e aborda temas como o suicídio, instituições religiosas e de cuidado mental, a família. Ao mesmo tempo, num âmbito que vai além do textual, como vimos, a figura de um autor vai se modelando. Trata-se de uma espécie de culto ao sujeito, de um posicionamento

que ao mesmo tempo constrói e dissolve o autor: através de sua ficção, Ricardo é muitos outros, e através também de sua ficção, seu eu-autor se fortalece. É uma operação literária interessante, original, que faz que sua mescla entre trágico e cômico ganhe força expressiva através desse trabalho com uma subjetividade fragmentada, ancorada pelo papel, pela rede, e por esse novo imaginário que se constitui pela relação entre mídias.

Uma longa viagem, de Lúcia Murat (2011), é um documentário que recupera as memórias da experiência pessoal e familiar da diretora durante a ditadura brasileira e, principalmente, as memórias de seu irmão mais novo, Heitor, através de cartas que escreveu à família na época e de uma longa entrevista dada à irmã para a realização desse filme. *Uma longa viagem* aproxima-se ao que se espera da forma documental como a concebemos desde os anos 1970 (NICHOLS, 2005), uma vez que retoma um tema do passado histórico, faz uso de material cinematográfico (e fotográfico) de arquivo, e realiza entrevistas contemporâneas. No entanto, ao partir de uma perspectiva pessoal, pode também ser considerado um ensaio. Para os estudiosos de cinema, o ensaio é “uma forma híbrida, sem regras estabelecidas e com dificuldades de ser definida de uma vez por todas” (LINS; REZENDE; FRANÇA, 2011, p.57), a qual interroga, recusa certezas, é incompleta, fragmentada e se expõe ao erro. É a partir do célebre texto de Adorno, *O ensaio como forma*, que Lins, Rezende e França (2011) chegam à conclusão de que o ensaio é fruto de uma relação com a experiência individual do ensaísta, a qual possui, desde o princípio, uma relação abrangente com a história.⁵

Nessa fronteira entre gêneros, as imagens de arquivo e o testemunho de *Uma longa viagem* apresentam um deslocamento: as imagens são do arquivo pessoal de Lúcia ou ilustrativas, e a única entrevista é feita com Heitor, que esteve viajando pelo mundo, mandado pelos pais, para que não se envolvesse com a luta armada contra a ditadura, seguindo os passos da irmã revolucionária. Alternam-se a esses a narração da diretora, imagens emprestadas de amigos que estiveram viajando pelo mundo na mesma época do exílio de Heitor (como imagens do poeta Chacal, por exemplo), e a participação de um ator que, representando o irmão em sua juventude, lê as cartas que na época esse escreveu para a mãe, sobretudo. Assim, o filme intercala a narração de Lúcia, os depoimentos do irmão, atualmente idoso e lúcido, mas fragilizado pelas perceptíveis sequelas deixadas pelo uso de drogas, e a atuação do ator Caio Blat em vestes e cenário dos anos 1960: as imagens de então, emprestadas de amigos, são projetadas em uma parede-tela ao fundo e sobre seu corpo, como se fossem imagens do irmão de Lúcia, enquanto o ator passeia e gesticula sobre elas lendo as cartas, muitas vezes dirigindo-se diretamente à câmera.

⁵ Não é escopo neste momento classificar ou discutir as categorias do cinema ou da literatura, por isso a escolha em chamar de autoficções tanto o filme de Lúcia Murat como as prosas de Ricardo Lísias.

O único documento, no sentido prototípico da palavra, são as cartas escritas no passado; o restante – ator, imagens de arquivo, cenário e figurino – é usado para uma espécie de reconstituição dos fatos que mescla tempos, espaços e regimes: o que importa é o sentimento que se quer comunicar, e não a necessidade de provar nada a respeito do que é narrado.

Lúcia aborda um assunto histórico-político conhecido, discutido, infinitamente retomado; mas o faz através da própria história, pessoal e familiar – toma, assim, o caminho inverso ao de Lísias, pois apossa-se de um pedaço da história brasileira e caminha em direção ao individual, a sua história familiar, lançando mão de artifícios atípicos ao documentário tradicional, como a duplicação do irmão-personagem através do recurso da encenação. A retomada da história dá lugar à rememoração, suscitando e alçando uma política da memória que abre espaço para recriações pessoais de um tempo que se vê coletivo. Assim, as imagens de arquivo não são todas reais, não são documento, mas adquirem um *status* político-afetivo ao serem utilizadas nessa particular retomada de assunto. Trata-se de apropriação de imagens, o que à primeira vista destituiria o filme de valor documental, transformando-o em um ensaio, ou em uma ficção; mas nesse regime não se trata mais de uma busca pela verdade dos fatos, mas sim de um recontar o ocorrido pelo viés da memória afetiva, pessoal e não linear, em detrimento da cronologia lógico-causal da História. As imagens podem ser retomadas e remontadas justamente porque contêm força independente. Se lhes é operada uma remontagem, para a proposta de um novo olhar, é porque o cinema é a arte que mais permite fazê-lo.⁶

Lúcia faz cinema, arte sincrética e principalmente audiovisual, mas não deixa de tomar partido da palavra escrita: o fio condutor da trama são as cartas que o irmão escreve à família na época de seu exílio – antes forçado, depois voluntário, já que Heitor deu duas voltas ao mundo durante sua ausência. Apesar de ser cinema, são as palavras que guiam e prendem ao passado, a uma noção de documento que equivale à de prova; nos demais campos, porém, a autora brinca.

Para além da narrativa que envolve Lúcia e a própria família, a diretora investe em *Uma longa viagem* uma discussão acerca do gênero documentário enquanto tal. A mescla entre ficção e realidade já é comum, mas o uso de imagens “falsas” que não pretendem ser verdadeiras, a inclusão da encenação do irmão quando jovem – conferindo presença a uma ausência de quase dez anos – e a vida das imagens no corpo desse ator nos fazem lembrar o tempo inteiro que se trata de um filme: “esta é a história que quero contar”, parece nos dizer a diretora. Ricardo Lísias também fala da escrita em outra de suas autoficções. Incluído na recém-publicada edição brasileira da *Granta em português* (LÍSIAS, 2012b), “Tólia” é um conto sobre

⁶ Com seu Atlas Mnemosyne, AbyWarburg usa fotografias para discutir os conceitos de memória e história a partir de novas aproximações de imagens. Faz com fotografias o que é basilar para o cinema: a montagem.

a própria desistência da atuação como ficcionista pelo convívio com Mestres do Olho Interno que mergulham em seu Mundo Interior: algo entre o transcendente e o humorístico reforçam a vocação de Lísias para a (auto)ficção. Em *O céu dos suicidas*, ainda que seja um *expert* em coleções, o personagem refere-se à própria escrita, em uma confusão entre o eu-autor e o eu-narrador. O que se conclui é que, ao desenvolver uma autoficção, seja em linguagem verbal ou filmica, parece ser difícil não observar a própria atividade de criação e dialogar com ela.

O jogo que ambos os produtos, filme e prosas, operam mostra o quanto a palavra tanto como a imagem podem continuar presas à história como fugir dela e propor novos olhares. Em Ricardo Lísias, a imagem, conceitual e fotográfica, tem caráter de documento referencial, enquanto a palavra, o nome, a autorreferencialidade libertam autor e personagem, fazendo-os caminhar por mundos antes categoricamente separados. Em Lúcia Murat, a palavra, escrita e em depoimento oral, prende à história, mostra ao espectador que o ensaio, ainda que pessoal, está inserido no que é sabidamente coletivo. A imagem, por sua vez, fragmenta-se completamente. O irmão é repartido em dois, e sua trajetória é ilustrada por ainda outras imagens, tanto reais como falsas. É nesse lugar que o personagem-irmão se liberta entre passado vivido, lembrado, passado imaginado pela irmã, e presente.

O que acomuna esses dois artistas, além do fato de terem optado pela autoficção como forma, dos jogos conceituais entre palavra e imagem, das novas formas de trabalho artístico relacionando mídias diversas, é o exercício da subjetividade que colocam em jogo. A escrita de si dos antigos, exercida para o autoconhecimento (FOUCAULT, 2004), está sendo retomada pelos contemporâneos; na verdade, novas formas de cuidado de si vêm sendo há muito colocadas em prática, vide, por exemplo, a exploração midiática da necessidade de felicidade e o consequente *boom* do gênero da autoajuda. Mas no caso desse escritor e dessa cineasta, o exercício da subjetividade vive em função da arte, dando potência a uma política da memória, ainda que sem abandonar o vínculo com a história, e não fugindo de seu papel de promover beleza, reflexão ou, pelo menos, inquietação.

SCAMPARINI, J. The presence of the author: autofictions by Ricardo Lísias and Lúcia Murat. *Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.277-286, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *This paper is part of a research about the way literary and film autofictions promote processes of subjectivity and conceptual games stimulated by the duplication of the author and facts of his/her life in his/her art work, which in the specific case of the writer Ricardo Lisias and the movie director Lucia Murat, result in new ways of working with images, words, and with other media. This type of relationship between author and work, so common nowadays, feeds the politics of memory, which in turn encourages new ways of working with space and time, inside and outside the media*

(book or film). This research is part of the intermediality research, which considers cinema and literature as dominant media in society, thus opening space for the exam of the ways both medias represent (or not) reality and relate to each other.

■ **KEYWORDS:** *Autofiction. Cinema. Subjectivity. Ricardo Lísias. Lúcia Murat.*

Referências

- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: _____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996.
- FOSTER, H. **The return of the real**: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: London: MIT Press, 2001.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa-preta**. São Paulo: RelumeDumará, 2002.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. In: _____. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v.5. (Ética, sexualidade e política).
- _____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. v.3. (Estética: literatura e pintura; música e cinema).
- KLINGER, D. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: _____. **História e memória**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1990.
- LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.
- LINS, C.; REZENDE, L. A.; FRANÇA, A. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n.21, p.54-67, jun. 2011.
- LÍSIAS, R. Divórcio. **Revista Piauí**, São Paulo, n.62, nov. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/ficcao/divorcio>>. Acesso em: 25 dez. 2012.
- Itinerários, Araraquara, n. 36, p.277-286, jan./jun. 2013

_____. **O céu dos suicidas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012a.

_____. Tólia. In: _____. **Granta em português**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012b.

_____. A corrida. **Revista Piauí**, São Paulo, n.65, fev. 2012c. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-65/questoes-afeto-desportivas/a-corrida>>. Acesso em: 25 dez. 2012.

MORICONI, I. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). **Revista Gragoatá**, Niterói, n.20, p.147-163, 2006.

MÜLLER, A. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Revista outra travessia**, Santa Catarina, n.7, p.47-53, 2008.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

UMA LONGA viagem. Direção: Lúcia Murat. Roteiro: Lúcia Murat. Intérpretes: Caio Blat. Rio de Janeiro: Taíga Filmes, 2011. (95 min), color.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 15/05/2013



OS MONSTROS E AS MARGENS – DO FOLHETO DE CORDEL AO ÁLBUM DE BANDA-DESENHADA

Ana Margarida RAMOS*

- **RESUMO:** Neste texto procede-se a uma leitura comparada de um folheto português de cordel do século XVIII e à respetiva adaptação em álbum de banda-desenhada com vista a identificar o tratamento de que é alvo o texto fonte. A análise sublinha a relação intertextual existente entre os dois objetos e a subversão, através da paródia, do texto matriz.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura de cordel. Banda-desenhada. Adaptação. Intertextualidade. Paródia.

Para o melhor e para o pior, a narrativa gráfica nesta década [de 90 do século XX] afastou-se decididamente da ideia de que era coisa para crianças ou iletrados, enfim, uma arte menor [] a bd desejou-se artística e política, confirmou-se como contadora de múltiplas e movediças histórias. (COTRIM, 2001a, p.3)

O trabalho aqui apresentado resulta da leitura em paralelo de um folheto de cordel português publicado no século XVIII (RELAÇÃO..., 1748), no âmbito da temática do monstruoso, e da sua adaptação em álbum (TAVARES, 2001) de banda-desenhada (BD) em 2001, assinado por Vera Tavares, que é destacada como uma das revelações do Salão de Lisboa de Ilustração e BD 2001 depois dessa primeira¹ incursão no universo da nona arte.

Longe de consistir numa análise técnica dos procedimentos de adaptação utilizados pela BD, pretende-se, sobretudo, dar conta da leitura de que o folheto foi alvo, permitindo perceber o tratamento sofrido ao nível da temática e da linguagem.

A leitura do álbum de Vera Tavares é feita tendo como ponto de partida o texto original e as suas especificidades literárias, artísticas, editoriais e comerciais. Trata-se de, em alguma medida, perceber a recorrência de uma temática conotada com a marginalidade do sistema literário, à luz de práticas editoriais específicas.

* UA – Universidade de Aveiro. Departamento de Línguas e Culturas. Aveiro – Portugal. 3810-193 – anamargarida@ua.pt.

¹ Em 2006, Vera Tavares assina as ilustrações de *Cândido ou o Otimismo*, de Voltaire, na edição da tinta da China.

Enquanto manifestação artística, a BD tem sido alvo de uma reflexão insistente, dando conta da especificidade e complexidade do género. Resulta, pois, inviável qualquer tentativa de contextualização teórica ou atualização bibliográfica que possa, ainda que de forma pálida, dar conta da reflexão contemporânea sobre a BD, tanto na sua perspetiva histórica como comparada com outras manifestações artísticas. Revela-se igualmente impossível, por não caber nos limites deste estudo, uma teorização aprofundada no que à literatura de cordel portuguesa diz respeito. Perceber a dimensão de uma produção editorial que, com altos e baixos, permaneceu ativa durante vários séculos, tratou diferentes temáticas em géneros igualmente distintos, foi acolhida, com sucesso, por diferentes níveis sociais e culturais, influenciou práticas de leitura e de escrita, formou leitores, pode revelar-se uma tarefa complicada. Esses folhetos sugerem, como afirma Bastos da Silva (2004, p.28),

[...] hipóteses de releitura de certos aspectos da cultura portuguesa sua coeva, nomeadamente na conjuntura do Absolutismo e do Iluminismo. Por outro lado, e como é óbvio, propiciam um novo e mais profundo entendimento da relação da cultura portuguesa com o pensamento utópico ocidental. E obrigam, ainda, [...] a repensar a fronteira entre o popular e o erudito.

Além disso, estamos perante uma produção conotada, desde sempre, com práticas não canónicas da literatura, alvo de várias marginalizações, até pelo facto de se considerar que esses textos eram destinados exclusivamente a leitores de classes mais desfavorecidas, quer do ponto de vista socioeconómico, quer cultural. Mas a designação “literatura de cordel” agrupa um conjunto de textos muito amplo e heterogéneo, do ponto de vista dos autores e dos leitores. O texto escolhido para adaptação em BD, ainda que revele traços de uma construção originariamente oral, visível, por exemplo, na arquitetura de tipo paralelístico, baseada em inúmeras repetições e em elementos padronizados,² configura-se, igualmente, como um produto comercial que, por e para agradar ao público a que se destina, é reproduzido de forma quase massificada.

Sublinhadas essas condicionantes preliminares, socorremo-nos de alguns pontos de partida que estruturam a reflexão sobre a obra em questão, colocando o acento tónico na importância da imagem e na sua articulação com a dimensão textual.

² De que o modelo narrativo fixo e o uso de epítetos são exemplos claros, fomentando uma fácil memorização e assegurando repetições posteriores. A este respeito, confrontar com Ramos (2009).

Entre os estudiosos da nona arte, parece ser unânime a ideia de que a mensagem passa principalmente através da imagem, o que permite que seja mesmo definida como “*espèce narrative à dominante visuelle*” (GROENSTEEN, 1999, p.14). Esse autor insiste no conceito de “solidariedade³ icônica” como um dos alicerces do próprio conceito de BD: “*il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d’une pluralité d’images solidaires*” (GROENSTEEN, 1999, p.21). Benoît Peeters defende que a continuidade narrativa assenta nas imagens cuja leitura apela a “*un regard itinérant*” (PEETERS, 2002, p.39) e justifica afirmando que

[...] la véritable magie de la bande dessinée, c’est entre les images qu’elle opère, dans la tension qui les relie. Minimiser ce travail de distribution dans l’espace et le temps serait, pour la bande dessinée, abdiquer de sa plus radicale innovation pour s’aligner sur un autre art. (PEETERS, 2002, p.39).

Além disso, a BD atua decisivamente exigindo a cooperação interpretativa do leitor que é chamado a proceder ao encadeamento lógico das diferentes imagens, ativando conexões de sentido entre elas. Em alguns casos, ao leitor caberá inclusivamente a criação de vinhetas virtuais de modo a estabelecer elos sintático-semânticos entre as imagens presentes.

Outro elemento relevante prende-se com o tipo de relação que se estabelece entre as duas principais linguagens presentes na BD e a forma como a página é encarada. No caso em análise, é evidente a não seleção de um sistema convencional baseado na utilização da vinheta e da prancha com intenções exclusivamente narrativas. Seguindo a terminologia proposta por Peeters, no trabalho de Vera Tavares articulam-se vários sistemas que combinam diferentes formas de interação entre texto e imagem. Desde um modelo mais decorativo, de onde resulta uma clara relevância da componente pictórica e a fuga a manchas tradicionais e repetidas, num desejo objetivo de promover a surpresa e a novidade, a um mais retórico, com claras implicações ao nível da narrativa, aumentando ou reduzindo o ritmo de leitura, percebe-se, na leitura deste álbum, que a sua construção assenta num aturado trabalho prévio ao nível da conceção da página e da paginação da narrativa, com vista à obtenção de cumplidades produtivas. É assim que lemos as variações introduzidas ao nível das dimensões das vinhetas, da espessura das linhas e volumes, dos jogos cromáticos presentes. Do ponto de vista gráfico, mais do que a demanda de simetrias e equilíbrios

³ Thierry Groensteen (1999, p.21) define deste modo o conceito: “*On définira comme solidaires les images qui, participant d’une suite, présentent la double caractéristique d’être séparées [...] et d’être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence in praesentia*”.

harmoniosos, o trabalho da autora parece ser norteado por uma sucessão de experiências visuais com vista a sublinhar, por exemplo, um determinado efeito narrativo, um momento de especial densidade psicológica, a dimensão retrospectiva do monólogo da “heroína” ou o impacto assustador do monstro. Dessa forma, o esquema gráfico sofre múltiplas variações, adotando uma elasticidade que serve os interesses e as características da narrativa em questão. A multiplicação de vinhetas em cenas marcadas por uma sucessão rápida dos acontecimentos combina-se com momentos em que a narrativa segue um ritmo mais pausado (o fio analéptico das memórias, por exemplo), assistindo-se a uma diminuição do número de vinhetas por página, o que cria variações notórias ao nível do ritmo de leitura. Por seu turno, a quebra do recurso às vinhetas em momentos-chave da narrativa, nomeadamente entre as páginas 21 e 25, cria uma alteração significativa do ponto de vista visual, interrogando o leitor e variando de forma evidente o ritmo de leitura. Essa alteração é ainda reforçada pela modificação gerada ao nível da ocupação dos espaços já perto da conclusão, com um aumento significativo do tamanho das vinhetas que chegam a ocupar uma página inteira a partir da página 35.

À vinheta é, pois, reconhecido o poder “*d’arraisonner le lecteur, contrariant un instant cette ‘fureur de lire’ qui le pousse à traverser les images au galop pour aller toujours en avant*” (GROENSTEEN, 1999, p.33).

Na página 16, por exemplo, assiste-se mesmo a uma multiplicação de caminhos de leitura que se abrem ao leitor que é igualmente confrontado com algumas vinhetas que fogem à forma e ao contorno tradicionais, como acontece nas páginas 7 e 16. Contudo, observa-se a recorrência significativa de muitos elementos visuais (e também textuais) que asseguram a continuidade narrativa e visual entre as diferentes vinhetas, como acontece com o prolongamento de imagens de fundo. As linhas e outros sinais gráficos asseguram, do mesmo modo, o diálogo, às vezes mesmo a cumplicidade, entre duas ou mais páginas, provando a concepção da narrativa gráfica como publicação em forma de álbum.

Figura 1 – Página 16 do álbum.



Fonte: Tavares (2001).

Perto do final da narrativa (TAVARES, 2001, p.38-40), o efeito de continuidade entre as imagens ultrapassa claramente a dupla página, estendendo-se à seguinte, num curioso jogo de desdobramento da vinheta para além da viragem da página. A persistência de elementos visuais em diferentes vinhetas e páginas promove uma relação de encadeamento e de proximidade, mas também de tensão, uma vez que as linhas que separam cada uma delas parecem ser alvo de um questionamento.

Há muitos momentos em que a leitura/interpretação resulta apenas da sucessão de imagens sem texto, algumas delas perspectivando a cena em causa de diferentes ângulos ou pontos de vista. A focalização ganha um relevo determinante quando a expressividade das personagens é dada através das imagens faciais conseguidas com recurso ao grande plano. Em relação ao texto original, o álbum caracteriza-se pela condensação dos elementos narrativos fundamentais, evitando os descritivos, com vista à criação de uma diegese baseada na ação constante, imprimindo agilidade à narrativa e à leitura. A autora optou por se manter próxima do texto original, com as necessárias condensações exigidas pela adaptação a uma nova linguagem, num processo de recriação semelhante ao de uma navegação à vista. O texto original é, pois, fielmente cotejado, permitindo a recuperação do estilo que o caracteriza. Merece especial relevo o monólogo de Lucrecia pelo dramatismo que encerra, possibilitando a reconstituição analéptica da história amorosa.

Ainda do ponto de vista visual, são determinantes os jogos entre linhas contorno de diferentes grossuras e o recurso a um contorno que é construído com várias linhas diferentes (TAVARES, 2001, p.34), sugerindo uma imagem desfocada e em movimento ou não completamente definida. O impacto visual muito forte resulta da articulação entre linhas horizontais e verticais, jogos de diferentes perspectivas e ângulos de focalização, recriando o espaço diegético a partir de pontos de vista distintos. A promoção de uma sugestão de movimento é um dos elementos que asseguram a coesão interna da publicação. Desse modo, observe-se o efeito de quase animação criado nas páginas 21 e 22, através da repetição do par apaixonado, simulando passos de dança, e do ataque do monstro, evidenciando, respetivamente, o momento mais sublime e mais trágico da relação amorosa. Nestas páginas, onde é abandonado o recurso às vinhetas, têm particular relevo (e simbolismo) os jogos entre preto e branco e as repetições com variações de tamanho, criando uma gradação, e a presença de um sinal contorno duplo. Verifica-se, igualmente, a procura de um efeito de negativo, tomando de empréstimo a terminologia fotográfica, cujo mote é dado logo na capa e na folha de rosto do álbum de BD. A folha de rosto duplica, sob a forma negativa, o folheto de cordel do século XVIII, numa clara alusão ao diálogo intertextual que o álbum procura encetar.

As virtualidades da repetição têm sido estudadas no âmbito da sua utilização pela BD. No caso da obra em análise, verificam-se algumas variações à duplicação pura de imagens, com a introdução de variações ao nível das dimensões da vinheta e da imagem nela incluída, observando-se ampliações ou reduções.

Figura 2 – Páginas 34 e 35 do álbum.



Fonte: Tavares (2001).

O monstro, no álbum de BD, é sujeito a um complexo trabalho de composição gráfica e visual que interessa analisar. A presença de sombra projetada (TAVARES, 2001, p.34), e a animação do animal, representado em diferentes posições e ações, altera de forma significativa a imagem do folheto que correspondia a uma representação de tipo taxionómico, quase desarticulada, o que lhe retirava a dimensão assustadora essencial. O tratamento visual e gráfico da figura monstruosa sofre várias adaptações e recriações, desde o recorte à animação, passando pela esquematização e pelo destaque de partes anatómicas específicas que surgem aumentadas, como é o caso das garras ou da boca. A autora utiliza o animal insólito, que encabeça o folheto, como mote para um conjunto cada vez mais elaborado de glosas que, a pouco e pouco, se vão afastando da figura original, estabelecendo com ela uma relação intertextual cada vez mais elaborada e complexa. Assim, desde o recorte e colagem iniciais, ainda muito próximos do conceito base, até à recriação final, mais conceptual e abstrata, acompanhamos um exercício visual e artístico nas suas diferentes etapas. Assiste-se, inclusivamente, a um processo de desconstrução, quase de desmembramento, da representação da figura monstruosa que se assemelha a um jogo de fragmentações possíveis. Nessas transformações incluem-se também a recriação das conchas em formas geométricas variadas e a reelaboração visual final, com a recuperação de elementos como a cauda ou as garras. As imagens são conseguidas através do recurso a um programa informático de desenho vectorial que permite o seu tratamento digital.

O cruzamento ou interseção de diferentes técnicas (da gravura ao computador) e estilos confere um estilo híbrido ao álbum em causa, perfeitamente compatível com o universo compósito do ser monstruoso em causa. Aliás, essa questão da composição anatómica da figura monstruosa é suficientemente relevante para aceder ao lugar capital de título do álbum que recupera uma expressão utilizada quase no final do texto original para definir o ser insólito. Verifica-se, para a obtenção do título, um fenómeno de redução e simplificação e evidente da informação à volta da temática monstruosa, numa clara e assumida adaptação de um elemento paratextual altamente conotado com o contexto cultural e literário (e também editorial) da publicação original.

No caso do folheto de cordel, e apesar da presença da imagem, os subsídios para a construção de um imaginário próximo do horror resulta da componente textual e da descrição do monstro realizada no final da narrativa, com especial relevo para a sua configuração híbrida ou compósita:

[...] viram que a grandeza era como um avultado touro, o corpo de cor escura, todo coberto de conchas, e no meio de cada uma delas se via um negro círculo que pareciam olhos; as garras, eram como de Dragão, e tão agudas como lancetas; a cabeça semelhava-se com a de touro, com grandes pontas, e apartada do corpo, meia vara, o vulto era de cor verde, os olhos pálidos, e

tão avultados que pareciam suster-se nos dilatados arcos dois grandes globos; a boca era tão rasgada, que sem violência podia tragar de um jato, um tenro novilho; as presas tão agudas, e grandes, que pareciam espetos; a cauda era proporcionada à sua grandeza, matizada de raios amarelos, e verdes, mas cheia de nós com miúdas pedras, rematando em ponta ordinária. (RELAÇÃO..., 1748).

Aqui, observamos como as comparações com outros animais são muito sóbrias, ainda que surja a analogia das garras do monstro com as do dragão. O narrador opta por aproximar os elementos que constituem o retrato a outros fatores, como é o caso da sugestão dos círculos semelhantes a olhos, as garras como lancetas, as presas como espetos. Veja-se, além da referência habitual às conchas, tópico recorrente desse tipo de discurso, a particularidade dessas, que contêm um círculo no seu centro. O destaque do retrato reside nos elementos cruciais de ataque do monstro, nomeadamente nas garras, nas pontas, na boca e nas presas. A dimensão da boca é mesmo sugerida com o recurso ao visualismo conseguido pela imagem de tragar de uma só vez, e sem esforço, um novilho. Não são, contudo, fornecidos muitos pormenores relativos às dimensões precisas do monstro e das suas partes anatómicas, preferindo o narrador destacar os elementos cromáticos que caracterizam o fenómeno e que se destacam pela sua singularidade, como é o caso da cauda matizada de verde de amarelo, em contraste com a cor escura do corpo⁴ e das conchas. À semelhança de outros retratos, a descrição é construída pela adição sucessiva de características justapostas, com especial incidência para os vários adjetivos utilizados, antepostos ou pospostos aos nomes.

Toda essa descrição é eliminada do álbum de Vera Tavares, uma vez que a sua presença se tornaria redundante. A autora opta por traduzir iconicamente as mesmas ideias, sublinhando, através de vários recursos gráficos, o cariz monstruoso do ser insólito que, ao longo da publicação, vai conhecendo um destaque cada vez mais significativo e surgindo em nove páginas sucessivas.⁵

O tratamento visual da desproporção ganha, nesse caso concreto, especial significado, mas não se esgota na recriação da figura monstruosa. A desproporção, enquanto motivo literário, está ainda presente no tratamento da relação amorosa, definida pela tragicidade, na presença de um destino fatal, castigador e inelutável, e de uma Natureza incontrolável, incompreensível e surpreendente. A especificidade desse texto prende-se, sobretudo, com a forma como estes dois fios narrativos são

⁴ Veja-se a aparente contradição pelo facto de ser referido que o vulto era de cor verde.

⁵ Da 34 à 42.

entrelaçados, pela intervenção da fatalidade trágica sob a aparência de uma figura monstruosa que devora o sedutor de Lucrecia.

A sugestão visual da ação/confusão no momento do ataque ao monstro é configurada pela presença de várias linhas brancas muito finas e próximas que recortam o fundo negro. É visível o contributo do jogo entre o preto e o branco como forma de aproximação à técnica de impressão dos folhetos e da própria xilogravura, como é o caso das linhas mais grossas e da menor atenção aos elementos de pormenor com que o álbum se inicia. A cor negra, dominante em parte significativa da publicação, caracteriza também muitos dos fundos das imagens, contra os quais são recortadas as personagens, dominadas por manchas brancas. Observa-se, como elemento visual de maior impacto, a reutilização/reciclagem da gravura original do folheto (ponto forte da publicação original do século XVIII) e de outras imagens da mesma época, que criam cor local, contribuindo para a recriação de uma determinada ambiência. A construção do álbum e a sua paginação tem em conta a forma da edição e constata-se que, em muitos casos, a dupla página funciona como unidade de leitura, permitindo e incentivando o diálogo entre elas e estabelecendo continuidades e simetrias.

São, desse modo, observáveis estratégias de insistência e de repetição, do ponto de vista visual, de uma mesma imagem, ou parte significativa dela em vinhetas sucessivas ou de prolongamento/continuação da imagem que mantém uma unidade independentemente dos cortes introduzidos pelos limites das vinhetas. Para alguns estudiosos da nona arte, essa opção resulta da fascinação do autor da BD pelo desenho, em detrimento do modelo da escrita. Trata-se, no caso do álbum que nos ocupa, de prolongar determinados efeitos visuais, como o fundo ou cenário da ação que ganha um impacto dramático considerável. Também são visíveis efeitos visuais semelhantes aos do *zoom*, enfatizando os elementos centrais da diegese, como é o caso das personagens.

A valorização da imagem em detrimento do texto faz jus à especificidade da BD e espelha, de certo modo, também, uma particularidade dos folhetos de cordel relativos aos monstros. Sobre a funcionalidade da ilustração nessas publicações, Maria José Moutinho dos Santos (1987, p.8) refere que as imagens se podiam revelar de “uma eficácia notável junto de um público escassamente alfabetizado”, como parece ser legítimo considerar que era uma larga fatia do que consumia os folhetos de cordel. É, pois, legítimo concluir que a funcionalidade dessas imagens ultrapassa a simples clarificação do conteúdo ou mensagem do texto, acrescentando-lhe outras como a descritiva, a lúdica e mesmo a simbólica, sem esquecer a importância que talvez revela na atração do leitor/consumidor, ao mesmo tempo

que permite a identificação⁶ imediata do tema tratado, já que é o primeiro signo a ser alvo de descodificação, devendo, tanto quanto possível, apresentar o máximo de informação pertinente. Além disso, a imagem no início do folheto reforça o impacto visual que, por questões comerciais, deve caracterizar a primeira página, associada a caracteres de tamanho variável, numa disposição gráfica também específica, na qual domina a opção por centrar as várias linhas que formam o título. São esses dois elementos, título e imagem, que participam, de forma decisiva, na estratégia de focalizar o essencial do folheto, conduzindo à compra.

A opção predominante pela imagem que encabeça o folheto prende-se com a sua função identificativa e, sobretudo, comercial, sendo a portada ou página de rosto o local preferencial para que seja vista pelo comprador ao primeiro olhar, cativando a sua curiosidade. O seu impacto quase teatral não é, aparentemente, diminuído pelo seu carácter estereotipado nem pela sua utilização repetida, ou com variações mínimas, em contextos diferentes. Na maior parte dos casos, os retratos dos monstros que acompanham os relatos, até pela limitação “artística” ou “estética” que os caracteriza, traçam imagens mais cómicas (até pela frequência das formas compósitas) do que trágicas. Essa leitura sucinta das imagens que ilustram os folhetos de cordel sobre monstros permite concluir acerca da unidade visual e gráfica da maioria das publicações. Veja-se como as ilustrações relativas a estes fenómenos obedecem a algumas regras-chave, principalmente no que diz respeito à opção por representações frontais, a ausência de visão perspéctica, a proximidade à técnica da xilogravura, o uso frequente do sinal gráfico para simulação de texturas e, em alguns casos, a representação próxima da taxionómica.

No álbum de Vera Tavares (2001), verifica-se, ainda, a presença assídua de onomatopeias que acentuam o carácter sonoro de ações significativas, assim como de exclamações, sublinhando a carga emocional da narrativa. Em casos muito concretos, como a última vinheta da página 7, a violência do ruído parece interferir com o enquadramento da imagem, perturbando-o e quebrando-lhe a esquadria.

⁶ Ver também: “A capa ou a primeira página, que desempenha muitas vezes a função de cobertura, anunciam um relato de ações em termos muito marcados pela apoteose do protagonista ou pela repulsa suscitada por eventos, figuras humanas ou seres extraordinários como estranhos monstros. Se o objetivo fundamental – publicitário, comercial – é influenciar o leitor ou o comprador potencial, torna-se evidente que tipógrafos e editores-impressores pretendem atingir com as suas gravuras um impacto visual significativo junto do público; impacto que deve ser reforçado pelos vendedores através do anúncio sonoro dos títulos, suscetível de desencadear nos eventuais clientes uma receção auditiva muito positiva” (NOGUEIRA, 2003, p.21).

Figura 3 – Última vinheta da página 7 do álbum.



Fonte: Tavares (2001).

Trata-se, contudo, da recuperação de uma característica do texto original que, em vários momentos, prefere as informações relativas a sensações auditivas às de tipo visual, por exemplo. É o que acontece logo no início da narrativa, com a descrição dos efeitos sonoros do monstro, apresentando-os como “**espantosos rugidos**”, “**roncas** vozes os **formidáveis** estrondos, que perto, e longe faziam **horroroso** eco” e ainda “**bramidos** tão **notáveis**”,⁷ (RELAÇÃO..., 1748, grifo nosso) provocando reações de medo⁸ nos habitantes da zona que não conseguiam descobrir a sua causa e optam por fugir das proximidades. O álbum de BD abre exatamente com essa sugestão auditiva que é fornecida de forma complementar pelo texto e pela opção de um determinado grafismo ao nível da seleção dos caracteres. Destaque-se, deste ponto de vista específico, a opção pela alternância entre o uso das maiúsculas, utilizadas pelo narrador, e das minúsculas, nas falas da personagem.

O folheto de cordel continua descrevendo a lagoa existente nas proximidades, também “pintada” de forma disfórica, referindo-se que é “de medonha, e horrível vista” e parece animada de vida própria. Face à continuação dos “molestos

⁷ Atente-se, nesse caso em particular, nas implicações da adjetivação (destacada a negrito) reforçando as sensações auditivas fornecidas pelos substantivos que acompanham e qualificam.

⁸ Ver também: “temerosas inquietações” e “só servia de sufocar os ânimos aos vizinhos moradores”.

zunidos”, começa a acreditar-se que a causa pode ser atribuída a “algum grande monstro [que] usava Deus para instrumento com que castigasse os moradores pelos seus pecados”, o que reforça a ideia do monstro como mensageiro divino e agente castigador dos homens. A relevância deste espaço para a construção do álbum de BD é tão determinante que a autora propõe, adaptando ligeiramente o texto original, um percurso circular com o regresso à lagoa.

Aquando da descrição do ataque do monstro a Lucrecia e Campillo, personagens com algum relevo na narrativa, é feita menção a um “bramido tão extraordinário” que assusta os cavalos que os transportam, a que se segue ainda “outro estrondoso eco”. Assim, num dos momentos da perseguição ao fenómeno monstruoso, já em momento mais avançado da narrativa, recorre-se à estratégia de tapar “os ouvidos com algodão aos Cavalos de sorte que não ouvissem os rugidos” (RELAÇÃO..., 1748) que parecem caracterizar muitos dos monstros de que nos falam estes folhetos. A dimensão auditiva do folheto merece, pois, um destaque significativo no processo de adaptação em BD, estando presente nas descrições, nos diálogos e monólogos e nas onomatopeias.

É evidente, numa primeira parte do álbum o sublinhar/acentuar da história de amor trágico em detrimento da narrativa sobre o ser monstruoso, que é mais desenvolvida na segunda metade da obra. De alguma forma, o álbum, à semelhança do que já acontecera com o folheto de cordel, divide-se entre duas narrativas que se cruzam no momento do ataque do monstro a Campillo e Lucrecia. Do ponto de vista diegético parece ser notória a tentativa suave/ligeira de recriar/sugerir uma certa circularidade na narrativa, o que introduz novidade em relação ao texto original pela alteração do final.

João Paulo Cotrim afirma que *O medonho composto*, de Vera Tavares,

[...] revisita, en blanco y negro, el imaginario de la aventura de un modo expresivo y literario. En un juego de reconstrucciones, podemos compartir las peripecias de una pareja que se escapa para cumplir su amor; pero que se enfrenta a la tragedia cuando un monstruo devora al hombre.” (COTRIM, 2001b, paginação irregular).

É também o carácter híbrido da narrativa e das técnicas utilizadas pela autora que merece a atenção de Nuno Franco, quando defende que “o ambiente de *O Medonho Composto* é antes um misto de melodrama e negrume (no que diz respeito à história, mas também de sofisticação (pela forma como a autora faz uso de um preto e branco expressionista e manipula digitalmente as imagens)” (FRANCO, 2001, p.8). A perplexidade do leitor em face desse álbum resulta também dessa indeterminação entre a adesão à narrativa e ao universo maravilhoso e simbólico por ela proposto ou o distanciamento irónico em relação a um ambiente e a construção retórica de clara influência barroca. É

sustentada por essa hesitação que surge a crítica de João Ramalho Santos, num artigo publicado no *JL*:

Contando com um excelente grafismo, que inclui colagens brilhantes, a autora evoca a atmosfera de antigos romances de cordel, onde monstros míticos escondiam, não poucas vezes, medos muito humanos. No entanto, o registo oscila entre empatia e distanciamento irónico, e nada ao nível de um texto banal “justifica” a excelência, por vezes demasiado elaborada, do desenho. O qual, por sua vez, também não cria outros níveis de leitura. O talento efabulatório de Tavares é inquestionável, e muitas ilustrações têm cunho de fabulosa revelação. Mas são as falhas ao nível da linguagem da BD que traem “O medonho composto” (SANTOS, 2001 p.23).

Todavia, em nosso entender, a mais valia do álbum⁹ reside exatamente na promoção de um certa indeterminação interpretativa que interroga o leitor, mantendo-o expectante até ao final e desafiando-o no sentido de completar as possibilidades de leitura sugeridas pelo livro.

Em conclusão, parece-nos legítimo insistir no cariz fortemente documental da publicação de Vera Tavares que resulta do jogo cronológico e intertextual que assumidamente a sustenta. São evidentes as marcas de aproximação linguística e visual ao universo dos folhetos de cordel pela reciclagem de elementos textuais e pictóricos que são recortados do documento original. A autora realiza um processo de reescrita condicionado, simultaneamente, pelas noções de proximidade e de distanciamento à realidade e ao tempo revisitados, assim como ao universo fantástico recriado. Resulta particularmente produtiva a opção pela manutenção do estilo do texto original, incluindo o vocabulário e o discurso, o que resulta na recuperação de uma tendência arcaizante. É relevante a hesitação entre aproximação discursiva ao original e o distanciamento através uso de uma linguagem visual moderna, propondo uma indeterminação que questiona o leitor também através de uma leve ironia. Esta indefinição que caracteriza a publicação, e que João Ramalho Santos entende como limitação, multiplica as possibilidades de leitura pela não adesão, de forma definitiva e unívoca, ao universo e ao simbolismo propostos pela narrativa.

Permanece implícita, de alguma forma, a noção de paródia, aqui entendida no sentido de prática que instaura uma abordagem criativa da tradição (HUTCHEON, 1989) e promove a autorreflexividade.

Apelando à memória intertextual do leitor e ao diálogo com diferentes artes, o álbum *O medonho composto*, de Vera Tavares, inscreve-se na definição de paródia proposta por Linda Hutcheon (1989, p.52), assumindo-se “tanto [como] um ato pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária” e,

⁹ Parece também evidente que, em momentos precisos, a linguagem visual se concentra mais num exercício plástico e estético arredando-se (ou esquecendo-se) da história que está a contar.

consequentemente, como “imitação com distância crítica” (HUTCHEON, 1989, p.54). Trata-se, desse modo, de uma obra que propõe diversos níveis de leitura, questionando o leitor que é continuamente desafiado a estabelecer pontes entre linguagens, artes, discursos e contextos.

RAMOS, A. M. *Monsters and margins – from the chapbook to the comic book. Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.287-301, Jan./Jun., 2013.

■ **ABSTRACT:** *Our purpose is to make a comparative reading of an eighteenth-century Portuguese chapbook and its respective comic adaptation. The analysis highlights the intertextual relationship between the two cultural objects and the process of subversion, through parody, that the source text provides.*

■ **KEYWORDS:** *Chapbooks. Comics. Adaptation. Intertextuality. Parody.*

Referências

COTRIM, J. P. (Org.). **BD portuguesa – anos 90:** guia breve de tendências, autores e temas. Lisboa: IPLB, 2001a.

_____. *Tempestades y vasos de agua: panorama de la historieta y el humor gráfico en Portugal en 2001. Tebeosfera*, Sevilla, 2001b. Disponível em: <<http://www.tebeosfera.com/Documento/Articulo/Especial/Portugal/Cotrim.htm>>. Acesso em: 9 set. 2012.

FRANCO, N. A inovadora. **Suplemento Mil Folhas. Público**, Lisboa, p.8, out. 2001.

GROENSTEEN, T. **Système de la bande dessinée**. Paris: PUF, 1999.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

NOGUEIRA, C. **Literatura de cordel portuguesa:** história, teoria e interpretação. 2.ed. Lisboa: Apenas Livros Editora, 2003.

PEETERS, B. **Lire la bande dessinée**. Paris: Flammarion, 2002.

RAMOS, A. M. **Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII**. Lisboa: Colibri, 2009.

RELAÇÃO de um monstruoso, e horrível bicho, que nas vizinhanças da cidade de Visliza do Reino da Polónia, se ocultava em um fragoso monte. Também se refere o desgraçado fim,

que em suas garras experimentou um ilustre cortesão por nome Campillo, que caminhava fugitivo com uma principal senhora chamada Lucrécia, e os sentimentos desta, e destruição da fera, autor M. P. M. V. Desta cidade (1748). Porto: Oficina Episcopal de Manuel Pedroso Coimbra, 1748. Folheto de cordel português. Paginação irregular.

SANTOS, J. R. Síntese. **JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, n. 810, p.23, out. 2001. Disponível em: <<http://www.bedeteca.com/index.php?pageID=recortes&recortesID=256>>. Acesso em: 9 set. 2012.

SANTOS, M. J. M. **O folheto de cordel**: mulher, família e sociedade no Portugal do século XVIII (1750-1800). 1987. 161f. Dissertação (Mestrado em História Moderna) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto. Porto, 1987.

SILVA, J. M. B. da. (Org.). **Utopias de cordel e textos afins**: uma antologia. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2004.

TAVARES, V. **O medonho composto**. Almada: Íman Editores, 2001.

Recebido em: 26/12/2012

Aceito em: 06/12/2013



***RESENHAS/
REVIEWS***

ESTÚDIO, ATELIÊ E LABORATÓRIO

Ricardo Gaiotto de MORAES*

CUNHA, P. J. da S. (Org.) **Mário de Andrade no cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

Os textos de Mário de Andrade sobre o cinema estavam em sua maioria inéditos em livro. *Mário de Andrade no cinema* preenche uma lacuna no conjunto da obra do escritor cuja multidisciplinaridade é constituinte da identidade e do programa intelectual. Como seria de esperar, portanto, a leitura desses textos ilumina coerências e incoerências de juízos e categorias presentes também na produção poética, ficcional e crítica do autor de *Macunaíma*. Não fosse esse motivo suficiente, o leitor pode flagrar um crítico, também espectador, muitas vezes espantado com a novidade do cinema. Os textos se tornam, assim, laboratório no qual são experimentados conceitos e juízos, em busca de um aprimoramento – testemunhado por cartas e fichas de estudo conforme nos informa Paulo José da Silva Cunha, o competente organizador do volume – da acuidade do olhar diante de uma arte nova que embaralharia de maneira irreversível os limites entre arte e mercado. Além disso, a ordem cronológica em que os artigos são dispostos revela, aos poucos, algumas peças de um quebra-cabeça cuja imagem total parece ser a história da circulação do cinema em São Paulo entre o início dos anos 1920 e início dos 1940.

Os primeiros artigos de Mário de Andrade sobre cinema apareceram na *Revista Klaxon* em 1922, ano da Semana de Arte Moderna, assinados com pseudônimos, necessidade da revista modernista de variar os colaboradores, de acordo com o organizador. Nesses artigos, em meio a comentários sobre filmes como *O garoto*, de Charles Chaplin, e *Esposas indígenas*, de Eric von Stroheim, Mário de Andrade tenta compreender quais aspectos definiriam a especificidade da linguagem cinematográfica: o cinema realizaria “a vida no que esta apresenta de movimento e simultaneidade visual”, o que o diferenciaria do teatro “cuja base” estaria na “observação subjetiva e a palavra” (CUNHA, 2010, p.15). O bom filme seria aquele que prescindisse da palavra e que se conservasse dentro dos meios de expressão “que lhe são próprios” para que se tornasse arte “pura” (CUNHA, 2010, p.16). A busca da expressão pura parece se distanciar da profusão de gêneros propostos por alguns textos propagandísticos das vanguardas europeias. No manifesto “A cinematografia

* Princeton University. Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures – Princeton – NJ – EUA. 08544-5264 – rgaiotto@gmail.com.

futurista” de 1916, assinado por F. T. Marinetti, Bruno Corra, Giacomo Balla entre outros, publicado na revista *L'Italia futurista*, nº 10, por exemplo, define-se a cinematografia futurista como a soma de pintura + escultura + dinamismo plástico + palavras em liberdade + sonoplastia [*intonarumori*] + arquitetura + teatro sintético. Mesmo se tratando de um texto publicado em *Klaxon*, cujo título remete à buzina, símbolo possível da modernidade, a definição mais restrita de Mário de Andrade poderia revelar ironicamente passadismo, mas também apropriação crítica do discurso das vanguardas, pois reconhece, como os futuristas, a simultaneidade como um valor do cinema, traço, aliás, que aproveitará em seus textos teóricos sobre poesia como “A escrava que não é Isaura”.

Em “Cinema”, publicado entre dezembro de 1922 e janeiro de 1923, Mário de Andrade dispara contra os filmes utilizados como passatempo das famílias burguesas. Os pais levariam suas filhas ao cinema para educá-las dentro do *establishment* burguês e assistirem à exaustão filmes baseados na fórmula:

TODO MAU É CASTIGADO O BOM ACABA VENCENDO
E RECEBER DE PRÊMIO O CASAMENTO
SE FOR CASADO... UM FILHO (CUNHA, 2010, p.21).

Impossível não lembrar o poema “Ode ao burguês”, de *Pauliceia desvairada*, também publicado em 1922: “Morte ao burguês-mensal! / ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi!” (ANDRADE, 1922, p.68). Conquanto a virulência seja substituída pela sátira, a base da crítica é a mesma e questiona a validade artística do cinema. Se, como afirma Mário de Andrade, o clichê do gosto do público elegeria como grandes artistas os atores “dos papéis simpáticos” (CUNHA, 2010, p.22), o crítico opta pelo talento de John Barrymore, de *o Médico e o monstro*, pelo terror que despertaria no público. Se o manifesto da cinematografia futurista define um ideal para a realização artística de vanguarda, os textos de Mário de Andrade preocupam-se com os filmes que estão no circuito paulistano e com a definição, a partir deste mercado, do que é “para consumo” e do que é “estético”.

A distinção entre filme para o mercado e filme para fruição estética vai se constituindo nas análises dos filmes. No entanto, com o passar do tempo, a dicotomia torna-se mais complexa e perturbadora para o próprio crítico. Mário de Andrade considera, por exemplo, o filme americano *O gato e o canário*, em artigo homônimo publicado em 1928 no *Diário Nacional*, “sistematização sentimentaloidé” (CUNHA, 2010, p.30). No entanto, teria escapado do comum porque, ainda que não apresentasse invenção lírica, seria “extraordinário” “como técnica para arte-fazer” (CUNHA, 2010, p.31).

No artigo imediatamente posterior, “Arte e cinema”, retoma a distinção que fizera, mas citando categorias de Charles Lalo: o “*métier*” seria a “parte material

da arte”, o conhecimento básico ensinado ao artista; a técnica, um “*métier vivo*”, aquilo que é mais sutil, pessoal e distingue o artista; o virtuosismo, “acrobacia desinteligente, mecânica e insensível” (CUNHA, 2010, p.33). O crítico começa a sistematizar nos artigos sobre cinema uma definição que será desenvolvida em “O Artista e o Artesão”, texto do final dos anos 1930, e se tornará baliza nos textos de crítica literária para julgar, a obra dos novos artistas e, por exemplo, a grandeza de Machado de Assis. Retomando o que afirmara sobre o “Gato e Canário”, considera que nesse filme, assim como em grande parte do cinema americano, haveria não um grande domínio da técnica, mas do “ofício” (*métier*), por isso ainda não poderia ser considerado arte. Alguns filmes europeus, no entanto, por mais que apresentassem alguns defeitos de “*métier*”, teriam momentos de invenção artística e se aproximariam da arte.

Ao reconhecer a genialidade de Charles Chaplin e Walt Disney, Mário de Andrade acaba modalizando sua afirmação sobre o cinema feito nos Estados Unidos. Em “Caras”, publicado em 1934, depois de ressaltar a potencialidade cômica da cara de Carlito, a “cara de desenho parado, no meio de homens igualmente reais com caras em movimento, de gente mesmo” (CUNHA, 2010, p.55), distingue cinema-arte do cinema-comércio a partir da relação daquele com a contemplação e deste com o prazer da vida:

Tem dois cinemas: o cinema como criação, isto é, o cinema-arte, e o cinema como sensualidade, isto é o cinema-comércio. Carlito, a gente constata, é bonito. Harry Langdon é feio. Mas nem este feio ou aquele bonito nos aproxima ou afasta interessadamente. Só servem de objeto de contemplação. Auxiliam o cômico. São *elementos estéticos*. Buster Keaton a gente constata, é feio. Mas logo se é levado a acrescentar: feio mas simpático. O feio dele nos aproxima de Buster Keaton. Nós gostamos dele interessadamente, com aquele prazer que temos na vida em nos aproximarmos duma pessoa simpática. É um feio pois, que já não pertence propriamente ao domínio da contemplação estética. A cara de Buster Keaton desauxilia o cômico. Até o prejudica. É uma cara de cinema-comércio (CUNHA, 2010, p.57).

Apesar do tom esquemático e generalizante da definição, em artigos posteriores, as categorias se embaralharão novamente. Em “*Fantasia* de Walt Disney”, Mário de Andrade se entusiasma com a animação e deixa entender que mesmo o cinema-mercado pode apresentar realizações estéticas de primeira qualidade. A dicotomia entre “cinema-arte” e “cinema-mercado” parece se resolver numa valorização parcial da animação de Walt Disney não como uma obra-prima, mas “pelo que contém de invenção genial, por seus problemas e pelas suas realizações técnicas, é mais que provável se torne uma obra clássica do cinema” (CUNHA, 2010, p.65). A genialidade da criação de Walt Disney seriam

os momentos de equilíbrio entre música e cinema. Nos episódios “Dança das horas”, “Quebra-nozes” e o “Feiticeiro aprendiz”:

[...] nem a música prevalece sobre o cinema, nem este sobre ela. O equilíbrio é conseguido. Mas é que em vez de traduzir por formas plásticas irreduzíveis, a temática, a melódica das peças que interpretava, Walt Disney apenas se deixou suggestionar pelo ambiente psíquico-dinâmico geral delas (tristeza, alegria, calma, violência) pelos ritmos e pelos timbres (CUNHA, 2010, p.69).

Se pretendêssemos traduzir em termos andradinos, a obra de Walt Disney teria se tornado obra de arte quando a técnica (“*métier* vivo”) tivesse chegado a seu ponto máximo, abandonando as regras fixas do ofício (*métier*) e atingindo o equilíbrio entre os dois elementos fundamentais do gênero: música e imagem em movimento. *Fantasia* não seria “obra-prima” no momento em que convenções musicais preestabelecidas regessem a relação entre imagem e música, o que, de acordo com Mário de Andrade, aconteceria no episódio em que a música de Stocóvski ressaltaria a antítese do Bem e do Mal. Nesse caso, Walt Disney teria abandonado seus processos pessoais de compreender a música e criar livremente para se entregar a uma associação sentimental. O entusiasmo pelo filme, no entanto, prevalece no artigo e leva Mário de Andrade a exclamar: “o cinema é um mundo novo. Um mundo novo de intuição definidora”, *Fantasia* apontaria para um futuro em que a arte mecânica assustadoramente assumiria o mesmo patamar que a arte do passado: “*Fantasia* não me deixa propriamente desesperado: me dá vontade de fazer declaração de amor a um bonde da Light e trair o bonde com qualquer Turquia, ora bolas!” (CUNHA, 2010, p.76). O organizador de *Mário de Andrade no cinema* relata que a da primeira para a última versão, esta publicada no livro, do texto sobre *Fantasia*, Mário de Andrade teria suprimido os elogios; pena a coletânea não apresentar as duas versões.

No período da Segunda Guerra Mundial, Mário de Andrade agrega, ao juízo sobre os filmes, o questionamento sobre a utilidade do cinema. Assim, considera que em *O grande ditador*, texto de 1942, o discurso final reproduziria a voz de Charles Chaplin, o que sobreporia o homem ao personagem Carlito. Essa quebra exporia a incapacidade da piada do comediante diante da urgência de lutar contra o nazismo e todos os regimes ditatoriais. Assim, mesmo mantendo-se na dimensão estética e conhecendo o do poder social do cinema, Chaplin não teria conseguido fazer um filme voltado para o futuro, e sim para o passado, pois ficaria preso à piada e não à ação.

Os textos de Mário de Andrade sobre o cinema, dispostos em ordem cronológica e transcritos com cuidado exemplar, levam o leitor a um passeio por esse lugar que é, ao mesmo tempo, estúdio, no qual se narram com agudeza de observação trechos dos filmes contemporâneos, ateliê, no qual conceitos sobre arte

são desenvolvidos e aplicados na criação poética e crítica, e laboratório, no qual o crítico testa suas categorias. O livro desperta no leitor um desejo de saber mais sobre Mário de Andrade e sobre o cinema, o único senão é a economia no uso das notas de rodapé, mas mesmo isso, desperta no leitor atento o desejo constante de pesquisa.

Referências

ANDRADE, M. Ode ao burguês. In: _____. **Paulicéia desvairada**. São Paulo: Casa Mayença, 1922. p.68.

Recebido em: 30/12/2012

Aceito em: 10/04/2013



A “LUTA DOS DISCURSOS” EM LIMA BARRETO

Áureo Joaquim CAMARGO*

OAKLEY, R. J. **Lima Barreto e o destino da literatura**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2011.

Uma longa tradição de estudos sobre a produção ficcional de Lima Barreto envereda pelo enfoque do biografismo nas narrativas do escritor. Contraposta a ela há, felizmente, um conjunto de publicações que procura estabelecer relações mais profundas com o projeto literário do escritor carioca, voltando-se para questões capitais da literatura. Insere-se nessa linha o livro de Robert J. Oakley, *Lima Barreto e o destino da literatura*, publicado pela Editora Unesp em 2011, que aborda tópicos como o destino da palavra escrita e do discurso inteligente, além da abordagem sobre a herança cultural europeia incorporada por Lima através de suas leituras. A obra, revista e atualizada, sai com bastante atraso no Brasil; o original em inglês é de 1998, com o título *The case of Lima Barreto and realism in the Brazilian “Belle Époque”* (Lewinston / Queston / Lamperter: The Edwin Mellen Press).

O autor relaciona a forma dos escritos ficcionais de Lima Barreto com o ideal artístico que o escritor apresentava: o desejo fervoroso de comunicar-se satisfatoriamente pela literatura com um leitor virtual, a necessidade de se ter muita inteligência e a meditação sobre a razão fundamental da arte, que, para o escritor carioca, representa penetrar e articular o significado da existência, com a meta de criar a solidariedade humana.

Para Robert Oakley, as raízes desse projeto literário devem ser procuradas na bagagem cultural europeia absorvida por Lima Barreto através de suas leituras. O escritor russo Leon Tolstói, o escritor e ensaísta escocês Thomas Carlyle, o pioneiro da psiquiatria inglesa Henry Maudsley, o filósofo inglês Herbert Spencer e o filósofo e poeta francês Jean-Marie Guyau são os expoentes europeus dos quais Lima adquiriu grande parte de sua herança cultural. Além desses, ainda teve contato indireto com o filósofo alemão Fichte, através do livro *Os heróis*, de Carlyle. Afirma Oakley que a prosa ficcional limana

[...] exprime uma tentativa de dramatizar *qua* artista tolstoiano, o destino do escritor neste mundo e, ao mesmo tempo, o escritor tem a obrigação de cumprir seu destino fichteano, carlyleano e tolstoiano de profeta pelo bem da humanidade (OAKLEY, 2011, p.10).

* UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – aureo.camargo@uol.com.br

Oakley aponta que Lima elaborou e plasmou um tipo de discurso com base nas leituras que fez desses expoentes europeus. Esse tipo de discurso é chamado pelo estudioso inglês de discurso pró-tolstoiano e pró-carlyleano, que estão intimamente ligados à concepção de Lima Barreto de encarar o destino da literatura. O primeiro – o tolstoiano – é buscado na leitura de *O que é a arte?*, em que Tolstoi (1994, p.123) afirma: “A arte, juntamente com a palavra, é um dos instrumentos de união dos homens e, portanto, do progresso do gênero humano para a felicidade”. A ideia contida no segundo tipo de discurso, o pró-carlyleano, concebe a literatura como sacerdócio, sendo o escritor incumbido de uma missão divina. Isso causa em Lima Barreto “uma impressão muito forte” (OAKLEY, 2011, p.7).

Na prosa ficcional de Lima, os porta-vozes dos discursos pró-tolstoiano e carlyleano estariam fadados à ruína, não para mostrar o fracasso do mulato, tal como discutem os estudos limanos enviesados pelo biografismo, mas sim o da inteligência expressa pela palavra escrita. A luta entre os discursos pró e antitolstoianos prevalece nas narrativas demonstrando o pessimismo do escritor com relação ao *status quo*, tanto em questões sociopolíticas quanto em questões artísticas. O ensaio de Oakley tenta examinar o ponto do princípio da causalidade em determinados textos ficcionais barretianos,

[...] nos quais os princípios da causalidade tem uma forte tendência a atuar – o ponto em que se opera a luta de discursos. Lima Barreto acredita com paixão na visão tolstoiana do destino da literatura, mas entendeu que na vida real, esse destino era pavorosamente problemático (OAKLEY, 2011, p.23).

O embate entre os discursos pró e antitolstoianos na ficção de Lima Barreto aparece ao se criarem situações em que o ato da escrita é questionado. Em várias passagens da criação literária limana o ato da escrita ou da leitura relacionam-se com a causalidade das ações de algumas personagens que lutam contra o *stablishment*. Em consequência, essas ações são derrotadas ou abandonadas ante o discurso vigente e oficial do Brasil da *Belle Époque*, tal como Oakley aponta caso a caso em seu ensaio.

Para corroborar a tese do fracasso do discurso tolstoiano na obra de Lima Barreto, o autor traça um panorama da obra ficcional do escritor tendo como percurso o espaço que vai da produção do conto “Clara dos Anjos”, de 1904, até o romance *Clara dos Anjos*, de 1921-1922. Do projeto inicial, que pretendia ser o embrião de um texto em que Lima denunciaria a condição do negro na sociedade, até o romance, Oakley analisa a mudança no trajeto da produção literária do ficcionista carioca. O escritor teria abandonado a ideia de demonstrar o drama da mulata seduzida e da vida difícil do subúrbio para focar na denúncia do fracasso do discurso tolstoiano.

O ensaio de Oakley passa pelos romances do escritor para argumentar sobre a tese que embasa seu estudo. Alguns contos também são usados para demonstrar como Lima Barreto entendia que o destino da humanidade depende fundamentalmente do destino da inteligência. No conto “A biblioteca” é reforçada a imagem do fetichismo do saber como denúncia contra os apedeutas, os pretensamente sábios.

Ainda há a recorrência aos estudos feitos por alguns dos mais notáveis estudiosos sobre Lima Barreto, como Osman Lins, Nicolau Sevcenko e Carlos Eriyany Fantinati, além de outros.

No trajeto proposto por Robert J. Oakley para demonstrar como Lima Barreto empreendeu seu projeto de literatura engajada, fica a ideia de que o escritor carioca transforma seu intento primeiro de escrever um épico sobre a condição do negro no Brasil. Essa mudança se dá pelo fato de o escritor focar sua literatura num campo de batalha mais profundo: a “luta dos discursos”. Nessa luta, o discurso inteligente está fadado ao fracasso diante da vitória do discurso do *stablishment*, representado entre tantos outros exemplos criados por Lima pelo jornal *O Globo*, em *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*.

Oakley consegue mostrar como poucos que Lima Barreto não pode ser estudado apenas pela biografia. A riqueza desse seu livro, que ora se apresenta em português, reside em apontar, por meio da “luta dos discursos”, a importância do escritor carioca, preocupado com o destino da literatura e, portanto, com o destino da humanidade.

Referência

TOLSTOI, L. **O que é a arte?** Tradução de Yolanda Steidl de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.

Recebido em: 21/11/2012

Aceito em: 10/04/2013



A INDÚSTRIA RADICAL

Fernando MORATO*

PAZ, R. G.; DURÃO, F. A. (Org.). **A indústria radical**: leituras de cinema como arte-inquietação. São Paulo: Nankin, 2012.

É famosa a cena que teria se passado na legendária “primeira sessão de cinema” promovida pelos irmãos Lumière no *Grand Café* em 28 de dezembro de 1895: encantado com o novo invento e com a reação do público diante das imagens projetadas, o prestidigitador Georges Méliès teria se dirigido ao pai dos inventores querendo saber como fazer para comprar um aparelho daqueles para seu teatro, ao que o Sr. Lumière teria respondido que aquela invenção era apenas uma curiosidade que sairia de moda muito rapidamente, que não tinha nenhum futuro comercial. São emblemáticas as várias implicações desse diálogo. Por um lado, demonstra o interesse visionário que a indústria do entretenimento (representada por Méliès) reconheceu no potencial do cinematógrafo. Por outro, ilustra a “vocação realística” que aquele desenvolvimento técnico da fotografia assumiria aos olhos de outros, apontando para a “completa transparência” que as imagens poderiam assumir, causa que foram dos proverbiais ataques de pânico nos espectadores, certos da verdade daquilo que viam (origem da suposta fugacidade de interesse que essa imagens causariam, segundo Lumière sênior). Mas é interessante não esquecer que logo após a apresentação de seu invento, os irmãos Lumière contrataram um pequeno exército de cine-repórteres que foram enviados a diversos lugares para registrar novidades e *faits-divers* para serem exibidos, apontando para uma possível falta de sinceridade do pai dos dois inventores, que preferia rebaixar publicamente o poder comercial do cinematógrafo quando na verdade já poderiam estar imaginando os benefícios econômicos que dele adviriam.

São três aspectos que acompanham a história do cinema ao longo do século XX: veículo industrial de entretenimento, capturador de “verdade objetiva” e negócio que se dissimula, aos quais logo vai se somar a pretensão de ser obra de arte, reflexão sensível sobre o mundo. Esses são também os aspectos fundamentais flagrados pelos ensaios do volume *A indústria radical*: leituras de cinema como arte-inquietação, organizado por Ravel Giordano Paz e Fábio Akcelrud Durão. Analisando o cinema a partir de um diálogo com diversas ferramentas teóricas, mas principalmente a partir de uma visão marxista, os textos procuram reconhecer o

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Campinas – SP – Brasil. 13096-090 – fernandomorato@uol.com.br

quanto é possível para alguns filmes/diretores pôr a nu as contradições não só dessa arte dúbia, dividida entre o mercado e a expressão intelectual, mas também do próprio sistema em que está inserida. O volume, apesar de alentado (408 páginas), se deixa ler com bastante facilidade, porque a clareza de escrita e a atenção à materialidade dos filmes torna os ensaios extremamente agradáveis, ao mesmo tempo que profundos.

Como qualquer trabalho coletivo, o interesse que cada texto desperta no leitor pode ser diverso. Há trabalhos mais panorâmicos, como o de Júlio Augusto Xavier Galharte, sobre o cinema de Buñuel, ou o de Cassiano Terra Rodrigues, sobre a formação do gênero “Western”, outros mais minuciosamente analíticos, como o de Ravel Giordano Paz, que acompanha em detalhe certos desenvolvimentos de *Anticristo*, de Lars Trier; ao lado de um diálogo cerrado de cinema e literatura (Antônio Amaral Rocha, sobre *Terra em transe*; Daniela Soares Portela, sobre *Macunaíma*; ou Antonio Manoel dos Santos Silva, sobre *A causa secreta*), outros textos ficam exclusivamente nas referências da própria indústria cultural, como Ademir Luiz da Silva ao ler a saga *Star Wars* de George Lucas ou Pedro Leite analisando *Pink flamingos*, de John Waters. Mas apesar dessa marca de variedade, o fato de todos os autores serem ligados diretamente à Academia dá ao volume uma unidade latente que ultrapassa de longe a leveza com que muitas vezes o cinema é tratado em várias publicações recentes. Seja através de um olhar que procura abranger distâncias e referências ou da análise laboriosa cena a cena, a marca do livro é o rigor da abordagem, qualquer que ela seja. São todos trabalhos que conseguem aguçar a visão do leitor para a arte cinematográfica justamente porque não desprezam o contato direto com as obras. Mesmo os textos mais panorâmicos não esquecem nunca de descer à matéria-prima dos filmes: as imagens, as cores, os enquadramentos, os sons, os cortes, as montagens, os diálogos. A suposta transparência das imagens capturadas diretamente, mesmo as do documentário, são analisadas em sua constituição, em seu sentido, em suas relações, em sua pureza. Este é, por exemplo, o centro do texto de Bruno Carvalho sobre o documentário de Eduardo Coutinho, que flagra de maneira lúcida, entre outros aspectos, a incômoda assimetria entre “entrevistador” e “entrevistado” (tão aparentemente natural) e como ela é constitutiva da própria essência da interpretação de mundo do diretor.

Filmes e diretores que manifestem, às vezes de forma explícita, às vezes sutil, as contradições inerentes ao capitalismo e à inserção do cinema nesse sistema são a tônica do volume. Pier Paolo Pasolini, Werner Herzog, Luis Buñuel, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Sérgio Biachi são exemplos de diretores desafiadores, cuja marca é o estranhamento causado ao espectador. Por que fazem filmes que desafiem de tal modo a lógica de conforto a que o espetáculo cinematográfico de adequou tão bem? Mais: como fazem para causar tal sensação de desconforto? O que existe nas obras desses autores (no sentido mais pessoal possível) que consegue

exercer tanto fascínio ou aversão? Como uma obra tão irregular e radical como *Nakedlunch*, de William S. Burroughs, se transforma em um filme aparentemente convencional como *Mistérios e paixões* e David Cronenberg e mantém o seu poder de crítica e desagregação? (É a proposta de análise do texto de José Carlos Felix, Charles Pontes e Fábio Akcelrud Durão). A lógica do cinema-entretenimento é quebrada de maneira tão radical que deixa a nu as engrenagens dessa indústria já antevista por Meliès na sessão de 28 de dezembro de 1895.

O livro se divide em duas partes, que poderiam seguir qualquer critério de seleção, dado o caráter polifacetado das aproximações do volume, mas que optaram pela oposição clássicos/modernos: num primeiro momento, diretores e filmes que já se consagraram e assumem um papel quase canônico; na sequência, autores e filmes já reconhecidos, mas ainda não cobertos pela pátina dos olhares de várias gerações (semelhantemente aos braços de Helena em *Guerra e paz*, de Tolstói). São exemplares da riqueza dessas abordagens pelo menos um texto de cada uma das partes. O esforço da professora Suzi Sperber de se debruçar sobre *Cidadão Kane*, de Orson Welles, no ensaio que abre a coletânea, mostra que mesmo aquele filme a respeito do qual “já se falou tudo” ainda permite olhares novos e sugestivos; relato fragmentário e construído a partir de diversas narrativas, o filme suscita a questão do foco narrativo e da imprecisão das ferramentas de análise literária, tão flexíveis, para dar conta de um texto tão diverso (imagético, verbal, musical, temporal) como é o cinematográfico. Na segunda parte, o texto de Lívia Maria Winter sobre *Cidade dos sonhos*, de David Lynch, mostra o quanto uma análise centrada consegue extrair de um filme estranho e intrigante: o sonho do cinema transformado no pesadelo da indústria que reduz pessoas a matéria-prima do capitalismo. Numa altura do artigo, ela faz uma observação que sintetiza as propostas de leitura da coletânea: “neste ponto do filme [...] as técnicas de ilusão servem à revelação e à queda da ilusão” (PAZ; DURÃO, 2012, p.237).

Arte de suposta transparência (“o cinema me permite manter um contato com a realidade, um contato físico, carnal, eu diria mesmo de ordem sensual”, diz Pasolini, citado por Silvia Maria Azevedo (PASOLINI, 1983 apud PAZ; DURÃO, p.25-26), o cinema é uma arte que coloca de maneira muito clara o que Ravel Giordano Paz, na introdução do livro, chama de o *problema da verdade*. Atividade coletiva e dispendiosa, ela não se realiza efetivamente apenas com “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” como sintetizou Glauber Rocha (2006, p.353). O cinema está inserido em todo um sistema de produção e distribuição que ultrapassa em muito o artista criador de matriz romântica. Os irmãos Lumière já tinham noção desse trabalho coletivo quando contrataram cinegrafistas para realizar a tarefa de registrar acontecimentos ao redor do mundo: esses diversos filmes eram exibidos apenas como “Lumière”; também o tinha Meliès quando empreendeu sua batalha legal contra a pirataria dos exibidores americanos. Uma das tarefas que o livro

organizado por Paz e Durão executada com eficiência é despertar o olhar para essas fissuras que a indústria gerou ao longo do século XX e mantém século XXI adentro.

Referências

AZEVEDO, S. M. *Édipo Rei* de Pasolini. In: PAZ, R. G.; DURÃO, F. A. (Org.). **A indústria radical**: leituras de cinema como arte-inquietação. São Paulo: Nankin, 2012. p. 41-60.

ROCHA, G. **O século do Cinema**. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PASOLINI, P. P. **As últimas palavras de um herege**. Tradução de Luíz Nazário. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em: 20/11/2012

Aceito em: 10/04/2013



DISSERTAÇÕES E TESES
DISSERTATIONS AND THESIS

DISSERTAÇÕES E TESES/ *DISSERTATIONS AND THESIS*

MATTOS, Audrey Castañón de – **A formação do tecido discursivo em *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão, e em *a Manta do soldado*, de Lídia Jorge.** Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Márcia Valéria Zamboni Gobbi.

Este trabalho analisa a formação do tecido discursivo em duas obras da ficção portuguesa pós-1974 – *A árvore das palavras* (1997), de Teolinda Gersão e *A manta do soldado* (1998), de Lídia Jorge – por meio do exame da configuração do espaço e do tempo, entendidos em sua ligação fundamental, o cronotopo artístico-literário. Investiga, ainda, a relação entre essas obras e os discursos histórico e social, bem como o processo de construção da identidade de suas narradoras, enfatizando os procedimentos discursivos de que se lança mão nas duas obras para que o discurso narrativo reflita as questões da diegese, como as tensões que emanam de seu espaço e tempo ou os conflitos íntimos das narradoras. São examinados os procedimentos parodísticos, o uso do discurso indireto livre, o processo de desmascaramento de mitos ideológicos e a apropriação de outras linguagens, como a cinematográfica.

ANSELMO, Beatriz Moreira – **L’amour décadent em dramas de Villiers de l’Isle-Adam e Maurice Maeterlinck.** Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Renata Soares Junqueira.

Esta tese pretende traçar as linhas principais de um quadro representativo da relevância do tema do amour décadent em obras dramáticas do fin-de-siècle, a partir do rastreamento de elementos característicos da expressão do amor em poetas-dramaturgos que, de alguma forma, estiveram vinculados à literatura simbolista-decadentista. Para isso, toma-se como ponto de partida a análise do drama lírico *Axël* (1986), do poeta-dramaturgo francês Conde de Villiers de L’Isle-Adam (1840-1889), que marcou a literatura moderna com a emblemática personagem Axël de Auërsperg, o príncipe dos decadentes, conhecido por rejeitar não só a vida real, mas também os prazeres do amor em favor do Absoluto e do Amor Eterno. Villiers de L’Isle-Adam partilha com os poetas simbolistas-decadentistas o sentimento de desprezo dos valores burgueses da sociedade moderna. Foi com o olhar crítico

e com a amargura do poeta maldito que esse francês, contrariando a tendência romanesca realista-naturalista de histórias de amor bem sucedidas, imprimiu ao amor trágico entre Sara e Axël a expressão do desejo do Amor Ideal: um sentimento sublime, distante da vulgarização dos interesses sócio-econômicos de sua época. Nem mesmo a bela e atraente jovem Ève Sara foi capaz de persuadir o jovem príncipe a regozijar-se com os prazeres da vida real. A decisão de Axël de deixar a vida e seus prazeres e de não consumir o amor carnal é consciente e prova a sua impossibilidade de se adequar à vil realidade circundante. Outra obra, também importante no que concerne à expressão do sentimento amoroso na literatura simbolista-decadentista, é a peça *Pélleas et Mélisande* (1904) do poeta dramático belga, Maurice Maeterlinck (1862-1949), seguidor dos passos de Villiers de L'Isle-Adam. Essa obra, apesar de aparentar um certo apego à tradicional temática trágico-amorosa romântica, contém técnicas compatíveis com o drama estático que são muito apropriadas às aspirações do teatro simbolista. Há nos textos dos dois autores citados – textos destinados ao palco teatral – a negação do amor real em função da busca do Eu e do Amor Absolutos. Tal aspecto amoroso está relacionado ao tema do amor decadente, cuja ideia central advém do conceito de amor ideal de Platão: um amor essencialmente puro, desprovido de paixões, que não se fundamenta em interesse, mas tão-somente em virtudes. Por não se sentirem adaptados à realidade social mecanicista e desenvolvimentista do tempo em que viveram, alguns poetas dessa época – final do século XIX e início do século XX, convém enfatizar – buscam o completo afastamento da sociedade e negam toda e qualquer postura que siga os ditames do homem burguês. Sendo assim, o amor devotado à mulher real, carnal, à mulher burguesa, pobre e vazia de alma, que vive sob as regras da moral e dos bons costumes burgueses, não se equipara ao Amor Sublime que buscam esses poetas. Logo, a negação do amor e da mulher é mais uma maneira que o poeta tem de expressar o seu repúdio àquela realidade. Villiers de L'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck têm em comum o projeto de criar um teatro para “faire penser” – no qual as ideias são mais importantes que as ações –, um teatro que revela por meio de símbolos e sugestões a insatisfação do artista diante de um mundo obcecado por ciência, progresso, mercadoria e dinheiro.

BERGAMIM, Claudia Regina – **A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea**. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Márcia Valéria Zamboni Gobbi.

O objetivo deste trabalho é analisar a presença do recurso da intertextualidade na composição de narrativas contemporâneas em língua portuguesa, a fim de refletir sobre as relações entre literatura e história, na atualidade. Para isso,

foi selecionado o seguinte corpus: O ano da morte de Ricardo Reis (1984), do escritor português José Saramago, Nove noites (2002), do ficcionista brasileiro Bernardo Carvalho, e O outro pé da sereia (2006), do moçambicano Mia Couto. A fim de fundamentar a análise desses romances, este estudo apoia-se nas teorias de Antoine Compagnon (2001) e Tiphaine Samoyault (2008), as quais consideram a intertextualidade como possibilidade referencial em literatura; na revisão teórica de Samira Chalhub (2002), relacionando a intertextualidade com a questão da metalinguagem, e na teoria de Laurent Jenny (1979), que discorre sobre tratamentos possíveis para enunciados intertextuais e sobre as ideologias envolvidas no trabalho intertextual. Dentro, então, de uma perspectiva comparativista, os textos literários foram analisados à luz dessas e de outras propostas de entendimento da intertextualidade, buscando demonstrar como este recurso permite refletir sobre as relações entre literatura e história.

SCHIAVINATO, Daiane Grazielle – **Orator de Cícero: tradução e estudo de fragmentos de uma poética clássica**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: João Batista Toledo Prado.

A presente pesquisa propõe investigar um conjunto de termos sacados à Poética Clássica Latina, que ocorrem no Orator de Cícero (106 a.C- 43 a.C), e que foram empregados para tecer considerações sobre o que determinados traços característicos da poesia, principalmente a métrica, poderiam representar como contribuição, de modo direto ou indireto, para a elaboração de discursos oratórios, que constituem o escopo do texto de Cícero. Ao definir o melhor orador, Cícero expressa, em língua latina, suas concepções em relação à forma da poesia e da oratória, sublinhando semelhanças e diferenças. Ao fazê-lo, pratica uma metalinguagem que toca questões formais de Poética, recobertas por termos como *metricus* (métrico), *metrum* (metro), *oratio* (prosa), *poema* (poema), *poeta* (poeta), *res* (conteúdo), *uerbum* (palavra), *uersus* (verso), *uox* (forma do enunciado). A tarefa da pesquisa foi a de constituir um *cópus* formado pelos contextos-ocorrência em que figuram esses termos retirados do Orator, e, em seguida, traduzi-los e discuti-los. Trata-se, portanto, de investigação acerca da nomenclatura e conceituação poéticas em circulação na Roma antiga, que, espera-se, possa contribuir para trazer novas perspectivas ao conhecimento de códigos poéticos em geral dispersos pelas obras de escritores antigos, como a dos comentadores e gramáticos antigos, ou mesmo de rétores e oradores, como o Cícero aqui estudado.

SILVA, Eduardo Neves da – **Jogo e contrajogo: o lúdico no teatro de Antônio José da Silva, O Judeu**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Renata Soares Junqueira.

As peças cômicas do luso-brasileiro Antônio José da Silva (1705-1739) – mais conhecido na História da Literatura pela alcunha de O Judeu – apresentam uma grande diversidade de recursos cênicos e literários cuja função primordial, além de provocar o riso espontâneo, é a de maravilhar os sentidos do espectador. Vários desses recursos, como os disfarces e os duelos – além dos trocadilhos e de outros expedientes de linguagem – são componentes de natureza lúdica, isto é, são pertinentes ao domínio do jogo. O objetivo deste trabalho é verificar, à luz dos estudos sobre o lúdico desenvolvidos pelo historiador Johan Huizinga (1872-1945) – e de outros estudos sobre as relações entre arte e ludicidade –, a hipótese de que o teatro de Antônio José da Silva configura-se tal qual um jogo, que se desdobra em competições amorosas, verbais e sociais. O corpus primário, sobre o qual incide a nossa análise, é constituído por três óperas joco-sérias do Judeu: *Esopaida ou vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medeia* (1735) e *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737). Cada elemento deste corpus representa, respectivamente, uma das três fontes principais da produção teatral do comediógrafo: a literária, a mitológica e a histórica.

SILVA, Fabiola Maceres – **As (des)ilusões do (ir)real na ficção de Murilo Rubião**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Maria Célia de Moraes Leonel.

A literatura de Murilo Rubião, introdutora do insólito no Brasil, abriga temas essenciais para a compreensão da modernidade brasileira do século XX. Analisar o sobrenatural em sua obra implica ainda examinar temas referentes à condição humana, que envolvem necessariamente a relação texto/contexto e também observar como isso é veiculado na narrativa em termos de representação. Tendo como pressuposto o relevante papel do escritor no seu contexto social e a importância da criação literária quando considerada a partir de certas necessidades de representação do mundo, nosso intuito com a pesquisa é problematizar a construção formal do insólito na ficção do autor, utilizando as acepções do neofantástico, realismo mágico e do absurdo, na direção de um diálogo entre os gêneros. Desta forma, a pesquisa tem por finalidade a análise da estruturação dos elementos insólitos como mecanismo de representação simbólica do homem moderno, em seis contos do autor, observando as especificidades do contexto histórico em que se situam as narrativas. A saber, os contos selecionados para a análise são: “O ex-mágico da Taberna Minhota”, “O pirotécnico Zacarias”, “Teleco, o coelhinho”, “Os dragões”,

“O edifício” e “A cidade”. O embasamento teórico para o trabalho é composto de ensaios críticos sobre o autor como os de Arriguucci Jr, Jorge Schwartz, Nelly Novaes Coelho, José Paulo Paes, entre outros. Também fazem parte do embasamento, estudos sobre o fantástico, o neofantástico, o realismo mágico e o absurdo, como os de Tzvetan Todorov, Jean Paul Sartre, Jaime Alazraki, David Roas, William Spindler e Martin Esslin. Além disso, são utilizadas proposições teóricas sobre as categorias da narrativa como as de Gérard Genette.

SANTIAGO, Giulliana – **Zombando se dizem as verdades – uma análise da comicidade na narrativa anônima *Obras do diabinho da mão furada***. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Renata Soares Junqueira.

Pretendemos, com o presente trabalho, analisar a narrativa anônima portuguesa *Obras do diabinho da mão furada* sob a perspectiva do cômico. Provavelmente escrita num período que se situa entre o fim do século XVII e o fim da primeira metade do século XVIII, em Portugal – época em que a Inquisição ainda se fazia presente –, os elementos de comicidade que o autor invocará para o seu texto serão os responsáveis por camuflar o seu discurso, satirizando e, ao mesmo tempo, mostrando as mazelas da sociedade sua contemporânea. Entender cada um desses procedimentos cômicos faz-se necessário para que se possa iluminar, nas entrelinhas da narrativa, a crítica que ela apresenta. Além disso, pretendemos salvar do esquecimento obra ímpar na história da literatura portuguesa, com evidentes qualidades literárias, inteligente e divertida, que certamente não se encerra no período de sua produção, podendo mesmo ser atualizada por nós na sociedade nossa contemporânea, guardadas as devidas proporções.

RODRIGUES, Hellen Viviane – **Traços míticos e arquetípicos em *Corpo de Baile de Guimarães Rosa***. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Maria Célia de Moraes Leonel.

As personagens femininas são determinantes na obra de Guimarães Rosa, pois, quando não constituem o eixo em torno do qual gira o protagonista, elas influem de diversas maneiras na condução das personagens masculinas, ampliando ou modificando seus horizontes. Sabendo-se que os traços míticos e arquetípicos, além daqueles advindos da tradição das narrativas orais, destacam-se na configuração das personagens rosianas, tanto masculinas quanto femininas – em geral, auxiliando a construção de aspectos sociais –, investigamos o papel dos mitos e arquétipos na construção de personagens femininas de três narrativas de *Corpo de baile*: “O

recado do morro”, “Dão-lalalão” e “Cara-de-Bronze”. Justifica-se a definição do corpus pelo fato de o presente estudo se tratar da continuidade da pesquisa realizada em nível de graduação, em que foram analisadas as demais novelas dessa obra do escritor, tendo em vista o mesmo tema. Conscientes de que *Corpo de baile* é obra que mantém coerência interna pelos temas, espaços e personagens, compreendemos, assim, com mais eficiência o cosmo organizado nessa obra de Guimarães Rosa, em relação às personagens femininas. A detecção e análise dos traços mencionados – míticos e arquetípicos – são realizadas por meio da investigação da ação dessas personagens na narrativa, da relação delas com as personagens masculinas e da maneira como outras categorias da narrativa como narrador, focalização, tempo e espaço enformam tais características. Naturalmente, a percepção desses traços advém de conhecimento anterior acerca de mitos e arquétipos femininos. O apoio teórico para o desenvolvimento da pesquisa é constituído de três dimensões: a) ensaios críticos sobre a obra rosiana de modo geral e, especialmente, sobre o tema em pauta, como o de Heloísa Vilhena de Araujo, *A raiz da alma* e de Cleusa Passos, *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*; b) estudos sobre mito e arquétipo de Ernst Cassirer, *Linguagem e mito*; de Meletínski, *Os Arquétipos literários e A poética do mito*; de Eliade, *Mito e realidade*, *O mito do eterno retorno* e *O sagrado e o profano*, e ainda, c) estudos teóricos a respeito das categorias da narrativa como o de Genette, sobre narrador, focalização e tempo, e de Osman Lins, sobre o espaço, entre outros. Com isso, podemos observar que, sendo presença motivadora do herói, guiando-o no sentido de transcender as dificuldades impostas pelo sertão rosiano, as personagens femininas constituem parte significativa da narrativa e os aspectos míticos e arquetípicos são importantes nesse processo.

ASSUNÇÃO, Islene França de – **Fait-divers, mito e poesia: “L’échappé” e “Villa Aurore”, de Le Clézio**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Ana Luiza Silva Camarani.

Os contos “*L’échappé*” e “*Villa Aurore*” revelam a mobilidade e a duplicidade que caracterizam a obra de Le Clézio: ao mesmo tempo em que o título do livro, *La ronde et autres faits divers*, anuncia a representação da realidade a partir do *fait divers*, a presença do mito confere às narrativas um forte potencial de poeticidade, constatado principalmente na temática e nos recursos poéticos que o autor utiliza na composição de suas narrativas. Assim como os demais textos de *La ronde et autres faits divers*, os contos selecionados apresentam a força de uma narrativa realista, atrelada ao cotidiano banal, a partir do qual se determina um movimento em direção ao mito, configurando uma estrutura circular e poética. Com base nessas considerações, o presente trabalho tem como objetivo localizar e analisar, nos

contos “*L'échappé*” e “*Villa Aurore*”, o fait divers a partir do qual se erigem suas estruturas realistas e examinar as duplicações das categorias narrativas, investigando como elas colaboram para a construção das estruturas mítica e poética – que estão atreladas à estrutura realista – em cada texto.

BORGES, Joana Junqueira – **Epigramas de Marcial traduzidos por José Feliciano de Castilho: edição, notas e comentários**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Brunno V. G. Vieira.

Buscando contribuir com a pesquisa de traduções lusófonas dos clássicos greco-romanos e com a recepção desses textos em nossas letras, o presente trabalho procurou inventariar, estudar e divulgar a obra tradutória de Marcial realizada por José Feliciano de Castilho, português que viveu no Rio de Janeiro de 1847 até sua morte em 1879. A análise das traduções do luso-brasileiro dá indícios sobre a maneira como o século XIX leu e propagou a obra do poeta de BÍlbilis, considerando sua importância como epigramatista e como difusor de uma temática licenciosa e, por vezes, obscena. Propõe-se nesta dissertação um percurso teórico partindo de um panorama da recepção de Marcial no século XIX e na contemporaneidade, a fim de evidenciar as diferentes visões desses períodos. Em seguida o leitor encontrará um estudo de como se deram a leitura e tradução de Marcial por Castilho José, novamente, contrastando-as com a recepção atual desse poeta. Por fim, apresenta-se uma antologia em formato bilíngue dos epigramas contidos na Grinalda da Arte de Amar (1862) com notas e comentários das especificidades de suas traduções.

SILVÉRIO, Joana Prada – **A metamorfose seniana: poesia e crítica na obra de Jorge de Sena**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Maria Lúcia Outeiro Fernandes.

Poeta português do segundo quartel do século XX, Jorge de Sena produziu uma obra única, conjugando proposições de ordem estética e ética com uma dialética consciência crítica acerca dos fenômenos literários. Ao entender a poesia como testemunho de linguagem, o poeta fundou as bases de sua poética, em que entram também a metamorfose e a peregrinação. Enquanto o testemunho cuida de denunciar as práticas sociais viciadas, ao mesmo tempo em que dialoga com a herança cultural da humanidade, a metamorfose trata de transformar as posições enrijecidas pelo exercício da meditação aplicada a objetos artísticos, dando azo ao lirismo especulativo. Para tanto, a metamorfose apoia-se na dialética entre

a permanência e a mudança. A peregrinação garante, assim, a possibilidade de novas metamorfoses e de uma poesia que sempre se refaz. Por esses vetores, Sena fabricou a cosmovisão do tempo que lhe foi contemporâneo. Este trabalho tem por objetivo promover a intersecção entre a poética e a crítica seniana, partindo de dois pressupostos: 1) a poesia é núcleo irradiador das demais esferas de produção, ou ainda, o poema é uma forma de conhecer a realidade material e 2) o diálogo entre poesia e crítica assenta-se sobre o fato de que ambas são formas de criação. Para tanto, optou-se por trabalhar com o vetor da metamorfose e levantou-se a hipótese de associá-lo à experiência da Modernidade, já que ambos configuram-se como percepção temporal específica, que tem na transformação seu ponto principal. Dessa forma, a monografia foi dividida em três capítulos. No primeiro deles, intitulado “Leituras da obra seniana”, realizou-se a discussão acerca de pontos capitais da poética de Jorge de Sena. No segundo capítulo — “A poesia seniana” — traça-se o contexto histórico em que o poeta se forma. A isso, agrega-se uma definição de metamorfose e a discussão acerca da questão da Modernidade, enquanto espaço de experiência. O último capítulo promove a análise interpretativa de quatro poemas do livro *Metamorfoses* (1963), buscando seguir o caminho de leitura proposto por sua estrutura. Também há a análise exegética de dois textos teórico-críticos que tratam diretamente da Modernidade, tanto do ponto de vista histórico, quanto fenomenológico. O final deste capítulo é a intersecção pretendida.

ARAÚJO, Katiane Iglesias Rocha – O teatro do mundo no mundo do teatro: a obra de Paulo Corrêa de Oliveira. Tese de doutorado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan.

As formas da representação do mundo na literatura ocupam lugar de relevância entre os conceitos da teoria literária, e mostram que o modo do olhar do homem sobre questões sociais, culturais e históricas permeiam as formas de expressão da sua arte. Nesse contexto, o dramaturgo Paulo Corrêa de Oliveira revê a história sul-mato-grossense e relê a literatura ocidental por meio de suas produções teatrais, no âmbito de um processo de criação que possibilita uma visada mais crítica sobre as coisas, retirando-as da mesmice. Em uma linguagem teatral que se insere no teatro moderno brasileiro, temáticas históricas e socioculturais aliadas a questões estéticas são exploradas nas peças do teatrólogo e aparecem como possibilidade de reflexão acerca da tradição de um local, tanto em relação aos fatos tidos como reais, provenientes de um discurso histórico, como àqueles sabidamente perpassados pela ficção, vindos de uma relação de intertextualidade com a literatura, com o teatro ocidental. Verifica-se, assim, uma manobra criativa que envolve o embate entre Fato e Ficção, que alarga o tablado das produções daquele homem do teatro.

SANTOS, Kedrini Domingos dos – **Aspectos impressionistas em *Bel-Ami* de Guy de Maupassant**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientadora: Guacira Marcondes Machado Leite.

O escritor francês Guy de Maupassant (1850-1893) é comumente associado às Escolas realista e naturalista. Acreditamos, todavia, diante de sua abertura para todas as formas de fazer poético, que seu romance *Bel-Ami* (1885) apresenta características que permitem uma aproximação com a estética impressionista. Tal relação pode ser pensada a partir de alguns aspectos caros aos impressionistas, como o olhar e o ponto de vista subjetivo, os quais são projetados em um momento e de um determinado lugar. Nessa perspectiva, a ideia do movimento torna-se relevante, tendo em vista que as coisas mudam, transformam-se com o tempo e, por conseguinte, o modo de olhá-las. Como se trata de pontos de vista subjetivos, o que vemos é a apresentação de sensações e impressões, as quais mostram-se insuficientes para expressar o todo complexo que é o objeto, aliás, inapreensível. Na construção desse objeto, sua relação com as coisas que o circundam também deve ser levada em consideração, pois evidencia ainda mais sua complexidade. As cores, igualmente, correspondem a outra característica impressionista relevante. Acreditamos, pois, que é possível observar o mundo em *Bel-Ami*, a partir dessas questões, embora seja necessário o distanciamento para que se possa reconstruí-lo.

VIVALDO, Leonardo Vicente – **Uma poética sobre NADA: niilismo em Augusto dos Anjos**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – FCL-UNESP-Araraquara, 2013. Orientador: Antônio Donizeti Pires.

A concepção moderna de niilismo começou a desenvolver-se no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, principalmente depois das teorizações do filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche – para quem o homem contemporâneo estaria vivendo em um período de constante decadência e de crise de valores (morais e metafísicos). O niilismo seria, portanto, um mediador entre conceitos ultrapassados e modernos: um estado intermediário que exporia a fratura entre uma velha e uma nova visão de mundo. O termo niilismo, que está ligado etimologicamente a “nada”, no latim nihil – daí, niilismo, se faz, portanto, duma questão muito mais antiga, e complexa, do que possa aparentar à primeira vista. Desta maneira, pensando o Nada como “matéria” do niilismo, ou para o niilismo, esses termos parecem serem continuamente disseminados na poesia, e na crítica, sobre o poeta Augusto dos Anjos – sendo, muitas vezes, usados como sinônimos e nos mais variados sentidos. Contudo, convém se perguntar: o que seria, realmente,

o Nada na poética de Augusto dos Anjos? Seria possível defini-lo? E mais: seria possível defini-lo como niilismo? O declínio do espírito oriundo do niilismo, manifestado não só pela obsessão pelo saber, mas, sobretudo, pela dissolução no Nada (angústia metafísica do homem moderno), parece ser o caminho que faz a poesia de Augusto dos Anjos – e o trajeto que este trabalho propõe.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adaptação, p. 35; 45; 129; 145; 199; 287
- Adaptação filmica, p. 99; 119
- Adaptações cinematográficas, p. 239
- August Strindberg, p. 81
- Autoficção, p. 277
- Banda-deseenhada, p. 287
- Cinema, p. 145; 165; 219; 259; 277
- Cinema brasileiro, p. 199
- Cinema e Literatura, p. 15
- Crise europeia, p. 81
- Destinação, p. 259
- Doubt, a Parable, p. 65
- Enunciação, p. 45
- Estudos do Imaginário, p. 65
- Fidelidade, p. 35
- Filmes históricos, p. 239
- Fragmento, p. 219
- François Truffaut, p. 259
- García Márquez, p. 145
- Gótico, p. 119
- Henry James, p. 81
- Infidelidade, p. 45
- Intersemiótica, p. 145
- Intertextualidade, p. 45; 35; 287
- João do Rio, p. 187
- John Patrick Shanley, p. 65
- Literatura, p. 145; 165; 219; 259
- Literatura brasileira, p. 199
- Literatura comparada, p. 239
- Literatura de cordel, p. 287
- Literatura e cinema, p. 45; 187
- Lúcia Murat, p. 277
- Metaficção, p. 119; 129
- Mise-en-abyme, p. 129
- Modernidade e modernismo, p. 187
- Montagem cinematográfica, p. 219
- Música, p. 199
- Narrativa Transmidiática, p. 35
- Narratologia, p. 165
- Paródia, p. 119; 165; 287
- Pós-modernismo, p. 81
- Representação da história, p. 239
- Ricardo Lísias, p. 277
- Romances históricos, p. 239
- Semiótica, p. 165
- Subjetividade, p. 277
- Teatro Norte-Americano Contemporâneo, p. 65
- Tecnologia e percepção, p. 187
- Tennessee Williams, p. 99
- Teoria da Adaptação, p. 15
- Tradução Intersemiótica, p. 15
- Um bonde chamado desejo, p. 99
- Vida urbana, p. 187
- Woody Allen, p. 81

SUBJECT INDEX

- A streetcar named desire, p. 99
Adaptation, p. 35; 45; 129; 145; 199; 287
Adaptation Theory, p. 15
August Strindberg, p. 81
Autofiction, p. 277
Brazilian cinema, p. 199
Brazilian literature, p. 199
Chapbooks, p. 287
Cinema, p. 145; 165; 219; 259; 277
Cinematographic montage, p. 219
Comics, p. 287
Comparative Literature, p. 239
Contemporary American drama, p. 65
Destination, p. 259
Doubt, a Parable, p. 65
Enunciation, p. 45
European crisis, p. 81
Fidelity, p. 35
Film adaptation, p. 119
Film adaptations, p. 239
Film and Literature, p. 15
Filmic adaptation, p. 99
Fragment, p. 219
François Truffaut, p. 259
García Márquez, p. 145
Gothic, p. 119
Henry James, p. 81
Historical fiction films, p. 239
Historical novels, p. 239
Infidelity, p. 45
Intersemiotic, p. 145
Intersemiotic Translation, p. 15
Intertextuality, p. 35; 45; 287
João do Rio, p. 187
John Patrick Shanley, p. 65
Literature and cinema, p. 45
Literature and film, p. 187
Literature art, p. 145; 165; 219; 259
Lúcia Murat, p. 277
Metafiction, p. 119; 129
Mise-en-abyme, p. 129
Modernity and modernism, p. 187
Music, p. 199
Narratology, p. 165
Parody, p. 119; 165; 287
Post-modernism, p. 81
Representation of History, p. 239
Ricardo Lísias, p. 277
Semiotics, p. 165
Studies of the imaginary, p. 65
Subjectivity, p. 277
Technology and perception, p. 187
Tennessee Williams, p. 99
Transmedia Storytelling, p. 35
Urban life, p. 187
Woody Allen, p. 81

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

- AMORIM, M. A. de, p. 15
AZERÊDO, G., p. 119
BORGES, L., p. 165
BOUGON, P., p. 259
CAMARGO, A. J., p. 311
CARRIJO, S. A. B., p. 165
FELIX, J. C., p. 99
FIORUCI, W. R., p. 145
FRITSCH, V. H., p. 65
HATTNER, A., p. 35
MAGGIO, S. S., p. 65
MARQUES, B. C., p. 219
MORAES, R. G. de, p. 305
MORATO, F., p. 315
MÜLLER, A., p. 187
PEREIRA, M. da R., p. 239
PONTE, C. A., p. 99
RAMOS, A. M., p. 287
RAMOS, P. R., p. 199
REICHMANN, B., p. 129
SCAMPARINI, J., p. 277
SILVA, O. J. M. da, p. 45
SOARES, M. C. P., p. 81

ÍNDICE DE RESENHAS/ *REVIEWS INDEX*

Autores e Resenhadores/
Authors and Reviewers

Livros Resenhados/
Reviewed Books

MORAES, Ricardo Gaiotto de, p.305

Mário de Andrade no cinema, p.305

CAMARGO, Áureo Joaquim, p.311

Lima Barreto e o destino da literatura, p.311

MORATO, Fernando, p.315

A indústria radical: leituras de cinema como arte-inquietação, p.315

ÍNDICE DE DISSERTAÇÕES E TESES/ *DISSERTATIONS AND THESIS INDEX*

- A formação do tecido discursivo em *A árvore das palavras*, de Teolinda Gersão, e em *a Manta do soldado*, de Lídia Jorge
MATTOS, Audrey Castañón de..... 321
- L'amour décadent em dramas de Villiers de l'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck
ANSELMO, Beatriz Moreira 321
- A construção do espaço da escrita na ficção contemporânea
BERGAMIM, Claudia Regina 322
- *Orator* de Cícero: tradução e estudo de fragmentos de uma poética clássica
SCHIAVINATO, Daiane Grazielle..... 323
- Jogo e contrajogo: o lúdico no teatro de Antônio José da Silva, O Judeu
SILVA, Eduardo Neves da..... 324
- As (des)ilusões do (ir)real na ficção de Murilo Rubião
SILVA, Fabiola Maceres..... 324
- Zombando se dizem as verdades – uma análise da comicidade na narrativa anônima *Obras do diabinho da mão furada*
SANTIAGO, Giulliana..... 325
- Traços míticos e arquetípicos em *Corpo de Baile* de Guimarães Rosa
RODRIGUES, Hellen Viviane 325
- Fait-divers, mito e poesia: “L'échappé” e “Villa Aurore”, de Le Clézio
ASSUNÇÃO, Islene França de..... 326
- Epigramas de Marcial traduzidos por José Feliciano de Castilho: edição, notas e comentários
BORGES, Joana Junqueira 327

- A metamorfose seniana: poesia e crítica na obra de Jorge de Sena
SILVÉRIO, Joana Prada 327
- O teatro do mundo no mundo do teatro: a obra de Paulo Corrêa de Oliveira
ARAÚJO, Katiane Iglesias Rocha 328
- Aspectos impressionistas em *Bel-Ami* de Guy de Maupassant
SANTOS, Kedrini Domingos dos..... 329
- Uma poética sobre NADA: nilismo em Augusto dos Anjos
VIVALDO, Leonardo Vicente..... 329

Missão, foco e escopo

A *Itinerários*, revista de literatura editada desde 1990, publica trabalhos originais de professores e pesquisadores vinculados a instituição de ensino superior nacional ou internacional. O objetivo principal do periódico é ser um veículo de divulgação de resultados de pesquisas realizadas no Brasil e no exterior, voltadas para diferentes linhas teórico-metodológicas próprias do campo da literatura. Assim, são editados artigos das mais variadas orientações teóricas bem como resenhas e entrevistas que tenham relação com os estudos literários. Em cada número, as colaborações têm como centro um tema previamente indicado pela comissão editorial. A aceitação dos originais submetidos à comissão depende da avaliação de, no mínimo, dois pareceristas *ad hoc*.

Política editorial

A *Itinerários* é semestral e publica artigos de autor que seja, no mínimo, doutorando. Os artigos devem ser inéditos e podem ser escritos em português, inglês, francês, espanhol e italiano. O artigo selecionado é publicado na língua original. Os números da revista são temáticos e os temas são divulgados com antecedência por meio do site da *Itinerários* e por associações como a ANPOLL e a ABRALIC. Não é publicado artigo de autor que tenha trabalho divulgado em número imediatamente anterior da revista. Os artigos publicados e as citações neles apresentadas são de responsabilidade exclusiva dos autores. As opiniões e julgamentos neles contidos não expressam posições dos editores nem da comissão editorial.

Critérios para publicação (itens de verificação para submissão) e processo de avaliação por pares

Para que o artigo seja publicado, é necessário que: a) tenha qualidade acadêmica adequada ao padrão da revista, aferida pelos editores e pelos pareceristas; b) seja inédito e não esteja sendo submetido para publicação em outro periódico; c) esteja de acordo com o tema do número em pauta, com as normas para publicação e com as exigências relativas a direitos autorais. A resenha deve apresentar uma apreciação crítica de obra recém-publicada de acordo com o que segue: obra nacional publicada há, no máximo, três anos; obra estrangeira há, no máximo, cinco anos. O resumo deve indicar o tema do artigo, o *corpus*, a metodologia (embasamento teórico) e os principais resultados da pesquisa. Os artigos e resenhas recebidos são avaliados por dois pareceristas *ad hoc*, seguindo o sistema de avaliação por pares *double blind review*, processo que preserva a identidade dos autores e dos consultores. Havendo

disparidade na avaliação dos dois pareceristas, o trabalho é enviado a um terceiro consultor, preservando-se sempre a identidade do(s) autor(es) e do consultor. Os autores são notificados sobre a aceitação ou a recusa do trabalho. O artigo ou resenha aprovado com pequenas ressalvas pode ter modificações realizadas pelos editores, pelo revisor da língua em que o trabalho foi escrito, pelo revisor do inglês (título em inglês, *abstract* e *keywords*) e pelos bibliotecários responsáveis pela normalização das referências (finais e no corpo do trabalho). Quando se tratar de mudanças substanciais, o autor é encarregado de fazê-las, remetendo o texto com as modificações solicitadas em destaque no prazo determinado pelos editores.

Diretrizes para autores

Apresentação dos trabalhos

Encaminhamento: Os autores devem realizar o cadastro (Login/Senha) no site da revista (<<http://www.fclar.unesp.br/seer/index.php?journal=estudos&page=index>>), na seção Submissões Online, preencher corretamente o perfil e escolher a opção “AUTOR”. Após haver realizado esses passos, devem ir para “SUBMISSÕES ATIVAS” e iniciar o processo de submissão através do link “CLIQUE AQUI PARA INICIAR O PROCESSO DE SUBMISSÃO”, no qual irá realizar os cinco passos básicos:

1 - Início: Iniciar o processo de submissão, confirmando se está de acordo com as condições estabelecidas pela revista (marcando as caixas de seleção das condições e da declaração de direito autoral) e selecionar a seção ARTIGOS ou RESENHA;

2 - Inclusão de metadados: indicar os dados principais – nome, sobrenome, e-mail, título e resumo do artigo;

3 - Transferência de manuscritos: realizar a transferência do arquivo para o sistema;

4 - Transferência de documentos suplementares: realizar a transferência de arquivos com informações suplementares, que funcionam como um apêndice ou anexo ao texto principal, tais como instrumentos de pesquisa, conjuntos de dados e tabelas, que seguem os padrões de ética de avaliação, fontes de informação normalmente não disponíveis para leitores, ou figuras e/ou tabelas que não podem ser integradas ao texto em si.

5 - Confirmação: Concluir a submissão.

Após concluir os cinco passos acima descritos, o autor deve aguardar e-mail do editor. Nesse ínterim, o autor, efetuando o *login* na página *online* da revista, na tela “Submissões Ativas”, pode acompanhar todo o fluxo de seu trabalho, desde a submissão, passando pelo aceite, avaliação, reedição do original, até a sua publicação.

Normas para apresentação dos originais

Informações gerais

Os trabalhos poderão ser redigidos em português ou em outro idioma, e devem trazer o título em inglês. O **Resumo** e as **Palavras-chave**, que precedem o texto, devem ser escritos no idioma do artigo, e os que o sucedem, em *inglês* (*Abstract – Keywords*).

Preparação dos originais

Apresentação: os trabalhos devem ser apresentados na fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5; devem ter de 10 páginas, no mínimo, a 25, no máximo. As resenhas devem ter, no máximo, 03 páginas.

Estrutura do trabalho. Deve obedecer à seguinte seqüência: Título; Autor(es) (nome completo, com o último sobrenome em maiúsculas); Filiação científica do(s) autor(es) (indicar em nota de rodapé: Sigla – Universidade. Faculdade/ Instituto – Departamento. Cidade – Estado – País. CEP – e-mail); Resumo (com o máximo de 200 palavras); Palavras-Chave (com até 7 palavras retiradas do texto); Título do texto em inglês; *Abstract*; *Keywords*; referências bibliográficas (trabalhos citados no texto).

Referências bibliográficas. Devem ser dispostas em ordem alfabética pelo último sobrenome do primeiro autor e seguir a NBR 6023:2000 da ABNT.

■ Livros e monografias

SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

■ Capítulos de livros

MANN, T. A morte em Veneza. In: CARPEAUX, O. M. (Org.). **Novelas alemãs**. São Paulo: Cultrix, 1963. p.113-9.

CANDIDO, A. O escritor e o público. In: _____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1976. p.73-88.

■ Dissertações e teses

GUELFÍ, M. L. O. F. **Narciso na sala de espelhos: Roberto Drumond e as perspectivas pós-modernas da ficção**. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

■ Artigos de periódicos

BRAIT, B. As lentes de Rubem Fonseca e de Toledo Malta surpreendendo Rio e São Paulo. **Itinerários**, Araraquara, n.12, p.13-20, 1998.

■ Artigos de jornais

GRINBAUM, R. Crise no país divide opinião de bancos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 mar. 2001. Dinheiro, p.3.

■ Trabalhos de congressos ou similar

MARIN, A. J. Educação continuada: sair do informalismo? In: CONGRESSO ESTADUAL PAULISTA SOBRE FORMAÇÃO DE EDUCADORES, 1., 1990. Águas de São Pedro. **Anais...** São Paulo: UNESP, 1990. p.114-8.

■ Publicações On-line

TAVES, R. F. Ministério corta pagamento de 46,5 mil professores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 maio 1998. Disponível em <http://www.oglobo.com.br> Acesso em 19 maio 1998.

Citação no texto. O autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, separado por vírgula da data de publicação (CANDIDO, 1999). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data entre parênteses: “Candido (1999) assinala...”. Quando for necessário especificar página(s), esta(s) deverá(ão) seguir a data, separada(s) por vírgula e precedida(s) de p.

(CANDIDO, 1999, p.543). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (CANDIDO, 1999a) (CANDIDO, 1999b). Quando a obra tiver dois autores, ambos são indicados, separados por ; (OLIVEIRA; MORAES, 1956), e quando tiver três ou mais, indica-se o primeiro seguido de et al. (CANDIDO et al., 1999). Citações com até 3 linhas devem estar entre aspas, seguidas do sobrenome do autor, ano e página; com mais de 3 linhas, usar recuo, corpo menor (corpo 10) e sem aspas, seguida do sobrenome do autor, ano e página, se necessário.

Notas. Devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no pé de página. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números, na entrelinha superior.

Anexos ou Apêndices. Só quando imprescindíveis.

Tabelas. Devem ser numeradas consecutivamente com algarismos arábicos e encabeçadas pelo título.

A desconsideração das normas implicará a não aceitação do trabalho. Os trabalhos recusados não serão devolvidos aos autores

Envio de artigos e resenhas

O envio de artigo ou resenha para avaliação, bem como toda correspondência que se fizer necessária, deve ser endereçada a: itinerários@fclar.unesp.br

Direito autoral

A aprovação do artigo para publicação implica cessão imediata e sem ônus dos direitos de publicação para a Itinerários. O autor continua detendo os direitos autorais para publicações posteriores do artigo, devendo fazer constar referência à primeira publicação na revista. Com a publicação do artigo, o autor recebe dois exemplares da revista; no caso de resenha, um exemplar.

Política de acesso livre

A Itinerários oferece acesso livre a seu conteúdo gratuitamente disponibilizado ao público por meio do site da revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços informados para a revista são usados exclusivamente para os serviços prestados por ela, não sendo disponibilizados para outras finalidades ou para terceiros.



Apoio

Programa de apoio às publicações científicas periódicas da PROPe/UNESP

ITINERÁRIOS – Revista de Literatura

Números já publicados e respectivos temas:

- 1 – Linguagem/Libertação
- 2 – Mito e literatura
- 3 – Oswald de Andrade e outros assuntos
- 4 – Literatura infantil e juvenil
- 5 – Teatro
- 6 – Teatro
- 7 – Graciliano Ramos/Mário de Andrade
- 8 – Viagem, viagens/outros assuntos
- 9 – Fundamentos da resistência em literatura, teoria e crítica
- 10 – Narrar e resistir/Rumos experimentais da arte na 2ª metade do século
- 11 – A voz do índio
- 12 – Narrativa: linguagens
- 13 – Raízes do Brasil: encontros e confrontos
- 14 – Literatura e artes plásticas
- 15/16 – A questão do sujeito/Narrativa e imaginário
- 17/18 – Leitura e Literatura infantil e juvenil
- 19 – O Fantástico
- 20 – Número especial – Semiótica
- 21 – Literatura e poder / Re/escrituras
- 22 – Literatura e História
- 23 – Literatura e História 2
- 24 – Narrativa Poética
- 25 – Guimarães Rosa
- 26 – Gêneros literários: formas híbridas
- 27 – Hibridismo, configurações identitárias e formais
- 28 – Poesia: teoria e crítica
- 29 – Machado de Assis
- 30 – Antonio Candido
- 31 – Relações literárias França/Brasil
- 32 – Literatura contemporânea
- 33 – Literatura comparada
- 34 – Dramaticidade na literatura
- 35 – Literaturas de Língua Portuguesa



STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275 ou 3334-6234
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
site: <http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial>

Produção Editorial:



Impressão:

gráfica
unesp 

araraquara