

LITERATURA (E) CINEMA

MALHAS DA IMAGEM

Paulo Custódio de Oliveira
(Organizador)



2020

Equipe EdUFGD

Coordenação editorial:

Rodrigo Garófallo Garcia

Divisão de administração e finanças:

Givaldo Ramos da Silva Filho,

Rafael Todescato Cavalheiro

Divisão de editoração:

Branner de Castro Lacerda,

Cynara Almeida Amaral Piruk,

Maurício Lavarda do Nascimento,

Raquel Correia de Oliveira,

Rosalina Dantas da Silva,

Wanessa Gonçalves Silva

e-mail: editora@ufgd.edu.br

A presente obra foi aprovada de acordo com o
Edital n. 04/2018/EDUFGD.

Editora filiada à:



Gestão 2015-2019

Universidade Federal da Grande Dourados

Reitora:

Liane Maria Calarge

Vice-Reitor:

Marcio Eduardo de Barros

Conselho editorial:

Rodrigo Garófallo Garcia

Marcio Eduardo de Barros

Fabiano Coelho

Clandio Favarini Ruviano

Gicelma da Fonseca Chacarasqui Torchi

Rogério Silva Pereira

Eliane Souza de Carvalho

Revisão:

Cynara Almeida Amaral Piruk e

Rosalina Dantas da Silva

Projeto gráfico, diagramação e capa:

Branner de Castro Lacerda

Impressão e acabamento:

Triunfal Gráfica e Editora - Assis - SP

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

L776

Literatura e cinema : malhas da imagem. / Organizador: Paulo Custódio de Oliveira. -- Dourados, MS: Ed. UFGD, 2020.

147p.

ISBN: 978-65-990497-4-3.

Possui referências.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Estudos Interartes. 4. Intermedialidade. 5. Intersemioticidade. I. Oliveira, Paulo Custódio de.

CDD – 791.430981

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD

©Todos os direitos reservados. Permitida a publicação parcial desde que citada a fonte.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

P. 05

1

CRÍTICA CULTURAL MATERIALISTA

CINEMA, LITERATURA E SOCIEDADE EM DIÁLOGO

Volmir Cardoso Pereira

P. 09

2

CINEMA E LITERATURA

AUTORIA, NARRAÇÃO E TÉCNICA

Beatriz D'Angelo Braz

Sidney Barbosa

P. 29

3

LITERATURA E CINEMA

NOTAS PARA PENSAR A ADAPTAÇÃO COMO TRADIÇÃO DE ATMOSFERAS

Alex Martoni

P. 53

4

O PODEROSO CHEFÃO

DAS PÁGINAS DO LIVRO ÀS TELAS DO CINEMA

Daniel Santos Ribeiro

Maria Elisa Rodrigues Moreira

P. 83

5

TRANSCRIÇÃO E REESTILIZAÇÃO

AS TEORIAS DO HORROR CLÁSSICO NA NARRATIVA DE MOLINA EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA*

Juan Ferreira Fiorini

P. 107

6

A ESTÉTICA DO REALISMO CRÍTICO EM *ELEFANTE BLANCO*

Paulo Custódio de Oliveira

Thiago Pernomian de Oliveira

P. 127

SOBRE OS AUTORES

P. 145



APRESENTAÇÃO

Neste livro, os primeiros capítulos discutem as questões da adaptação de forma mais teórica, privilegiando as discussões de natureza técnica. Os demais tendem ao analítico e buscam evidenciar a prática do pensamento comparatista. Todos os textos procuram posicionar o vigor crítico no aprofundamento do estudo da relação entre as artes literárias e cinematográficas. O conjunto é de natureza híbrida tanto ficcional quanto teórica; o que é bastante salutar, posto que o projeto é contribuir para a visibilidade dos estudos das adaptações da forma mais ampla possível.

Figura entre as referências teóricas dos capítulos nomes de pensadores com distinto posicionamento científico, em alguns casos defendendo argumentos que se opõem (de Gilles Deleuze a Fredric Jameson; de Gerárd Genette a Linda Hutcheon, para ficar apenas nos mais citados entre os capítulos). São analisados filmes de variadas vertentes criativas e produzidos em distintas regiões do planeta (Estados Unidos, Rússia, Brasil e Argentina). O eixo intelectual sobre o qual pousam as discussões resulta de um entrechecimento singular que reflete uma consciência patente: o estudo da Literatura nesse começo de século XXI precisa tomar o caminho da pluralidade, sob pena de ver mitigado o impacto positivo que é capaz de provocar no conhecimento. A quantidade dos objetos ficcionais oriundos desses encontros entre artes é grande demais, admirável demais, para ficar na obscuridade intelectual. A insofismável presença das obras nascidas da confluência de muitos campos semióticos é uma pergunta lançada à crítica: o que seria importante ser estudado em uma universidade? Qual o motivo do pequeno trânsito interdisciplinar que ocorre no campo das Letras? Seria reverberação de um recalcitrante sentimento de purismo epis-

temológico que mantém a distância saberes interessantes gestados no âmbito das pesquisas em Comunicação e Audiovisual?

Nossos textos não respondem a essas perguntas, mas refletem a partir delas. No primeiro, “Crítica cultural materialista: cinema, literatura e sociedade em diálogo”, Volmir Cardoso Pereira lança mão de algumas teses consagradas de Fredric Jameson e discorre sobre as possibilidades de se efetivar uma crítica de cunho materialista, recuperando a história e a dialética como fundamentos epistemológicos para se ler as ideologias e as utopias de nosso tempo. Os autores Beatriz D’Angelo Braz e Sidney Barbosa apresentam no capítulo “Cinema e literatura: autoria, narração e técnica” uma reflexão sobre a interação do cinema com a literatura, questionando a noção de fidelidade das adaptações fílmicas, ao mesmo tempo em que denunciam a errônea hierarquização que privilegia a literatura em detrimento ao cinema. Em “Literatura e cinema: notas para pensar a adaptação como tradução de atmosferas”, o terceiro capítulo de nossa coletânea, Alex Martoni procura pensar o rendimento da noção de atmosfera para os estudos intermédias, mais particularmente no domínio das reflexões acerca dos modos de transposição midiática.

A partir do quarto capítulo, tem início os textos que procuram mais aplicar os conceitos que discuti-los. Em “*O poderoso chefão*: das páginas do livro às telas do cinema”, os autores Daniel Santos Ribeiro e Maria Elisa Rodrigues Moreira discutem os desdobramentos da narrativa a partir do imaginário construído acerca do poder da máfia. Com olhar arguto, os autores trazem à tona elementos da história, do contexto e da estrutura social da máfia que contribuíram para a construção do romance *O poderoso chefão*, de Mario Puzo, e para a resignificação desses elementos por Francis Ford Coppola em sua adaptação. Juan Ferreira Fiorini, por sua vez, revela em “Transcrição e reestilização: as teorias do horror clássico na narrativa de Molina em *O beijo da mulher aranha*”, por meio de uma observação profunda, como, ao se aplicar as teorias da adaptação ao contexto de *O beijo da mulher aranha*, pode-se identificar a constituição da rede de referências cinematográficas intertextuais que cruzam o romance de Manuel Puig. No último capítulo, “A estética do Realismo crítico em *Elefante blanco*”, eu e Thiago Pernomian de Oliveira procuramos caracterizar o modo como o Realismo crítico procura vencer a indiferença visceral

gerada no espectador pelo acúmulo de imagens violentas veiculadas pela mídia de nosso tempo.

Para concluir essa breve apresentação, é preciso dizer que sou muito grato a Evelin Gomes da Silva e Christiane Silveira Batista. Esses dois grandes nomes do Grupo de Estudo InterArtes da UFGD revisaram e prepararam os textos para a publicação. Teria sido impossível realizar esse trabalho sem o extremo vigor e responsabilidade da primeira e a colaboração atenciosa e vivaz da segunda.

Dourados, setembro de 2018.
Paulo Custódio de Oliveira



CRÍTICA CULTURAL MATERIALISTA

CINEMA, LITERATURA E SOCIEDADE EM DIÁLOGO

Volmir Cardoso Pereira

Definir premissas para uma crítica cultural materialista da cultura significa, antes de tudo, comprometer-se com uma posição empenhada diante das questões políticas e sociais. Se o marxismo com o freudismo e o estruturalismo foram duramente criticados na pós-modernidade por ainda veicularem modelos interpretativos totalizantes, afeitos aos paradigmas das “grandes narrativas”¹, é certo que os limites ideológicos e teóricos da fragmentação pós-moderna também têm sido evidenciados em nossos dias. Destarte, já são reconhecíveis os sinais de um esgotamento do “estilo” pós-moderno e de suas opções ideológicas pela recusa em se pensar a totalidade social, pela celebração do pastiche lúdico, do *kitsch*, além da utopia multiculturalista e seu discurso de afirmação das diferenças serem cada vez mais administrados pela publicidade e pela discursividade neoliberal. Conforme nos lembra Terry Eagleton, o pós-modernismo construiu uma retórica compensatória que visou celebrar tópicos culturais como últimas possibilidades de gozo e resistência ao invés de enfrentar a questão mais complexa do bloqueio dos canais políticos imposto pelo capitalismo tardio e pela hegemonia neoliberal. Diz ele:

Para os radicais, descartar a ideia de totalidade num ataque de holofobia significa, entre outras coisas mais positivas, munir-se de algum conso-

¹ Essa crítica, como sabemos, ganha terreno com a obra *A condição pós-moderna* (2002), de Jean-François Lyotard, publicada originalmente em 1979.

lo muito precisado. Pois num período em que nenhuma ação política de grande projeção se afigura com efeito exequível, em que a assim chamada micropolítica parece a ordem do dia, soa como um alívio converter essa necessidade em virtude – persuadir-se de que as próprias limitações políticas têm, por assim dizer, uma base ontológica sólida, pelo fato de que a totalidade social resume-se afinal a uma quimera. (EAGLETON, 1998, p. 18).

Desse modo, pode-se dizer que a condenação sumária de qualquer teoria que ainda supusesse uma investigação da totalidade social, das mediações entre singular-particular-universal, foi, de certa forma, o sintoma mais evidente de uma crise dos próprios campos artísticos e intelectuais, sujeitados ao processo indiferenciado de mercantilização da cultura ou atomizados em circuitos acadêmicos e restritos, incapazes de fomentar energias sociais em suas incipientes demandas políticas e estéticas. Nestes tempos em que as culturas erudita e popular foram colonizadas e pasteurizadas pela indústria cultural, o pós-moderno esmerou-se em negar as hierarquias tradicionais, subvertendo-as ludicamente, revestindo de verniz estético e político o pragmatismo do próprio mercado, em sua nivelção horizontal dos objetos culturais pelo valor de troca. Não foi outra a leitura de Fredric Jameson ao definir o pós-modernismo como uma lógica derivada da reificação cultural irrestrita produzida no contexto do capitalismo tardio:

Assim, na cultura pós-moderna, a própria “cultura” se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo. (JAMESON, 2000, p. 14).

A partir desse diagnóstico, neste capítulo, será feita uma breve recapitulação de algumas teses de Fredric Jameson sobre as possibilidades de se efetivar uma crítica de cunho materialista, recuperando a história e a dialética como fundamentos epistemológicos imprescindíveis para se ler as ideologias e as utopias de nossa época, observando suas projeções nos fenômenos culturais e, em especial, nas narrativas literárias e cinematográficas contemporâneas. No fim, esperamos discutir as implicações políticas e éticas dessa possibilidade crítica.

A crítica materialista da cultura: questões iniciais

Apresentar as premissas para uma crítica da cultura de caráter materialista envolve ao menos dois óbices iniciais. Primeiro, a dificuldade em se estabelecer pontos pacíficos nos conceitos e abordagens oriundos da tradição marxista tendo em vista as tantas reformulações e revisões impostas a conceitos como “modo de produção”, “superestrutura”, “ideologia”, “classe”, “totalidade”, “valor”, entre outros. Segundo, o risco em se reduzir toda a potencialidade de seus instrumentos a uma versão esquemática que, no pior dos casos, pode representar apenas mais um fetiche teórico em uma situação histórica que tem inviabilizado qualquer práxis transformadora das condições existentes. Já em fins dos anos 1940, Theodor Adorno alertava para os riscos de se fetichizar a própria crítica que, destituída de condições objetivas de intervenção política, faria a denúncia da ideologia para ser, em seguida, absorvida novamente pela discursividade hegemônica, corroborando a ilusão de certa liberdade de expressão, fundamental para a legitimação do status quo:

Nessa prisão ao ar livre em que o mundo está se transformando, já nem importa mais o que depende do quê, pois tudo se tornou uno. Todos os fenômenos enrijecem-se em insígnias da dominação absoluta do que existe. Não há mais ideologia no sentido próprio de falsa consciência, mas somente propaganda a favor do mundo, mediante a sua duplicação e a mentira provocadora, que não pretende ser acreditada, mas que pede o silêncio. (ADORNO, 2002, p. 60).

Convém observar que o filósofo frankfurtiano produz esse diagnóstico pessimista sobre a crítica cultural em um momento no qual os governos nacionais ainda tinham certa relevância na organização produtiva e, apesar do trauma da Segunda Grande Guerra, recompunham programas de intervenção e recuperação da economia (a herança do *New Deal* norte-americano; os anseios de bem-estar social na Europa). Ora, transpor tal diagnóstico para o século XXI significa observar sua exacerbação no contexto do capitalismo tardio, dada a incapacidade de as economias nacionais e seus sistemas políticos fazerem frente aos ditames do mercado global financeirizado. Neste momento, quando toda a cultura passa a ser convertida em um processo produtivo administrado – como se a superestrutura desabasse sobre a base material –, a crítica cultural também se converte em mercadoria, organizada

em nichos de consumo intelectual ou na mais escancarada apologia do entretenimento massificado. Destarte, mesmo a crítica empenhada corre o risco da inocuidade frente a uma indústria cultural capaz de acolhê-la e integrá-la quase de modo festivo. Como nos lembra Fábio Durão (2011, p. 3), “sem o horizonte – por distante que possa estar – da mudança política concreta, o esforço intelectual de conectar obra e sociedade pode ser acusado de pura ostentação mental, de jogo ineficaz”.

Pode-se dizer, portanto, que o desafio para uma crítica cultural materialista consiste em, ao mesmo tempo, renovar-se em sua própria *episteme* dialética, não abrindo mão de revisar seus instrumentos, e em não perder o compromisso ético com a abertura de possibilidades para a organização intelectual e material das forças de resistência, objetivando a transformação e a superação das condições vigentes. Assim, cabe definir inicialmente:

Qual a contribuição que a tradição materialista traz à crítica cultural? No sentido mais abrangente, pode-se dizer que a marca que distingue essa tradição variada é que, para ela, a cultura concretiza relações sócio-históricas e o trabalho da crítica é examinar os modos como a arte descreve e interpreta essas relações. (CEVASCO, 2013, p. 16).

Nesse sentido, a crítica materialista, sob as mais diversas nomenclaturas, sempre buscou não fechar a análise da literatura à pura imanência textual/formal, mas esteve sempre ocupada em apontar as relações sócio-históricas que envolvem e configuram a obra artística. Sendo assim, intenta observar como um objeto cultural/literário de significativo valor estético é capaz de nos ajudar a compreender melhor a própria sociedade em que se insere, já que toda produção artística é, em princípio, um ato socialmente simbólico. Assim, pode-se demarcar uma posição teórica em face dessas questões, buscando retomar a moldura interpretativa jamesoniana ricamente elaborada na obra *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico* (1992), publicada originalmente no já distante início dos anos 1980, a fim de discutir e atualizar sua pertinência e suas possibilidades efetivas de exercício crítico no momento contemporâneo.

A interpretação das narrativas em três molduras: política, social e histórico-econômica

Entre a publicação de *Marxismo e forma*, originalmente em 1971, e *O inconsciente político*, em 1981, nota-se um processo intenso de reflexão dentro do campo marxista empreendido por Fredric Jameson. No melhor estilo dialético, pouco comum ao empirismo/pragmatismo anglo-americano, Jameson discutiu as contradições, os limites e as continuidades no pensamento de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Georg Lukács, Herbert Marcuse, Ernest Bloch, Bertold Brecht e Jean-Paul Sartre, além de tomar para si a tarefa de historicizar o formalismo e o estruturalismo, até chegar à síntese de um modelo interpretativo para as narrativas literárias que pudesse responder também politicamente à nova situação social e cultural estabelecida em fins dos anos 1970.

Em oposição ao rescaldo estruturalista, ao *New Criticism*, bem como às novas correntes pós-modernas de cariz culturalista ou pós-estruturalista, *O inconsciente político* apresentou-se, de certa forma, como um manifesto teórico-metodológico que visava reposicionar a crítica literária materialista diante da sociedade contemporânea, buscando ler as narrativas como lócus do discurso utópico e ideológico, portadoras de energias sociais que, apesar da repressão ao significado expressamente político e histórico, poderiam ser recuperadas pelo gesto crítico. Nesse sentido, a tarefa da crítica seria apontar o reprimido, o *nondit* do texto, “as contradições que o texto busca, em vão, controlar ou dominar” (JAMESON, 1992, p. 44). Segue-se que, nessa obra, o crítico norte-americano propõe três molduras para a interpretação das narrativas literárias e, de modo mais geral, para os textos culturais: 1. Política; 2. Social; 3. Histórico-econômica. Tratemos rapidamente de cada uma delas.

Na primeira moldura, política, cabe ao crítico observar que a obra é um ato socialmente simbólico radicado na figura de um sujeito-autor que se manifesta, que articula sua fala e suas idiossincrasias no conteúdo do texto (*parole*). Ao se dirigir à coletividade, o autor tende a construir, em sua obra, estratégias imaginárias para apresentar uma resolução simbólica para os conflitos estruturais que essa mesma sociedade guarda. Jameson, recuperando a formulação antropológica de Claude Lévi-Strauss em seu “Estudo estrutural do mito”, recorda que a

arte indígena (*kadiwéu*) já trazia em seus traços esta tentativa de resolver, por meio da pintura, as tensões entre o feminino e o masculino em uma organização patriarcal. Segundo Jameson, na contemporaneidade, traços deste *pensée sauvage* preconizam o impulso utópico latente nas narrativas, seja no romance moderno, seja na cultura de massa: os conflitos sociais que, na base produtiva capitalista, são gerados pela oposição inconciliável entre capital e trabalho, são codificados em soluções imaginárias que se inscrevem nos processos narrativos. Assim, afirma:

[...] o ato estético é em si mesmo ideológico, e a produção da forma estética ou narrativa deve ser vista como um ato ideológico em si próprio, com a função de inventar “soluções” imaginárias ou formais para contradições sociais insolúveis. (JAMESON, 1992, p. 72).

Portanto, é com base nessa premissa antropológica de um significado social para o ato de narrar que se pode afirmar que “a narrativa individual [...] deve ser apreendida como a resolução imaginária de uma contradição real” (JAMESON, 1992, p. 70). Nesse sentido, tal concepção não mais admite o ranço determinista/mecanicista (marxismo vulgar) que exigia das obras literárias um grau elevado de realismo para convalidar sua relevância estética e política. Em outras palavras, se o objetivo é analisar e desvelar como o texto gera soluções imaginárias para contradições reais, jamais a análise dialética poderá produzir a leitura de uma obra como mero reflexo de seu contexto histórico e social. As narrativas, desse modo, podem ser observadas como textos culturais que, ao produzirem respostas simbólicas às contradições estruturais da sociedade, compartilham ideologias e utopias que, a partir do gesto individual do escritor, resultam sempre em uma posição política diante de seu momento histórico.

Certamente essa afirmação do ato individual da escrita remete ao engajamento solicitado por Jean-Paul Sartre em *Que é a literatura?* (1989), mas sem necessariamente apostar no gesto consciente de liberdade do sujeito, que pode ou não assumir um compromisso ético perante a linguagem. Os efeitos políticos do texto literário, nesse sentido, são muito mais resultantes de uma condição inescapável do ato de narrar, independentemente do grau de consciência do escritor sobre isso.

Na segunda moldura, social, há de se observar como o texto cultural compartilha ideologias com o seu próprio momento histórico. E aqui não se trata de fazer um apanhado sociológico-biográfico da condição social do escritor ou do cineasta (se a aposta for em um *cinema d'autor*), restrito a um campo intelectual/artístico, nem tampouco reconhecer uma ideologia de classe compartilhada por eles, pelo público segmentado ou por uma estrutura rígida de poder. Na verdade, a análise social necessita ser dialética: cada texto cultural é um diálogo e uma reação a um volume de outros textos que compõem um *subtexto histórico* mais amplo. Logo, o “contexto histórico” não deve ser capturado como um dado sociológico objetivo, mas como uma convenção problemática, sujeita a uma textualidade inesgotável e dialógica, passível de ser ratificada ou tensionada pelo texto emergente.

A dimensão social da análise compreende sincronicamente ao entrecruzamento de vários discursos coletivos que, emoldurados na narrativa, produzem um conteúdo ideológico que, em sua formação mínima, pode ser identificado como *ideologemas*² compartilhados pela sociedade. Uma ideologia de classe, nesse sentido, é sempre relacional, pois se define pela incorporação ou contraposição às demais ainda que haja uma hegemonia discursiva, em termos estritos, da ideologia da classe dominante (JAMESON, 1992, p. 76-77). Assim, observar as unidades ideológicas – os *ideologemas* – consiste em observar o social funcionando no texto, para além da expressão individual do artista.

Nesse sentido, as análises jamesonianas destacam essa dimensão social nos textos culturais apontando, por exemplo, como o ideograma do ressentimento marca o romance impressionista de Joseph Conrad – especialmente *Lord Jim* (1982) – e, na contemporaneidade, como o ideograma da nostalgia marca a produção de narrativas fílmicas que emulam o passado histórico como imagem deleitável – no caso hollywoodiano, um rol enorme de filmes, desde *American Graffiti* (1998), dirigido por George Lucas e lançado em 1973, *Days of Heaven* (2006), dirigido por Terrence Malick e lançado em 1978, até os mais recentes *Midnight in Paris* (2011), dirigido por Woody Allen, e *The immigrant* (2013), dirigido por James Gray), como também a vasta pro-

2 Retomando Bakhtin, Fredric Jameson (1992, p. 80) propõe que os ideologemas seriam unidades mínimas de ideologias e fantasias essenciais de uma classe social, protonarrativas desencadeadoras de modos mais gerais de compreensão e distorção da realidade histórica.

dução de novos romances históricos; no caso brasileiro, pensemos em *Boca do inferno* (1997), de Ana Miranda, publicado originalmente em 1989, *Ana em Veneza* (1994), de João Silvério Trevisan, *Era no tempo do rei* (2007), de Ruy Castro, e tantos outros. O papel ideológico da encenação nostálgica na pós-modernidade não mais busca recuperar o passado histórico como uma memória coletiva oposta à singularidade individual, mas tende a ser somente a projeção consumível do passado cultural como entretenimento, em tramas esquemáticas e imagens pasteurizadas:

O que é relevante é o apetite por imagens da história e do passado em uma época em que o sentido da história sofreu tamanha atrofia que nem o passado nem o futuro têm para nós hoje em dia a urgência e a pertinência que tinham nos séculos XIX e XX. Tais imagens nostálgicas são uma tentativa desesperada de alimentar esse anseio, mesmo com materiais espúrios. (JAMESON, 2007, p. 201).

Segue-se que, no pós-modernismo, a História passou a ser vista como pura textualidade, como multiplicidade de versões disponíveis, todas passíveis de apropriação para o consumo estético e lúdico do ato de narrar. Nesse sentido, a imaginação ideológica do multiculturalismo e de novas formas de exotismo (já sem o vigor político do realismo mágico à época do boom latino-americano) vêm somar-se ao ideograma da nostalgia como discursos sociais que buscam recuperar uma fruição individual e dessacralizada do passado cultural (como se essa dessacralização não fosse obra do próprio mercado, interessado apenas em ampliar seu repertório de narrativas e imagens à venda).

A crença apoteótica do multiculturalismo na diversidade do popular, no corpo que resiste à disciplina patriarcal, não são encenações nostálgicas de uma época de lutas sociais e culturais que o neoliberalismo obliterou? Desde o fim dos anos 1970, as reivindicações das minorias já não são capazes de ir muito além das demandas de inserção na sociedade de consumo. Ora, a utopia de um sujeito que faz opções políticas e individuais sobre quais textos e imagens do passado reencontrará não produz certa ilusão compensatória diante da brutal reificação da vida cotidiana e da conversão de nossas memórias afetivas e coletivas em grandes palcos de consumo? Uma análise da moldura social das narrativas, de suas ideologias e utopias há de fazer questões fulcrais como essas.

Para problematizar melhor a projeção das utopias nas narrativas, podemos tomar um exemplo literário convencional: a obra *Iracema* (1991), de José de Alencar, publicada originalmente em 1865. Observemos que o discurso utópico consiste em afirmar, no contato violento e trágico entre o branco e o índio, um viés positivo, convertido na expectativa de surgir uma nova raça, nascida da dor (o nome do filho de Iracema e Martin, Moacir, significa literalmente “nascido da dor”). O mito fundador é acionado como solução harmônica e fantasiosa para as contradições do incipiente e violento processo nacionalista brasileiro. Saltando à contemporaneidade, podemos ler a utopia social-democrata em um filme como *Aquarius* (2016), de Kléber Mendonça Filho, no qual uma heroína de classe média reivindica mais humanidade diante do capital especulativo sem querer romper com a ordem das coisas, da qual é beneficiária. Podemos observar também a utopia moralista em filmes como *Tropa de Elite* (2007), que tanto agradam setores de classe média e populares – setores que se agarram a uma agenda moral e a fantasias punitivas em forma de vendeta em busca de algum conforto psíquico em um mundo atomizado e precário, sem esperanças coletivas. Nas narrativas mais reificadas, tais como os melodramas convencionais (novelas, séries), vemos que continuam a expressar a utopia de um *amor eros* autêntico que supera as barreiras sociais, vistas como mero obstáculo para a realização pessoal-afetiva. Mesmo filmes distópicos de ficção científica guardam, quase sempre, a utopia de haver ainda um herói épico capaz de afirmar valores morais e individuais frente a um futuro tecno-totalitário assustador.

Certamente, a ficção científica distópica pode, muitas vezes, trazer consigo um viés ideológico-reacionário quando enuncia, em suas imagens, um futuro em tudo visto como pior em relação ao nosso presente. De alguma forma, após a projeção catártica produzida pelas imagens catastróficas e pelo sacrifício do herói épico, não ficamos aliviados em retornar ao nosso mundo quando o filme termina? Contudo, na reflexão jamesoniana, não se trata de reconhecer tais utopias como mero fator de alienação ideológica, mas de observar também como as utopias projetadas na narrativa representam uma energia política que se inscreve na produção cultural, cujo simbolismo deve ser sempre observado pelo crítico, seja analisando um grande romance literário, seja analisando um filme hollywoodiano reificado. Afinal, as utopias estão

inscritas nas narrativas de massa, mas também no romance de Balzac ou nos notáveis filmes políticos de Kléber Mendonça Filho.

Avancemos para a terceira moldura, a histórico-econômica. Nela, a própria forma artística é colocada em primeiro plano. Se a História, na perspectiva marxista, corresponde à sequência de modos de produção (em ordem simplificada: comunitarismo primitivo, escravismo clássico, modo asiático, feudalismo, capitalismo), ela expressa também como os homens arquitetaram suas relações produtivas junto a suas demandas simbólicas e culturais nesse processo evolucionário. Assim, o desenvolvimento das artes acompanha esse percurso mais amplo de configuração das sociedades humanas, o que pode ser verificado no estudo pormenorizado da própria forma artística. Assim, se estudamos um romance contemporâneo, é fundamental observar como a sua forma recupera elementos da tradição romanesca ou de outros gêneros que podem ser reconhecidos em sua própria estrutura³, o que também pode incluir elementos advindos de outros meios e linguagens (cinema, pintura, fotografia, jornal).

Em suma, é preciso delinear a historicidade da própria forma artística, já que a forma é, conforme Theodor Adorno (1993), um conteúdo sedimentado historicamente. Ora, uma análise que observe apenas o plano de conteúdo, ou seja, o que a obra diz (personagens, narrador, enredo, temas), ficará sempre aquém de uma compreensão dialética entre a própria obra e o seu contexto sócio-histórico. No fim, se observamos só o conteúdo das obras, fatalmente usaremos a obra como alegoria de uma narrativa-mestra que, no mais comum dos casos, coloca a narrativa literária como ilustração de uma tese sociológica (e os Estudos Culturais, em muitos casos, incorreram nesses equívocos). Por outro lado, se observamos as contradições que se expressam no plano de expressão, seus meios próprios para configurar a representação, aí então atingimos a análise dialética, capaz de confrontar a especificidade da construção artística com o desenvolvimento mais geral da sociedade, em seu desenvolvimento histórico e econômico (configurado como sequência de modos de produção).

3 Cabe lembrar a análise bakhtiniana sobre o romance moderno no ensaio "Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance" (escrito em 1941), que aponta sua capacidade de aglutinar gêneros diversos, tendendo ao plurilinguismo na composição (BAKHTIN, 1998).

Tal perspectiva, no entanto, pode induzir a pensar em um novo grau de mecanicismo analítico ao supor a determinação da forma literária e/ou fílmica pelo modo de produção. Contudo, façamos avançar a seguinte reflexão: para Jameson, os modos de produção se organizam diacronicamente, seguindo o desenvolvimento histórico das forças e relações produtivas, ao mesmo tempo que cada modo de produção também guarda traços de outros que o precederam ou mesmo o embrião daquela possibilidade que poderá superá-lo. Retomando a crítica dos althusserianos ao historicismo soviético, Jameson recupera também a abordagem de Nicos Poulantzas sobre o modo de produção como uma formação social complexa:

[...] toda formação social ou sociedade historicamente existente tem, de fato, sido constituída pela sobreposição e coexistência estrutural de vários modos de produção ao mesmo tempo, inclusive vestígios e sobrevivências de modos mais antigos de produção, [...] bem como tendências antecipadoras que são potencialmente inconsistentes com o sistema existente, mas que ainda não geraram espaço autônomo próprio. (JAMESON, 1992, p. 86).

Embora Jameson não cite diretamente Raymond Williams nesse momento da reflexão, importa destacar a relação dessa visão da cultura como espaço de coexistência entre ideologias e formas relacionadas a modos de produção diversificados. Williams, em seu conhecido ensaio “Base e superestrutura na teoria da cultura marxista”⁴, havia apontado a complexidade do conceito gramsciano de *hegemonia* ao observar que

[...] temos de reconhecer os significados e valores alternativos, as opiniões e atitudes alternativas, e até mesmo algumas visões de mundo alternativas, que podem ser acomodadas e toleradas no interior de uma determinada cultura efetiva e dominante. Isso tem sido muito pouco enfatizado em nossas noções de superestrutura, e mesmo em algumas noções de hegemonia. (WILLIAMS, 2011, p. 52).

Desse modo, a superestrutura não deve ser reconhecida mais como puro reflexo de necessidades materiais referentes às relações de produção impostas em dado momento histórico. Se o modo de produção supõe um processo de dominação econômica que acolhe modos

divergentes de organizar a produção (basta pensar como o capitalismo conseguiu – e consegue – conviver bem com formas visíveis de escravidão no mundo subdesenvolvido), a cultura, lenta em sua assimilação das transformações econômicas, admite dentro do processo hegemônico, manifestações “residuais” e “emergentes” de formas sociais não dominantes (WILLIAMS, 2011, p. 57-59). Destarte, quando pretendemos analisar criticamente uma obra literária ou um filme considerando a sociedade, não podemos perder de vista que a própria forma estética traz marcas de estruturas sociais pregressas e, muitas vezes, traços emergentes de uma nova formação social que ainda não é dominante.

Para ficarmos com um exemplo literário que também foi adaptado às telas, poderíamos ler os traços formais residuais no estilo neobarroco de Raduan Nassar em *Lavoura arcaica* (1975), capaz de recompor a forma da “parábola” em um momento histórico de crise de paradigmas, cuja autoridade do pai é correlacionada com o autoritarismo da racionalidade patriarcal-burguesa, inscrita na própria linguagem. Assim, a escrita poética por sobre a parábola pode ser compreendida como elaboração de traços residuais de formas do passado que, dispostas em conflito aberto com a cultura dominante, podem inclusive sugerir a emergência de novas formas sociais (a liberação sensorial e simbólica do filho, André).

No filme homônimo (2001) de Luiz Fernando Carvalho, certa tradição expressionista e fenomenológica do cinema é recuperada, mesclando habilmente um deleite visual com imagens saturadas do belo natural e certa “aspereza de som e imagem” (XAVIER, 2011, p. 13) que visam gerar contrastes impactantes na percepção do espectador. Apropriando-se do cinema moderno, mas também do belo estandardizado, na obra de Carvalho, a narrativa de *Lavoura arcaica* converte-se em uma obra de tensões sensoriais que, além de recolocar o tema da repressão e da ordem patriarcal-racionalista, posto no enredo original, tensiona essa mesma ordem no plano da forma como um problema também da percepção das imagens. O belo natural, a saturação extasiante colide com o tumulto da câmera na mão, o *flou* vertiginoso como signo da liberação sensorial e do irracional.

Dessa maneira, é recuperando a historicidade da própria forma, o modo como ela produz efeitos de sentido a um público receptor em

determinada época, que podemos ver as tensões ideológicas produzidas pelas obras, já que o exercício da forma pressupõe sempre um grau elevado de convencionalismo ao mesmo tempo que o gesto do artista, ao menos desde o Romantismo burguês, impele à ruptura.

Literatura e cinema hoje: uma leitura estético-política a partir do diálogo interartes

Para a crítica da literatura contemporânea, já se tornou lugar-comum reconhecer a influência da imagem e da linguagem audiovisual, especialmente o cinema e a televisão, nos processos de composição literária. Do ponto de vista extrínseco, ou seja, em uma abordagem sociológica da literatura mais recente, podemos reconhecer um processo de trânsito entre mídias e esferas artísticas que pautam a configuração de “narrativas migrantes” (FIGUEIREDO, 2010), impulsionado pela atual convergência das mídias e pelo capital globalizado. Há escritores como Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Claudio Galperin que, além do êxito literário, também são reconhecidos pelo trabalho como roteiristas de cinema e televisão.

Podemos ver uma literatura que migra entre vários suportes e mídias, caracterizando um novo perfil para o escritor, visto agora como um “escritor multimídia”. Recentemente, os roteiros de cinema foram publicados em edições próprias para serem lidos como peças literárias⁵. As adaptações de obras literárias para as telas foram muito frequentes no chamado Cinema da Retomada (desde os anos 1990 até início dos 2000) e ainda o são. Em linhas gerais, podemos reconhecer a atual produção literária como parte integrante de uma grande circulação de produtos culturais que atravessa mídias diversas, chegando aos leitores por meio de uma rede de ofertas da indústria cultural sem passar, necessariamente, pela mediação simbólica do campo literário em seu aspecto convencional (PELLEGRINI, 1999).

Sob um ponto de vista intrínseco, ou seja, observando os processos formais de composição literária, veremos que a literatura moderna se

5 A Coleção Aplauso publicou roteiros de filmes como *Durval Discos* (2002), de Ana Muylaert, *Os famosos e o duende da morte* (2010), de Esmir Filho, *Onde andarás Dulce Veiga* (2007), de Guilherme de Almeida Prado, etc.

apropriou da linguagem cinematográfica, de sua forma de produzir imagens, para definir novas técnicas narrativas. Traços da imagem-movimento (DELEUZE, 1983), definidora do cinema clássico, foram sendo incorporados a uma literatura moderna que, já distante do cânone realista do século XIX, deixou o descritivismo e o objetivismo realista em prol de um novo registro da ação narrativa. Assim, a narrativa fragmentada, composta de cenas curtas, em quadros móveis, já era possível de ser observada em Oswald de Andrade e Alcântara Machado tal como a linguagem enxuta, substantivada, de um Graciliano Ramos, que apontava para um realismo conciso, em boa medida, reproduzindo um esquema de pensamento já relacionado aos esquemas da “imagens-ação”, “imagens-afecção” e “imagens-percepção” do cinema, organizadas no encadeamento ágil da montagem.

Para dar mais um exemplo, os contos de Lygia Fagundes Telles, há muito, já faziam a aposta em um narrador-câmera que se limita a percorrer o espaço sem adentrar a mente das personagens. Na literatura dos anos 1970, Sérgio Sant’Anna e Rubem Fonseca foram expoentes de um tipo de composição em que se parodiava o estilo cinematográfico, seus gêneros (policial, *western*, *noir*, etc.), num processo já compreendido como tipicamente pós-moderno: em Fonseca e em Sant’Anna, o narrador pós-moderno já não registra uma experiência vivida, mas uma experiência apenas observada ou simulada. É como se o registro narrativo fosse uma “realidade de segundo grau” (PELLEGRINI, 1999), ou seja, tudo o que o narrador conta é, em princípio, condicionado por um tipo de percepção cinematográfica da vida, cujas estratégias de montagem emolduram também o conteúdo: fantasias de consumo, caricaturas melodramáticas, cenas eróticas e outros elementos que povoam o imaginário televisivo/cinematográfico.

Há, portanto, na literatura contemporânea, traços de um hiper-realismo que, ao registrar apenas essa realidade de segundo grau, mediada pelos conteúdos e pela forma das mídias audiovisuais, consolida um estilo cinematográfico ou imagético que já se fazia ver desde o modernismo literário. Podemos reconhecer tais traços em autores contemporâneos como Nelson de Oliveira, Luiz Ruffato, Marçal Aquino, André Sant’Anna, Fernando Bonassi, Patrícia Melo, Verônica Stigger e tantos outros, o que aponta essa condição fundamental do narrar na contemporaneidade, mediado pelas imagens e pelo simulacro midiático. Resta observar em que medida essa literatura é capaz de ainda ten-

sionar, enquanto código verbal, as fabulações predominantemente audiovisuais que povoam o imaginário contemporâneo e, na via oposta, se o leitor ainda é capaz de ler um livro compondo um imaginário que possa não ter sido totalmente colonizado pela visualidade midiática.

No caso do cinema brasileiro contemporâneo, há uma forte tendência que, desde o Cinema de Retomada dos anos 1990, busca reproduzir a imagem e o roteiro hollywoodiano pós-moderno. Embora a produção cinematográfica tenha crescido muito a partir dos anos 2000, a busca por um público mais amplo, afeiçoado à estética hollywoodiana, tem balizado as formas de captação de recurso e o trabalho das produtoras, sobretudo a Globo Filmes, que exerce o monopólio no mercado cinematográfico brasileiro. Todavia, as adaptações, a partir do diálogo com a literatura, buscam reforçar a possibilidade de legitimar o próprio filme como sendo mais do que um produto meramente comercial. Pensemos em ótimos filmes dirigidos por Beto Brant, como *O invasor* (2001) e *Cão sem dono* (2007), e em outros mais comerciais, como *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* (2011), e de outros diretores como Fernando Meirelles, *Cidade de Deus* (2002), e Vinicius Coimbra, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (2015), cujo argumento literário não resolve a baixa inventividade estética.

Por outro lado, pensemos o esforço criativo de diretores como Claudio Assis, Kleber Mendonça Filho e Esmir Filho ao tentarem contato com um público mais amplo, mas sem se limitarem às fórmulas mais convencionais da imagem-movimento. Ou seja, há grandes filmes que dialogam com a melhor literatura não porque sejam adaptações, mas porque possuem preocupações estético-políticas próximas. Uma delas, sem dúvida, consiste na superação dos clichês do imaginário. Como nos lembra Gilles Deleuze em sua obra sobre a *imagem-movimento*:

Um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa. [...] nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, percebemos apenas o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse em perceber, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas. Portanto, comumente, percebemos apenas clichês. (DELEUZE, 1983, p. 31).

Para concluir, gostaríamos apenas de enfatizar que o papel de uma crítica cultural materialista, ao analisar obras literárias e filmes, é

captar, por meio de tais objetos, formas de representação utópicas e ideológicas da própria sociedade em sua configuração histórica. Desse modo, o estudo da forma literária e da forma fílmica, em um contexto de predominância da narrativa audiovisual, torna-se inevitavelmente um estudo comparado. Assim, a crítica cultural materialista se ocupa em compreender melhor a própria sociedade em que vivemos, além de não abrir mão de participar de um processo de crítica dialética que visa à superação dos limites ideológicos e materiais que nos cerceiam. Cabe, portanto, observar os usos ideológicos dos artefatos culturais, as possibilidades de resistência cultural dadas pelo objeto artístico, as utopias que persistem no inconsciente político dos textos, entendendo como a forma artística, enquanto conteúdo histórico, pode nos ajudar a fazer a crítica do presente e a imaginar o futuro.

Referências

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. **Teoria estética**. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

A HORA e a vez de Augusto Matraga. Direção: Vinícius Coimbra. Produção: Fabiano Gullane, Caio Gullane, Débora Ivanov, Anna Muylaert. Brasil: Prodigio Filmes; Orkhestra Filmes; Nossa Distribuidora, 2015. DVD (110 min.).

ALENCAR, J. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Ática, 1991.

AMERICAN Graffiti. Direção: George Lucas. Produção Francis Ford Coppola. EUA: Universal, 1998. DVD (113 min.).

AQUARIUS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux, Saïd Ben Saïd, Michel Merkt. Brasil: CinemaScópio; SBS Productions; Videofilmes; Globo Filmes, 2016. DVD (145 min.).

BAKHTIN, M. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução Aurora F. Bernardini et al. 4. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 1998. p. 397-428.

CÃO sem dono. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Produção: Bianca Villar. Brasil: Drama Filmes; Europa Filmes, 2007. DVD (82 min.).

CASTRO, R. **Era no tempo do Rei**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CEVASCO, M. E. O diferencial da crítica materialista. **Ideias**, [S.l.], v. 4, n. 2, p. 15-30, dez. 2013.

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Produção: Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil: O2 Filmes; Globo Filmes; Rio Filmes, 2002. DVD (130 min.).

CONRAD, J. **Lord Jim**. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

DAYS of Heaven. Direção: Terrence Malick. Produção: Bert Schneider Harold Schneider. EUA: Paramount, 2006. DVD (94 min.).

DELEUZE, G. **Cinema: a imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DURÃO, F. A. De volta a Adorno na interpretação da cultura. **FronteiraZ**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, [S.l.], n. 9, p. 247-260, dez. 2011.

DURVAL Discos. Direção: Ana Muylaert. Produção: Sara Silveira e Maria Ionescu. Brasil: Europa Filmes, 2002. DVD (93 min.).

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EU receberia as piores notícias de seus lindos lábios. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. Produção: Bianca Villar. Brasil: Sony Pictures, 2011. DVD (100 min.).

FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Narrativas migrantes**: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: PUC; 7Letras, 2010.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? Novos estudos. **CEBRAP**, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

_____. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução e introdução Maria Elisa Cevasco. 2 ed. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Tradução Valter Lélis Siqueira. Revisão: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

_____. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: HUCITEC, 1985.

LAVOURA arcaica. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Produção: Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filmes. Brasil: LFC Produções; Video Filmes, 2001. DVD (171 min.).

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MIDNIGHT in Paris. Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Jaume Roures. EUA: Sony Pictures, 2011. DVD (94 min.).

MIRANDA, A. **Boca do inferno**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

NASSAR, R. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Record, 1975.

O INVASOR. Direção: Beto Brant. Produção: Bianca Villar e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2001.

ONDE Andará Dulce Veiga? Direção: Guilherme de Almeida Prado. Produção: Assunção Andrade. Brasil: Star; Raiz, 2007. DVD (135 min.).

OS FAMOSOS e os duendes da morte. Direção: Esmir Filho. Produção: Sara Silveira, Maria. Ionescu. Porto Alegre: Dezenove Som e Imagem, 2010. DVD (101 min.).

PELLEGRINI, T. **A imagem e a letra**. São Paulo: Mercado de Letras; FAPESP, 1999.

SARTRE, J. P. **Que é a literatura?** Tradução Carlos Felipe Moisés. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

THE IMMIGRANT. Direção: James Gray. Produção: James Gray, Anthony Katagas, Greg Shapiro, Christopher Woodrow. EUA: The Weinstein Company, 2013. DVD (117 min.).

TREVISAN, J. S. **Ana em Veneza**. Best Seller: São Paulo, 1994.

TROPA de Elite. Direção: José Padilha. Produção: José Padilha e Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções; The Weinstein Company, 2007. DVD (118 min.).

WILLIAMS, R. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: _____. **Cultura e materialismo**. Tradução André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 43-67.

XAVIER, I. A geometria barroca do destino. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, São Paulo, v. 38, n. 36, p. 9-33, dez. 2011.



CINEMA E LITERATURA

AUTORIA, NARRAÇÃO E TÉCNICA

Beatriz D'Angelo Braz
Sidney Barbosa

A interação entre o cinema e a literatura tem sido tema de diversos estudos, reflexões e análises nos últimos anos, nas áreas de Literatura, Cinema, Intermídias, etc. Apesar de sua diversidade, na maioria das vezes, essa relação é observada de um ponto de vista que leva em conta principalmente questões de adaptação de romances célebres para as telas de cinema. Essa abordagem, contudo, possui algumas limitações. Em geral, as análises comparativas de filmes baseados em obras literárias, seja pela academia, pela crítica especializada ou pelo público, visam comprovar a fidelidade ou não do filme em relação à obra literária que lhe deu origem.

Nessa perspectiva, a percepção da qualidade da adaptação dependeria justamente e quase com exclusividade de sua proximidade ou distanciamento com o texto literário: quanto mais fiel for o filme aos acontecimentos da trama livresca, aos diálogos, às descrições dos personagens, melhor seria considerada a adaptação. Afirmamos que essa abordagem possui restrições porque está implícita nela uma hierarquização entre as artes, em que o cinema é colocado sempre em uma relação de vassalagem com a literatura e visto como uma arte secundária ou como mero entretenimento. Mas, como afirma Marília Franco: “O cinema jamais foi, é ou será mero entretenimento” (TAVARES, 2016)⁶.

⁶ Marcus Tavares entrevista a professora Marília Franco na *Revistapontocom*: “Mas como sempre digo: o cinema jamais foi, é ou será mero entretenimento. Quando me formei em ci-

O contraste entre cinema e literatura

A leitura do cinema para além do mero entretenimento foi destacada por Linda Hutcheon em seu livro *Uma teoria da adaptação* (2013). Hutcheon destaca logo no seu primeiro capítulo que as adaptações literárias são constantemente vistas tanto pela crítica acadêmica quanto pela resenha jornalística como uma vulgarização dos romances que lhes deram origem. Os filmes adaptados de romances são normalmente considerados criações inferiores e secundárias, que simplificam a obra literária. A autora exemplifica com uma afirmação de Virgínia Woolf de que o cinema seria um parasita da literatura. No entanto, Hutcheon relembra que o mesmo poderia ser afirmado para as adaptações de óperas, balés ou canções, o que geralmente não ocorre. A autora destaca também que a maioria dos ganhadores do Oscar na categoria de melhor filme e do prêmio Emmy de melhor minissérie ou filmes para a televisão são adaptações de obras literárias. Assim, a autora afirma que “[...] as adaptações nunca são simplesmente reproduções destituídas da aura benjaminiana; pelo contrário, elas carregam essa aura consigo” (HUTCHEON, 2013, p. 25).

A ideia da necessidade de simplificação do texto ou enredo literário pela narrativa fílmica ocorre por diferentes razões. Em primeiro lugar, a questão da duração. Se o romance é feito para ser lido aos poucos, podendo ser parado e retomado, um filme deve ser assistido do começo ao fim. Dessa forma, estabeleceu-se como convenção que um longa-metragem moderno, em geral, deve ter entre 80 e 180 minutos⁷. Ainda que filmes clássicos como *E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939), de Victor Fleming, *Os dez mandamentos* (*The ten command-*

nema e comecei a trabalhar, cunhei uma frase dizendo: qualquer filme é educativo. Fui duramente criticada. Mas até hoje acredito nisto. Naquela época, precisava qualificar teoricamente o que dizia. Foi o que fiz ao longo desses [quarenta] anos e hoje reafirmo: o que é educativo não é o filme, é o cinema. Educativo é o momento de conexão entre o espectador e o filme. O que pode resultar dessa interação vai depender do estado do espectador, do momento psicológico e emocional em que ele está. Pode ser uma descoberta de si, da vida ou do meio social. É isso que é educativo, aliás, transformador. Isso, na verdade, vale para qualquer outra linguagem artística” (TAVARES, 2016).

7 No Brasil, foi estabelecido pela Medida Provisória n. 2.228-1, de 06 de setembro de 2001, que um longa-metragem é uma obra cinematográfica com duração superior a setenta minutos. Em outros países, o tempo mínimo varia entre 40 e 80 minutos.

ments, 1956), de Cecil B. DeMille, e, mais recentemente, a trilogia *O senhor dos anéis* (*The lord of the rings*, 2001, 2002, 2003), de Peter Jackson, entre outros, superem a marca dos 180 minutos, é raro encontrar filmes que passem de 240 minutos de duração. Isso ocorre, em geral, apenas com películas experimentais que não visam serem exibidas nas salas de cinema, mas, sim, em galerias de arte e afins. Devido a isso, na maioria das vezes, cria-se a necessidade de encurtar as narrativas literárias e reduzir o número de personagens ou de acontecimentos da trama, na passagem do livro ao filme, sobretudo quando a adaptação é feita de um romance, forma literária tradicionalmente bem longa.

Além da limitação da duração, a crença na superioridade da literatura se dá também em função de ser uma modalidade artística mais antiga, muitas vezes elitizada⁸ e diretamente associada ao cânone. O cinema, por sua vez, é uma arte recente, que surgiu no século XIX com o desenvolvimento da tecnologia, dependendo de dois aparatos modernos: a câmera cinematográfica e o projetor. Ao mesmo tempo, desde seu surgimento, o cinema se estabeleceu como uma forma de entretenimento popular e voltado para as massas.

O que é importante destacar aqui é o modo *apresentacional* [*presentational*] do cinema em seu início e sua configuração como forma de entretenimento e diversão. Como nota Charles Musser, para alguns públicos, reencenações de qualidade muitas vezes duvidosa eram momentos de legítima diversão, “o jeito que o pobre tinha de ver a luta” (1990: 202). (MARAS, 2009, p. 30, tradução nossa)⁹.

Com isso, há um predomínio de uma construção fílmica facilitada que visa atingir o maior número de espectadores possível. Na história do cinema, é inegável a importância das diferentes correntes mais ex-

8 Ian Watt, em *A ascensão do romance* (2010), demonstra como o surgimento do público leitor na Inglaterra do século XVIII estava baseado nas classes média e alta, sobretudo nas mulheres dessas classes sociais. Com as novas tecnologias, elas não precisavam dedicar-se mais a tarefas como fiar e tecer, então, viam-se ociosas e buscavam na leitura uma forma de passar o tempo. Além disso, as taxas de alfabetização até o início do século XX eram baixas. Em nosso país, por exemplo, por volta de 1900, apenas 35% da população acima de 15 anos era alfabetizada (SOUZA, 1999).

9 “What is important to highlight here is the presentational mode of early cinema and its standing as a form of entertainment and amusement. As Charles Musser notes, for some audiences, re-enactments in their sometimes dubious quality were legitimate amusements, ‘the poor man’s way to see the fight’ (1990: 202)”.

perimentais e artísticas, sobretudo na Europa, os chamados cinemas de vanguarda e o cinema de arte, tais como Expressionismo alemão, o Neorealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo brasileiro, bem como o trabalho de cineastas como Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky e Pier Paolo Pasolini, entre outros. Todavia, o modelo que até hoje predomina é o do cinema narrativo hollywoodiano (também chamado de *industrial*) baseado em uma série de convenções fílmicas, tais como a linearidade, o fim esperado, etc. Essas convenções estabelecem um modelo de estruturação que é denominado de “cinema clássico”. O objetivo é dar ao espectador uma fácil identificação com o que se mostra, uma visão baseada na ilusão de realidade e de continuidade, naturalizando ao máximo a linguagem cinematográfica não apenas para a construção de uma narrativa verossímil, mas para dar a impressão de que se assiste a algo “real”. Sobre a decupagem clássica, Ismail Xavier afirma:

Dentro desta orientação, a decupagem será feita de modo que os diversos pontos de vista respeitem determinadas regras de equilíbrio e compatibilidade, em termos de denotação de espaço semelhante ao real, produzindo a impressão de que a ação desenvolveu-se por si mesma e o trabalho da câmera foi “captá-la”. (XAVIER, 1977, p. 25).

Para isso, estabeleceu-se uma série de convenções que engessam a linguagem cinematográfica. Além das convenções de decupagem e montagem, o cinema industrial estabelece padrões rígidos de construção da trama desde a elaboração do roteiro. Há, por exemplo, uma convenção de que uma página do roteiro equivale a um minuto de filme projetado (PRICE, 2010, p. 119). Dessa forma, manuais de escrita de roteiro, como o de Syd Field — o mais célebre e famigerado —, estabelecem o que deve acontecer na narrativa em páginas específicas do roteiro. Cria-se, assim, um modelo padronizado de cinema, voltado para as massas e visando apenas o sucesso comercial nas bilheterias, que se impõe como dominante e reafirma a vocação equivocada de mera diversão do cinema.

O problema da autoria no cinema

A visão do cinema como bem de consumo na indústria cultural é ainda mais reforçada pela questão, muitas vezes problemática, da autoria no cinema. Sendo uma arte colaborativa que envolve uma equipe grande e demanda vários processos, pode-se dizer que há um autor no cinema? Se sim, quem seria ele? O diretor? O roteirista? O produtor? E no caso de ser qualquer um dos três, como ficam as contribuições de outros membros da equipe sobre o resultado fílmico como o diretor de fotografia, o montador ou o diretor de arte?

A questão da autoria no cinema é frequentemente abordada na fortuna crítica, sobretudo nos estudos sobre o roteiro. Em um capítulo dedicado a esse tema, Jean Cléder (2012, p. 59) esclarece que, no início do século XX, os filmes não estavam diretamente associados à ideia de obra e tampouco os cineastas eram identificados como autores. Dentro do modelo industrial, que predomina até os dias de hoje, o filme pertence ao produtor. O roteirista e o diretor são contratados pelos estúdios como se fossem simples prestadores de serviço. Os roteiristas, via de regra, não possuem nem mesmo direitos autorais sobre os roteiros, que pertencem aos estúdios e, por isso, poucos são publicados ou mesmo compartilhados para fins acadêmicos (PRICE, 2010, p. 94). Além dos direitos autorais, no cinema industrial, a palavra final sobre muitas das decisões artísticas fica com os estúdios e, muitas vezes, os diretores não têm quase nenhum poder de decisão sobre sua obra¹⁰.

Ainda que o cinema industrial seja o modelo predominante até hoje, especialmente na produção dos Estados Unidos, ao longo do século XX diferentes movimentos surgiram, geralmente na Europa, com o fim de contestar essa situação e utilizar as inúmeras possibilidades que o cinema oferece enquanto linguagem e meio de expressão artística, com a conseqüente valorização moral e material dos criadores. Esses realizadores produziram obras de grande qualidade, não apenas fílmica como artística, que muitas vezes desafiam o espectador, quebrando as convenções narrativas e estruturais do cinema industrial.

10 O documentário *Who is Alan Smithee?* (2002), de Lesli Klainberg, trata dessa questão, relatando casos recentes de grandes discordâncias artísticas entre os diretores e os estúdios de produção estadunidenses. Alan Smithee é um pseudônimo criado em 1968 e utilizado por diretores de cinema membros do *Directors Guild of America* que, em função de desavenças criativas, recusaram-se a assinar seus filmes.

Cineastas como Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Luchino Visconti, Michelangelo Antonioni, Alain Resnais, François Truffaut, Jean-Luc Godard, entre outros, se tornaram o cânone da cinefilia com suas produções emblemáticas e estabeleceram o que se passou a chamar *cinema de arte* ou *cinema de autor*, desvinculado daquela maneira de produção cinematográfica já especificada.

Os cineastas da *Nouvelle Vague*, sobretudo Godard e Truffaut, que até então exerciam a função de críticos de cinema na revista *Cahiers du Cinéma*, marcadamente se opuseram àquele modelo padronizado e industrial de fazer cinema, também predominante na França da década de 1950. Eles iniciaram a promoção cultural cinematográfica, valendo-se do prestígio da literatura. Com o objetivo de consolidar a autoria no cinema, Godard chegou a dizer que um filme de Hitchcock era tão importante quanto um livro de Louis Aragon (CLÉDER, 2012, p. 60), poeta, intelectual engajado e homem de letras muito considerado no contexto cultural francês da época.

Ao escrever sobre a autoria no cinema, Cléder destacou que não apenas os realizadores do chamado cinema de arte começaram a buscar na literatura a base para afirmar sua autoria, mas que esses críticos também se apoiavam igualmente sobre a literatura para tratar da criação fílmica.

Ora, não chega a ser um despropósito designar o ato cinematográfico como uma “escritura”, uma vez que, com efeito, a analogia é evidente e acabamos de constatar que ela poderia ser útil para provocar o reconhecimento simbólico do cinema. (CLÉDER, 2012, p. 60, tradução nossa)¹¹.

Cléder, bem como Michel Marie (2011), destacou a importância do manifesto de Alexandre Astruc para a escola do *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 como base para suas formulações acerca do cinema e também da autoria. Astruc era jornalista e cronista literário, teatral e cinematográfico nas principais revistas intelectuais durante o pós-guerra. Ele publicou, em 1948, o texto “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera caneta” (*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo*) no *L'Écran Français*. Marie ressaltou as posições de

11 “Or il n'est pas tout à fait innocent de désigner l'acte cinématographique comme une 'écriture'; en effet, l'analogie était disponible, et on vient de voir qu'elle pouvait être utile pour activer la reconnaissance symbolique du cinéma”.

Astruc quando este afirmou que o cinema passava a ser um novo meio de expressão artística, exatamente como a pintura e o romance.

Para Astruc, o cinema, até a época da publicação de seu texto, era apenas um espetáculo, uma atração de feira. Nos anos do cinema mudo, ele ficara aprisionado na tirania do visual e com o advento do cinema falado tornou-se teatro filmado. Esse crítico, então, propôs uma nova forma de fazer cinema baseado no conceito de “câmera-caneta”, ou seja, Astruc já via o cinema como uma linguagem que oferecia possibilidades muito além do mero teatro filmado. Segundo ele, como linguagem, o cinema possibilita ao realizador expressar seus pensamentos por mais abstratos que sejam ou manifestar obsessões, exatamente como ocorre com o ensaio ou com o romance (MARIE, 2011, p. 33). A partir dessa visão dos fatos, a *mise-en-scène* deixa de ser apenas a forma de ilustrar ou representar uma cena e torna-se uma verdadeira escritura. Para Astruc, o autor, isto é, o realizador, escreve com uma câmera assim como o escritor escreve com uma caneta (CLÉDER, 2012, p. 62).

O manifesto de Astruc destaca-se por conter as primeiras afirmações sobre a autoria no cinema e por refutar as restrições do cinema industrial de espetáculo “[...] submetido em demasia aos imperativos da sedução do grande público” (MARIE, 2011, p. 34). Esse texto foi retomado fortemente pelos cineastas da *Nouvelle Vague* e a noção da câmera-caneta esteve na base de suas intenções, bem como de outros, seus contemporâneos, que tinham como objetivo retirar o filme da vertente de teatro filmado e utilizar e explorar suas possibilidades para além da narração linear com começo, meio e fim do modelo hollywoodiano. Nesse esforço, além da *Nouvelle Vague*, é destacável a importância do moderno cinema italiano de Antonioni, de Pasolini, de Visconti e de Fellini.

Aqui, o que nos interessa ressaltar é que a *Nouvelle Vague* utilizou a relação com a literatura para que o cinema pudesse se firmar como arte. Além do manifesto de Astruc, outro texto fundador da nova proposta estética foi escrito por Truffaut e publicado no *Cahiers du Cinéma* com o título “Uma certa tendência do cinema francês” (*Une certaine tendance du cinéma français*) em 1954. No artigo, Truffaut deu uma nova amplitude à tomada de posição teórica de Astruc, fazendo uma longa acusação ao cinema francês, considerado de “tra-

dição de qualidade". Tais filmes, que configuram apenas uma dezena ou uma dúzia de filmes realizados no período pós-guerra por Claude Autant-Lara, Jean Delannoy e René Clément, foram classificados por Truffaut como "realismo psicológico". No texto, há um ataque metódico contra esses realizadores e roteiristas, sobretudo no que concerne à questão da adaptação literária. Isso, apontava ele, ocorria porque a maioria desses filmes eram adaptações de grandes romances clássicos ou contemporâneos franceses, devendo grande parte de seu prestígio à sua fonte (MARIE, 2011, p. 36).

Truffaut considerava essas adaptações insuficientes e acusava seus roteiristas de desprezarem e subestimarem o cinema. Entre os filmes criticados por Truffaut está *O vermelho e o negro* (*Le rouge et le noir*, 1954), de Claude Autant-Lara, adaptação de bastante sucesso, na época, do romance homônimo de Stendhal (1830), mas que um dos próprios roteiristas, Jean Aurenche, classificou, anos depois, como sendo um mero resumo do romance (CLÉDER, 2012, p. 52).

Os dois manifestos fundadores da *Nouvelle Vague* refletiam sobre a relação do cinema com a literatura, buscando demonstrar sua igualdade de possibilidades de construção de sentido e de expressão artística no mesmo nível, senão mais alto, do que as outras artes. A proposta era contestar e provar que Virginia Woolf estava errada. Mesmo que o cinema apresentasse uma relação intensa com a literatura, Astruc e os demais cineastas da *Nouvelle Vague* evidenciavam que essa não era uma relação de vassalagem, nem que o cinema era um parasita.

Podemos citar, como exemplo dessa perspectiva, o filme *Fahrenheit 451* (1966), de Truffaut. Embora seja uma adaptação do romance homônimo do norte-americano Ray Bradbury (1953), Truffaut, que também assinou o roteiro com Jean-Louis Richard, recortou do romance aquilo que havia de mais cinematográfico e o expandiu, sem buscar reproduzir com máxima fidelidade o enredo do livro. Isso fica evidente, por exemplo, no fato de o filme de Truffaut acabar antes do desfecho do romance, omitindo o retorno dos personagens do exílio. Além disso, foi ideia de Truffaut utilizar a mesma atriz, Julie Christie, para interpretar dois papéis, o de Clarisse e o de Linda Montag, esposa do personagem principal, Guy Montag, interpretado por Oskar Werner. Essa foi uma decisão artística de Truffaut, visto que não havia, no romance, qualquer indicação de semelhança física entre as duas per-

sonagens. A escolha, porém, criou uma nova camada de interpretação e sentido para a narrativa fílmica, trazendo um elemento de estranhamento e brincando com a questão do duplo e da semelhança simbólica.

Uma escolha de elenco ainda mais inusitada foi a de Luis Buñuel em *Esse obscuro objeto do desejo* (*Cet obscur objet du désir*), de 1977, filme inspirado em um romance, no caso, *La femme et le pantin*, de Pierre Louÿs (1898). O roteiro de Buñuel e Jean-Claude Carrière, todavia, propõe um enredo em que o inusitado é uma constante, reafirmando a importância de Buñuel como o mais célebre cineasta surrealista. Um dos traços mais marcantes do longa-metragem é a escolha de duas atrizes, Carole Bouquet e Angela Molina, para interpretarem alternadamente Conchita, o objeto de desejo de Mathieu, personagem principal interpretado por Fernando Rey.

O exemplo de Buñuel evidencia que a exploração das amplas possibilidades estéticas da linguagem cinematográfica não se limita à *Nouvelle Vague*. Se, na reflexão apresentada, nos detivemos nesse movimento, deve-se a uma questão de recorte, bem como ao seu caráter emblemático dentro da história do cinema. A *Nouvelle Vague* teve o seu valor não só por sua importância estética, mas também pela importância que a revista *Cahiers du Cinéma* teve para o desenvolvimento da teoria do cinema em todo o século XX.

A dicotomia da narração/mostração no cinema

Neste nosso breve percurso pela relação entre o cinema e a literatura, ainda temos algumas questões que devem ser mencionadas. São elas: a relação do cinema com o teatro, a relação do cinema com o romance e, sobretudo, a questão da narração no cinema.

Quando retornamos ao início do desenvolvimento do cinema, no final do século XIX, podemos notar que não havia nada que apontasse claramente para a vocação narrativa do cinema enquanto arte, especialmente da construção de ficções nos moldes romanescos e teatrais (CLÉDER, 2012, p. 38). Isso porque, num primeiro momento, as projeções realizadas no período dos chamados pioneiros eram mais orientadas pela noção de espetáculo, pelas projeções animadas, do que na construção de um enredo narrativo. Por isso, Gaudreault (2018) salien-

ta a distinção entre a invenção do cinematógrafo dos irmãos Lumière em 1895 e o surgimento do cinema propriamente dito. Este último seria decorrente não apenas de um processo de desenvolvimento técnico da linguagem cinematográfica, mas, sobretudo, de um processo social, cujo início é mais difícil de ser identificado com uma data precisa.

Contudo, no século XX, o cinema configura-se como uma arte dramática e narrativa. Apesar da existência de outras modalidades e estilos não narrativos, como o cinema documental ou a utilização feita pelas vanguardas do cinema enquanto forma de criação artística, o cinema de ficção, em suas diferentes vertentes, é o grande representante da sétima arte.

Nesse processo de afirmação de sua vocação ficcional, o desenvolvimento da montagem paralela por Griffith é um dos grandes marcos da história do cinema, mas o desenvolvimento tecnológico, com o surgimento do cinema sonoro na década de 1920 e do filme colorido nos anos 1930, também tem papel de destaque. Nas primeiras décadas do século XX, nesse intenso processo de aprimoramento da linguagem cinematográfica, bem como de um sistema industrial de produção fílmica, notoriamente em Hollywood, o modelo narrativo no cinema foi tomado, em grande medida, do melodrama e do conto popular do século XIX (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1997, p. 15).

Ademais, o som, especialmente, alterou, de modo significativo, os custos de produção e a necessidade de construção de uma narrativa bem estruturada desde o começo, uma vez que não havia mais a possibilidade de inserir na montagem um novo letreiro que fizesse as ligações necessárias, como no caso de um erro que precisasse ser corrigido no enredo, no ritmo do filme, entre outros (MARAS, 2009, p. 119). Nesse contexto, passou-se a ter uma maior preocupação com a realização de um roteiro bem estruturado em termos narrativos, buscando, na literatura, um modelo, bem como uma fonte de legitimidade. Isso porque o encarecimento dos custos de produção, com o advento do som, fez com que o cinema buscasse no esmero técnico e na adaptação de grandes clássicos da literatura uma forma de aumentar seus rendimentos, podendo rivalizar com outras formas de entretenimento e, assim, cobrar mais pelos ingressos.

Por isso, quando pensamos no cinema como uma arte dramática que, desde a definição aristotélica dos gêneros literários, caracteriza-

-se pelo fato de os personagens agirem e falarem independentemente, sem a necessidade de um narrador relatando e situando suas ações e sua trajetória — ainda que, na tragédia clássica, o coro, em certa medida, exercesse o papel de situar o desenrolar da ação —, muitas vezes nos esquecemos da grande influência que ele recebeu do romance, sobretudo daquele nos moldes literários do século XIX.

É inegável que a linguagem cinematográfica, em função de seus mecanismos e características, guarda muitas semelhanças com o teatro, fazendo com que muitos considerem o cinema o grande herdeiro da dramaturgia. Ao mesmo tempo, contudo, o cinema se afasta do teatro como técnica ao empregar recursos narrativos mais associados às formas literárias, em especial ao romance.

Para a compreensão desses pontos de aproximação e distanciamento, parece-nos necessário refletir sobre as distinções entre o teatro e o romance. Essas distinções foram ressaltadas, no universo da Teoria da Literatura, por André Gaudreault em seu livro *Du littéraire au filmique* (Do literário ao fílmico), publicado em 1989, decorrente de sua tese de doutorado defendida na Université Laval, no Québec, e que se coloca como um divisor de águas nos estudos das relações entre literatura e cinema. Segundo ele, há uma diferença basilar entre o teatro e o romance — que faz com que o cinema se aproxime de um e de outro em diferentes pontos —, estabelecida pelo autor como sendo a dicotomia narração e *mostração*.

Ao dissertar sobre o conceito de *mostração*, Gaudreault afirma:

É a razão pela qual eu sugeri, há algum tempo, a utilização sistemática de um termo, “mostração”, já existente, (ainda que não dicionarizada) e que começa a se impor, para caracterizar e identificar esse modo de comunicação de uma história que consiste em mostrar personagens que agem mais que anunciam as peripécias às quais eles são submetidos e para substituir esse termo muito mal utilizado e polissêmico, que é “representação”. A escolha do termo “mostração” me parece hoje ainda mais feliz por ter me permitido, à época, formular o substantivo “mostrador” que proponho novamente aqui para identificar e singularizar essa entidade teórica equivalente ao narrador fundamental do escritural, o qual será responsável pela comunicação da narrativa cênica. (GAUDREAULT, 1989, p. 91, tradução nossa).¹²

12 “C’est la raison pour laquelle j’ai suggéré, il y a quelques temps, l’utilisation systématique d’un terme, ‘mostration’, déjà existant, (quoiqu’il n’ait pas encore fait son entrée dans les

Ao criar o conceito de *mostração*, que Gaudreault cunhou também para abordar o primeiro cinema de espetáculo e sua distinção com o cinema narrativo desenvolvido ao longo do século XX, o autor esclarece que a diferença entre o teatro e o romance reside na constatação de que no teatro não há uma narrativa, ainda que haja uma trama. Isso se dá pela ausência de um mediador entre a trama e o espectador. Os acontecimentos ocorrem diante do público, os personagens agem e se “mostram” por si mesmos em uma temporalidade que corresponde ao presente. No romance, por sua vez, temos o fenômeno contrário. Há declaradamente um mediador que se posiciona entre o leitor e a “realidade”. Os acontecimentos não ocorrem de forma independente, nem os personagens se “mostram”, o narrador é quem irá “mostrá-los” e descrevê-los para o leitor (GAUDREULT, 1989, p. 32).

Dessa forma, para Gaudreault, a grande distinção entre o teatro e o romance encontra-se na oposição entre *narração* e *mostração*. As duas formas artísticas correspondem aos equivalentes modernos das categorias platônicas de diegese não mimética e diegese mimética, respectivamente. O narrar corresponde à diegese não mimética, uma vez que ele se pauta por contar o acontecido. A diegese mimética corresponde ao encenar, ao “mostrar” a ação diretamente e visivelmente para o público. A narrativa literária e a narrativa cênica (*récit scénique*) diferenciam-se porque a primeira tem por base um narrador e a última um “mostrador”. Enquanto na narrativa literária toda a elaboração se limita à palavra, na narrativa cênica, a trama se apresenta para o espectador por meio do “mostrador”, que a constrói com intermédio de linguagens de manifestação e outras formas de expressão para além do texto escrito. Na narrativa literária, todas as informações presentes como vetores da construção do texto em todos os seus aspectos podem ser relacionadas com o detentor único da palavra: o narrador fundamental. A ausência desse narrador fundamental como elemento central de construção da obra cênica é o que impede que se

dictionnaires) et qui commence à s'imposer, pour caractériser et identifier ce mode de communication d'une histoire qui consiste à montrer des personnages qui agissent plutôt qu'à dire les péripéties qu'ils subissent et pour remplacer ce terme trop galvaudé et par trop polysémique qu'est 'représentation'. Le choix du terme de 'mostration' m'apparait aujourd'hui d'autant plus heureux qu'il m'a permis à l'époque de former le substantif 'mostrateur' que je propose à nouveau ici pour identifier et singulariser cette entité théorique, équivalent du narrateur fondamental du scriptural, qui serait responsable de la communication du récit scénique”.

identifique o modo de comunicação da narrativa cênica (*récit scénique*) com a narração propriamente dita (GAUDREULT, 1989, p. 95).

Para o autor, isso ocorre porque o “mostrador” da narrativa cênica e o narrador fundamental não têm as mesmas capacidades, faculdades e nem a mesma estatura. No teatro, o espectador é um verdadeiro observador, que pode ver diretamente as ações do drama sem necessitar de qualquer intermédio de uma “consciência focal”. Isto é, no teatro, o público não tem de se submeter ao império do narrador como no romance. Por outro lado, o leitor de uma narrativa literária tem acesso apenas a sinais abstratos dispostos nas páginas do livro pelo narrador fundamental. Gaudreault, então, afirma: “O mostrador *apresenta* (visão direta), o narrador, no sentido preciso do termo, *representa* (visão indireta)” (GAUDREULT, 1989, p. 99, tradução nossa). Assim, o narrador não poderá jamais *mostrar* concretamente seus personagens. Por isso, retomando às posições de Roland Barthes, Gaudreault ressalta que, enquanto o teatro é polifônico, a narrativa literária é monódica, uma vez que a *mostração* do narrador escritural presente em um romance seria apenas uma ilusão. O leitor está sempre restrito ao relato do narrador fundamental.

No teatro, por sua vez, a presença do mostrador cênico é mais facilmente camuflada. Como os personagens agem e falam por si, o mostrador cênico está menos ancorado material e sensivelmente na encenação que se apresenta ao público. Ademais, no teatro, o ponto de vista não está inserido ou inscrito no texto. Pelo contrário, a focalização do olhar ocorre em função de um trabalho de percepção e observação do espectador. Ela não é produto de uma ação anterior à encenação e, portanto, pré-determinada.

Esse é um dos pontos-chave não apenas na distinção entre o teatro e o romance, mas, sobretudo, entre o teatro e o cinema. Apesar de também se configurar, em última instância, como uma arte dramática, o cinema é composto por uma narrativa e pela construção de uma narração cujo ponto de vista é pré-determinado, ainda que de forma geral tente ser também camuflado. Inúmeros teóricos refletiram sobre o caráter narrativo do cinema, desde Béla Balázs até Christian Metz, passando por Albert Laffay e Jean Mitry. Balázs já havia salientado literalmente que, apesar de ser aparentemente o irmão gêmeo do teatro,

por apresentar personagens que agem e se mostram diretamente para o espectador, o cinema está, na realidade, mais próximo do romance.

Christian Metz, um dos mais importantes teóricos do cinema, também aborda essa questão. Para Metz, o espetáculo teatral não possui a mesma impressão de realidade do cinema. O teatro não consegue, nem poderia, em função de suas limitações físicas e espaciais, constituir-se como uma reprodução convincente da vida porque o espetáculo teatral faz parte da vida de um modo muito visível. Em uma montagem teatral, o público depara-se com a presença concreta dos atores, o intervalo, o espaço real do palco. Tudo isso faz com que a ficção desenvolvida pela peça não seja percebida como real. No espetáculo cinematográfico, por sua vez, estamos diante do fenômeno oposto. Tudo é completamente irreal e projetado sobre uma tela em duas dimensões. Assim, ele se desenvolve em um outro mundo e ocorre como se houvesse uma parede invisível, porém, intransponível entre o mundo da *diegese* fílmica e o mundo do espectador (METZ, 1972, p. 24). Contudo, toda a técnica cinematográfica e a própria condição da câmera aponta para a construção da impressão de realidade e verossimilhança, como se o cinema fosse uma janela para o mundo físico tal como este se revela.

Gaudreault reafirma essas posições, ressaltando que, apesar de algumas distinções mais ou menos fundamentais, a maior parte dos teóricos acaba concluindo, em última análise, que o cinema se aproxima mais de um romance do que uma peça de teatro. Isso ocorre porque no cinema, como no romance, no conto e na novela, há uma instância fundamental que presidirá sua organização e estruturação. Essa instância é geralmente tida, segundo o autor, como o equivalente aproximado do narrador da narrativa literária.

Sobre isso, Gaudreault esclarece:

Uma das hipóteses essenciais deste livro é que o cinema conseguiu desenvolver um modo de transmissão do narrável que lhe é totalmente específico, pois combina alegre e organicamente, por seus próprios meios, o equivalente fílmico de dois modos respectivos da narrativa escritural (a narração) e da narrativa cênica (a mostração): um é fundado na apresentação das personagens em ação, como na peça de teatro, mas por meio de diversas técnicas – principalmente a montagem – consegue inscrever de maneira indireta, nos interstícios da imagem, a figura de um narrador que, embora totalmente diferente de seu equivalente es-

critico, apresenta-se com a maior parte de seus atributos. Pois é também verdade “que o discurso imagético é, de certa maneira, o equivalente de uma narração como aquela tecida pelas palavras do romancista”. (GAUDREULT, 1989, p. 55, tradução nossa).¹³

Por isso, o cinema aproxima-se mais da literatura, já que conta com essa instância fundamental para estruturar e organizar a narrativa. Concomitantemente, como arte dramática (apresentativa), o cinema se assemelha ao teatro. Em função disso, o centro da argumentação de Gaudreault reside na noção de que o cinema intercala momentos de narração e momentos de *mostração*. O cinema, para o autor, é organizado por um “mostrador-narrador” fílmico que reúne ambas as características do teatro e do romance. Esse mostrador-narrador fílmico é a instância fundamental que organiza toda a construção da narrativa cinematográfica. Portanto, o cinema seria, para o teórico, a fusão de dois modos fundamentais da comunicação narrativa, a *mostração* e a *narração* (GAUDREULT, 1989, p. 115), com certo predomínio do elemento narrativo.

A título de esclarecimento, destacamos que, ao optar pela expressão “instância fundamental”, Gaudreault retoma o termo utilizado por Christian Metz. Este, ao abordar a narração no cinema, opta por “instância narradora” que, segundo ele, seria mais abrangente do que o termo “autor”. Ao tratar dessa instância narradora no cinema, Metz, por sua vez, retoma as posições defendidas por Albert Laffay de que o público assiste a imagens que foram intencionalmente escolhidas (e poderiam ter sido outras), que foram intencionalmente ordenadas (e a ordem poderia também ter sido outra). O público é guiado na trama por uma espécie de “mestre de cerimônias” da imagem, que é sempre, em primeiro lugar, o próprio filme como objeto linguístico, isso porque o espectador está consciente de que está assistindo a um filme, uma

13 “L’une des hypothèses essentielles de ce livre, c’est que le cinéma a réussi à développer un mode de transmission du narrable qui lui est tout à fait spécifique puisqu’il combine allègrement et organiquement, par ses propres moyens, l’équivalent filmique des deux modes respectifs du récit scriptural (la narration) et du récit scénique (la mostration): un est fondé sur la prestation de personnages en acte, comme la pièce de théâtre, mais par diverses techniques, dont au premier chef le montage, parvient à s’inscrire en creux, dans les interstices de l’image, la figure d’un narrateur qui, même s’il est tout à fait distinct de son équivalent scriptural, se présente avec la plupart de ses attributs. Car il est aussi vrai ‘que le discours imagé [est] d’une certaine façon l’équivalent d’une narration comme telle que tissent les mots du romancier”.

obra de ficção (METZ, 1972, p. 35). A instância narradora do cinema se constitui por meio das imagens, e estas correspondem, de maneira mais próxima, a um enunciado completo em um texto e não às palavras em si. Os enunciados, isto é, as imagens, não são unidades discretas. Elas são invenções daquele que “fala”, no caso, o cineasta. Elas fornecem ao receptor, ou seja, ao espectador, uma quantidade definida de informações e adquirem significação em oposição a outras imagens (METZ, 1972, p. 39-40).

Dessa forma, mesmo que a instância fundamental no cinema possa intentar se camuflar pela construção de um universo ficcional verossímil e, de forma geral, apoiado no naturalismo e na impressão de realidade, nos cenários, nos figurinos, nas atuações etc., o espectador também tem consciência do aspecto irreal do universo que se apresenta a ele, uma vez que, ao invés de algo do mundo físico, como a presença concreta dos atores no palco, tem-se apenas o acesso à imagem em movimento projetada. Nesse sentido, o cinema se aproxima do romance, pois ambos são capazes de construir um mundo ficcional perfeitamente verossímil e com enorme riqueza de detalhes ainda que a condição concreta do filme ou livro como objetos sempre reafirme, para o espectador ou leitor, sua entrada em um universo ficcional irreal.

A forma narrativa no cinema

Tendo o cinema se estabelecido como uma arte essencialmente narrativa, a grande questão que se coloca é como a narrativa fílmica se constrói. Veremos que a criação cinematográfica se apoia, sobretudo, em elementos distintivos da linguagem fílmica em relação ao teatro e ao texto literário: a decupagem, a encenação (*mise-en-scène*) e a montagem, ou seja, a edição.

Nesse ponto, o trabalho de Gaudreault torna-se esclarecedor quando o autor enfatiza que a organização das imagens captadas pela câmera em uma sequência fílmica, cronológica ou não, é o que qualifica e constrói a forma narrativa no cinema. Em sua maioria, teóricos do cinema, como Laffay, Metz e Jacques Aumont, citados por Gaudreault, defendem que o narrador fílmico é o diretor. Ele exerceria a função de “mestre de cerimônia”, sendo, assim, o responsável por capturar e,

sobretudo, organizar as imagens em um discurso fílmico inteligível e coerente.

Gaudreault, por sua vez, ao desenvolver o conceito de *mostração*, ressalta que a instância fundamental que garante o aspecto narrativo do cinema é a montagem. Isso porque é a montagem que faz a articulação posterior dos planos capturados durante a filmagem pela câmera, ou seja, na fase de *mostração* da realização fílmica. Nessa perspectiva, o diretor terá uma função dupla. Durante a filmagem, ele operará como o “mostrador” cênico, criando planos que se caracterizam como micronarrativas por terem certa autonomia individual entre si. Posteriormente, durante a montagem, na fase de pós-produção, o diretor coloca-se como um narrador literário ou um meganarrador. A montagem, ao organizar os planos e sequências, retira sua autonomia individual e estabelece um percurso contínuo e consecutivo para o discurso fílmico. Vale lembrar que esse modelo é verdadeiro em produções em que o diretor é o detentor da palavra final na criação fílmica. No sistema hollywoodiano, contudo, muitas vezes, o diretor é apenas mais um funcionário da produção e, assim, responsável prioritariamente pela direção dos atores. Nesse sistema, o produtor e o estúdio são os grandes responsáveis pelos processos de tomada de decisão, cabendo a eles a palavra final em relação à montagem realizada pelo montador contratado.

Independentemente disso, o processo de construção de um filme, segundo o modelo proposto por Gaudreault, é composto por três modos ou campos de intervenção. O primeiro seria a *encenação* (*mise-en-scène*). O segundo, o *enquadramento* (*mise-en-cadre*), também denominado de decupagem. Por último, tem-se o processo de *edição*, de tratamento das imagens capturadas, denominado *encadeamento* (*mise-en-chaîne*). Os dois primeiros, a encenação e o enquadramento, seriam os elementos que compõem a *mostração*. Contudo, é importante salientar que o enquadramento ocupa uma posição intermediária, uma vez que a escolha do ângulo da câmera terá implicações diretas na construção de sentido na imagem e no filme. Assim, é por meio do enquadramento que o meganarrador fílmico inicia sua atuação na construção da narrativa, partindo da encenação, que, em termos de atividade narrativa, não tem nada de especificamente fílmico, para, em um outro momento, iniciar a manipulação das imagens, ou seja, da

montagem. Essa sim caracterizará a chegada ao modo de comunicação narrativa, à narração propriamente dita no cinema.

A escolha do enquadramento e do ponto de vista da câmera no cinema se configuram como os primeiros passos do narrador fílmico. Nesse sentido, a necessidade de um roteiro decupado feito na pré-produção já se coloca como um elemento que diferencia a realização cinematográfica da teatral. Ainda que o roteiro tenha relação com o texto teatral escrito pelo dramaturgo, a necessidade de escolha de enquadramentos e ângulos de câmera, que mudam completamente o sentido e a recepção do enredo pelo espectador, caracterizam o primeiro movimento de intermediação entre o espectador e a trama, estabelecendo um ponto de vista restrito ao qual o espectador terá acesso. Contudo, Gaudreault ressalta que, nessa etapa, o trabalho permanece na esfera da *mostração*, no modo que ele intitula *mostrador fílmico*. Os recursos da câmera possibilitam ao mostrador fazer intermediações, porém, é somente com a montagem que um filme pode ascender da *mostração* à narração. Isso só acontece porque dentro do plano há uma noção de continuidade – ele é unipontual (*uniponctuel*) – de tempo e espaço, dentro de uma sequência de fotogramas.

O “mostrador fílmico”, no momento da filmagem, desempenha uma função próxima àquela do público do teatro ao compartilhar o tempo e o espaço da encenação que ocorre diante da câmera e configurar-se como um observador. Com isso, ele não exerce o mesmo papel que o narrador no texto do romance. Mesmo ao exercer uma intermediação entre o que se passa defronte da câmera – a encenação – e do espectador, em decorrência da escolha de um ponto de vista e da decupagem, ele ainda age no campo da *mostração* e não da narração. A distinção se encontra na temporalidade da ação: o mostrador vê a ação no presente enquanto o narrador organiza uma ação no passado. Justamente um dos elementos que caracteriza a narrativa, como destaca Metz, é que nela há uma dupla sequência temporal, o tempo da narrativa e o tempo do que está sendo narrado. Metz elucida:

Um começo e um fim – isto é, a narrativa é uma sequência temporal. Uma dupla sequência temporal, é preciso apressar-se para especificar: existe o tempo da coisa narrada e o tempo da narrativa (o tempo do significado e o tempo do significante). Esta dualidade não só torna possível todas as distorções temporais que são triviais nas narrativas (três anos da vida do herói resumidas em duas frases num romance ou em algumas

tomadas frequentativas numa montagem em um filme, etc.). Ela, basicamente, convida-nos a considerar que uma das funções da narrativa é inventar o esquema de um tempo em termos de outro esquema de tempo. (METZ, 1991, p. 18, tradução nossa)¹⁴.

O “mostrador-fílmico” não pode existir dentro dessa dupla temporalidade. Ele está limitado ao tempo e ao espaço do plano. Por isso Gaudreault reafirma que a chegada à narração fílmica só se dá por meio da montagem, que é o momento no qual a narrativa se instaura, ao ser estabelecida essa dupla temporalidade, inexistente no trabalho unipontual (*uniponctuel*) do mostrador. A montagem é o elemento da realização cinematográfica que organiza a narrativa de modo que esta invente um esquema temporal através de outro esquema temporal, como afirma Metz.

O narrador fílmico, por sua vez, exerce uma função pluripontual (*pluriponctuel*). Ele não está restrito a um único ponto de vista, como o “mostrador”. Ademais, ele se organiza pela descontinuidade, justamente por ser resultante da justaposição de dois planos. Com isso, ele não desempenha o papel de apenas registrar aquilo que acontece em sua frente e exibir ao espectador, como se este estivesse assistindo a uma peça de teatro. Pelo contrário, sua intermediação faz com que o espectador acompanhe a trama por tempos e espaços distintos, viajando nos pequenos espaços produzidos pelo “mostrador”, especialmente em função do recurso amplamente utilizado da montagem paralela, na qual ações, tanto simultâneas quanto temporalmente desconectadas, podem ser justapostas e alternadas na construção do enredo. Dessa forma, o narrador fílmico se aproxima do narrador literário. Este último também detém a capacidade de levar o leitor para tempos e espaços distintos, podendo até transitar por uma pluralidade de pontos de vista.

Em especial, a montagem garante que um filme se estabeleça como uma narrativa fílmica em decorrência da relevância da tempo-

14 “A beginning and an ending – that is to say, the narrative is a temporal sequence. A doubly temporal sequence, one must hasten to specify: There is the time of the thing told and the time of the narrative (the time of the signified and the time of the signifier). This duality not only renders possible all the temporal distortions that are commonplace in narratives (three years of the hero’s life summed up in two sentences of a novel or in a few shots of a ‘frequentative’ montage in film, etc.). More basically, it invites us to consider that one of the functions of narrative is to invent onetime scheme in terms of another time scheme”.

ralidade em qualquer ato de comunicação narrativa, o que foi destacado por Gérard Genette, em seu livro *O discurso da narrativa* (1983). O crítico francês destaca que a temporalidade é um condicionante predominante da narração. Sendo assim, é possível contar uma história sem especificar o espaço onde ela ocorreu ou a distância do espaço da narrativa para onde ela está sendo contada. Todavia, segundo ele, é impossível contar uma história sem estabelecer uma relação temporal com o ato da narração. Mesmo que o narrador não especifique claramente uma data ou temporalidade, ele irá escolher obrigatoriamente um tempo passado, presente ou futuro, manifestado pela escolha do tempo verbal da narração, que localizará a história em relação ao ato de narrar (GENETTE, 1983, p. 215).

Dessa forma, o que estabelece o cinema como um modo de comunicação narrativo diferentemente do teatro é justamente a dupla temporalidade que condiciona a realização fílmica. No teatro, por sua vez, a temporalidade da trama é a mesma da encenação. O tempo da encenação teatral é sempre o tempo presente. As ações se desenrolam material e fisicamente na frente do espectador. No cinema, ocorre o oposto. Ainda que a percepção do espectador possa ser levada — e geralmente é — a ver o movimento na tela como sendo um movimento atual (tanto que os roteiros cinematográficos são tradicionalmente escritos com os verbos no presente), essa temporalidade presente é falsa, uma vez que o cinema se trata sempre de um movimento passado (METZ, 1972, p. 21), captado pela câmera e transformado em narração pela instância narradora da montagem e da projeção cinematográfica.

Considerações finais

O quadro teórico e especulativo apresentado evidencia as amplas possibilidades narrativas da linguagem cinematográfica. Aí se percebe que essa linguagem ou manifestação artística não está limitada em função do uso primordial da imagem e não somente da palavra como meio de construção de sentido. Ao mesmo tempo, esses estudos indicam que as relações entre o cinema e a literatura vão muito além da questão da adaptação literária e da fidelidade ou não da narrativa fílmica a um texto literário que lhe tenha dado origem.

Por essas razões, o cinema, sobretudo quando pensado em contraposição à literatura, não deve ser visto como uma versão resumida e simplificada de uma obra literária. O cinema não apenas toma emprestado da literatura histórias, símbolos e conteúdos expressivos consagrados, como se fosse um simulacro facilitador de leitura. Pelo contrário, a tradução ou adaptação para uma nova modalidade ou linguagem possibilita outras leituras, interpretações e construções de sentido inéditas.

A linguagem cinematográfica tem seus próprios códigos e técnicas, por meio dos quais uma narrativa fílmica pode ser configurada por si mesma como uma obra artística nova, seja ela uma adaptação literária ou não. De toda maneira, ela delineará seus próprios trajetos e fortuna, produzindo efeitos estéticos e sentimentais que serão só seus, independentes e autônomos.

Referências

ASTRUC, A. **Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo**. Écrits (1942-1984). Paris: l'Archipel, 1992.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BRADBURY, R. **Fahrenheit 451**. Nova Iorque: Simon & Schuster, 2012.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. **El cine clásico de Hollywood**: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960. Tradução de Eduardo Iriarte e Josetxo Cerdán. Barcelona: Paidós, 1997.

BRASIL. Medida Provisória n. 2.228-1, de 6 de setembro de 2001. **Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil**. Poder Executivo, Brasília, DF, 14 set. 2001. Seção 1, p. 3. Disponível em: <<http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?jornal=1&pagina=3&data=10/09/2001>>. Acesso em: 29 abr. 2018.

CLÉDER, J. **Entre littérature et cinéma**: les affinis électives. Paris: Armand Colin, 2012.

E O VENTO levou (*Gone with the wind*). Direção: Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos: Selznick international Picture; Warner Home video, 1939. DVD (238 min.), color.

ESSE obscuro objeto do desejo (*Cet obscur objet du désir*). Direção: Luis Buñuel. Produção: Serge Silberman. Paris-França: Greenwich Film Production; Les Films Galaxie; Versátil, 1977. DVD (103 min), color.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. Produção: Lewis M. Allen. Inglaterra : Vineyard films; Universal Studios, 1966. DVD (112 min), color.

GAUDREAU, A. O cinema dito dos primeiros tempos: um caldo de cultura em plena ebulição... **Galáxia**, São Paulo, n. 37, p. 19-40, abril 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1982-25532018000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 10 maio 2020.

_____. **Du littéraire au filmique**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GENETTE, G. **Narrative discourse**. Nova York: Cornell University Press, 1983.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução. André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2013.

LOUÏS, P. **La femme et le pantin**. Paris: Librio Littérature, 2013.

MARAS, S. **Screenwriting: history, theory and practice**. London: Wallflower Press, 2009.

MARIE, M. **A nouvelle vague e Godard**. Tradução Eloisa Ribeiro e Juliana Araújo. Campinas: Papyrus, 2011.

METZ, C. **Film language: a semiotics of the cinema**. Chicago: Chicago University Press, 1991.

_____. **A significação no cinema**. Tradução Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

O SENHOR dos anéis (*The lord of the rings*). Direção: Peter Jackson. Produção: Peter Jackson, Barrie M. Osborne, Fran Walsh. Estados Unidos: New Line Cinema; Warner Home video, 2001-2003. DVD (558min.), color.

O VERMELHO e o negro (*Le rouge et le noir*). Direção: Claude Autant-Lara. Produção: Henry Deutschmeister, Gianni Hecht Lucari. França; Itália: Gaumont e Documento Film; Versátil, 1954. DVD (113 min.), color.

OS DEZ mandamentos (*The ten commandments*). Direção: Cecil B. DeMille. Produção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos: Motion Picture Associates; Inc. Paramount Home Entertainment, 1956. DVD (229 min.), color.

PRICE, S. **The screenplay**: authorship, theory and criticism. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

SOUZA, M. M. C. de. O analfabetismo no Brasil sob enfoque demográfico. **Cadernos de Pesquisa**, n. 107, p. 169-186, jul. 1999.

STENDHAL. **Le rouge et le noir**. Paris: Le livre de poche, 1997.

TAVARES, M. O cinema jamais foi mero entretenimento. **Revistapon-tocom**, Rio de Janeiro, 13 jul. 2016. Disponível em: <<http://revistapon-tocom.org.br/entrevistas/o-cinema-jamais-foi-e-ou-sera-mero-entretimento>>. Acesso em: 27 abr. 2018.

TRUFFAUT, F. Une certaine tendance du cinéma français. **Cahier du Cinéma**, Paris, n. 31, jan. 1954.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

WATT, I. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHO IS Alan Smithee? Direção: Lesli Klainberg. Produção: Lesli Klainberg, Maia Harris. Estados Unidos: Orchard Films; WinStar Productions, 2002. (50 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdLh_vE9JRU>. Acesso em: 20 abr. 2018.



LITERATURA E CINEMA

NOTAS PARA PENSAR A ADAPTAÇÃO COMO TRADUÇÃO DE ATMOSFERAS¹⁵

Alex Martoni

A dissolução do paradigma epistemológico sujeito/objeto e a incorporação da dimensão sensível da experiência no processo analítico se configuram como duas das operações mais recorrentes na reflexão estética contemporânea. Seja em projetos teóricos (*Affective Turn*; *Visual Culture*; *Bildwissenschaft*; *Atmospheric Turn*) ou por meio de iniciativas isoladas (*Pensée-Paysage*, Michel Collot; *Stimmungen Lesen*, Hans Ulrich Gumbrecht), a tentativa de desenvolver modos de abordagem dos fenômenos estéticos fora do *cogito* cartesiano, isto é, avessos à noção de pensamento como substância autônoma que se põe a interpretar o *mundo exterior*, consiste em uma mudança de paradigma que nos convoca, por sua vez, à necessidade de reexame das categorias com as quais tradicionalmente operamos nos estudos intermediais. Como pensar, por exemplo, a natureza dos processos de transposição midiática, como a tradução e a adaptação, em face da consideração das especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos?

Este capítulo tem como objetivo pensar o rendimento da *noção de atmosfera* para os estudos intermediais, mais particularmente no domínio das reflexões acerca dos modos de transposição midiática. Nes-

15 Parte deste capítulo foi publicado no formato dos artigos: "Fausto, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática", pela revista *Scripta Unian-drade*, v. 16, n. 3 (MARTONI, 2018), e "Stimmungen no Fausto de Aleksandr Sokurova", pela revista *Pandaemonium Germanicum*, v. 18, n. 26 (MARTONI, 2015).

sa perspectiva, desenvolveremos nossa exposição em três partes: na primeira, vamos refletir, a partir de uma brevíssima passagem pelas principais correntes da teoria da literatura da segunda metade do século XX, sobre o porquê de a dimensão sensível da experiência estética ter se tornado uma questão tão relevante para nós hoje; na segunda, discorreremos sobre as noções de *atmosfera* e de *materialidades da comunicação* como instrumentos que possibilitam, justamente, a incorporação dessa dimensão sensível ao discurso analítico; por fim, na terceira e mais extensa parte, debruçamo-nos sobre a análise de uma livre adaptação do *Fausto* de Goethe (1829) realizada pelo cineasta russo Aleksandr Sokurov com o objetivo de testar o rendimento de uma possível noção de *tradução de atmosferas* no domínio dos estudos intermidiais.

A questão da dimensão sensível da experiência estética

Desde os anos 1960, muita tinta vem sendo derramada em torno da questão da dimensão sensível da experiência estética. Em um ensaio seminal sobre o problema, publicado em 1964, Susan Sontag questionava a relevância de uma tendência crítica cuja ênfase no procedimento interpretativo provocava “a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial” (SONTAG, 1987, p. 16). No âmbito da literatura, a emergência desse paradigma da dimensão sensível como objeto de investigação teórica motivou um especial interesse pelos fenômenos atuantes no processo de recepção do texto, o que implicou, por conseguinte, a adoção de um conjunto de novas – ou renovadas – categorias de análise na seara literária, tais como *interação*, *efeito estético* e *natureza afetiva*, para ficarmos, aqui, em alguns dos termos que tiveram ampla circulação nos trabalhos da Escola de Konstanz.

Em um texto publicado ainda em 1979, intitulado “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”, Wolfgang Iser realizava um percurso pelas tendências críticas predominantes na teoria da literatura na segunda metade do século XX a fim de se perguntar sobre o papel desempenhado pela dimensão sensível da experiência no processo de produção de sentido. Partindo dos con-

ceitos-chave *estrutura*, *função* e *comunicação*, Iser destacava como cada um deles criava determinações axiológicas que possibilitavam a construção de um discurso analítico sobre o discurso literário, embora fraquejassem quando questionadas, justamente, sobre o modo como os afetos atuavam na construção de sentidos. A noção de *estrutura*, por exemplo, ensejava reflexões sobre a totalidade do texto, a imanência da estrutura e o relacionamento diferencial entre os seus elementos; no entanto, deixava algumas questões em aberto, como: o porquê da emergência de tal obra, que ligações possuía com a vida social e como o texto era construído na mente do leitor. O conceito de *função*, por sua vez, permitia um exame mais apurado das relações entre texto e contexto, isto é, entre a literatura e a vida social, muito embora ainda deixasse de lado a figura do leitor – em última instância, o verdadeiro produtor de sentido do texto.

Nessa perspectiva, o problema da produção de sentido permanecia em aberto. O conceito de *comunicação*, por fim, contemplava justamente essa lacuna ao se debruçar sobre os modos de interação entre leitor e texto, ou seja, sobre as operações realizadas pela consciência do leitor no ato da leitura, que envolviam a apreensão e conversão do texto em *objeto imaginário*. Embora tenha contribuído decisivamente na complexificação do modo como compreendemos hoje o fenômeno literário, introduzindo noções como a de perspectivação do sentido de um texto dentro do horizonte histórico em que é lido, o conceito de *comunicação*, tal como proposto pela estética da recepção, encontrava ainda uma limitação: restringir a noção de sentido aos limites que circunscrevem a dimensão semântica do texto. É nessa perspectiva que, no fim de seu ensaio, Iser coloca a seguinte indagação – que será, para nós, também um ponto fulcral para o avanço de nossas investigações –: “pode-se manter como hipótese inquestionável a dimensão semântica como horizonte final do texto?” (ISER, 2002, p. 948).

A pergunta formulada pelo teórico alemão parece ecoar uma antiga inquietação dos escritores do gênero fantástico, que consistia em determinar com exatidão os recursos expressivos mais eficazes para a obtenção dos efeitos estéticos pretendidos. Não por acaso, a melhor resposta para a indagação de Iser talvez seja a de um desses escritores, H. P. Lovecraft, que aponta francamente para a dimensão sensível da experiência estética como horizonte final do texto, ao afirmar que “a atmosfera é a coisa mais importante [de um texto], pois o critério final

de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2007, p. 17). Ora, se a atmosfera de um texto emerge em função das sensações por ele criadas, podemos inferir que o escritor norte-americano desloca essa noção do senso comum.

Como sabemos, os estudos de literatura, especialmente os de narratologia, habituaram-nos a pensar as atmosferas como relações de natureza quase que simbióticas entre os espaços e os personagens ficcionais. São célebres, nesse sentido, as descrições que Balzac cria de Mme Vauquer e sua pensão, em *Le père Goriot* (2001). Por meio delas, personagem e espaço constituem uma espécie de unidade indissolúvel, ou, como afirma Erich Auerbach, “juntamente com descrição material, sugere-se também a atmosfera moral” (AUERBACH, 2009, p. 419). No entanto, ao situar a atmosfera na ordem da *sensação*, Lovecraft a desloca do âmbito do enredo para o domínio do que é experimentado pelo leitor, para essa zona de indiscernibilidade entre sujeito e objeto, entre leitor e obra, como um *continuum* entre o ritmo do texto e os engajamentos afetivos dos leitores, esse lugar que, por se situar fora da consciência representacional, impõe-nos o desafio de sua própria definição.

Atmosferas e materialidades da comunicação

Ao se questionar sobre a natureza do tempo, em suas *Confissões*, Santo Agostinho chega à seguinte conclusão: “Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei” (AGOSTINHO, 1964, p. 14). A (in)definição que o teólogo dá para o tempo nos parece um bom ponto de partida para se pensar uma outra modalidade da experiência, aquela que designamos como *atmosfera*. O senso comum nos habituou a empregar essa palavra a fim de nos referirmos a experiências afetivas na ordem da inquietação com a alteridade (a atmosfera de mistério de um lugar, um grupo ou uma pessoa desconhecida), do nosso engajamento emocional com as obras de arte (atmosfera melancólica dos versos de um poema; atmosfera angustiante de um filme), da nossa confrontação com ambientes que emulam o passado (um bar que apresenta uma atmosfera dos anos 1960). Nota-se que essa palavra se enraizou de tal maneira nas práticas discursivas cotidianas

que a reproduzimos de forma automatizada sem nos questionarmos sobre a natureza do objeto a que ela se refere. O que me traz a intuição de algo misterioso no outro, ou a sensação de melancolia na leitura de um poema, ou mesmo a impressão de estar imerso em um tempo diferente do meu? Seria algo que transcende o horizonte semântico, como aventou Iser? Algo que se manifesta no nível sensorial, como intuiu Lovecraft? Para além de um simples registro das condições meteorológicas, é inequívoco que a palavra *atmosfera* possui uma extensão de significado que remonta à sua própria história semântica.

A análise etimológica da palavra *atmosfera* e da sua história semântica nos levaria a um desvio demasiadamente longo neste capítulo, que exigiria tanto o exame do seu surgimento na física newtoniana como o de suas afinidades eletivas com termos como *clima*, *meio*, *ambiência*, entre outros. No intuito de concentrar minha atenção sobre o objeto central deste trabalho, que consiste na possibilidade de pensar a tradução de atmosferas como forma de transposição intermedial, proporei uma definição de *atmosfera* no horizonte semântico da palavra alemã *Stimmung*. Há, pelo menos, dois argumentos bem sólidos que justificam essa proposta: primeiro, o fato de que essa articulação também comparece na obra de teóricos de diferentes matizes linguísticas que têm proposto modos de atenção sobre a dimensão sensível da experiência estética, como Gernot Böhme, Tonino Griffero, Jonathan Flatley e Hans Ulrich Gumbrecht; segundo, porque, como nos mostra Leo Spitzer, a própria origem semântica da palavra *atmosfera* remonta, sob o ponto de vista lexicológico, ao termo alemão *Stimmung*.

Lexicologicamente constituída ao longo do século XVIII, *Stimmung* é uma palavra cuja produtividade como forma de circunscrição de uma determinada modalidade da experiência é, paradoxalmente, apresentar uma singularidade de sentido que dificulta a sua tradução. Segundo Spitzer,

O que falta às principais línguas europeias é um termo que possa expressar a unidade de sentimentos experimentada pelo homem diante de seu entorno (uma paisagem, natureza, outro ser humano), e compreenda e una o objetivo (fático) e o subjetivo (psicológico) em uma unidade harmoniosa. (SPITZER, 2008, p. 15).

Em outras palavras, como observa o germanista americano David Wellbery (2003), se nós a traduzimos como “atmosfera”, concentramo-

-nos na dimensão objetiva; já se optamos por traduzi-la como “humor” ou “disposição”, atentamos à dimensão psicológica. Nota-se, portanto, como a riqueza semântica dessa palavra está no seu potencial de expressar, concomitantemente, aquilo que me afeta e o modo como eu me vejo sendo afetado, apagando, desse modo, a dicotomia epistemológica tradicional sujeito/objeto, tendo em vista que, voltando a Spitzer, “para um alemão, *Stimmung* está fundida com a paisagem, a qual, por sua vez, está animada pelo sentimento do homem: é uma unidade indissolúvel em que homem e natureza estão integrados” (SPITZER, 2008, p. 15).

Recentemente, no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), o teórico da literatura e da cultura Hans Ulrich Gumbrecht propôs o desenvolvimento de um modo de leitura voltado àquilo que ele entende como “um potencial oculto da literatura” (GUMBRECHT, 2014, p. 14), isto é, uma capacidade que a palavra, na sua própria materialidade, teria de despertar certas modulações afetivas no leitor. Reintroduzindo a palavra *Stimmung* no horizonte das categorias estéticas, Gumbrecht propõe um modo de leitura orientado por essa moldura: “Ler com a atenção voltada ao ‘*Stimmung*’ sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Ao apontar para a dimensão imanente do texto e os modos de interação física do leitor com ele, a proposta de Gumbrecht acaba colocando em relevo o problema de como os meios que transportam os significados influem sobre a própria natureza da construção de sentidos. A título de exemplificação, isso significa dizer que nossa experiência de ler um poema em voz alta ou ouvir alguém fazendo-o envolve não só a decodificação da dimensão semântica potencialmente constituída nos signos verbais, mas também a consideração de como aspectos acústicos, como timbre, ritmo e entoação influem sobre a dimensão sensorial e afetam, desse modo, a maneira como construímos sentidos no ato da leitura de um texto.

Ler atmosferas, portanto, na perspectiva de Gumbrecht, parece consistir em uma espécie de “fenomenologia da leitura” com atenção voltada à compreensão do papel exercido pela dimensão física do corpo nesse processo. Sob essa ótica, operar na perspectiva de uma *leitura de atmosferas* exige, como pressuposto metodológico básico, que nos

perguntamos acerca da natureza material dos meios que transportam os sentidos e que atuam nas suas conformações. Mas a que fenômeno exatamente nos referimos quando utilizamos o termo materialidade?

Como é práxis no mundo acadêmico, novos conceitos e perspectivas metodológicas provocam reações antagônicas: de um lado, atendem ao desejo sequioso dos novidadeiros, alimentando bancos de teses e projetos de pesquisa; de outro, enseja olhares enviesados dos céticos, cujos bancos de teses e projetos de pesquisa não podem ser sobrepujados. Com a palavra *materialidade* não é diferente. Os que ocupam a tribuna de acusação objetam a crença inocente na verdade de um suposto mundo material e a falta de circunscrição mais efetiva de sua definição nos quadros de uma teoria da percepção como problemas concernentes às suas bases epistemológicas.

É inequívoco que uma história semântica e conceitual da palavra *materialidade* ainda está para ser escrita. Uma história que englobe o *materialismo* de Marx, a *inervação* de Benjamin e os *aufschreibesysteme* (sistemas de notação) de Kittler, entre muitos outros. No entanto, enquanto essa história não é oferecida aos céticos, salientamos que a demonstração da tese central deste capítulo não nos exige empreender um estudo ontológico da materialidade, mas tão somente circunscrever uma determinada dimensão qualitativa da experiência agenciada pelos dispositivos técnicos, à qual nos referiremos por meio da rubrica *materialidades da comunicação*.

O contexto de emergência desse paradigma se dá no início dos anos 1980, quando, sob o influxo do desenvolvimento das tecnologias digitais, da portabilidade dos dispositivos técnicos e da proliferação dos meios de comunicação de massa, há uma profunda transformação no modo como as informações são registradas, processadas e transmitidas. Dentro dessa perspectiva, questões concernentes à tipografia (Johanna Drucker), ao ritmo (Hans Ulrich Gumbrecht), à voz (Paul Zumthor), à editoração do livro (Roger Chartier), à construção do saber (Jean-François Lyotard) e às implicações epistemológicas dos diferentes sistemas de registro de informações (Friedrich Kittler; Vilém Flusser) são incorporadas como fenômenos a serem observados por um espectro bem amplo de disciplinas, como a Teoria da Literatura, a Estética, a Antropologia, a Sociologia, a História da Arte e os Estudos de Cinema.

Ao lado dos debates acerca da desmaterialização da experiência, seja como consequência de um determinado estágio da economia de capital (Marshall Berman), seja em virtude da condição constitutiva do signo como simulacro (Jean Baudrillard), houve a emergência do problema dos meios técnicos enquanto definidores de um horizonte de percepção e, portanto, articuladores dos próprios modos através dos quais construímos sentidos. Como Hans Ulrich Gumbrecht, organizador de um evento seminal sobre o tema, afirma:

Nosso fascínio fundamental surgiu da questão de saber como os diferentes meios – as diferentes “materialidades” – de comunicação afetariam o sentido que transportavam. Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua materialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador e a mensagem eletrônica. (GUMBRECHT, 2010, p. 32).

É justamente por colocar as especificidades dos meios como um agente atuante na construção de sentidos que o paradigma das materialidades da comunicação encontra grande produtividade nos estudos de intermedialidade. Jürgen Müller ratificava, ainda nos anos 1990, que “a materialidade das mídias é, desde o início, um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade” (MÜLLER, 2012, p. 83), ideia que encontra eco, mais recentemente, nos trabalhos de Irina Rajewsky, para quem a noção de *combinação de mídias* se baseia no princípio de que “Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Nossa insistência em circunscrever uma determinada modalidade da experiência (atmosferas) marcada pela relação entre o sistema perceptivo-cognitivo e a materialidade das obras não é ocasional. Cumpre, de fato, estabelecer as bases epistemológicas por meio das quais podemos, finalmente, formular a questão central deste capítulo: como pensar a natureza dos processos de transposição midiática, como a tradução e a adaptação, em face da consideração das especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos?

Fausto, de Goethe, a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática

Dentre as subcategorias que definem os diferentes modos de relacionamento entre as mídias, aquela que particularmente nos interessa discutir é a *transposição intermediária*. Irina Rajewsky a define como um processo em que

[...] a qualidade intermediária tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário. (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Se, por um lado, o termo *transposição midiática* contribui na complexificação do modo como compreendemos operações como a adaptação cinematográfica na medida em que coloca em relevo a consideração das materialidades de cada meio envolvido em tal processo, por outro, deixa ainda em aberto o problema de como os sentidos inscritos em uma mídia são transportados – ou “transformados”, nos termos de Rajewsky – para outra mídia. Ao pensar, justamente, sobre o problema da adaptação diante das especificidades da experiência temporal na literatura e no cinema, o filósofo argentino Hernán Ulm afirma que:

Não é possível [...] dizer que a matéria “encarna” os significados. Cada materialidade produz um sentido que não se remete à “encarnação”: as matérias não oferecem “o seu corpo” para que o significado (ideal) seja possível. Não há sentido, senão aquele que nasce das matérias. (ULM, 2014, p. 27).

Essa afirmação, de caráter notadamente antissubstancialista, coloca-nos diante do seguinte problema: se a dimensão semântica de uma obra não é uma *essência* que, de modo transcendente, migra de uma mídia para outra, o que exatamente ocorre nessa relação intermedial? Como pensar, voltando à nossa questão-chave, a natureza dos processos de transposição midiática, como a tradução e a adaptação, considerando as especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos?

Ao apontar para as especificidades materiais de uma obra como instâncias configuradoras de sentidos, Hernán Ulm abre uma vereda importante – e ainda a ser pavimentada: a de que as equivalências de sentidos que encontramos entre uma adaptação cinematográfica e o “texto-fonte”, por exemplo, são fruto do trabalho do realizador na conformação das especificidades do material fílmico. Em certa medida, ele opera como um tradutor. Em primeiro lugar, porque o tradutor é, antes de qualquer outra coisa, um leitor – e, como observa Susana Lages, “o ato de ler é também aquele que determina [...] diferentes modos e estratégias de interpretação” (LAGES, 2007, p. 51). Em segundo, porque ele busca relações de equivalência entre campos de significação distintos através do trabalho com as materialidades da língua de destino. Como é sabido, na concepção de Walter Benjamin, uma das tarefas do tradutor consistiria, justamente, no trabalho de busca pela “literalidade na transposição da sintaxe”, “por seu próprio meio”, por sua própria “tonalidade afetiva” (BENJAMIN, 2011). Como um tradutor, o realizador é um leitor do texto-fonte que busca, através das materialidades do meio cinematográfico, as tonalidades afetivas do “original”, as suas atmosferas.

É dentro dessa perspectiva que investimos na possibilidade de empregar o termo *tradução de atmosferas* como forma de definir uma determinada modalidade da transposição intermediática. Um caso paradigmático, nesse sentido, é o modo como o realizador russo Aleksandr Sokurov, tal como um tradutor, lê o *Fausto* de Goethe e plasma o material fílmico de modo a buscar correspondências entre as atmosferas evocadas pela tragédia do escritor alemão e aquelas suscitadas pela sua própria adaptação.

Começamos expondo o modo como o próprio Goethe concebera o seu *Fausto* sob a perspectiva da construção de atmosferas. Em uma carta enviada pelo escritor alemão ao diretor da primeira montagem integral do *Primeiro Fausto*, August Friedrich Klingemann, em 1829, o escritor alemão revelava sua preocupação em criar um espetáculo cuja a *mise-en-scène* fosse verdadeiramente inquietante para os espectadores. Na ocasião, a atenção do escritor alemão se depositava sobre a cena de abertura de sua tragédia. Como se sabe, *Fausto* é uma obra teatral composta por 12.111 versos, divididos e publicados em dois volumes (1808 e 1832, respectivamente), que, retomando uma velha lenda alemã registrada sob o nome de *Faustbuch*, conta a história de um mé-

dico que realiza um pacto com o demônio, oferecendo sua alma como pagamento dos anos em que goza de ilimitado poder e prazer. Voltando à cena de abertura, nela, ao evocar a aparição do *Erdgeist* (Espírito da Terra), Fausto se vê, subitamente, envolto por uma mudança significativa nas condições atmosféricas:

Nubla-se o espaço sobre mim –
Oculta a lua o seu clarão –
A luz se esvai!
Sobe um vapor! – Coriscam raios rubros
À minha volta – Um sopro frio
Desce da abóboda e me invade! (GOETHE, 2004, p. 69)¹⁶

Para um cenógrafo de 1828, período em que os teatros, de modo geral, ainda eram iluminados à luz de velas, desenvolver meios técnicos capazes de mostrar raios luminosos ricocheteando abruptamente pelo palco era um enorme desafio. Goethe tinha consciência disso. Tanto que, para tornar a aparição do *Erdgeist* cenograficamente assustadora, enviou, junto com sua carta a Klingemann, o desenho e a observação a seguir:

16 “Es wölkt sich über mir –
Der Mond verbirgt sein Licht –
Die Lampe schwindet!
Es dampft – Es zucken rote Strahlen
Mir um das Haupt – es weht
Ein Schauer vom Gewölb’ herab
Und faßt mich an!”

Figura 1 - Desenho de Goethe.



Fonte: Faust und Erdgeist (2008).

Esta representação do Erdgeist está, em geral, de acordo com a minha intenção. O modo como ele olha pela janela é medonho o suficiente. Rembrandt usou essa ideia em uma agradável gravura. (MAHL, 1998, p. 20, tradução nossa)¹⁷.

Termos como “medonho o suficiente”, entre outros empregados ao longo da carta, como a necessidade de “assustar” (*erschrecken*) os espectadores, evidenciam a preocupação de Goethe com a dimensão sensível da experiência estética. Termos não muito distantes desses também foram usados pela imprensa na recepção de uma das versões mais recentes de *Fausto* para o cinema, realizada por Aleksandr Sokurov, em 2011. Joumane Chahine (2013), na *Film Comment*, afirmou se tratar de um filme de beleza anormal¹⁸; A. O. Scott (2013), no *New York Times*, declarou ter sido acometido por um sentimento claustrofóbico¹⁹; Steve Rose (2011), no *The Guardian*, definiu-o como alucinatório²⁰; Cyril Béghin (2012, p. 6, tradução nossa), nos *Cahiers du Cinéma*, caracterizou-o como “[...] dissociado em metáforas plenas e físicas, as sensações não param de nos afetar ao longo de duas horas atordoantes”²¹; e Jeremi Szaniawski (2014, p. 254, tradução nossa), especialista na obra de Sokurov, afirmou que “Fausto aparece não como uma adaptação de um texto, mas como uma expressão cinematográfica do modo como o artista o sonhou”²².

O que nos interessa aqui, nessa articulação entre produção de efeitos estéticos e recepção dos *faustos* de Goethe e de Sokurov, é colocar em relevo a preocupação que ambos os autores apresentam no emprego da técnica — da materialidade dos meios — na construção de atmosferas assustadoras, claustrofóbicas, alucinantes, atordoantes.

17 “Diese Darstellung des Erdgeites stimmt im Ganzen mit meiner Absicht überein. Dass er durch’s Fenster hereinsieht, ist gespensterhaft genug. Rembrandt hat diesen Gedanken auf einem radirten Blatte sehr schön benutzt.”

18 “Abnormal beauty”.

19 “claustrophobic feeling”.

20 “Allucinatory”.

21 “découplées en métaphores pleines et physiques, les sensations que l’on n’a cesse d’éprouver pendant deux heures étourdissantes”.

22 “Faust appears not so much as an adaptation of a text as a cinematic expression of an artist’s dream of a text”.

Estamos, no caso de Sokurov, diante de um modo bastante sofisticado de pensar a adaptação, através do qual o ato de adaptar não é somente o de estabelecer “equivalências semânticas” entre a obra fonte e a obra de destino, mas também o de buscar a “tonalidade afetiva” da obra fonte e as suas correspondências na obra de destino, operação que envolve: a) o exercício da leitura, componente fundamental na atividade do tradutor e processo de deflagra, como nos mostrou Lovecraft, a emergência da atmosfera, da sensação; b) a ação de plasmar as materialidades do seu meio expressivo a fim de que evoquem, em alguma medida, as atmosferas constituídas no processo de leitura da obra fonte. A fim de mostrar como essas operações são realizadas em *Fausto* – o que implica também demonstrar a tese central deste ensaio –, vamos nos deter em três fenômenos visuais que atuam, de modo inequívoco, na construção das atmosferas assustadoras, claustrofóbicas, alucinantes, atordoantes do filme: ponto de vista, luz e cor, e deformação.

Ponto de vista

Para um espectador, hoje, a experiência de inquietação com o *Fausto* de Sokurov se dá, já de início, na confrontação com a amplitude do olhar que nos é oferecida pela sua projeção, que ocupa um espaço bem menor da tela, se comparada ao que estamos habituados no cinema atual. Esse espaço exíguo de visão é tributário da adoção, por Sokurov, do uso da janela 1.37:1, formato comum no período do cinema clássico norte-americano, mas que caiu em desuso e perdeu espaço para outros padrões, sobretudo o 1.85:1, atualmente modelo standard nos estúdios de Hollywood. A adoção do formato 1.37:1 diminui o comprimento da imagem, reduzindo sua horizontalidade. Portanto, a escolha da janela a ser adotada acaba influenciando sobre as configurações do que vemos e como vemos, o que permite, ao realizador, determinar o que se deseja apontar como fundamental em um quadro, como é possível notar nos três planos recortados por diferentes tipos de janelas nos fotogramas do filme *Notre Musique* (2004), de Jean-Luc Godard, a partir dos quais percebemos a diferença entre as janelas 1.37:1, 1.66:1 e 1.85:1, respectivamente, e suas implicações nos modos de ver o rosto da atriz Sarah Adler.

Figura 2 - O mesmo fotograma do filme *Notre Musique* recortado em três tipos de janela.



Fonte: Thompson; Bordwell (2007).

No *Fausto* de Sokurov, essa visão exígua do espaço determina uma espécie de concentração de forças sobre a imagem, isto é, em vez de essas linhas de força se distribuírem centrifugamente do objeto focal para o espaço circundante, fazendo o nosso olhar buscar o que está no entorno, ela se concentra, centripetamente, no objeto focal, fazendo-nos atentar aos seus volumes, texturas e luminosidades, tal como ocorre, por exemplo, nos planos fechados no rosto de Margarida, como nos mostra a imagem a seguir:

Figura 3 - Fotograma do filme *Fausto* apresenta o rosto de Margarida em *close-up*.



Fonte: *Fausto* (2011).

Captura de fotograma do filme feita pelo autor.

Como se vê, a adoção da janela 1.37:1 diminui a amplitude horizontal da imagem, provocando uma fixação de toda a energia do nosso olhar no centro da imagem, em que vemos o rosto, cabendo às zonas periféricas uma espécie de dissolução dessa face, algo que poderíamos aproximar da noção deleuziana de traços de rosticidade, que, segundo o filósofo francês, seriam "traços dispersos feitos na massa, por linhas

fragmentárias e quebradas [...] e que engendram uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno” (DELEUZE, 2007, p. 138). Desse modo, além da sensação claustrofóbica que poderia ser atribuída, em alguma medida, à limitação do horizonte do olhar, as conformações visuais desse plano parecem conferir à imagem uma dimensão onírica, como uma experiência de natureza alucinatória, por se esquivarem dos modelos de visualidade com o qual estamos habituados.

Luz e cor

Outro recurso empregado por Sokurov que confere força à construção da atmosfera inquietante do filme diz respeito à concepção da luz e da cor do filme. Nesse sentido, Sokurov realiza claramente uma abordagem pictórica da composição, impondo, ao material fílmico, efeitos análogos ao pigmento, à massa de tinta – ainda que tenham natureza qualitativa distinta. Esse trabalho de criação de uma *luz atmosférica* é diretamente responsável por um dos aspectos mais estonteantes do filme de Sokurov: as cores, como os fotogramas a seguir revelam.

Figura 4 - Fotograma mostra Margarida no interior de uma catedral.



Fonte: Viagem de solteira (2012).

Figura 5 - Fotograma mostra Margarida durante a relação sexual com Fausto.



Fonte: Fausto (2011).
Captura de fotograma do filme feita pelo autor.

Figura 6 - Fotograma apresenta Fausto e Margarida durante a relação sexual.



Fonte: Fausto (2011).
Captura de fotograma do filme feita pelo autor.

Os três fotogramas em destaque nos permitem perceber que, ainda que o filme de Sokurov possua uma unidade plástica, a textura da imagem e os padrões de marcação de cor oscilam bastante ao longo de sua exibição. É visível como há, nos três casos, uma tendência ao monocromatismo – azul, amarelo-dourado e verde-azulado, respectivamente. Há também, entre os três, notáveis diferenças de contrastes: forte, no primeiro e terceiro fotogramas, e tênue, no segundo. Ao fim e ao cabo, essas variações abruptas de sistemas cromáticos, de um plano para outro, parecem ser também, em grande medida, responsáveis pela atmosfera alucinante e atordoante do filme.

O método de *étalonnage*²³ do filme de Sokurov revela o trabalho meticuloso do realizador em pensar a atmosfera própria de cada cena, de cada plano, como se um único fotograma fosse uma tela, com composição e relações cromáticas próprias. A pintura compõe, a propósito, o próprio método utilizado por Sokurov para chegar ao resultado final desejado, como a imagem a seguir revela.

23 A *étalonnage* – em português, “marcação de luz e correção de cor” – consiste em um procedimento técnico realizado após a montagem final do filme e que tem como objetivo fazer com que as cores e os contrastes das diferentes cenas filmadas em diferentes ambientes e com diferentes luzes sejam igualados para que o espectador tenha uma percepção homogênea em termos de textura de imagem.

O *storyboard* em destaque nos dá a dimensão exata do método de trabalho do realizador russo no que diz respeito à *étalonnage*. À esquerda, encontramos a decupagem do filme plano a plano, enquanto à direita, é possível ver as indicações de cores buscadas por Sokurov através do uso de tinta guache ou lápis de cera. A observação desse trabalho revela um esforço de Sokurov de atingir o pictural tanto no processo de pré-produção como no de pós-produção. Aqui também é possível e estimulante pensar, mais uma vez, sobre o esforço do realizador em fazer a matéria fílmica apresentar características análogas à matéria pictórica; em outras palavras, em fazer com que o aparato técnico possa gerar imagens cujos aspectos plásticos sugiram formas trabalhadas à mão. Para Beatriz Furtado, é justamente essa “vontade de pintura, como princípio plástico e força criadora, que imprime na imagem um plano de composição, figuras de pensamento e blocos de sensações” (FURTADO, 2013, p. 16).

O trabalho de Aleksandr Sokurov com as cores revela que o diálogo do diretor russo com Goethe não se limita à poesia dramática do escritor alemão, que serviu de base para sua adaptação cinematográfica, mas abarca também as incursões de Goethe no campo das ciências naturais, particularmente os apontamentos feitos na obra *Doutrina das cores (Farbenlehre)* (2011). Ao ser questionado sobre em que medida essa obra influenciou sobre o tratamento dado às cores no seu *Fausto*, Sokurov assevera que tal influência ocorreu “sem nenhuma dúvida. Esse é um dos tratamentos estéticos fundamentais que possui, a meu ver, um grande valor prático. Sobretudo para mim” (BÉGHIN, 2012, p. 14, tradução nossa).²⁴

Dentro dessa perspectiva, é provável que a última seção do livro – “Efeito sensível-moral da cor” – tenha influído de forma mais decisiva no trabalho cromático de Sokurov em *Fausto*. Nesta seção, Goethe busca investigar as interações entre percepção e conhecimento na medida em que, segundo o escritor alemão, “a experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos” (GOETHE, 2011, p. 139), isto é, a cor “estimula em nosso olho a sensação de sua qualidade” (GOETHE, 2011, p. 146).

24 “Sans aucune doute. C’est l’un des traités esthétiques fondamentaux qui possède, à mes yeux, une grande valeur pratique. Surtout pour moi”.

O trabalho de Sokurov parece, ainda que de um modo não esquemático, tentar explorar o potencial das cores de criar modulações afetivas às cenas. Voltando aos três fotogramas apresentados anteriormente, é possível perceber mais claramente essa relação. No primeiro fotograma, a tonalidade azul que envolve o rosto de prazer de Margarida dentro da igreja parece reforçar o caráter celestial, de pureza, que envolve a personagem. No segundo, o amarelo-ouro parece estimular o nosso olhar a percorrer o rosto da personagem. É relevante lembrar que Goethe definiu que o amarelo possui uma “impressão calorosa e agradável” (GOETHE, 2011, p. 141). Já no terceiro, o olhar lascivo de Fausto, ao se aproximar de Margarida enquanto ela dorme, desejando violentá-la, encontra-se envolto em uma tonalidade monocromática verde, o que reforça, de alguma forma, um certo desconforto moral do espectador com a cena, ratificando o modo como Goethe pensou o efeito sensível-moral desse tom: “a cor de enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável” (GOETHE, 2011, p. 141). Portanto, ainda que não se possa exatamente pensar em uma gramática das cores entre sensação e moral, como pensou Goethe, essa ideia parece ser bem produtiva para se compreender o trabalho de Sokurov com elas, um trabalho que parece ser pautado pela construção de ambiências a partir da busca de afinidades entre as sensações visuais e a construção das *Stimmungen*.

Deformação

O poder atordoante da visão agenciada pelas lentes anamórficas levou Aleksandr Sokurov a adotá-las em *Fausto*. De acordo com o realizador russo, em depoimento a Jeremi Szaniawski, “nós usamos uma lente única – bem larga (ele mostra o tamanho aproximado de uma TV de tela plana). Ela cria uma perspectiva invertida, é muito difícil de operar e só há um modelo no mundo” (SZANIAWSKI, 2014, p. 304, tradução nossa)²⁵. A adoção das lentes anamórficas provoca, invariavelmente, uma perturbação na forma, como se pode perceber na reprodução dos fotogramas a seguir:

25 “We used a unique lens – a very large one (he gestures to about the size of a large tv screen). It creates inverted perspective. It is very difficult to operate, and there is only one model of it in the world”.

Figura 8 - Fotograma de *Fausto* sob efeito das lentes anamórficas.



Fonte: Fausto (2011).

Captura de fotograma do filme feita pelo autor.

Figura 9 - Fotograma de *Fausto* sob efeito das lentes anamórficas.



Fonte: Fausto (2011).

Captura de fotograma do filme feita pelo autor.

A torção da matéria em direção à figura pode ser considerada um aspecto inerente à própria atividade artística. O escultor torce o mármore para extrair dele uma forma; o músico tensiona as cordas do violão para produzir o som; Sokurov manda construir lentes anamórficas para conferir à imagem um poder de expressão.

Ao observarmos os dois fotogramas em destaque, percebemos que as imagens se encontram tensionadas no sentido diagonal, fenômeno que causa uma ruptura tanto com o tipo de visualidade com a qual estamos habituados em nosso dia a dia quanto com a própria natureza plástica oferecida pela maior parte do filme. É dessa perspectiva que a contemplação desses fotogramas acaba por revelar como a imagem passa a ser muito mais do que uma representação de algo para se tornar uma testemunha do modo como o tratamento dado ao material fotográfico torna a própria materialidade visível, resultado da ação de um sistema de forças sobre ela. Gilles Deleuze se perguntava, acerca da pintura de Francis Bacon, sobre como ela tornava visíveis forças invisíveis, como as cabeças agitadas do artista inglês apresentavam um movimento que era resultado de “forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento que se exercem sobre a cabeça imóvel” (DELEUZE, 2007, p. 64). De forma análoga, a distorção, uma vez que não se localiza em um ponto específico da imagem, como nas cabeças pintadas por Bacon, mas em toda sua extensão, torna visível a ação de um fenômeno ótico, de uma força, e, neste caso, de uma concavidade e espessura das objetivas que desviam a luz que atravessa a lente, deslocando o centro ótico da imagem.

Ainda que não tenha, convencionalmente, uma função narrativa dentro do filme, o emprego desses efeitos acaba por induzir o próprio espectador a tentar encontrar um porquê para tal procedimento estético, isto é, uma relação de pertinência entre forma e conteúdo. Curiosamente — ou não —, o uso das lentes anamórficas ocorre em momentos em que se suspeita da presença de forças sobrenaturais: no caso do primeiro fotograma, o encontro inicial de Fausto com Mauricius Müller (Mefistófeles); já no segundo, a condução de Fausto em direção ao inferno. Portanto, a presença de forças sobrenaturais é sugerida através do uso de forças óticas, matéria que atua sobre a nossa percepção. Em sua análise do quadro *O enterro do conde Orgaz*, de El Greco (1586), Deleuze sugere que o modo como as figuras da metade superior do quadro do pintor maneirista espanhol aparecem, afinando-se des-

mesuradamente, daria-se em função daqueles corpos estarem expostos às “sensações celestes, infernais ou terrestres” (DELEUZE, 2007, p. 18). Em *Fausto*, as distorções na plástica da imagem atestam, mais uma vez pensando com Deleuze, que “as Figuras divinas [ou demoníacas, acrescentamos] são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que se permite qualquer coisa” (DELEUZE, 2007, p. 18).

Considerações finais

O trabalho de Aleksander Sokurov com a materialidade fílmica, voltado claramente à subversão da nossa percepção habitual através da manipulação de aspectos como ponto de vista, luz, cor e forma, evidencia como o seu *Fausto* não se apresenta como um filme que supostamente encarnaria o sentido emanado pela tragédia de Goethe, mas como uma obra resultante do próprio esforço do realizador russo em torcer o material fílmico, plasmá-lo a fim de que ele provoque no espectador formas de experiência sensível cuja recepção evoca, não por acaso, modos descritivos pertencentes ao mesmo campo semântico daqueles empregados na obra do escritor alemão. Ambas as obras são assustadoras, claustrofóbicas, alucinantes, atordoantes. Aqui, apontamos uma possível resposta para a nossa indagação inicial.

Desde o início deste ensaio, a dissolução do paradigma epistemológico sujeito/objeto e a incorporação da dimensão sensível da experiência no processo analítico nos estimularam a um reexame de uma das categorias empregadas nos estudos de intermedialidade: a transposição intermedial. A insatisfação com os modos de explicação de processos como a adaptação cinematográfica, em geral substancialistas, estimulou-nos a testar, neste capítulo, uma hipótese de caráter puramente especulativo: seria possível pensar este processo como uma espécie de *tradução de atmosferas*? A adoção dessa moldura analítica se fundava: a) em uma consideração da dimensão sensível, das atmosferas, das *Stimmungen*, como horizonte final do texto; b) no exame de como as materialidades da comunicação – no caso em questão, o material fílmico – influem no processo de construção de sentidos; c) em uma noção expandida de tradução, inspirada na lição de Benjamin de que uma das tarefas do tradutor seria a busca de correspondências

nas “tonalidades afetivas” entre os diferentes meios expressivos envolvidos no processo tradutório.

Pelas limitações de espaço e do próprio ensaísta, faltou ainda friccionar essa hipótese com um campo mais amplo da teoria da tradução ou mesmo com a filosofia da técnica, como a noção de *transdução* em Gilbert Simondon. Há que se debruçar, ainda, sobre as possíveis contradições que a palavra *transposição* enseja à defesa de nossa argumentação central. No entanto, espera-se que essas limitações não oblitarem as contribuições deste ensaio, dirigido a uma das únicas e mais honrosas tarefas das Ciências da Linguagem e das Ciências Humanas hoje, que consiste na busca pela complexificação do modo como observamos os fenômenos que nos cercam.

Referências

- AGOSTINHO, S. **As confissões**. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Edameris, 1964.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BALZAC, H. **Le Père Goriot**. Paris: Editions Gallimard, 2001.
- BÉGHIN, C. Comment Faust passa la montagne. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 679, p. 6-11, jun. 2012.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. Tradução Susana Kampff Lages. In: _____. **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 101-119.
- CHAHINE, J. Review: Faust. **Film Comment**, New York, jul./ago. 2013. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/article/faust-alexandr-sokurov-review/>>. Acesso em: 19 jul. 2020.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- EL GRECO. **O enterro do Conde de Orgaz**, 1587. Óleo sobre tela; 480 x 360 cm. Igreja de São Tomé, Toledo.
- FAUSTO. Direção: Aleksandr Sokurov. Produção: Andrey Sigle. Rússia: Imovision, 2011. DVD.
- FAUST und Erdgeist, ilustração de Goethe. [S.l.], 31 jan. 2008. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faust_und_Erdgeist_Illustration_von_Goethe.jpg>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- FURTADO, B. A imagem-intensidade no cinema de Sokurov. In: PARENTE, A. **Cinema/Deleuze**. Campinas: Papyrus, 2013. p. 15-30.
- GOETHE, J. W. von. **Doutrina das cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

_____. **Fausto**: uma tragédia. Tradução Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, stimmung**. Tradução Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC, 2014.

_____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

ISER, W. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2. p. 927-953.

LAGES, S. K. Alegoria da leitura, figuras da melancolia: “a tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **Leituras de Benjamin**. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007. p. 51-64.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAHL, B. **Goethes Faust auf der Bühne**. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1998.

MARTONI, A. S. *Fausto*, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, v. 16, n. 3, p. 192-215, 11 nov. 2018. Disponível em: <<https://uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/download/1053/938>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

_____. *Stimmungen no Fausto* de Aleksandr Sokurova. **Pandaemonium Germanicum**, São Paulo, v. 18, n. 26, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-1982-88372015000200005#B16/download/1053/938>. Acesso em: 19 abr. 2020.

MÜLLER, JR. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução Anna Stegh Camati; Brunilda Reichmann. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea 2. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012. p. 75-95.

NOTRE Musique. Direção e Produção: Jean-Luc Godard. França; Suíça. Imovision, 2004. DVD.

RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. **Intermedialidade e estudos interartes**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 15-45.

ROSE, S. Aleksandr Sokurov: desilusions and grandeur. **The Guardian**. London, 14 nov. 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/aleksandr-sokurov-faust>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

SCOTT, A. O. The muse of Goethe intensified. **The New York Times**. New York, 14 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html>>. Acesso em: 19 jul. 2020.

SOKOUROV, A. Alexandre Sokourov, peintre de la couleur: documents de travail de Faust. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 679, p. 30, jun. 2012.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPITZER, L. **Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo**. Madrid: Abada Editores, 2008.

SZANIAWSKI, J. **The cinema of Aleksandr Sokurov**: figures of paradox. New York: Wallflower Press Books; Columbia University Press, 2014.

THOMPSON, K.; BORDWELL, D. Godard comes in many shapes and sizes. **David Bordwell's website on cinema**: observations on film art, [S.l.], 14 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/12/14/godard-comes-in-many-shapes-and-sizes/>>. Acesso em: 7 mar. 2014.

ULM, H. R. **A fenda incomensurável**: literatura e cinema. 2014. 210f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

VIAGEM de solteira: Faust. **The Corrierino**, [S.l.], 12 abr. 2012. Disponível em: <<https://corrierino.com/forum/viewtopic.php?p=925369>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

WELLBERY, D. S. Historisches Wörterburch ästhetischer Grundbegriffe. In: BARCK, K. et al. **Postmoderne**: Synästhesie. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2003. v. 5. p. 703-733.



O PODEROSO CHEFÃO

DAS PÁGINAS DO LIVRO ÀS TELAS DO CINEMA²⁶

Daniel Santos Ribeiro
Maria Elisa Rodrigues Moreira

“Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar”.
André Bazin (2014)

A conformação do universo narrativo²⁷ de *O poderoso chefão* foi iniciada com o lançamento nos Estados Unidos, em 1969, do livro *The godfather*, de Mario Puzo. Em entrevista concedida ao programa *Larry King Live*, da CNN, em 02 de agosto de 1996, Puzo afirmou que o romance foi escrito após a publicação de outros dois romances²⁸ de sua autoria que, apesar de terem sido muito aclamados pela crítica, não lhe renderam bons retornos financeiros por não terem apelo comercial. O novo romance, ao contrário, surgiu a partir de uma pressão editorial para que o autor escrevesse algo sobre a máfia, o que ele fez: a obra,

26 Este capítulo deriva da dissertação de mestrado intitulada *O poderoso chefão: reflexões sobre literatura, cinema e adaptação*, de autoria de Daniel Santos Ribeiro, realizada sob orientação da Prof.^a Dr.^a Maria Elisa Rodrigues Moreira, defendida em 2017.

27 A expressão “universo narrativo” é utilizada neste capítulo conforme apresentada por Marie-Laure Ryan (2013, p. 97) em “Narrativa transmídia e transfuncionalidade”, remetendo a um espaço narrativo no qual um texto-chave funciona como irradiador de outras histórias, em suportes similares ou distintos, que se desenvolvem ao longo do tempo.

28 *A Guerra Suja* (1953) e *Mamma Lucia* (1973).

que retrata a história da máfia ítalo-americana nos Estados Unidos a partir de 1940, teve sucesso junto ao público e já no ano seguinte foi traduzida para o português e lançada no Brasil, com o título *O chefão*, pela editora Expressão e Cultura.

O foco da narrativa é a *famiglia* Corleone, uma das cinco grandes organizações mafiosas instaladas na cidade de Nova Iorque no momento em que se inicia a trama. O que move a relação entre essas organizações é uma troca constante de benefícios, da qual depende a vida ou a morte de seus integrantes. Comandada por seu patriarca, “Don” Corleone, a família tem um negócio lícito — a importação de azeite da Itália — que funciona como fachada para acobertar uma série de atividades ilícitas, como a importação ilegal de bebidas, jogos e apostas. Muitas vezes é preciso, para garantir as atividades da família, que seus integrantes corrompam policiais, juízes e políticos ou que, em alguns momentos, promovam a “justiça” por meio de seus “métodos” próprios.

O direito pela edição da brochura foi comprado naquele mesmo ano pela Fawcett, por 410.000 mil dólares (PUZO, 1972, p. 41). Já a Paramount Filmes, acreditando no sucesso do futuro livro, antes mesmo do lançamento já havia feito um contrato com o agente de Puzo para o caso de resolverem realizar a filmagem (PUZO, 1972, p. 44). Conforme as expectativas, a obra teve grande sucesso, o que motivou o estúdio a, além do contrato de direitos assinado, convidar Puzo para trabalhar no roteiro do filme adaptado de *O chefão*, o qual seria lançado em 1972, com o título *O poderoso chefão* (*The godfather*) e sob direção de Francis Ford Coppola²⁹.

Começou assim a expansão do universo narrativo de *O poderoso chefão*, que desde então continua a se ampliar: em 1974 e 1990 foram lançados, respectivamente, *O poderoso chefão – Parte II* (*The godfather – Part II*) e *O poderoso chefão – Parte III* (*The godfather – Part III*), que constituem a trilogia fílmica de Coppola e passaram a funcionar como as principais referências desse universo narrativo. Em 2006, veio à tona o romance *A volta do poderoso chefão*, de Mike Winegard-

29 É interessante destacar que, com o sucesso da adaptação cinematográfica de 1972, as edições posteriores do livro no Brasil, cujos direitos de publicação pertencem hoje ao Grupo Editorial Record, passaram a trazer o título *O poderoso chefão*, antecipando um movimento editorial bastante comum na contemporaneidade, que visa à articulação dos produtos de um mesmo universo narrativo com interesses comerciais.

ner e *The godfather: the game*³⁰, um jogo de ação para videogame e computador da Electronic Arts que se baseia no filme de 1972. No ano de 2009, foi lançado o novo romance de Mike Winegardner, *A vingança do poderoso chefão*, assim como outro jogo de ação, *The godfather II*, inspirado na segunda parte da trilogia fílmica. Em 2014, chegou às livrarias o livro *A família Corleone*, de Ed Falco. Além dessas obras marcadamente narrativas, integra ainda esse universo um grande conjunto de produtos comerciais, como camisetas, canecas, miniaturas de automóveis, jogos de tabuleiro, bichos de pelúcia, entre outros.

Neste capítulo, refletiremos sobre o diálogo estabelecido entre literatura e cinema a partir dos dois objetos que incitam o surgimento de todo esse universo mafioso, o livro de Mario Puzo e o primeiro filme da trilogia de Coppola, abordados pelo referencial teórico da adaptação tal qual formulado por Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006). A opção por trabalhar com essas duas obras específicas deriva do fato de entendermos que o cerne da narrativa do romance *O poderoso chefão* está concentrado no primeiro filme, enquanto os filmes *O poderoso chefão - Parte II* e *O poderoso chefão - Parte III* se apresentam como narrativas que expandem e ampliam os eventos do romance, distanciando, assim, seu enredo da narrativa de Puzo.

Sobre adaptações: do *Chefão* de Puzo ao *Chefão* de Coppola

Os estudos sobre adaptação vêm se ampliando nos últimos anos e afirmando seu lugar nos ambientes acadêmicos, no escopo dos chamados estudos interartes ou intermédias (CLÜVER, 2006), os quais apresentam diversas vertentes de abordagem e recobrem distintos campos da prática artística e diferentes suportes midiáticos. A adaptação é uma dessas vertentes e, ainda que já se amplie seu escopo, como aponta Linda Hutcheon (2013), dedica-se primordialmente a refletir sobre as relações entre a literatura e o cinema.

Entretanto, o tema não é uma novidade: já em 1952, André Bazin, nome referencial dos estudos cinematográficos, saía em defesa das

30 A adaptação do filme para o videogame é tema da dissertação de Gerson Boaventura Bastos Netto (2010), intitulada *A adaptação do filme O Poderoso Chefão para o videogame*.

adaptações com o texto “Por um cinema impuro – defesa da adaptação” (2014), do qual foi extraída a epígrafe do início deste capítulo. O pesquisador afirma que as adaptações não são um fato novo, mas um movimento comum pertencente à evolução natural das artes, as quais seriam marcadas por um processo de “influência recíproca” (BAZIN, 2014, p. 115), e aponta que as imagens feitas pelas adaptações não “traem” os textos aos quais remetem, uma vez que se tratam tanto de estéticas quanto de narrativas diferentes, e que não há mesmo qualquer pretensão de se chegar a um resultado “igual” (BAZIN, 2014, p. 125).

Apesar disso, ainda hoje, o trabalho com adaptações provoca resistências nos ambientes acadêmicos e na crítica cultural, que muitas vezes tomam essas produções como obras secundárias que “desrespeitam” o texto que por elas será ressignificado, lendo-as sob a perspectiva da “traição”. Isso parece motivar a ênfase dada por Linda Hutcheon e Robert Stam ao fato de que, para analisar uma adaptação, é preciso que nos desvinculemos dos julgamentos de valor que tomam como base critérios de “fidelidade” à “obra original” e entendamos este processo “como uma orquestração de discursos, talentos e trajetos” (STAM, 2006, p. 23), que olhemos para essas narrativas como “um outro texto” que faz “parte de um amplo contínuo discursivo” (STAM, 2006, p. 24, grifo nosso).

Nessa perspectiva, a adaptação funciona como um modo persistente e onipresente de (re)contar histórias de que gostamos e para as quais “criamos variações”, não como “uma cópia num modo de reprodução qualquer”: a adaptação “é uma repetição, porém sem replicação, unindo o conforto do ritual e do reconhecimento com o prazer da surpresa e da novidade” (HUTCHEON, 2013, p. 229). É sob esse prisma que pensamos a adaptação de *O poderoso chefão*: um fenômeno complexo, cuja análise precisa ir muito além de critérios de fidelidade ou de uma abordagem pautada na simples transferência de um suporte midiático para outro, ou na passagem de um “texto de partida” a um “texto de chegada”. A adaptação é tanto um processo (a ação procedimental de se construir um novo texto a partir de um texto anterior) quanto um produto (a obra final) e esse processo não equivale a uma tradução literal, mas antes a uma recodificação entre distintos sistemas sógnicos de modo a se manter uma ligação entre o texto adaptado e as adaptações (HUTCHEON, 2013).

O poderoso chefão apresenta-se, assim, como uma adaptação de Francis Ford Coppola para o best-seller de Mario Puzo, um filme que marcou o fim da era clássica de Hollywood e o alvorecer da era dos megafilmes (KEMP, 2011, p. 342) e que, como afirma Steven Jay Schneider (2013, p. 544), “estabeleceu boa parte das regras do jogo do cinema dos anos 1970 com seu domínio técnico” (SCHNEIDER, 2013, p. 544). Segundo Philip Kemp (2011, p. 342), o jovem Coppola (o diretor tinha apenas 33 anos em 1972) conseguiu, com esse filme, reunir a “nova elite” do cinema americano (Marlon Brando, Al Pacino, Richard Castellano, Talia Shire, James Caan, Robert Duvall, Diane Keaton, Robert De Niro, entre outros) para interpretar e dar vida às histórias da máfia de Puzo e alcançou sucesso de público e de crítica, sobretudo ao deixar um legado na cultura popular com suas “frases de efeito”, a magistral fotografia âmbar de Gordon Willis e a inesquecível trilha sonora de Nino Rota (KEMP, 2011, p. 342).

Cabe destacar que, nesse processo, mesmo tendo Puzo vendido os direitos da obra para a Paramount, Coppola fez questão de, ao iniciar o filme, explicitar a autoria do texto como sendo de Puzo, que o roteirizou junto com ele. Em uma das películas que comenta, o diretor diz que sempre se orgulhou “de dar ao autor a primeira posição nos créditos” (*O PODEROSO chefão*, 2008, 00’37”), como faz com Mario Puzo. Isso fez com que, logo no início do filme, o espectador já saiba que está diante de uma adaptação, o que vai ao encontro do que diz Linda Hutcheon (2013, p. 30): as adaptações podem ser “uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis” e, assim, ser entendidas pelo espectador, desde o princípio, como adaptações³¹.

Diante dessa complexidade, aqui apenas esboçada, evidencia-se que não há como abordarmos por todos os ângulos, nos limites deste capítulo, o processo adaptativo que leva *O poderoso chefão* das páginas do romance às telas do cinema e aos posteriores desdobramentos desse universo narrativo. Foi necessário que estabelecêssemos um recorte que possibilitasse nossa reflexão. Assim, optamos por, nas páginas a seguir, discorrer sobre os modos pelos quais um aspecto central

31 Nesse aspecto, a adaptação de *O poderoso chefão* apresenta três características apontadas por Linda Hutcheon (2013, p. 30) nas análises das adaptações que vão além da originalidade e da fidelidade: a transposição anunciada, o processo de criação (com suas novas interpretações e criações coletivas) e o viés da recepção (como produto intertextual, os conhecimentos do público podem possibilitar uma distinta compreensão da história apresentada).

dessa obra (o contexto da máfia) foi abordado na narrativa literária e na narrativa fílmica conforme os recursos de linguagem de que cada um desses meios dispõe para suas produções e sobre como esse contexto implicou na forma de construção dos personagens que conduzem a narrativa. Acreditamos que, mesmo sendo bastante breve, a partir dessa análise, será possível aventarmos algumas hipóteses relativas aos caminhos pelos quais as malhas da imagem se ramificam entre a literatura e o cinema.

A máfia entre a história, o romance e o filme

A máfia sempre foi alvo de especulações narrativas, com sua atmosfera de poder, seus negócios e seus “julgamentos” criminosos sendo representados pela história, pela mídia jornalística e pela ficção (MELO; ALMÉRI, 2009). Apesar de não ter sido o primeiro objeto de ficção a retratar a máfia, *O poderoso chefão* talvez seja um dos que alcançou maior dimensão de público, sendo reconhecido mundialmente e até hoje servindo de referência para que se conheça a máfia italiana e, em especial, a máfia ítalo-americana: nosso imaginário está povoado pelas imagens que associam a máfia ao crime e a uma série de métodos de atuação dela característicos que advém, em grande parte, desse universo narrativo.

Nessa perspectiva, nesta seção, abordaremos “como”³² os elementos da história, do contexto e da estrutura social da máfia contribuíram para a construção do romance *O poderoso chefão*, sendo depois ressignificados no processo de adaptação livro-filme, assim como atentaremos ao fato de que “quem” realizou essas duas obras, ou seja, Mario Puzo e Francis Ford Coppola³³, são ítalo-americanos e conviveram de perto com a cultura que estão abordando. Esse fato, aliado às

32 Linda Hutcheon, em *Uma teoria da adaptação*, propõe alguns caminhos que poderiam constituir um método de análise das adaptações. Um desses caminhos seria a observação de seis questões principais a serem postas diante dessas obras com o intuito de compreendê-las profundamente: “O quê? Quem? Por quê? Como? Onde? Quando?” (HUTCHEON, 2013, p. 21).

33 Não estamos, com essa afirmação, desconsiderando o caráter coletivo de produção, especialmente da obra fílmica, mas tomamos a figura do diretor como aquele que controla o processo em seu aspecto geral.

pesquisas³⁴ que nortearam a produção do livro e do filme, evidencia-se na maneira cuidadosa e aprofundada pela qual elementos históricos relacionados à cultura italiana e à máfia ítalo-americana são apresentados no *Chefão*: no livro, as expressões em italiano, as práticas culturais (como a culinária e as relações familiares) e as rígidas regras da máfia ganham destaque; no filme, as vestimentas, os objetos, os cenários e até mesmo o olhar ou as expressões faciais representadas demonstram esse conhecimento e sugerem a busca do verossímil pela narrativa. Se observarmos, por exemplo, fotografias de época que retratam a paisagem geográfica da Sicília, os membros da “velha máfia” e aqueles da máfia ítalo-americana ou os crimes atribuídos a grupos mafiosos, fica evidente como os elementos do real foram absorvidos tanto pela construção da narrativa literária quanto da narrativa fílmica.

A formação de organizações mafiosas é um fenômeno social que evoluiu com o tempo, ampliou-se de forma geográfica e acompanhou as transformações econômicas desde o seu surgimento até a época atual. Os grupos mafiosos que nasceram na Itália, mais precisamente na Sicília, ganharam força com o pós-guerra e persistem em vários locais do mundo. Jo Durden Smith, em *A história da máfia*, afirma que a Sicília sempre foi um território disputado e explorado pelos mais diversos povos, “gregos, romanos, bizantinos, árabes, alemães, franceses e, nos intervalos, por quaisquer piratas e arrivistas que quisessem conquistar fama” (SMITH, 2015, p. 15). Suas características geográficas dificultavam tanto o trânsito pela ilha quanto sua proteção, de modo que ali “os agentes da lei eram escassos e dispersos”, o que fazia com que o banditismo fosse “uma boa opção de carreira para rapazes que permaneciam protegidos da lei, caso ela chegasse, pela lealdade de famílias e clãs”, situação que justifica que a unidade básica da máfia seja a *famiglia*³⁵ (SMITH, 2015, p. 17).

34 O cuidado histórico e estético com a representação da máfia que se observa em *O poderoso chefão* indica a existência de uma pesquisa aprofundada sobre a máfia ítalo-americana para a composição tanto do livro quanto do filme. O próprio Mario Puzo, em *Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O chefão*, afirma que “O chefão foi escrito baseado exclusivamente em pesquisa” (PUZO, 1972, p. 39).

35 Vale ressaltar que, no contexto da máfia siciliana, a ideia de família é desconstruída e ampliada, de modo que a estrutura ou a composição da *famiglia* extrapola os limites tradicionais da consanguinidade ou da afinidade.

Esse cenário é retomado com precisão por Mario Puzo no romance, quando retrata o período que Michael passa na Sicília, e reforçado na narrativa fílmica pelo cuidado na composição do cenário e dos figurinos:

Vestido de roupas velhas e usando um gorro pontudo, Michael fora transportado do navio atracado em Palermo para o interior da Sicília [...]. Michael teve bastante tempo para pensar. Durante o dia, *dava um passeio pelo campo, sempre acompanhado de dois dos pastores* ligados às propriedades de Don Tommasino [...]. Em suas longas caminhadas, o que mais o impressionava era a beleza magnífica daquela terra; [...]. *No horizonte, as colinas nuas* brilhavam como ossos branqueados, escolhidos e empilhados em posição vertical. Jardim e campos, cintilantemente verdes, adornavam a *paisagem deserta* como brilhantes colares de esmeraldas. Os dois pastores guarda-costas sempre levavam consigo suas luparas quando acompanhavam Michael em seus passeios. *A mortífera espingarda siciliana* era a arma favorita da Máfia. (PUZO, 2014, p. 333-337, grifo nosso).

Em *História da máfia*, Salvatore Lupo apresenta uma aprofundada pesquisa sobre essa instituição e busca, no surgimento do termo na Itália, os elementos para seu melhor entendimento. Conforme o historiador, a primeira vez em que se fala a respeito de “mafiosos” é entre 1862 e 1863, numa comédia popular de grande sucesso³⁶. Em 1865, um documento público fala novamente em “máfia ou associação delinquente” (LUPO, 2002, p. 15) e, em 1871, a lei de segurança pública faz menção a “ociosos, vagabundos, mafiosos e suspeitos em geral” (LUPO, 2002, p. 15). Mas é só por volta de 1880 que, segundo Lupo, um dos maiores etnólogos europeus, Giuseppe Pitрэ, elabora um conceito de máfia que aponta que ela “[...] não é seita nem associação, não tem regulamentos nem estatutos, o mafioso não é um ladrão, não é um malandro [...]” (PITRÉ apud LUPO, 2002, p. 19). Ao contrário disso, Pitрэ associa a máfia à “consciência do próprio ser”, ao “exacerbado conceito da própria força individual” (PITRÉ apud LUPO, 2002, p. 19). É também Pitрэ quem discorre sobre a *omertà*, que pode ser entendida como um código de silêncio que vigora dentro da máfia, uma vez que nela o homem “virilmente responde por si mesmo às ofensas sem recorrer à jus-

36 A comédia, escrita por Gaspare Mosca e dirigida por Giuseppe Rizzotto, foi intitulada de *I mafiusi di la Vicaria* (LUPO, 2002, p. 14-15).

tiça estatal” (PITRÈ apud LUPO, 2002, p. 19). Esse é um ponto-chave na historiografia da máfia: ela é constituída por homens viris e corajosos, dispostos a fazer justiça com as próprias mãos, mesmo que para isso precisem assumir uma posição de tirania e arrogância³⁷.

Uma passagem significativa de *O poderoso chefão* para refletirmos sobre a *omertá* e os códigos da máfia é a cena da “cabeça do cavalo”, que ganhou destaque graças ao filme de Coppola. No romance, o trecho relata o momento em que Jack Woltz (um diretor de cinema que se recusou a dar o papel de protagonista em um de seus filmes a Johnny Fontane, um dos afilhados de Don Vito Corleone) dorme em seu quarto após ter sido chantageado, na noite anterior, por Tom Hagen, que se apresentou para Woltz como sendo o “advogado” da família Corleone, dando uma aparente roupagem “legal” para as atividades ilícitas da família “mafiosa”³⁸. Nesse momento do enredo, Hagen age de modo a garantir o cumprimento da missão solicitada por Don Corleone: que Johnny seja escalado para o filme de Woltz.

Naquela terça-feira, por algum motivo, acordara cedo. A luz da manhã tornava seu enorme quarto tão embaçado quanto uma campina enevoadada. A certa distância, ao pé de sua cama, havia algo de forma familiar, e Woltz moveu-se com dificuldade, apoiando-se nos cotovelos, para conseguir uma visão mais clara. Tinha a forma de uma cabeça de cavalo. Ainda tonto, Woltz estendeu a mão para alcançar a lâmpada da cabeceira e acendeu-a. O choque do que viu tornou-o fisicamente doente. Parecia que um grande martelo o havia atingido no peito, seu coração começou a bater estranhamente, e ele sentiu náuseas. Seu vômito sujou o tapete. Separada do corpo, a sedosa cabeça preta do grande cavalo Khartoum estava colada em um espesso coágulo de sangue. Nela viam-se os ten-

37 Salvatore Lupo associa esse “código” ao que denomina “velha” máfia, que era predominantemente siciliana e se pautava pela busca da consideração social e do respeito, sendo muitas vezes até desdenhosa da riqueza. Em oposição a este modelo encontra-se a “nova” máfia, identificável nos Estados Unidos sobretudo a partir da década de 1970, com a qual se identifica a máfia ítalo-americana (LUPO, 2002, p. 29-30). De acordo com Philip Kemp (2011, p. 342), esse processo de passagem da “velha máfia” à “nova máfia” é recuperado por Francis Ford Coppola na estruturação do filme, que apresenta “uma transição semelhante à do crime organizado, à medida que o cavalheiresco e sinistro mundo do patriarca Don Vito Corleone (Brando) é eclipsado pela organização mais brutal, eficiente e política representada pelo desafortunado Sonny (Caan) e pelo cerebral Michael (Pacino)”.

38 Tom Hagen, apesar de ser advogado, na realidade é o *consigliere* da família Corleone. Na *famiglia*, este cargo corresponde a um “conselheiro interino” de Don, que, portanto, mantém uma posição importante nos negócios.

dões brancos e delgados. Uma espuma cobria-lhe o focinho, e seus olhos grandes como maçãs, que haviam brilhado como ouro, apresentavam-se manchados, lembrando uma fruta podre, de sangue morto, em consequência da hemorragia. Woltz foi atacado por um terror puramente animal, e sob o efeito desse terror gritou pelos criados, em seguida, telefonando para Hagen, fazendo ameaças descontroladas. Seu delírio insano alarmou o mordomo, que telefonou para o médico particular de Woltz e para seu substituto eventual no estúdio. Mas Woltz recuperou os sentidos antes de eles chegarem. (PUZO, 2014, p. 67).

Um alerta, um aviso, uma ameaça de que não se deve recusar o pedido de um mafioso. O livro nos diz que Don Corleone jamais pede um novo favor quando lhe recusam um primeiro. Por meio de suas estratégias narrativas, Mario Puzo conduz, seduz, “mobiliza” o leitor com a “história” de Woltz em aproximadamente dezessete páginas. Algumas páginas depois da violenta cena, o leitor descobrirá que Fontane conseguiu o papel almejado.

No cinema, essa sequência começa aproximadamente trinta minutos após o início do filme: depois de um jantar no qual Woltz se nega a ajudar Fontane, um efeito de transição na montagem (opacidade suave de camadas) revela ao espectador a mansão onde o diretor fictício reside e denota a breve passagem de tempo. Nota-se a brandura do céu, que indica um possível amanhecer. As luminárias do jardim ainda estão acesas e são refletidas pela água da piscina. Mas só concluiremos que é mesmo o início do dia (e não o seu término) na cena seguinte: a câmera se aproxima cada vez mais da mansão até entrarmos no quarto (num recurso típico do cinema para os filmes de suspense), onde algo ou alguém, totalmente coberto pelos lençóis, está oculto. Nota-se, pela cenografia, tratar-se de um ambiente requintado. O movimento da câmera é lento, aproximando-se gradualmente da cama. Juntamente ao áudio utilizado, cria-se um ambiente natural para o suspense. O que veremos embaixo dos lençóis?

Nessa sequência, ao minimizar o destaque que o romance dá ao ambiente, o diretor reforça o foco na ação, o que acaba gerando um impacto significativo no espectador e é muito eficiente para a narrativa fílmica, pois possibilita demonstrar quem de fato é a “máfia” e como ela se comporta quando há uma recusa diante de seus pedidos. Essa condensação temporal é bastante relevante: a cena fílmica, bem mais curta, precisa ser incisiva para que os eventos que apresenta pos-

sibilitem a percepção do que é esse universo da máfia e levem o espectador a vivenciar essa atmosfera de violência. Se, para “contar”³⁹ um determinado acontecimento, o romance institui o suspense pelo retardamento na revelação dos fatos (que se arrastam pelas dezessete páginas da narrativa) e pelas escolhas lexicais que impactam o leitor (tonto, choque, náuseas, vômito, espesso coágulo, fruta podre, sangue morto, animal, terror, delírio), para “mostrar” esse mesmo evento, o filme precisa ser claro, objetivo e dinâmico, ou seja, recorrer àquilo que Robert Stam chama de “mecânica da narrativa” no processo da adaptação. Isso ocorre na cena em questão por meio do recurso aos efeitos sonoros, enquadramentos e movimentos de câmera, que contribuem para o suspense que se obtém quando vemos Woltz examinar o sangue em suas mãos: destacam-se seus movimentos, seus gritos e a montagem entrecortada.

Mas não é apenas a questão da *omertá* que orienta a conformação da máfia ítalo-americana, subsidiando a narrativa ficcional. Se voltarmos às pesquisas de Salvatore Lupo, verificamos que há outras possibilidades de compreensão da máfia, que, segundo o historiador, pode ser pensada a partir de três diferentes perspectivas: como empresa, como organização ou como ordenamento jurídico. Em sua faceta de empresa, a máfia teria uma “estrutura racional e vertical” (LUPO, 2002, p. 30) e estaria “interessada na acumulação capitalista e em particular no narcotráfico” (LUPO, 2002, p. 29). Seu escopo de atuação perpassaria uma série de “serviços”, como o monopólio de atividades ilícitas (com recurso à violência e à intimidação para garanti-lo), as extorsões, as ameaças e, sobretudo, a venda de proteção. Para Lupo, essa ideia prevalece desde as origens da máfia, “em cada fase da sua existência: assim o tomam magistrados, policiais, estudiosos, romancistas e – mais uma vez – os próprios mafiosos que sempre se oferecem como protetores contra a criminalidade” (LUPO, 2002, p. 32).

39 Linda Hutcheon (2013) afirma que os processos de adaptação estão diretamente ligados aos “modos de engajamento” ou “modos de interação” entre público e obra. Haveria, na concepção da pesquisadora, três distintos modos de engajamento: o “contar”, o “mostrar” e o “interagir”. Uma obra pode “contar” ou “mostrar” uma história, ou ainda exigir uma “interação” com ela. Assim, por exemplo, enquanto um livro contaria uma história, o filme exerceria outra função, a de mostrar essa história. A adaptação, então, passa a ser entendida como a passagem entre essas formas de engajamento ou como a conformação de formas híbridas para esse engajamento.

Abordada como uma “organização”, encontraríamos a máfia que foi representada e levada aos tribunais, tomada muitas vezes como uma “organização secreta” que chega muito jovem à América, transportando das terras sicilianas o modelo da “família” como sua célula central. Nessa perspectiva, várias pesquisas recentes tendem a caracterizar as organizações mafiosas por elementos como continuidade (ela perdura além da vida de seus membros), estrutura hierárquica e militância (LUPO, 2002, p. 46).

Por fim, a máfia como ordenamento jurídico é apresentada por Lupo como um sistema no qual há ajuda mútua entre profissionais e homens de negócios: assim, a solidariedade pode existir não somente dentro da organização, mas também entre grupos diferentes ou até mesmo adversários (LUPO, 2002, p. 51). Tomada sob esse viés, a máfia implicaria a criação de um “Estado” próprio para o estabelecimento de sua própria ordem: conforme o jurista Santi Romano, citado por Lupo, a máfia tem “autoridades legislativas e executivas, tribunais que dirimem controvérsias e que punem, agentes que executam inexoravelmente as punições, estatutos elaborados e precisos como as leis estaduais” (ROMANO apud LUPO, 2002, p. 54).

Acreditamos que a máfia ítalo-americana, tal qual representada em *O poderoso chefe*, apresenta-se como um híbrido entre esses três modelos, que não apenas ambientam como justificam e conduzem os eventos narrativos tanto do livro de Mario Puzo quanto do filme de Francis Ford Coppola. É a estrutura da máfia ítalo-americana que garante a verossimilhança da narrativa, a qual recupera o processo de transposição da máfia siciliana ao contexto norte-americano e o período de sua consolidação, favorecida pela Lei Seca, como observaremos em breve a partir da cena do diálogo entre Amerigo Bonasera e Don Vito Corleone que, no filme, é iniciada com a emblemática afirmação do primeiro personagem: “Eu acredito na América”.

É importante recuperarmos parte dessa história para melhor compreensão desse diálogo: a destruição causada pela guerra na Itália fez com que “o bastão do crime [fosse] passado para os Estados Unidos, onde a Máfia siciliana cresceria exponencialmente com o inigualável meio de cultura da Lei Seca” (SMITH, 2015, p. 34), promulgada em 17 de janeiro de 1920 pelo presidente Calvin Coolidge, proibindo, desde

aquela data, a comercialização de bebidas alcoólicas⁴⁰. Com o tempo, evidenciou-se que a lei seca foi um equívoco, já que ela não obteve apoio dos cidadãos comuns e acabou fomentando o contrabando e a violência: segundo Nigel Cawthorne (2012, p. 66), grande parte da população americana (em torno de 75%) se tornou cliente de contrabandistas de bebidas e o número de bares ilegais se multiplicou exponencialmente (em Nova Iorque, houve a substituição de 16 mil bares legais por outros 32 mil ilegais). A máfia recém-chegada à América incluiria, entre suas atividades do período, a importação de bebidas do Canadá, a operação de bares ilegais e a consequente prática de suborno de policiais, fiscais, juizes e políticos. Até a revogação da Lei Seca, em 1933, a ação da máfia foi intensa nos Estados Unidos: em Nova Iorque, cinco “famílias” italianas se tornaram ricas no período⁴¹, sobrepondo-se aos crimes até então associados aos irlandeses e judeus (CAWTHORNE, 2012, p. 112-113). A atuação das famílias é a mais diversa possível: os negócios giram em torno dos jogos, da indústria têxtil, da agiotagem, da pornografia, da extorsão, da lavagem de dinheiro, do tráfico de drogas, da conspiração, da coleta de lixo, do transporte por caminhão e do roubo de carros (MELO; ALMÉRI, 2009, p. 72).

Essa vasta atuação da máfia e a disputa de poder entre as cinco famílias acaba por levar ao surgimento de diversos conflitos, como o que ficou conhecido por A Guerra de Castellammarese: “De um lado, Masaria, Lucky Luciano, Meyer Lansky. Do outro, ‘Sal’. Foram três longos anos de mortes, confronto, traições – começou em 1928 e terminou em 1931” (MELO; ALMÉRI, 2009, p. 77). Para solucionar esses problemas, os mafiosos se articularam: “O encontro em Atlantic City serviu para formarem o que seria chamado de Sindicato do Crime, também conhecido como Commission. Lá, foi decidido que a antiga maneira de

40 De acordo com Jo Durden Smith (2015, p. 39), houve certo patriotismo ao associar a bebida com algo negativo: se o país estava em guerra contra a Alemanha e os alemães faziam uso abundante das bebidas alcoólicas, também ela seria alvo da guerra. O mesmo valeria para a Itália e os vinhos. Além disso, incluiu-se no “pacote da guerra” a mobilização contra sonegadores de impostos: foram cerceados todos os destilados fabricados em alambiques ilegais, assim como qualquer bar que tentasse infringir a lei.

41 Trata-se das seguintes famílias: Gambino, que chega em 1907, chefiada por Albert “Chapeleiro Louco”; Lucchese, que chega em 1920, chefiada por Tommy Lucchese; Genovese, que chega em 1922, chefiada por Lucky Luciano; Bonanno, que chega em 1925, chefiada por Joe Bonanno; e Colombo, que chega em 1927, chefiada por Joe Colombo (CAWTHORNE, 2012; LUPO, 2002; MELO; ALMÉRI, 2009; SMITH, 2015).

lidar com os negócios mudaria” (MELO; ALMÉRI, 2009, p. 80). A partir de então, as decisões que afetavam o conjunto das famílias eram baseadas “nos planos que o Sindicato do Crime tinha para o futuro da máfia”: no caso da Guerra de Castellammarese, “a decisão destes homens sobre a atitude que deveriam tomar acabou dando um fim na guerra pelo poder. Procuraram Maranzano e propuseram matar Massaria e acabar com a guerra” (MELO; ALMÉRI, 2009, p. 77).

Esse cenário é fundamental à configuração narrativa dada por Mario Puzo ao seu romance, no qual retoma, pelas vias da ficção, as cinco grandes famílias mafiosas que dominavam as ilegalidades em Nova Iorque no período, dentre as quais é possível destacar a família Corleone, à qual o imigrante Bonasera vai recorrer em busca de “justiça” (leia-se morte) diante do ataque à sua única filha. Nessa passagem, podemos perceber algumas características da personalidade de cada um desses personagens e o contexto no qual se inseria a situação: de um lado, o mafioso; do outro, aquele que procura sua proteção, Bonasera, que “gozava de completa antipatia por parte de Don” (PUZO, 2014, p. 27).

De fato, a situação de Amerigo não era das mais confortáveis, como se pode perceber na narrativa:

O agente funerário fechou os olhos por um momento e depois começou a falar. Sua voz era serena, a voz que ele usava para consolar os desolados. – Eduquei minha filha à moda americana. Acredito na América. A América fez minha fortuna. Dei liberdade à minha filha, contudo lhe ensinei a nunca desonrar sua família. Ela arranhou um “namorado” não italiano. Foi ao cinema com ele. Ficava na rua até tarde. Ele veio conhecer os pais dela. Aceitei tudo isso sem um protesto, a culpa é minha. Há cerca de dois meses, foi passear de carro com ela. Tinha um amigo em sua companhia. Fizeram-na beber uísque e depois tentaram aproveitar-se dela. Minha filha resistiu. Defendeu sua honra. Eles bateram nela como em um animal. Quando cheguei ao hospital, os olhos dela estavam pretos. O nariz quebrado. O queixo arrebentado. Tiveram de costurá-la com fio metálico. Ela chorava de dor. “Meu pai, meu pai, por que fizeram isso? Por que fizeram isso comigo?”. E eu chorei. Bonasera não pôde falar mais, estava chorando novamente, embora sua voz não traísse sua emoção. Don Corleone, como contra sua própria vontade, fez um gesto de compaixão, e Bonasera retomou a palavra, a voz denotando grande sofrimento. – Por que chorei? Ela era a luz de minha vida, uma filha carinhosa. Uma garota bonita. Confiava nas pessoas e agora jamais confiará nelas novamente. Jamais será bonita novamente. (PUZO, 2014, p. 28).

Amerigo, como qualquer outro imigrante que sai de seu país natal em busca de uma nova vida, acreditou na América ao ser recebido por aquele país no pós-guerra. Para quem lá aportava, a América oferecia emprego, segurança, proteção, enfim, novas oportunidades. No entanto, nem tudo funcionava perfeitamente: de acordo com Salvatore Lupo, os quase 1.250.000 imigrantes vindos do sul da Itália para os Estados Unidos durante um período de dez anos (entre 1900 e 1910) foram acusados de reproduzir no “Novo Mundo [...] doença, ignorância, superstição e, naturalmente, criminalidade, tanto mais temida quanto mais exótica e misteriosa” (LUPO, 2002, p. 17). O encontro dos italianos com a América foi marcado, portanto, por uma série de preconceitos étnicos que acabaram contribuindo para o desenvolvimento da máfia em solo norte-americano.

O choro de Amerigo, assim, pode remeter tanto ao sofrimento pela situação da filha quanto à decepção com o país que o acolheu e no qual ele depositou toda a sua confiança. É possível ainda que as lágrimas estivessem relacionadas também ao fato de ele ter que recorrer, naquele momento, à mesma proteção a que seus antepassados um dia recorreram na Sicília, quando o Estado não oferecia a devida proteção aos cidadãos. A passagem é extremamente reveladora dos aspectos da história da máfia aos quais se recorre na construção do romance: o cidadão que não encontrou solução no ordenamento jurídico estatal apela, então, ao ordenamento jurídico da máfia.

— Por que você foi à polícia? Por que não veio a mim no começo desse negócio? Bonasera murmurou de modo quase inaudível: — O que quer o senhor de mim? Diga-me o que deseja. Mas faça o que estou pedindo. Havia um tom de insolência em suas palavras. Don Corleone perguntou solenemente: — E o que você quer que eu faça? Bonasera olhou para Hagen e Sonny Corleone, e balançou a cabeça. Don Corleone, ainda sentado à escrivaninha de Hagen, inclinou o corpo na direção do agente funerário. Bonasera hesitou, depois curvou-se e pôs os lábios tão perto da orelha cabeluda de Don Corleone que chegaram a tocá-la. Don Corleone ouvia como um padre no confessional, olhando atentamente para longe, impassível, distante. Permaneceram assim por um longo momento até que Bonasera terminou de sussurrar e endireitou o corpo. Don Corleone olhou seriamente para Bonasera. Este, com o rosto enrubescido, olhou por sua vez firmemente para Don Corleone. — Isso não posso fazer — falou, finalmente, Don Corleone. — Você está querendo ir muito longe. (PUZO, 2014, p. 29).

Vito Corleone quer saber por que Bonasera não o procurou desde o começo. Talvez esse começo, para o Don, nem remetesse à violência que a filha de Amerigo sofrera, mas, sim, ao próprio momento em que Bonasera chegou à América. Apesar desse questionamento por parte do chefe da máfia, Bonasera se arrisca a pedir algo para Don Corleone, que não nos é revelado nesse momento. Apenas pelo cuidado com a forma como o pedido é feito – sussurrado, no ouvido de Don Corleone, inaudível aos demais personagens da sala (e também a nós, leitores) – e pela resposta negativa – assim complementada: “Você está querendo ir muito longe” –, é que podemos inferir que o pedido de Amerigo Bonasera é algo bastante grave, mesmo para o contexto da máfia que ali se delineia.

Mas Bonasera não se contenta com a resposta recebida, e continua:

– Pagarei o que o senhor pedir – disse Bonasera em voz alta e clara. Ouvindo isso, Hagen recuou, dando uma pancadinha nervosa na cabeça. Sonny Corleone cruzou os braços, sorrindo sarcasticamente enquanto voltava da janela para observar a cena na sala pela primeira vez. Don Corleone ergueu-se de trás da escrivaninha. (PUZO, 2014, p. 29).

As reações na sala indicam a atmosfera de tensão que se instaura com essa proposta de Bonasera, que parece não entender a lógica de funcionamento daquela relação: ele chega a oferecer dinheiro a um homem que está cobrando respeito e amizade. O fato de Vito Corleone se levantar e de seu *consigliere* se mostrar nervoso indicam que, a qualquer momento, pode haver uma irrupção de violência no cenário até então pacífico, numa explicitação das “regras” de funcionamento da máfia.

Após essa movimentação na sala, é Don Corleone quem continua com a palavra:

Seu rosto ainda permanecia impassível, mas sua voz soava como morte fria. – Nós nos conhecemos há muitos anos, você e eu – disse ele ao agente funerário –, mas até o dia de hoje você nunca tinha vindo a mim pedir conselho ou ajuda. Não me lembro da última vez que você me convidou a tomar um café em sua casa, embora minha mulher seja madrinha de sua única filha. Vamos ser francos. Você rejeitou minha amizade. Você tinha medo de me dever alguma coisa. – Eu não queria envolvê-lo em dificuldades – murmurou Bonasera. Don Corleone levantou a mão. – Não.

Não fale. Você achava a América um paraíso. Você tinha um bom negócio, tinha uma vida boa, pensava que o mundo era um lugar inocente onde você poderia obter o prazer que desejasse. Você nunca se cercou de amigos verdadeiros. Afinal de contas, a polícia o guardava, havia tribunais de justiça, você e os seus não podiam sofrer mal algum. Você não precisava de Don Corleone. Muito bem. Meus sentimentos foram feridos, mas não sou desse tipo de pessoa que força a sua amizade àqueles que não dão valor a ela – àqueles que não me levam muito em conta. Don Corleone fez uma pausa e lançou ao agente funerário um riso irônico e cortês. – Agora, você vem a mim e diz: “Don Corleone, faça justiça”. E você não pede com respeito. Não me oferece sua amizade. Você vem à minha casa no dia do casamento de minha filha e me pede para matar, dizendo – aqui a voz de Don Corleone fez uma imitação desdenhosa – “pagarei o que o senhor pedir”. Não, não, eu não estou ofendido, mas o que fiz para você me tratar de modo tão desrespeitoso? (PUZO, 2014, p. 29-30).

O excerto do romance citado nos possibilita compreender qual é a lógica que rege os eventos do romance de Puzo: o maior problema do pedido de Bonasera é que ele não oferece ao Don aquelas que são as verdadeiras moedas de troca da máfia – a amizade e o respeito. É isso o que questiona o chefe da família Corleone: ele sequer se lembra qual foi a última vez em que Bonasera o procurou para que tomassem um café juntos, e agora este vai a ele para pedir que mate. Mais ainda: para pedir que mate por dinheiro. A atitude de Bonasera indica a falta de entendimento do sistema de trocas que rege a máfia: não é dinheiro o que circula por ali, e sim favores. Por isso Don Corleone afirma que Bonasera não lhe procura para “pedir com respeito” aquilo que deseja, uma vez que, nesse sistema de troca de favores, teria medo de contrair uma dívida com o Chefão.

Esse temor, no entanto, acaba sendo suplantado pelo desejo de vingança de Amerigo, que, no final da cena, rende-se à família Corleone e ao sistema da máfia: abaixando a cabeça, num gesto de submissão, Amerigo pede a amizade de Don Vito, entrando assim no circuito de trocas comandado por este. Don Vito aceita o pedido, mas, ali mesmo, deixa claro o preço de sua amizade: “algum dia, e esse dia talvez nunca chegue, eu lhe pedirei que me faça um serviço em troca” (PUZO, 2014, p. 31). Bonasera é agora um devedor do Don, e não sabe o que terá de fazer por este quando for solicitado, mas sabe que os homens que atacaram sua filha vão agora sofrer, e que a “justiça” que tanto desejava será feita.

A passagem desta cena ao cinema é significativa: é com ela que se abre o filme de Coppola, evidenciando desde o início o modo híbrido pelo qual se rege a máfia, mesclando características de empresa, organização e ordenamento jurídico à *omertá*, código que persiste na narrativa enquanto os negócios são comandados por este representante da “velha máfia”, que é Don Vito Corleone. Assim, os primeiros sete minutos de *O poderoso chefão* funcionam como uma espécie de “prólogo” sobre o que se verá da máfia ao longo do filme. Nesta sequência, interessa-nos destacar o “clima” instaurado durante a conversa entre Don Vito Corleone e Amerigo Bonasera: a escuridão, a expressão corporal dos personagens e a tensão do gabinete, que compõem um profundo contraste com o casamento iluminado e festivo que acontece do lado de fora da casa.

O narrador fílmico – a câmera – opta por um recuo lento (cerca de três minutos) com a descentralização de Amerigo no primeiro plano, após iniciar a cena com ele em close-up. A descentralização ocorre porque a cabeça, os ombros e parte do tronco de Don Corleone aparecerão em contracampo. A primeira frase pronunciada por Amerigo, que demonstra a crença na América, é proferida ainda no escuro e os planos (ao todo, são utilizados quatorze planos durante a sequência) são articulados de maneira a mostrar Amerigo, Don, o gabinete, e a relação de reaproximação entre os dois.

O ponto de vista é sempre o do olhar em terceira pessoa. As alternâncias de campo e contracampo nos permitem “julgar” o que acontece. A câmera nos dá o fato e os personagens, mas somos nós, os espectadores, que ao acompanharmos essa cena começamos a identificar quem é Don Vito Corleone e qual é o universo no qual ele se insere⁴². O trabalho pertinente à verticalidade nos enquadramentos também é fundamental na composição da sequência: em um primeiro momento, Don Corleone aparece sempre sentado no enquadramento. Conforme a conversa avança no tempo, Don Vito Corleone sai de sua escrivaninha, coloca-se em pé e, de fato, “o poderoso chefão” aparece, enaltecendo o mafioso e diminuindo Amerigo, que beija as mãos do “padrinho”.

42 A cenografia – ou seja, a “colocação dos atores e a da câmera” (JULLIER; MARIE, 2012, p. 49) – escolhida por Coppola nos leva a pensar no chamado modelo “tribunal”, em que “a câmera assume sucessivamente os lugares do acusado, do júri e do juiz. É a cenografia soberana da época de ouro de Hollywood, aquela que mostra que ‘todo mundo tem suas razões’” (JULLIER; MARIE, 2012, p. 51). Nós, os espectadores-juizes, é que decidiremos.

A tensão descrita no livro é transportada para o filme através dos cortes e revelada, principalmente, pela linguagem corporal dos atores. Quando Amerigo insiste em fornecer “dinheiro” para um homem que só quer “respeito”, percebemos a reação de Tom Hagen e Sonny Corleone no plano médio enquanto Don e Amerigo estão em profundidade no campo. Neste momento, é a primeira vez que temos um plano geral – a imagem do gabinete de Don e a visualização de todos que participam da conversa.

Observa-se, assim, que no processo de adaptação, o diretor não considera apenas a breve passagem do livro que conformará a cena adaptada: nessa sequência do filme, o espectador é apresentado a toda a complexidade de Don Vito Corleone. Para isso, o filme recuperará o processo de figuração literária do personagem, que aparece diluído ao longo do romance, e irá concentrá-lo nas atitudes, no modo de olhar, nos trejeitos e comportamentos do personagem corporificado por Marlon Brando. Agregam-se a esta composição da encenação do ator outros elementos próprios à linguagem cinematográfica, como maquiagem, figurino, composição dos cenários, iluminação, trilha sonora, os quais reforçam os aspectos de verossimilhança discutidos anteriormente por pautarem-se em características historicamente verificáveis.

Considerações finais

O recorte por nós apresentado, pautado em termos de seleção de corpus, referencial teórico e aporte metodológico, é, certamente, apenas uma das muitas aberturas que nos possibilita *O poderoso chefão* para que reflitamos sobre as relações entre literatura e cinema. As imagens, narrativas ou fílmicas, transitam entre esses dois territórios interpolando-se e expandindo-se, dialogando ainda, em muitos casos, também com as imagens da história, como procuramos apresentar.

Apesar disso, esperamos que este capítulo possibilite a ampliação de nossas reflexões em torno das complexas relações que se estabelecem entre os diferentes campos artísticos, com destaque para aquelas que aproximam literatura e cinema. Que reforce a percepção de que essas relações não devem ser pautadas por julgamentos de valor ou pelo apontamento da superioridade de uma mídia sobre a outra, e sim pela perspectiva de complexidade criativa que envolve as duas artes

postas em contato. Que explicita que os processos de adaptação envolvem uma série de opções narrativas e estéticas, relacionadas à economia narrativa própria de cada suporte, e que dependem da conjugação coletiva das opções dos diversos envolvidos no processo.

Referências

5 HISTÓRIAS reais por trás do “O poderoso chefão”. **Portal Estilo Gangster Mafioso**, 2015. Disponível em: <<http://www.estilogangster.com.br/5-historias-da-mafia-reais-por-tras-de-o-poderoso-chefao/>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

BASTOS NETTO, G. B. **A adaptação do filme O poderoso chefão para o videogame**. 2010. 111 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada do Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2010.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CAWTHORNE, N. **A história da máfia**. Tradução Guilherme Miranda. São Paulo: Madras, 2012.

CIMINO, A. **Mafia files**: todos os homens da máfia, histórias e segredos revelados. Tradução Maria Beatriz de Medina. São Paulo: M. Books, 2016.

CLÜVER, C. Inter textus / inter artes / inter media. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 14, p. 11-41, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1357>>. Acesso em: 13 nov. 2015.

DELORME, S. **Másters of cinema**: Francis Ford Coppola. Paris: Cahiers du Cinema, 2010.

DUNCAN, P. **The godfather family álbum**. Alemanha: Taschen, 2013.

FALCO, E.; PUZO, M. **A família Corleone**. Tradução Marcelo Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2014.

HANCIAU, N. Tourrucô Jacques. Confluências entre os discursos histórico e ficcional. **Cadernos Literários**, Rio Grande, v. 5, n. 5, p. 73-81, 2000. Disponível em: <http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/2316/10_CONFLU%C3%80NCIAS%20ENTRE%20OS%20DISCURSOS.pdf?sequence=1>. Acesso em: 12 set. 2016.

HANSEN, J. A. “O imortal” e a verossimilhança. **Teresa Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, p. 56-78, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116608/114196>>. Acesso em: 15 set. 2016.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 2013.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: SENAC, 2012.

KEMP, P. **Tudo sobre cinema**. Tradução Fabiano Moraes et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LUPO, S. **História da máfia**: das origens aos nossos dias. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2002.

MELO, E.; ALMÉRI, K. **Máfia, a tradição do crime**: poder dentro dos grupos mais temidos da sociedade moderna. São Paulo: Escala, 2009.

MITTERAND, H. **100 filmes da literatura para o cinema**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

O PODEROSO chefeão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l.]: Paramount Pictures. 1 DVD (177 min.), color., legendado, 2008.

O PODEROSO chefeão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l.]: Paramount Pictures, 1 DVD (202 min.), color., legendado, 2008. Parte II.

O PODEROSO chefeão. Direção: Francis Ford Coppola. [S.l.]: Paramount Pictures. 1 DVD (170 min.), color., legendado, 2008. Parte III.

O PODEROSO chefeão. [S.l.]: Paramount Pictures. 1 DVD (84 min.), color., legendado, 2008. Extras.

PUZO, M. **O poderoso chefão**. Tradução Carlos Nayfeld. 30 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Mario Puzo**: entrevista [1996]. Entrevistador: Larry King. [S.l.]: CNN, 1996. Disponível em: <<http://www.mariopuzo.com/lking.shtml>>. Acesso em: 15 set. 2016.

_____. **Mamma Lucia**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1973.

_____. **Confissões de Mario Puzo e revelações sobre O chefão**. Tradução Stella Alves de Souza. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1972.

_____. **O Chefão**. Tradução Carlos Nayfeld. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1970.

_____. **A Guerra Suja**. São Paulo: Círculo do Livro, 1953.

_____. COPPOLA, F. F. **Final shooting script**. New York: Paramount Pictures, 2012. Edição fac-símile.

RIBEIRO, D. S. **O poderoso chefão**: reflexões sobre literatura, cinema e adaptação. 2017. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Vale do Rio Verde, Três Corações, 2017. Disponível em: <https://www.unincor.br/images/imagens/2017/mestrado_letras/Dissertacao_daniel.pdf>. Acesso em: 13 maio 2020.

RYAN, M. L. Narrativa transmídia e transficcionalidade. Tradução Guilherme Gontijo Flores. **Celeuma**, São Paulo, n. 3, p. 96-128, dez. 2013.

SCHNEIDER, S. J. **1001 filmes para ver antes de morrer**: edição especial de 10 anos. Tradução Carlos Irineu da Costa et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

SMITH, J. D. **A história da máfia**. Tradução Beatriz Medina. São Paulo: M. Books, 2015.

STAM, R. **Teoría y práctica de lá adaptación**. Tradução do inglês para o espanhol Florencia Talavera. México: UNAM, 2009.

____. Introdução. In: ____ . **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 16-41.

____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do desterro**, Florianópolis, n. 51, p. 19-53, jul./dez. 2006.

SUBOURAUD, F. **La adaptación**: el cine necesita historias. Barcelona: Paidós, 2010.

THE godfather II. Redwood City: Electronic Arts, 2009. 1 jogo eletrônico.

THE godfather: the game. Redwood City: Electronic Arts, 2006. 1 jogo eletrônico.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 2012.

WINEGARDENER, M. **A volta do poderoso chefão**. Tradução Marcelo Alves Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2010.

____. **A vingança do poderoso chefão**. Tradução Marcelo Alves Mendes. Rio de Janeiro: Record, 2009.



TRANSCRIÇÃO E REESTILIZAÇÃO

AS TEORIAS DO HORROR CLÁSSICO NA NARRATIVA DE MOLINA EM *O BEIJO DA MULHER ARANHA*

Juan Ferreira Fiorini

Uma breve introdução ou a abertura de um cinema de palavras⁴³

Em *O beijo da mulher aranha* (1976), escrito pelo argentino Manuel Puig, dois personagens compõem uma cela (ou, diga-se de passagem, uma cena): Valentín, um guerrilheiro marxista, e Molina, um homossexual cujo passado é marcado pela experiência cinematográfica ou, mais precisamente, alimentado pelos filmes. Para estabelecer uma proximidade com o preso político — e como um modo insular de escapar da realidade e do horror carcerário —, Molina narra (ou reconta, ou recria, a partir de sua memória de cinéfilo), todas as noites, histórias advindas ou inspiradas em filmes supostamente vistos por ele, envolvendo-o em um jogo de sedução narrativa que, em certos momentos, alude à Sheherazade de *As mil e uma noites* (AMÍCOLA, 2000).

43 Parte deste capítulo foi publicado em formato de artigo, “Lágrimas e canções: o bolero e o cinema cabaretero mexicano em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig”, pela revista *Língua e Literatura*, v. 20, n. 36 (FIORINI, 2018).

Nesse jogo de sedução narrativa⁴⁴, Molina conta uma sequência de seis filmes⁴⁵, partindo de uma memória cinéfila e de uma imaginação cinematográfica, exercendo um gesto de contar e de recriar as produções que supostamente viu algum dia em alguma sala de cinema. Pensar a potencialidade cinematográfica presente nos filmes contados sugere pensar ainda em um conjunto de estratégias narrativas cuja manipulação da palavra, no ato de contar, reforça a carga imagética instituída pela linguagem cinematográfica e pela instauração de uma lógica peculiar da imagem, entendida aqui como uma reformulação da experiência visual (NEIVA JR., 1994, p. 13), um “processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas íntimas do possível e do impossível” (CALVINO, 1995, p. 107).

As narrativas de Molina se configuram, portanto, como um cinema de palavras e como um cinema mental. De palavras porque se forma no cerne da potencialidade linguística da imagem, instaurada sintaticamente a partir de uma formação linear presente no nosso ato de leitura. Mental porque é concebido a partir do resgate das imagens que habitam o imaginário cinéfilo, da organização dessas mesmas imagens a partir dos clichês já consagrados da linguagem audiovisual, das estratégias narrativas (literárias e cinematográficas) usadas comumente para atrair seu interlocutor. De todo modo, o ato de contar que provoca Molina pode ser entendido também como um ato criativo no qual gravitam diferentes operações de adaptação (HUTCHEON, 2013) a partir de três eixos que se interligam: o primeiro, como processo criativo de reestilização e de transcrição a partir de um dado hipotexto (os filmes que Molina supostamente viu algum dia); o segundo, como produto em si, devidamente assumido como adaptação (quando Molina

44 Em “Promessas, encantos e amavios”, Leyla Perrone-Moisés se dedica a explicitar como o verbo “seduzir” (do latim *seducere*, “levar para o lado”, “desviar do caminho”) nos permite pensar na linguagem não somente como meio de sedução, mas também como “o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 13).

45 No romance *O beijo da mulher aranha*, Molina conta a Valentín um conjunto de seis filmes, por mim nomeados, os quais são apresentados na ordem em que aparecem ao longo de todo o romance: “A mulher pantera”, “Destino”, “O jovem revolucionário”, “O seu milagre de amor”, “Musical mexicano” e “A mulher zumbi”. Embora os filmes (com exceção de “Destino”) sejam apresentados sem seus títulos, decidi nomeá-los em minhas pesquisas com caráter puramente classificatório. Análises mais detalhadas acerca de como esses produtos textuais se articulam no romance, bem como de seus elos intertextuais, podem ser encontradas em Fiorini (2017).

escancara seus hipotextos ao declarar que está contando um filme); e o terceiro, como processo de recepção, no qual são reconhecidas pelo público-alvo (espectadores/leitores) as intertextualidades que tecem os filmes contados.

Desse modo, aplicar as teorias da adaptação ao contexto de *O beijo da mulher aranha* nos permite identificar como se constitui uma rede de referências cinematográficas na qual, graças aos estudos acerca das intertextualidades que entrecruzam o romance⁴⁶, encontramos possíveis hipotextos, como o musical *cabaretero* mexicano da década de 1950, os filmes de espionagem interpretados por Marlene Dietrich e Greta Garbo, as suntuosas produções dirigidas por Josef von Sternberg, o cinema nazista de propaganda de Leni Riefenstahl e os melodramas hollywoodianos emoldurados pelo *star system*. No entanto, uma base hipotextual merece uma menção especial e que será uma chave que conduzirá a nossa leitura: o cinema de horror de baixo orçamento produzido nos Estados Unidos, entre as décadas de 1930 e 1950, com suas configurações éticas e estéticas.

De modo a ilustrar como tais configurações permanecem latentes na narrativa escrita por Manuel Puig, opto por um recorte mais pontual da trama e escolho uma das recriações do personagem contador de filmes, a qual nomeio de “A mulher pantera”. Nesse filme imaginado por Molina, e graças aos estudos de Bacarisse (2002) e Campos (1998, 2002) que enriquecem a trama intertextual conformada entre o romance e seus ecos, há a identificação de um diálogo transcriador com um produto cinematográfico específico: o filme *Sangue de pantera* (*Cat people*), dirigido por Jacques Tourneur e lançado em 1942.

De Sangue de pantera a “A mulher pantera”

No roteiro filmado de *Sangue de pantera*, a personagem Irena Dubrovna é uma imigrante sérvia que trabalha como ilustradora de moda em Nova York. Certo dia, encontra, em um parque, Oliver Yates. A apro-

46 No tocante aos estudos que se dedicaram a investigar os ecos intertextuais, sobretudo das produções cinematográficas, como hipotextos que alimentam a imaginação cinematográfica de Molina, destaco os trabalhos de Abellán (1980), Bacarisse (2002), Bragança (2007, 2010), Campos (1998, 2002), Domínguez (2000), Ezquerro (2002), Kerr (2002) e Speranza (2002).

ximação de Oliver logo cativa Irena, que permite que ele a acompanhe e, enfim, casam-se. No entanto, o casamento não é logo consumado: Irena demonstra insegurança em se entregar ao seu marido pelo medo que carrega dentro de si, um temor que atravessa gerações de mulheres nascidas no povoado de onde se origina a personagem: uma maldição que transforma mulheres em panteras caso se entreguem à excitação sexual. Acreditando cada vez mais estar realmente possuída desse poder, e ao mesmo tempo rejeitando-o conscientemente, Irena passa os dias à beira da jaula da pantera do zoológico, desenhando-a. Oliver não se deixa convencer pelas fantasias da esposa e a encaminha para um psiquiatra, enquanto o próprio Oliver vai se aproximando de Alice Moore, arquiteta e companheira de trabalho. Tal situação desperta os ciúmes de Irena e serve como um disparador para que não somente sua ira como também suas fantasias sejam despertadas. Ao final, Irena confirma para si mesma carregar o terrível mal: persegue Alice, mata o psiquiatra – que tenta seduzi-la e, por isso, é aniquilado pela mulher-pantera –, solta a pantera do zoológico e é, então, morta por esse animal-símbolo da maldição, colocando fim ao seu próprio legado de terror.

A partir da trama dirigida por Tourneur, as operações de aproximações e afastamentos conduzidos por Molina, advindos do possível diálogo entre *Sangue de pantera* e “A mulher pantera”, geram um efeito de ampliação da dramaticidade graças a um aspecto na adaptação: a reelaboração e a revisão do padrão estético do cinema clássico de horror, que revitaliza a trama de Tourneur e a constitui como um produto autônomo em relação ao filme de 1942. Tal autonomia se constitui não somente pelo ato de criação de Molina em transformar aquele filme, que aparentemente viu, em um filme outro (tanto em termos de conteúdo quanto de narrativa e mesmo de materialidade) para seu interlocutor e para um possível “leitor desavisado”, como pelo fato também de que apenas com a fortuna crítica que se dedicou a analisar o romance de Puig pode-se, enfim, pôr em relação à obra audiovisual dirigida por Tourneur e à criação molinesca.

Um primeiro signo que caracteriza esse diálogo está no começo de ambas as produções. Na versão de Tourneur, por exemplo, a trama se inicia aparentemente despretensiosa: Irena está no parque, em frente à jaula da pantera, desenhando-a; logo aparece um homem; ele se sente atraído, busca uma aproximação; daí poderá surgir um romance.

Entretanto, a atmosfera descontraída da ação, envolvendo um homem que, em uma manhã clara, encontra uma mulher interessante em um zoológico repleto de figurantes transeuntes e de sons em off, caracterizando um espaço de socialização mais amplo, logo é substituída na narrativa de Molina por uma série de recursos que reforçam o caráter sombrio da personagem – “nota-se que ela tem algo estranho, que não é uma mulher como as outras” (PUIG, 1981, p. 7) – e que, de certo modo, é refletido no próprio espaço do primeiro encontro entre o casal, ou, melhor, que mais parece contribuir para a constituição desse mesmo espaço frio, escuro, desolado, pouco convidativo:

– Faz frio, é inverno. As árvores do parque estão descascadas. Sopra um vento frio. A jovem é quase a única pessoa lá, sentada no banquinho dobrável que ela mesma traz, e com uma prancheta para apoiar a folha de desenho. Um pouco mais adiante, perto da jaula das girafas, há umas crianças com a professora, mas vão embora depressa, não aguentam o frio. (PUIG, 1981, p. 7).

Outro aspecto que anteciparia a sequência de acontecimentos e apresenta um afastamento que confere um efeito de ampliação da atmosfera terrorífica que está por vir é a caracterização da indumentária de Irena relacionada por Molina. Mais que a confirmação da preferência do protagonista de *O beijo da mulher aranha* pelo detalhe bem apurado, pelo exercício de transformação da imaginação em uma narrativa, por muitas vezes centrada nos pormenores, e pelo senso estético que privilegia um “efeito de real” (BARTHES, 2012), as descrições do figurino da mulher pantera configuram um efeito peculiar. A evocação sensual das texturas, como a lisura e o toque acetinado das meias de seda, bem como a espessura e a provável maciez do denso casaco de pele preto, que se assemelha à pele de um gato, desafiam a libido do companheiro ouvinte e compõem a *persona* misteriosa, introvertida e exótica da mulher, vinda de um lugar onde há “bosques escuros, onde moram as feras que durante o inverno enlouquecem de fome e têm de descer às aldeias, para matar” (PUIG, 1981, p. 9):

– Está com as pernas cruzadas, os sapatos são pretos, de salto alto e grosso, sem bico, aparecem as unhas pintadas de escuro. As meias são brilhantes, daquele tipo de malha cristal de seda, não se sabe se o cor-de-rosa é da carne ou da meia.
– Desculpe, mas lembra do que te falei, não faça descrições eróticas. Não convém, sabe.

– Como quiser. [...] Ela está de luvas, mas para poder continuar desenhando tira a luva da mão direita. As unhas são compridas, o esmalte quase preto e os dedos brancos, até que o frio começa a arroxear-los. Deixa o trabalho por um instante, enfia a mão debaixo do capote para esquentá-la. O capote é grosso, de pêlo preto, os enchimentos bem grandes, mas um veludo espesso como o pêlo de um gato persa, não, muito mais espesso. (PUIG, 1981, p. 8).

Por outro lado, ainda em consonância com o figurino, e tenha-se aqui em conta a leitura desde uma dimensão mais ampla – a do universo de escolhas que partem da narrativa de Molina em seu afã de contar aquilo que viu no cinema –, nota-se uma mudança relevante entre o traje usado por Simone Simon na cena inicial do filme dirigido por Tourneur e aquele descrito pelo personagem contador dos filmes no romance de Manuel Puig. Por um lado, na narrativa puiguiana, o vestuário da mulher pantera evoca uma sensualidade que configura Simone Simon em um conjunto idealizado da elegância (figurino, maquiagem, olhares lânguidos para uma câmera e eternização da autoimagem como referência para a sociedade do consumo), prototípicos das *movie stars*. Por outro lado, ele se resume a algo mais formal e que escapa da suntuosidade e do exotismo: um conjunto de *tailleur*, com vistosas ombreiras em tons cinzentos e uma camisa branca, cuja gola se sobrepõe à lapela do casaco, um traje mais adequado à própria moda que figurava na época das filmagens.

Embora tal exercício de descrição de indumentária pareça despropositado, pode-se interpretar esse afastamento em relação à produção hollywoodiana como mais uma das estratégias diegéticas de Molina para articular em seu filme uma intensificação estilizada da trama que um dia viu: revestir-se de uma pele rosada e de uma densa pelagem como uma gata, olhar fixamente para algo como uma gata, abrigar-se do frio como uma gata, ter unhas-garras compridas como uma gata, mover-se como uma gata. Eis, pois, a indumentária imaginada, recriada por Molina como um índice primeiro que nos remete a uma obscuridade prototípica que estabelece um diálogo próximo com as configurações estéticas do horror clássico.

De um jogo de sombras ao sangue na tela

Na tarefa de aproximações e distanciamentos inevitáveis nesse trânsito de formatos, suportes e modos de contar que performam “A mulher pantera”, entram em jogo os clichês estéticos do cinema clássico de horror e dos filmes de horror do tipo B que tiveram ampla circulação entre as décadas de 1930 e 1950. Segundo Dolores Tierney (2002), um dos primeiros clichês preponderantes dessa vertente cinematográfica está no uso dos duos antagônicos explícito/implícito, visível/invisível e luzes/sombras e nos efeitos dramáticos e diegéticos que essas dicotomias provocam:

[...] em nível estrutural básico, no cinema de terror clássico a configuração do suspense está baseada na tensão entre o que se vê e o que não se vê. A ideia é que o que se vê é conhecido, e o que é desconhecido é sempre seguro. Ao contrário, o que não se vê é perigoso. O suspense, por conseguinte, vem do medo ao desconhecido, uma característica essencial da literatura gótica, na qual a cenografia do cinema é traduzida através de uma organização especial da visão. No cinema, as noções góticas do noturno, do primitivo e do escuro são manejadas através de técnicas de *mise-en-scène* que escurecem a visão da câmera/espectador: um exemplo claro é o uso da iluminação expressionista, o nevoeiro e a escuridão [...]. A informação que a câmera proporciona ao espectador é uma forma de conhecimento que às vezes se retém e às vezes se oferece. (TIERNEY, 2002, p. 357, grifo nosso, tradução nossa).⁴⁷

Embora o contraste da luz e da sombra como recurso estético já estivesse em vigor desde a própria instituição do uso da imagem cinematográfica, é no cinema clássico do horror norte-americano que tal modo de produzir imagens atingirá uma presença prolífica. As razões para o predomínio de tais configurações imagéticas nesse fazer

47 No original: “[...] a nivel estructural básico, en el cine de terror clásico la configuración del suspense está basada en la tensión entre lo que se ve y lo que no se ve. La idea es que lo que se ve se conoce, y lo que es conocible es siempre seguro. Por el contrario, lo que no se ve es peligroso. El suspense por consiguiente viene del miedo a lo desconocido, un rasgo esencial de la literatura gótica, el cual se traduce a la escenografía del cine a través de una organización especial de la visión. En el cine, las nociones góticas de lo nocturno, lo primitivo y lo oscuro son manejadas a través de técnicas de *mise-en-scène* que oscurecen la visión de la cámara/espectador: un ejemplo claro es el uso de la iluminación expresionista, la niebla y la oscuridad. [...] La información que la cámara proporciona al espectador es una forma de conocimiento que a veces se retiene y a veces se ofrece”.

cinematográfico podem ser reduzidas a três hipóteses relevantes para nossa discussão.

Em primeiro lugar, o baixo orçamento destinado à produção dos filmes seria um obstáculo que levaria a equipe de produção a recorrer a estratégias mais práticas ou menos dispendiosas e que gerassem o impacto visual desejado. O segundo motivo reside nas limitações técnicas da produção cinematográfica à época, as quais eram compensadas com soluções de iluminação, como os efeitos de *chiaroscuro* e de posicionamento de focos de luz em espaços determinados para que se instaure os contrastes — uma técnica já comum no teatro —, ou de edição, como montagens alternadas que geram a ilusão de simultaneidade de ações em diferentes espaços narrativos, ou fusões que indicam os inícios e os finais de algumas sequências e a sobreposição de imagens com tom sugestivo, ou mesmo o uso de primeiríssimos planos em espaços rigidamente localizados e cuja luminosidade predominava ou não. O terceiro viés está na presença, à época, do código de censura Hays nas produções norte-americanas entre as décadas de 1930 e 1960.

Idealizado por Will Hayes, advogado e presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), o código era uma série de medidas de censura e regulação das narrativas cinematográficas antes que chegassem ao público, além de uma tentativa de coibir a suposta crescente desmoralização e má influência que o cinema exercia no consumidor. A medida era formada, basicamente, por duas listas: *Dont's*, que consistiam na proibição total de presença de temas como “nudez, tráfico de drogas, escravidão branca, parto, cirurgias, primeira noite, casais na mesma cama, genitália infantil, beijos prolongados, perversão sexual, miscigenação” (NAZÁRIO, 2007, p. 97); e *Be careful's*, que recomendavam cautela na exibição de cenas que contivessem “uso da bandeira americana, execuções legais, roubo de trens, vulgaridades” (NAZÁRIO, 2007, p. 97). Como alternativa à imposição moralista do código, caberia ao diretor explorar uma série de alegorias visuais para que seus filmes atingissem seus devidos efeitos e, como uma mala de fundo falso, para que impulsionasse em parte considerável do público a possibilidade de interpretação de outras mensagens, nas quais o terror se configuraria como metáfora da opressão, cujo fim é sempre desejável, mas também como retórica da repulsa,

como instrumento de choque, de ousadia diante da normalidade e da moralidade imposta.

Em “A mulher pantera”, algumas situações de horror são elaboradas por Molina de modo que evoquem as condições estéticas do horror clássico. No filme contado, há uma prevalência do exercício de manipulação visual, por meio da palavra, de modo que se instaure uma intensidade dramática que supere o teor de dramaticidade do filme de Jacques Tourneur a partir do estatuto de uma “representação da representação”. Vejamos uma das sequências narradas por Molina:

E lá estão trabalhando além do horário. O salão é grande, há várias pranchetas de desenho, cada arquiteto tem uma, mas agora já foram embora e está tudo sumido na escuridão, a não ser a prancheta do rapaz, que tem um vidro, e debaixo do vidro vem a luz, então os rostos são iluminados por baixo, e os corpos projetam uma sombra meio sinistra contra as paredes, sombra de gigantes, e a régua de desenho parece uma espada quando ele ou a colega a seguram para traçar uma linha. (PUIG, 1981, p. 22).

Nesse trecho do romance, que ilustra uma passagem na qual o amante de Irena está reunido com sua colega de trabalho e que será o catalisador da maldição que acomete a mulher pantera, as convenções da filmagem em preto e branco e os recursos de iluminação atuam como instauradores da imagem não somente pelo reforço da condição da luz presente na cena, como também para ressaltar a evidente artificialidade da narrativa cinematográfica, cujo efeito plástico simula uma condição plausível e, ao mesmo tempo, ilógica. No que se refere à plausibilidade da cena, o fecho de luz surge debaixo da mesa de trabalho e projeta sombras que se fundem aos corpos, deformando-os: corpos de pele e sombra duplamente supracitados, agigantados. Além disso, a luz atinge o rosto dos dois personagens e altera simbolicamente a régua de desenho, que se torna arma, uma ferramenta de defesa contra a tensão que a escuridão da cena carrega. No campo do ilógico, residem imagetivamente um escritório às escuras e seus funcionários trabalhando. Em um mundo sem o filtro artístico e intencional do cinema, as luzes estariam acesas, e os arquitetos poderiam executar melhor seu trabalho. No entanto, no mundo *daquilo que e como poderia ter sido* ao qual se vincula a potencialidade do cinema, a sala escura, com seu único foco de luz que reforça a presença dos dois protagonistas no centro da cena, é elemento visual que amplia a dramaticidade

e dá margem à instauração do horror. Além disso, outros signos pertinentes ao audiovisual atuam na sequência, como o som da porta que range (talvez um dos efeitos sonoros mais reproduzidos nos filmes de terror), o deslizar felino da sombra sobrenatural, a respiração ofegante, e a solução providencial e paliativa dos dois, carregada de uma simbologia cristã, conforme segue Molina:

Então, lá no escritório estão ele e a outra falando, e param de falar porque escutam uma porta que range. Olham e não há ninguém, o escritório está escuro, só a mesa deles, com aquela luz meio sinistra de baixo para cima. E se ouvem pisadas de animal, que amassam algum papel ao pisá-lo e, sim, agora me lembro, há uma cesta para papéis num canto escuro e a cesta vira e as pisadas fazem ranger os papéis. A outra solta um grito e se refugia atrás dele. Ele grita: “Quem está aí? Quem é?”, e então pela primeira vez se ouve a respiração do animal, como um rugido entre dentes, entende? Ele não sabe com que se defender e pega uma régua dessas grandes. E nota-se que inconscientemente, ou seja, como for, ele lembra do que Irena contou, que a cruz espanta o diabo e a mulher-pantera, e a luz da mesa projeta umas sombras como de gigante em cima da parede, dele com a colega agarrada a ele, e a poucos metros a sombra de uma fera de cauda comprida, e parece que ele está segurando uma cruz na mão. São somente as régua de desenho que ele coloca em cruz, mas aí se ouve um rugido terrível e na escuridão os passos do animal que foge espavorido. (PUIG, 1981, p. 31).

Em outra sequência, Molina nos conduz a outra situação de horror, reiterando, no plano da narrativa oral (e por nós lida), as estratégias alegóricas de luz e escuridão e os efeitos sonoros que moldam a diegese fílmica da vertente:

Não tem ninguém ali, dos dois lados do caminho está o parque escuro, não há vento, nem uma só folha se move, a única coisa que se sente são passos atrás da colega, um toque-toque de sapato de mulher. A colega volta-se e vê uma silhueta, mas a certa distância, e com a luz escassa não percebe quem é. Mas por lá a batida se ouve cada vez mais rápido. A colega começa a alarmar-se, porque você sabe como é, quando se falou de coisas de assustar, como fantasmas ou crimes, a gente fica mais impressionável, e se sugestiona por qualquer coisa, e essa mulher se lembra das mulheres-panteras e aquilo tudo e começa a se assustar e apressa o passo, mas está bem na metade do caminho, a uns quatro quarteirões do fim, onde começam as casas porque acaba o parque. Então, se dá uma de correr, quase que é pior. [...] a mulher não sabe se começa a correr ou não, quando de repente quase não se ouvem mais os passos, o toque-toque da outra, quero dizer, porque são passos diferentes, quase imperceptíveis,

os que a arquiteta sente agora, como se fossem passos de um gato, ou algo pior. Volta-se e não vê a mulher, como pôde desaparecer de repente? Mas pensa ver outra sombra, que desliza e desaparece também. E o que se ouve agora é o ruído de pisadas entre o arvoredo do parque, pisadas de animal, que se aproximam. (PUIG, 1981, p. 24-25).

A partir do momento que Molina modula os eventos narrativos em seu filme recriado, nota-se como a sequência nos permite reconhecer a situação de horror como um ato de rompimento da normalidade. Em conjunto com o espaço narrativo (o parque às escuras) e a retomada dos contrastes entre luz e sombras (indicados pela iluminação supostamente fraca e pela presença de silhuetas que se movem), a descrição da personagem impressionada e temerosa retoma a presença do mal devido à potencialidade sugestionadora que Molina elabora em sua narrativa ao instaurar uma visualidade. Tal qual um *travelling*, um movimento de câmera cujo efeito é aproximado e organizado sob o regime da palavra, a palavra-câmera de Molina parece registrar, como em uma montagem cinematográfica formada por diversos planos, uma perseguição, aliando ruídos, passos, sombras e estimulando expectativas no leitor, imerso no jogo narrativo de “A mulher pantera”, tal qual um espectador estaria apreensivo em uma poltrona de uma sala de cinema fria e escura.

Em outra sequência densa de efeitos do horror clássico, a continuidade da perseguição de Irena contra Alice. A impotência da personagem perseguida que, quando solitária, torna-se mais vulnerável ao mal e está submetida à confirmação do sobrenatural: o horror ultrapassa o núcleo principal de personagens, é comprovado por outros olhos e deixa sua marca; o mal se apresenta com corporeidade e é a eclipse de uma série de consequências que podem afetar qualquer um:

A arquiteta está muito nervosa por tudo o que aconteceu, e aquela noite ao voltar do hotel onde é proibida a entrada de homens pensa que para acalmar seus nervos que estão tão alterados a melhor coisa seria descer e nadar um pouco. Já é noite fechada e não há absolutamente ninguém na piscina. Lá embaixo há vestiários e ela tem um armário onde pendurar a roupa e veste o maiô e a saída de banho. Enquanto isso, abre-se a porta e aparece Irena. Pergunta pela outra à mulher da portaria, e a porteira diz, sem desconfiar de nada, que a outra acaba de descer para a piscina. Irena, por ser mulher, não tem o menor problema para ela entrar, deixam ela passar. Embaixo, a piscina está às escuras, a outra sai do vestiário e acende as luzes, as da piscina, que ficam debaixo d’água. Está ajeitando

o cabelo para colocar a touca de banho quando escuta passos. Pergunta, um pouquinho alarmada, se é a porteira. Não há resposta. Então fica aterrorizada, larga a saída de banho e mergulha. Olha, do meio da água para as bordas da piscina, que estão escuras, e se ouvem os rugidos de uma fera preta que passeia enfurecida, quase não se vê, mas uma sombra vai como que deslizando pela beirada. Os rugidos mal se ouvem, são sempre rugidos como entre dentes, e brilham seus olhos verdes olhando a outra na piscina que aí sim começa a gritar feito louca. Enquanto isso a porteira desce e acende todas as luzes, pergunta o que está acontecendo. Aqui não tem ninguém, porque essa gritaria toda? A outra está envergonhada, não sabe como explicar o medo que sente, imagina como é que vai dizer que ali apareceu uma mulher-pantera. E então diz que pensou que havia alguém lá, um animal escondido. E a porteira a olha como que dizendo que é que essa babaca está falando, veio uma amiga visitá-la e se assusta por causa disso, por ouvir uns passos, e estão nisso quando avistam no chão a saída de banho em farrapos e pegadas de patas de animal, que pisou no molhado [...]. (PUIG, 1981, p. 32).

Cito agora um último momento de horror. Depois de confirmadas as pistas narrativas estrategicamente oferecidas pelo contador de filmes, temos também um elemento-chave que retoma a confrontação por parte da normatividade. Antes da manifestação da maldição da mulher-pantera, Irena segue as recomendações do marido e passa a frequentar as sessões de terapia do psicanalista, ato sem sucesso, já que o convívio com o outro homem parece fazê-la recuar, e assim a personagem desiste de voltar ao consultório. Mais adiante, quando o marido e a colega, encurralados no escritório, se salvam, graças à providencial cruz de sombras, Irena foge e recorre ao psicanalista. No entanto, o confronto que ela enfrentava com o médico ressurgue sob a forma de uma tensão sexual que a levará à transformação e à confirmação de que Irena é mesmo amaldiçoada, tal qual é contado por Molina:

É noite, o quarto está iluminado só com uma lampadazinha. O psicanalista, que estava lendo, tira os óculos, fita-a. Irena sente essa mistura de desejo e rejeição por ele, porque é atraente, já te disse, um tipo sexual. E aí acontece uma coisa esquisita, ela se atira nos braços dele, porque está desamparada, sente que ninguém gosta dela, que o marido a abandonou. E o psicanalista interpreta que ela o deseja sexualmente, e logo pensa se a beija e até se consegue fazer o serviço completo, assim tirará da cabeça dela aquelas ideias estranhas de que é uma mulher-pantera. E a beija e se esfregam, se abraçam e se beijam. Até que ela... vai como que escorregando, fita-o com os olhos semicerrados, brilham seus olhos verdes com

desejo e ao mesmo tempo com ódio. E se desprende e vai para o outro lado daquela sala de móveis tão bonitos fim-de-século. Tudo com sofás de veludo e mesas com paninhos de crochê. Mas ela vai para aquele canto porque lá não chega a luz do abajur. E se joga no chão, o psicanalista quer se defender mas é tarde demais, porque ali naquele canto escuro tudo se torna confuso um instante e ela já se transformou em pantera [...]. (PUIG, 1981, p. 36).

Nesse trecho, a repetição dos contrastes entre luz e sombra reforça uma metáfora visual: o quarto iluminado em apenas um ponto específico, onde se concentraria o psicanalista, é uma pequena representação da pretensa segurança que traz a normalidade, materializada pelo médico, que parece exercer um diálogo com as dicotomias apresentadas ao longo do filme, desta vez em uma chave que define o limite entre o saudável e o enfermo. A aparição da mulher é quase imediata e inexplicável; como o próprio horror, é questionadora porque desafia o senso ético do profissional; é ardilosa porque é no deslizamento, nos espaços escuros, que se dá a transformação, o improvável, o sobrenatural e o contraponto à normalidade, à classificação, à segurança e à virilidade falsamente ameaçadora do homem que tenta seduzi-la. A sequência do confronto entre a mulher pantera e o psicanalista segue:

[...] ele chega a pegar o atizador da lareira para se defender mas a pantera já pulou em cima dele, ele quer dar golpes com o atizador, mas com uma garra ela lhe abriu o pescoço e o homem cai no chão jorrando sangue aos borbotões, a pantera urra e mostra os caninos brancos perfeitos e afunda outra vez as garras, agora no rosto, para estraçalhá-lo, as bochechas e a boca que momentos antes a beijara. (PUIG, 1981, p. 36).

Temos, aqui, um giro estético graças às modulações que Molina provoca ao recriar e proporcionar uma reestilização daquele filme já visto. Se, por um lado, ao longo de praticamente toda a narrativa, o terror foi desenhado e ilustrado sob um padrão imagético que vigora no primeiro século da história do cinema, temos, nesse trecho, uma alteração relevante no que se refere ao efeito visual provocado pela narrativa. No lugar do terror que opera exclusivamente na treva, na sombra, na escuridão, o que pode ser notado nessa passagem é uma operação esteticamente oposta. Aqui, a maldição toma corpo, forma, cor e impacto, surge dos meandros escuros do quarto, mas ganha a fração luminosa do cenário, mostra-se em seus recursos mais explícitos – saltos, urros, caninos, garras –, ataca e faz jorrar sangue. Essa reela-

boração narrativa, do oculto para o explícito, do mal que se manifesta na penumbra para o mal escancarado, prefigura uma inversão estética presente no cinema de horror produzido a partir da década de 1960 e que consiste na “ideia de que o visível, mais que o invisível, é o que se converte na ameaça monstruosa – ‘o outro’” (TIERNEY, 2002, p. 360, tradução nossa)⁴⁸. O escatológico e o repugnante tomam destaque na tela, o corpo monstruoso torna-se icônico, a monstruosidade dá fim à ambiguidade: agora valem os corpos explícitos e reiterados na tela, tal e qual são explicitados no horror contemporâneo.

Quanto à transição cinematográfica, em termos estéticos, algumas interpretações podem ser elaboradas a fim de que se teçam hipóteses que justifiquem, no romance de Manuel Puig, a inclusão desses outros modos de ver o horror. Em primeiro lugar, o fato de que essas produções fílmicas de terror *gore*⁴⁹ tenham atingido, na época em que o romance foi escrito, o status quo de produções relevantes e de grande visibilidade no contexto da época, tornando-se novos referenciais da cultura pop. Não seria um equívoco imaginar que Manuel Puig tenha assistido a produções icônicas do gênero terror e tenha se influenciado a partir daí ou tenha escolhido colocar em relação a sanguinolência da tela à cena como uma estratégia narrativa, reelaborando-a em seu exercício literário.

Em segundo lugar, e considerando-se a dimensão do romance, a necessidade de que o ataque da mulher pantera ao psicanalista fosse descrito sob um teor mais explícito, sanguinário, pois isso daria mais impacto visual à cena, e poderíamos interpretar o sangue a borbotões como um recurso plástico e como mais uma estratégia ecfrástica de Molina para gerar o efeito de horror capaz de impressionar Valentín, posto que o envolvimento do personagem na sedução narrativa imposta por Molina começa a gerar seu resultado: Valentín cai na artimanha diegética de Molina, que, bom conhecedor das formalidades dos

48 No original: “Un avance importante del cine moderno de terror – en oposición al clásico – es la idea de que lo visible, más que lo invisible, es lo que se ha convertido en la amenaza monstruosa – ‘el otro’”.

49 “Palavra inglesa, que se opõe a *blood*, para designar sangue derramado, coagulado, nauseabundo, ao passo que o segundo termo designa o sangue são, o que corre nas veias. [...] o termo designou uma categoria marginal de filmes de horror de pequeno orçamento, cujo objetivo era provocar uma reação violenta de repulsão e de nojo no espectador” (AUMONT; MARIE, 2016, p. 146).

modos de contar folhetinescos, proporciona pausas e suspenses nos filmes que conta e gera expectativas e, ao fim de “A mulher pantera”, o guerrilheiro encarcerado confessa ter se emaranhado nas tramas do filme que ouviu.

Considerações finais ou os textos dentro de uma espiral infinita

Ver como as operações de recriação cinematográfica que Molina executa em *O beijo da mulher aranha* se articulam na narrativa nos permite confirmar a condição invariável de que todo texto é (ou foi, ou será) a evocação, a transmutação, a subversão, a revitalização, a retomada, a releitura de outros enunciados conformando, pois, uma condição abismal da linguagem: a “impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 2004, p. 45). Desse modo, e dentro de um amplo pressuposto do que se entende, neste capítulo, por texto – um produto sógnico formado pelas mais diversas materialidades –, os textos cinematográficos e literários estabelecem, ao longo da história, um *continuum* de diálogos e de atritos dadas as heterogeneidades sobre as quais se formam e as possibilidades de contatos que lhes permitem contribuir criativamente. Seja a partir do momento em que o cinema se apropria da palavra e se torna uma experiência visual, auditiva e verbal e passa a atuar como mais um veículo potencializador de narrativas, ou quando a própria literatura instaura em seu fazer a capacidade de criar imagens com palavras, os trânsitos entre esses dois blocos textuais são uma via de mão dupla, cuja separação é inviável e os produtos resultantes desse trânsito se multiplicam ao infinito.

Esse multiplicar dos produtos marcados pelas materialidades da palavra e da imagem pode ser entendido como um ato exitoso, o que confirma a tese de que a adaptação deve se constituir, a priori, como algo autônomo que, se por um lado, não dependeria de uma fonte para se fixar no universo das produções culturais, por outro lado nos permite também – graças ao seu inevitável diálogo com outros elementos dessa espiral infinita, como há pouco mencionei – despertar a curiosidade, instigar o desejo de pesquisar, enriquecer os estudos e entender um *quê*, um *como*, um *porquê*, um *para onde*, um *para quem* e um *quando* da adaptação (HUTCHEON, 2013). Entender a adaptação como um

produto complexo é também compreender todas as operações criativas nas quais os textos se transmutam e se dialogam.

No caso de *O beijo da mulher aranha*, estudar os elos cinematográficos que se comunicam com as narrativas de Molina é perceber, portanto, como o personagem (e, em um outro plano, o próprio escritor Manuel Puig) se vale de sua memória para proporcionar ao seu companheiro um “dar a ver com palavras” peculiar, uma vasta sessão de cinema na qual a palavra adquire seu brilho maior em uma tela imaginária sem, contudo, apagar o fulgor da imagem que a palavra provoca. O que desperta a atenção acerca desses filmes contados é que, graças a essa ação narrativa, há uma inflação do contar: neles estão as operações complexas de retomada e recriação da imagem sob uma outra materialidade, das constituições de um cinema de palavras (dada a superfície do romance na qual se imiscuem), de uma adaptação livre e autônoma daquilo que Molina tenha visto.

Mais além dessa operação de reestilização e de transcrição (que pode ampliar os efeitos dos filmes dependendo de *quem conta, a quem conta, quando conta, por que conta*), vemos naquele longo fluxo narrativo de Molina: resgate, revitalização, reorganização, agrupamento, reunião, recuperação, compilação, avizinhamento, relações, reconfigurações, (re)leituras, apropriação, deslocamentos, operações que também são pertinentes dentro do que entenderemos, aqui, como operações advindas do gesto de colecionar. Se consideramos colecionar como uma “forma de selecionar coisas e estabelecer uma significação” (MENEGAT, 2005, p. 5), como um modo de promover deslocamentos temporais, espaciais e funcionais desses objetos e como uma estratégia criativa de ressignificação, podemos estabelecer um paralelo com o contar, entendido aqui como incluir, numerar, medir ou descrever, ou seja, uma seleção mental daquilo que deve ser contado, uma ação que torna o novo, aquilo que é contado, diferente daquilo visto/ouvido/lido antes (uma reprodução desigual), um produto de outra ordem, uma *re-criação*, uma *re-representação*, um desdobramento daquilo que até então se consideraria irrepitível, único tanto em sua superficialidade quanto em sua essência, uma vez que contar histórias “sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Por fim, as obras contadas por Molina — e, mais especificamente, “A mulher pantera”, este pequeno recorte aqui estabelecido — podem

ser interpretadas como a criação de possíveis novos filmes, justamente porque no ato de narrar se concentra um conjunto de estratégias narrativas que nos remetem às narrativas fílmicas e também às próprias bases hipotextuais cinematográficas, assumidas ou não, que constituem essa memória criadora. O cinema imaginário de Molina assim o é porque é nele que se reconhece como o cinema conta uma história, e porque é nele em que são reconhecidos os filmes que contam as histórias que Molina conta.

Referências

ABELLÁN, F. R. El cine como elemento temático en las cuatro primeras novelas de Manuel Puig. **Anales de la Universidad de Murcia**, Murcia, v. 38, n. 2, p. 313-336, 1980. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10201/21959>>. Acesso em: 13 maio 2020.

AMÍCOLA, J. Manuel Puig y la narración infinita. In: JITRIK, N. (Org.). **Historia crítica de la literatura argentina**. Buenos Aires: Emecé, 2000. v. 11, p. 295-319.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 5. ed., Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2016.

BACARISSE, P. The kiss of death: el beso de la mujer araña. In: PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 675-706.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. 3. ed. Tradução Mario Laranjeira; Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. p. 181-190.

_____. **O prazer do texto**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed., Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, p. 197-221.

BRAGANÇA, M. de. **A traição de Manuel Puig: melodrama, cinema e política em uma literatura à margem**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

_____. **Trópicos de lágrimas: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de cabaretera mexicano e da literatura de Manuel Puig**. 2007. 270 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

CALVINO, I. Visibilidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 95-114.

CAMPOS, R. I'm ready for my close up: los ensayos de la heroína. In: PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 535-549.

_____. Los rostros de la ilusión: metamorfosis y desdoblamientos en la intertextualidad fílmica en *El beso de la mujer araña*. In: AMICOLA, J.; SPERANZA, G. (Orgs.). **Encuentro internacional Manuel Puig**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. p. 259-270.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, F. (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 55-88.

DOMINGUEZ, A. G. M. Puig: cine y literatura en *El beso de la mujer araña*. **Anales de Literatura Hispanoamericana**, Madrid, n. 29, p. 75-102, 2000. Disponível em: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110075A>>. Acesso em: 13 maio 2020.

EZQUERRO, M. "Shahrazad ha muerto": las modalidades narrativas. In: PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 487-502.

FIORINI, J. F. Lágrimas e canções: o bolero e o cinema cabaretero mexicano em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. **Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, v. 20, n. 36, p. 264-276, 2018. Disponível em: <<https://bitly.com/WLQyZ>>. Acesso em: 05 maio 2020.

_____. **Contar filmes**: o cinema imaginário em *O beijo da mulher aranha*, de Manuel Puig. 2017. 180 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/21076/1/ContarFilmesCinema.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2020.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

KERR, L. La política de la seducción, *El beso de la mujer araña*. In: PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 641-675.

MENEGAT, R. A epistemologia e o espírito do colecionismo. **Episteme**, Porto Alegre, n. 20, p. 5-12, jan./jun., 2005.

NAZÁRIO, L. O outro cinema. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 16, p. 94-109, jul./dez. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1408>>. Acesso em: 05 maio 2020.

NEIVA JR., E. **A imagem**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

PASOLINI, P. P. Cine de poesía. In: ____; ROHMER, E. **Cine de poesía contra cine de prosa**. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1970. p. 9-41.

PERRONE-MOISÉS, L. Promessas, encantos e amavios. In: _____. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-20.

PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002.

_____. **O beijo da mulher aranha**. Tradução Gloria Rodriguez. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

SANGUE de pantera. Direção: Jacques Tourneur. Produção: Val Lewton. Intérpretes: Simone Simon; Kent Smith; Tom Conway; Jane Randolph; Jack Holt e outros. Roteiro: DeWitt Bodeen. [S.l.]: RKO Radio Pictures, 1942. 1 bobina cinematográfica (73 min.), son., p&b, 35mm.

SPERANZA, G. Del escritor como contrabandista. In: PUIG, M. **El beso de la mujer araña**. Edición crítica de José Amicola y Jorge Panesi. Barcelona: ALLCA XX, 2002. p. 550-563.

TIERNEY, D. El terror en *El beso de la mujer araña*. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXVIII, n. 199, p. 355-365, abr./jun. 2002. Disponível em: <<https://bityli.com/YFkt8>>. Acesso: 03 maio. 2020.



A ESTÉTICA DO REALISMO CRÍTICO EM *ELEFANTE BLANCO*⁵⁰

Paulo Custódio de Oliveira
Thiago Pernomian de Oliveira

Um conceito de arte literária interessante para nosso tempo será aquele que a toma como domínio das forças, isto é, aquele que a vê propensa a assumir o controle do dinamismo das forças subjacentes à representação das letras. Nesse sentido, importam muito os fluxos que agem por trás de suas realizações, como os efeitos quase irreversíveis do desenvolvimento das novas mídias que pesam sobre ela (ou ao lado dela). Este é um grande desafio para críticos, escritores, poetas e artistas de forma geral porque o acontecimento impõe novos rumos a quase todas as esferas significativas da vida social. Uma análise responsável pode assumir a tarefa, mas o trabalho não pode estar na esfera de um grupo específico de pesquisadores de mídias — há questões que solicitam ajuda à Filosofia, à Sociologia, à História, etc.

Isso porque a questão revela-se extremamente complexa, a começar pela configuração plural do objeto posto para análise: estranhamente, nesses tempos de *fake news*, o ambiente virtual encontra-se perpassado, contraditoriamente, por uma quantidade enorme de pílulas de certeza. Aforismos que asseveram os formatos corretos dos comportamentos ensinam os internautas a comer, a amar, a odiar e a

50 Parte deste capítulo foi publicada em formato de artigo na revista *Paralelo* 31, 12. ed. (OLIVEIRA, P. C.; OLIVEIRA, T. P., 2019).

dar nós em gravatas. São miríades de adágios axiomáticos predadores da ambiguidade que um dia foi celebrada como bastião da fertilidade artística. Criação e crítica foram capturadas pela enorme *quantidade* dessas pílulas.

Ao lado disso, a experiência visual do livro divide a atenção do leitor com uma oferta sem precedentes de informações oriundas dos campos da visão, do tato, da audição. Apesar do favorecimento de uma saudável polissensorialidade, isso aumenta sobremaneira a dificuldade de construção de um raciocínio crítico que é necessariamente linear e deixa faminto o dragão do sentido, cujo apetite foi despertado pelos modelos de análise que herdamos.

É com certa nostalgia que olhamos para o tempo de E. G. Lessing. Não podemos mais contar, como ele, com uma pureza de gêneros. A inteligência crítica e a capacidade teórica desse grande pensador podem investir contra conceitos que remontavam à Héliade clássica. Lessing (1998) questionou diretamente o *ut pictura poesis* horaciano, propondo a existência de limites nítidos entre a poesia e a pintura. Com clareza quase empírica, definiu dois princípios muito básicos: a pintura se vale de figuras e cores no espaço, a poesia utiliza sons articulados no tempo. E prescreveu: os artistas não têm a liberdade total que se imagina, devem construir uma obra de arte cuidando para que os signos tenham uma relação conveniente com aquilo que intentam revelar.

Tempos agradáveis de maravilhosa direção e certeza de que o literário não podia distanciar-se de si, pois podia contar com a precisão conceitual de seus elementos. A condição de nossos tempos é diferente: o literário não pode mais contar com a romântica autonomia criadora do espírito. Está, desde sempre, imerso em articulações peçadas de hibridez, em contato com gêneros não literários e com meios de comunicação e expressão não discursivos. Vivemos no império de uma nitidez absurda que — estranhamente — oblitera a visão com sua precisão quase dogmática. Se antes Lessing podia lutar contra um grupo bem delineado de opositores, hoje temos bilhões de críticos e filósofos pulverizados em um ambiente que pode contar com o movimento das imagens no espaço da tela e com os sons das palavras pronunciadas em um presente interminável, indiferente ao seu passado e fragmentando sistematicamente o seu futuro.

Certeza e autoconfiança se prolongam no comportamento mediático das pessoas nas redes sociais. O consumo desenfreado dessas pílulas virtuais de certeza exprime o desejo quase neurótico por nitidez, clareza e segurança. A assertividade ofusca a alternativa saudável da ambiguidade tornando-a claudicância intelectual. Vivemos em um presente perpétuo no qual a definição das coisas acompanha o crescimento vertiginoso do acesso à informação por meios digitais. Ferramentas virtuais nos permitem mergulhar cada vez mais fundo nas ruas das cidades e até mesmo no interior de alguns prédios, que são metodicamente esartejados em telas cujo acúmulo de detalhes não abre espaço ao juízo nem à dúvida.

Essa violência contingencial reverbera-se no trabalho árduo que a arte tem de amalgamar e dar voz ao sensível. Desenvolve-se uma espécie de Arte que Antonio Candido chamaria de “realismo feroz” (CANDIDO, 1982). Um labor artístico empenhado no contingenciamento da sensibilidade metropolitana, espaço onde essa violência exacerbada torna-se desafio à representação literária. A afirmação do crítico brasileiro, associada à breve apresentação de um cenário urbano que já faz parte da memória coletiva, objetiva justificar porque o filme *Elefante blanco* (2012) não divide espaço com uma obra literária nos instantes finais deste livro.

Para dar conta de todo esse movimento, pareceu interessante configurar uma abordagem que permitisse ver para além do comparativismo que enxerga sempre dois objetos em paralelo. Aqui se trata de observar o amálgama de *perceptos* que arrebatam o artista, no caso o cineasta, e lhe entrega a tarefa de compor a partir do caos. O literário torna-se um grande ponto de interrogação, pois corporifica o movimento do pensamento, que é também o de insatisfação, de contradição, de uma negação de enquadramentos tão intensa que se torna uma pura afirmação do fazer estético. O cinematográfico aqui é o entrecruzamento de distintos pontos de reflexão da contemporaneidade, no qual diferentes enquadramentos procuram situar o fazer estético como gerenciamento de energias, sentidos e forças de diversas naturezas.

Da realidade e dos realismos

No cenário das sociedades onde vigora o que se pode chamar, nas palavras de Fredric Jameson (1991), de capitalismo tardio, há uma necessidade pulsante de encontrar a realidade. Isso é decorrente, em última instância, da falência dos meta-discursos que nortearam a vida e a visão de mundo dos sujeitos modernos nos, pelo menos, últimos dois séculos e meio. A multiplicação das escolhas e dos caminhos a seguir, possibilitada pela lógica neoliberal da superexposição dos sujeitos a produtos e estilos de vida diversos, cria nesses sujeitos, além da necessidade do consumo, um incessante mal-estar que é fruto do desnordeio frente a distintas realidades, ou, melhor dizendo, a distintos projetos para o real. Como são plurais, com cada um prevendo o seu tipo de comportamento, a sua moral, solicitando reações distintas e, cada um destes alardeia sua autenticidade, surge de maneira muito óbvia hoje, a pergunta: “O que é o real?”.

Cada discurso oferece a realidade ao sujeito pela propriedade do binômio autenticidade/singularidade, que chamamos aqui de hegemônicos e subalternos (ou marginais). Os hegemônicos são a grande mídia, detentora dos *mass media*, tais como o rádio, a televisão e recentemente a internet, cada dia mais controlada pelos oligopólios. A supremacia desse discurso trunca o conhecimento da realidade por meio de informações desconectadas, do incessantemente novo que não permite a sedimentação do apresentado, fomentando, assim, um discurso vicioso em formato de círculo.

Para vencerem a indiferença original do sujeito e assim apresentarem-se como ponte para a realidade, as imagens potencializam sua miséria e sua violência. Em contato com as imagens promotoras dessa seleção, o sujeito termina por ser movido em direção oposta: perde a capacidade de empatia, indiferença causada não apenas pela qualidade das imagens que lhe são expostas, mas pela quantidade e frequência dessa exposição. Ao cabo, muito embora o processo deflagrado seja impactante, o resultado é um amortecimento da sensibilidade. Cria-se no sujeito uma apatia, um desprezo, e até mesmo um horror em relação ao que acontece na realidade. A realidade, nesse caso, é incompreensível porque desarticulada, desprezível porque banalizada e o discurso que a apresenta recebe o nome de realismo midiático. Um dos efeitos

colaterais do sujeito exposto a ela é sua preferência pelo refúgio nos sonhos de consumo como paliativo para sua angústia.

Diante desse quadro, é necessário pensar em perspectivas não hegemônicas que possibilitem humanizar os sujeitos desses tempos pós-modernos (denominação às vezes festiva e precipitada), fazendo-os sair da superfície da realidade construída pelo realismo midiático. Como afirma Karl Erik Schøllhammer em seu ensaio “O realismo de novo”:

Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à “realidade”, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático. (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 57).

Em suma: é necessário pensar outro Realismo para fazer com que se efetive a autonomização do sujeito, para que a sensação de desarticulação do tecido social transforme-se em compreensão sistêmica, viabilizando pulsões de ação e de pensamento. É esse aprofundamento que se pretende com a perspectiva do Realismo crítico, que encontra hoje no cinema, na fotografia e na literatura seus grandes operadores. Segundo os estudos de Beatriz Jaguaribe, em *O choque do real: estética, mídia e cultura* (2007):

Que a lógica da cultura do espetáculo permeie o social não significa que a imagem tornada realidade cancele agenciamentos. [...] O real e a realidade nos importam porque pautam nossa possibilidade de significação no mundo. Importam também porque o real e a realidade são arduamente contestados e fabricados. Num mundo de realidades em disputa, as estéticas do realismo no cinema, fotografia e literatura continuam a ser conclamadas a oferecer retratos candentes do real e da realidade, são acionadas a revelar *a carne do mundo* em toda sua imperfeição. (JAGUARIBE, 2007, p. 41).

A carne do mundo – melhor seria dizer *carnes*, posto que múltipla – é continuamente criada e recriada por esses realismos que propõem leituras diferentes da realidade. Com consequências inesperadamente adversas, essa situação imagética apontada nos primeiros parágrafos foi detectada por Rose Satiko Gitirana Hikiji, em *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador* (2012), ao analisar dez filmes

do cinema norte-americano dos anos noventa. Tomando a postura de Gilles Deleuze de considerar a imagem como “sema cinematográfico”, essa crítica cunha o conceito de “imagem-violência”. Ao falar sobre sua análise fílmica e a origem do conceito, ela diz:

Na análise inicial dos filmes, percebi que algumas das imagens mais violentas – e, por isso, polêmicas e provocativas – estavam em filmes que, de alguma forma, problematizavam a própria violência midiática, ou, mais especificamente, fílmica. Esses filmes, por um lado, apresentavam imagens *da* violência – atos de violência física implicando um (ou vários) agressor(es) e uma (ou várias) vítima(s). Por outro lado, eram imagens *violentas* em sua construção: provocavam no espectador tensão, susto, ansiedade, nojo, seja por sua elaboração rítmica, seja pela representação grotesca do ato violento. A esse tipo de construção visual, caracterizado pelo duplo caráter da relação entre imagens e violência, chamei *imagem-violência*. Tema e ao mesmo tempo forma, a violência nesses filmes revelava-se como linguagem, no limite, metalinguagem. (HIKIJII, 2012, p. 104).

Em consonância com a solicitação feita por Schøllhammer e Jaguaribe, a autora revela uma interessante contradição: a ocorrência da imagem-violência alcançou tal paroxismo que, em vez de só banalizar a violência, como denunciavam os estudos sobre a questão no passado, a seletividade terminou por chamar a atenção para si, visibilizando-se como processo. Em outras palavras, as imagens-violência, que deveriam manter-se invisíveis, dada sua condição de signo, terminaram se tornando evidentes. Com isso, ocorre uma desnaturalização da violência, o que problematiza não somente a violência em si, como esclarece Hikiji, mas também sua própria apresentação pela mídia.

Cinema e Realismo crítico

A mudança da perspectiva midiática teria, para a crítica, a intenção de mobilizar a percepção. O Realismo crítico continua sendo resposta à sede de realidade que acomete os pós-modernos e o cinema, por possuir como base mecanismos próprios de representação da realidade, distinguindo-os das outras artes, no papel de desvelar esse *más abajo* dos realismos que são fornecidos aos sujeitos pelas mídias de massa contemporâneas.

A batalha contra a automatização do olhar e sua conseqüente indiferença ontológica passa pela humanização do aparelho, da máquina. O cinema é um contador de histórias cujo afeto, enquanto processo, está inextricavelmente associado à câmera filmadora. Walter Benjamin, em seu famoso texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994), discorre, entre muitas outras questões, sobre a importância do ator frente ao aparato cinematográfico na afirmação do ser humano.

Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse desse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. À noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo. (BENJAMIN, 1994, p. 179).

O ensaio de Benjamin, finalizado em 1936, abarcando as quatro décadas iniciais da existência do cinema, enfatiza a importância das habilidades agenciadoras do ator diante da máquina para a manutenção de sua dignidade e, por extensão, da dignidade de toda a humanidade em seu confronto com a tecnologia. Era ainda a época do capitalismo industrial, ou *capitalismo pesado*, como bem o chamou Zigmunt Bauman (2001).

Depois disso, a luta do homem pela manutenção de sua humanidade passa a ser contra imagens. É o tempo do que Bauman chamaria de *capitalismo leve*, ou financeiro, no qual a desumanização é operada de forma mais sutil. Nessa época, que se prolonga e se intensifica até o momento atual, o homem luta contra a perda progressiva de si mesmo e da realidade em meio à profusão de imagens que circulam: é a época dos Godards e dos Wenders, sobretudo o de *Alice nas cidades* (1974).

Se a situação estrutural e os mecanismos de opressão mudaram nos últimos cinquenta anos, o mesmo não se deu com a dominação e a exploração. O que impõe, assim como o tempo de Benjamin, a necessidade cada vez maior de uma *politização da arte*. Urge fortalecer o sujeito contra o embrutecimento não mais (ou não só) do trabalho fabril,

mas do atordoamento causado pela profusão imagética veiculada pelos *mass media*. É preciso despertar uma sensibilidade que permita a compreensão mais lúcida do mundo em meio ao vazio e à falta denexo operada pelo capitalismo tardio. Compreensão que livre a consciência dos entraves que não permitem o alcance de uma ordem social mais justa.

Uma das críticas mais eficazes no trabalho de demonstrar o *modus operandi* do cinema no enfrentamento dessa tarefa libertária é o conceito de *imagem-pulsão*, um dos elementos da taxionomia de imagens cinematográficas feita por Gilles Deleuze em seu livro *A imagem-movimento*, publicado em 1983. Nessa obra, Deleuze se vale dos mais diversos filmes, percorrendo vários estilos, realizadores e épocas, cunhando uma verdadeira filosofia do cinema.

Para o estudo deleuziano, a caracterização do ambiente possui uma importância fundamental na imagem-pulsão e, segundo a hipótese deste capítulo, na constituição do Realismo crítico, estética que configura os impasses que desafiam a percepção de mudança da realidade. Se, ao falar da imagem-ação, Deleuze é incisivo quanto à interação dialética entre a personagem e a situação, onde o ambiente condiciona o personagem que, por sua vez, condiciona o ambiente, na imagem-pulsão, essa possibilidade de interação com o ambiente é praticamente nula. O seu modo de ser impede esse sujeito tanto de realizar a ação libertadora quanto de retornar à qualidade pura do idealismo. Segundo Deleuze:

Quando as qualidades e potências são apreendidas enquanto atualizadas em estados de coisas, em meios geográfica e historicamente determináveis, entramos no campo da imagem-ação. O realismo da imagem-ação se opõe ao idealismo da imagem-afecção. E no entanto, entre os dois, entre a primeiridade e a segundidade, há algo que é como o afeto “degenerado”, ou a ação “embrionada”. Não é mais imagem afecção, mas não é ainda imagem-ação. Como vimos, a primeira desenvolve-se no par Espaços quaisquer-Afetos. A segunda se desenvolverá no par Meios determinados-Comportamentos. Mas, entre as duas, encontramos um par estranho: Mundos originários-Pulsões elementares. (DELEUZE, 1985, p. 157).

Justamente por esse forte agenciamento espaço-temporal, a linguagem cinematográfica não deixa o sentido recair na gratuidade de atos e eventos incompreensíveis, sem nenhuma conexão lógica, sem

historicidade explicitada, tal qual é feito pelos *mass media*. Esse agenciamento é feito realismo que, intensificado em suas características, atinge o Naturalismo, impedindo a reação positiva da personagem, que é impedida de condicionar o mundo em que vive. Acuado por essas condições, o sujeito termina por se exaurir no embate vão com as adversidades, configurando a realidade grotesca como mundo originário:

É o naturalismo. Este não se opõe ao realismo, mas, ao contrário, acentua seus traços, prolongando-os num surrealismo particular. Em literatura, o naturalismo é essencialmente Zola: é ele quem tem a idéia de duplicar os meios reais pelos mundos originários. [...] E é isto o essencial: ambos não se deixam separar, não se encarnam distintamente. O mundo originário não existe independentemente do meio histórico e geográfico que lhe serve de veículo. É o meio que recebe um princípio, um fim e sobretudo uma inclinação. É por isso que as pulsões são extraídas dos comportamentos reais que ocorrem num meio determinado, das paixões, sentimentos e emoções que os homens reais experimentam nesse meio. (DELEUZE, 1985, p. 158).

Esse agenciamento, que enfoca o debater-se do personagem contra um mundo que se caracteriza como mundo originário (sem possibilidade de mudança, mas determinado histórica e geograficamente), é o estopim para o choque do real. Beatriz Jaguaribe diz, acerca do conceito:

Defino o “choque do real”, como sendo a utilização de estéticas realistas visando suscitar um efeito de espanto catártico no leitor ou espectador. Busca provocar o incômodo e quer sensibilizar o espectador-leitor sem recair, necessariamente, em registros do grotesco, espetacular ou sensacionalista. O impacto do “choque” decorre da representação de algo que não é necessariamente extraordinário, mas que é exacerbado e intensificado. (JAGUARIBE, 2007, p. 100).

O choque do real intenciona despertar pelo incômodo. Sua função é catártica. Assim, fundamentalmente difere do choque que amortece proporcionado pelos meios de comunicação e pelos produtos da indústria cultural, que causam apatia e insensibilidade. Diz a autora, ainda, que ele deve ter “a potência de uma *epifania negativa*”, pressupondo “o despertar para uma experiência intensa que pode produzir alívio catártico, mas que não oferece, necessariamente, contemplação redentora.” (JAGUARIBE, 2007, p. 105).

Construção estética e choque do real em *Elefante blanco*

A impossibilidade da experiência contemplativa, junto à releitura da epifania pelo diálogo com as contingências do sujeito, vistas nos dois momentos anteriores, são elementos que elevam a octanagem do combustível do Realismo crítico. Nessa perspectiva, ainda podem ser tomadas como copartícipes dos anseios das vanguardas modernistas. Portanto, quando *Elefante blanco* apareceu em cartaz no ano de 2012, a estética do Realismo crítico no cinema latino-americano não era, em absoluto, ignorada. Películas como *Amores perros* (2000), do mexicano Alejandro González Iñárritu, ou ainda *Machuca* (2004), do chileno Andrés Wood, combinavam, na sua construção estética e narrativa, elementos de violência e desencanto, formulando uma denúncia da desigualdade, da injustiça e da brutalidade que permeiam as relações sociais na América Latina.

No entanto, a construção estética de *Elefante blanco* diferencia-se em vários aspectos desses outros filmes por enfatizar a composição de um quadro da realidade de pobreza e violência fornecendo ao espectador uma visão quase antropológica do ambiente e dos homens marginalizados dentro da tela (mas também fora dela). Essa obra fílmica marca distância de grandes nomes do Naturalismo de que fala Deleuze, cuja obra denuncia o estatuto de surrealistas pela absurda intensificação da impotência das personagens.

O enredo de *Elefante blanco* tem como centro um grande prédio nos arredores de Buenos Aires que, em 1937, começou a ser construído com a intenção do Estado de fazer ali o maior hospital da América Latina. Abandonado seguidamente por vários governos, o lugar jamais saiu da condição de projeto e, de fato, sempre foi um amontoado de ruínas cobertas por grandes expectativas e discursos grandiloquentes. Ao redor dele, juntaram-se subalternos de toda espécie, formando uma *villa* (o que em português equivaleria à favela), com todos os problemas sociais trazidos pela extrema desigualdade e pela falta de perspectivas da população que nela habita (tráfico de drogas, guerras entre facções rivais, delinquência juvenil, baixa escolarização e ausência de saneamento básico).

Nesse cenário está padre Julián, interpretado por Ricardo Darín, que, liderando uma comunidade eclesial de base, tenta modificar a vida das pessoas da *villa*. Primeiramente, apenas com a assistente social Luciana (Martina Gusmán) e Lisandro (Walter Alfredo Jakob), e, num segundo momento, contando com a ajuda do padre belga Nicolás (Jeremie Renier). Juntos, eles tentam transformar a construção abandonada pelos governos em um conjunto habitacional para a população da *villa*. Esforçam-se, também, para erguer residências populares ao seu redor, o que traria refrigério ao caldeirão demográfico que é o lugar. Além desse desafio no campo da engenharia civil, a comunidade se dedica também ao reforço escolar, às oficinas profissionalizantes, à distribuição de alimentos e, com alguma resistência dos dirigentes da Igreja, à mediação de conflitos entre os moradores. O filme começa *in media res*, a partir do momento em que o padre Nicolás chega ao lugar. A trama cinematográfica informa que o religioso belga trabalhara junto aos indígenas peruanos, cuja aldeia ele vê ser destruída e a população assassinada (morticínio do qual ele escapa milagrosamente). Com o profundo sentimento de culpa, ele é trazido por Julián para trabalhar na *villa*. Depois de chegar a Buenos Aires e ao prédio central da narrativa debaixo de uma chuva torrencial, ele e Julián dormem. Sem ter dito uma palavra ao longo de todo o seu resgate, a única coisa que ele diz antes de adormecer é “*Gracias, Julián, gracias*”, esboçando uma saída do estado de choque no qual foi lançado pela selvageria que vivera. Para os olhos de Nicolás, é apresentada a realidade da *villa*: o jovem padre depara-se com a mesma realidade de pobreza e violência que vira na selva amazônica. É desperto, no início do dia seguinte, por tiros que estalam no ar ao mesmo tempo em que o sol começa a brilhar.

A maneira como a realidade da *villa* é construída a partir de então é, em vários momentos, exemplar de uma estética crítico-realista que se vale de um formato de expressão (e, conseqüentemente, fundante de um modo de apreensão) que não pode prescindir de sua hibridez constituinte. A seguir são isolados três momentos do filme para demonstrar como essa impressão de realidade se efetua. Os três exemplos têm o objetivo de despertar o espectador do amortecimento pela representação crítica da pobreza, da opressão e da violência. Esse consórcio de vários campos semióticos abre espaço para um comentário sobre o modo como o literário se insere nesse trabalho. Trata-se do fôlego estético que as letras emprestam à energia das imagens. O que

é, afinal, um texto literário? O que seria um roteiro cinematográfico? Uma imagem fílmica pode ser constituída isoladamente, sem contato com outras esferas de compreensão e expressão?

Essas perguntas são o combustível das ilações que elaboramos aqui. Porque o desafio não está em estabelecer paralelos entre dois modos de representação, de resto ambientados unicamente em seus campos específicos, mas encontrar o modo como a sensibilidade desse capitalismo tardio deixa de estar em um só modelo de apreensão. Afinal, como afirma peremptoriamente Compagnon: “uma definição de literatura é sempre uma preferência (um preconceito) erigida em universal” (COMPAGNON, 2010, p. 43).

Logo após a cena descrita, surgem os caracteres gráficos do nome do filme encobrendo o prédio protagonista, num plano centralizado. Começa então a tocar, como fundo musical, um *rock*. A letra da música é símbolo, em última instância, da industrialização e urbanização mal completada da América Latina.

A câmera, em um plano panorâmico, filma inicialmente os grandes prédios de Buenos Aires e lentamente se desloca em direção à *villa* que circunda o prédio, construindo uma antítese imagética da realidade: de um lado, a metrópole cosmopolita, urbanizada, com arranha-céus, com uma paleta de cores brilhantes, que denunciam acabamento primoroso das construções arquitetônicas; do outro lado a *villa*, capturada por uma câmera que trafega com desenvoltura entre casas de alvenaria mal-acabadas, ora contrapostas aos prédios que ficam em segundo plano, ora enfocadas sozinhas ou em conjunto. A população é mostrada em suas atividades diárias: crianças brincando e adultos conversando. Tudo nessas tomadas revela a desordem das construções sem alinhamento organizacional, matizada por uma paleta de cores primárias, sobre as quais se tem um visual embaçado, típico dos envelhecimentos prematuros. A antítese imagética, operando por metonímia, cumpre uma dupla função: parece evidenciar a desigualdade e a urbanização inconclusa do projeto modernizador da Argentina e, por extensão, da América Latina, e promover o efeito do real, ancorando-o no espaço.

O segundo plano-sequência isolado no filme tem início no momento em que Julián e Nicolás conversam em uma das sacadas do grande prédio ao entardecer. A câmera começa a segui-los quando se distan-

ciam da sacada onde se encontram, acompanha-os enquanto descem a escada e ganham o térreo, chegando finalmente à *villa*. Pela conversa que os dois têm, informa-se o histórico do lugar. Primeiramente era um projeto de hospital. Depois viria o sonho da comunidade eclesial de torná-lo um conjunto habitacional. Na saída do prédio, encontram o padre Lisandro que, com um balde e um rodo, conversa com uma mulher. Julián vai conversar com ela e deixa Nicolás, que passa a ser acompanhado por Lisandro, que se encaminha à capela da comunidade. Os dois descem e, antes de chegar à rua, encontram Luciana, que está arrumando uma mesa.

A miséria é visível. Nesse plano-sequência, no momento em que os padres ganham a rua, observa-se a falta de pavimentação do lugar, imensas poças de água (no dia anterior havia chovido torrencialmente) transformam a terra em barro, vê-se moradores retirando a água das casas encharcadas, homens tentando consertar o que é possível e cães que vagam entre carros quebrados. A violência da *villa*, porém, é invisível. Logo nos primeiros momentos do encontro, Lisandro diz a Nicolás que é melhor colocar a peça branca do hábito que vai junto ao colarinho da camisa, para ser identificado como padre pela população, pois há algumas semanas colocaram a arma na cabeça de um voluntário pensando se tratar de um policial disfarçado.

Um pouco depois que padre Julián alcança Lisandro e Nicolás, eles chegam à capela. Encontram-na aberta, e ali também há alguns fiéis dedicados ao trabalho de secar a água que a invadiu na noite anterior. Entre estes está um personagem que será decisivo no desfecho da trama: Cruz (Maurício Sergio Minetti), um voluntário que dá oficinas de construção para os meninos. A câmera, então, em um plano geral, abrange a capela e mostra os personagens se movimentando. Todos trabalham, enquanto no centro figura a imagem da cruz ao fundo da capela. Esse *travelling* é uma representação realista do lugar, mas determinados dados, se considerados no nível simbólico, permitem algumas conclusões parciais. Ao começar pelo prédio central, passar pela *villa* e terminar na capela, esse plano-sequência estabelece uma ligação direta entre o empreendimento da construção do prédio e a comunidade de base eclesial. Tomado a partir de sua sintaxe, observa-se que o programa narrativo se vale da *gradação*, da mesma forma que a Literatura o faria com as palavras.

O último plano-sequência é também os momentos finais do filme. Monito, um adolescente que recebe abrigo e cuidado dos padres, mata Cruz, o voluntário que oferecia oficina de construção para os meninos. Descobriu-se que ele era um policial que se associara ao projeto social da igreja para espionar o tráfico de drogas e encontrar meios para matar seu chefe. Alegando defenderem uma política de neutralidade nos conflitos (de resto, rompida pelos eventos), o bispado e a prefeitura retiraram o apoio à construção das casas populares na *villa* e à recuperação do *Elefante blanco*. Isto gera uma indignação nos moradores do local, que ocupam territórios vizinhos. A polícia é chamada para restituir a posse do lugar aos donos legais e o faz com extrema violência, apresentada em uma sequência na qual se vê a cavalaria, o choque, o jato d'água, bombas de gás lacrimogênio — enfim, todo o aparato repressor do Estado — sendo combatidos com paus e pedras. Depois desse confronto, os feridos são levados para a capela. Os padres Julián, Nicolás, Lisandro e a assistente social Luciana procuram auxiliar os feridos do confronto. Nesse momento, entra Monito — o justiceiro do tráfico. Está baleado e grita desesperadamente por ajuda. Julián e Nicolás tentam acalmá-lo. Luciana sai para buscar carro para levar o menino ao hospital. Estão conscientes de que correm grande risco ao tentar retirá-lo dali, pois ele está sendo procurado pela polícia, que já sabe ser ele o matador do infiltrado.

A câmera foca Nicolás e Julian no banco da frente do carro. Julián encontra uma dificuldade inicial em ligá-lo pelo nervosismo, mas consegue e o automóvel começa a rodar. Nos primeiros momentos desse plano-sequência, o garoto não recebe atenção da câmera, reforçando sua situação de escondido. Os fugitivos conseguem se livrar de uma primeira barreira policial. Pela primeira vez, Monito é mostrado, desesperado, com uma arma na mão, que é retirada dele pelo padre Nicolás. O foco volta a ser o rosto dos padres, que seguem guiando pelas ruas escuras, tentando sair da *villa*. Logo encontram uma segunda barreira policial. Julián sai do carro e tenta conversar com o policial, que diz procurar um moleque, ao que o padre pergunta quem é, e o policial retruca-lhe dizendo que ele sabe de quem se trata. Ele reafirma não saber. O policial solicita revistar o carro e, de maneira bastante truculenta, pede ao padre Nicolás que desça, no que é lentamente obedecido.

Ao se ver em perigo, Monito pula do carro tentando escapar. O policial aponta a arma para ele, querendo disparar. O padre Nicolás se

interpõe para protegê-lo e é alvejado nas costas. Ao cair no chão com o garoto, o padre o esconde com o próprio corpo. Isso impede que o policial faça outros disparos para matá-lo. Nesse ínterim, enquanto o policial chuta o corpo de Nicolás para tirá-lo de cima de Monito, o padre Julián pega a arma e, numa tentativa de negociação, aponta-a para o policial, que lhe ordena que abaixe a arma, sendo vagorosamente obedecido. Monito, percebendo uma nova oportunidade de fugir, sai correndo, o policial então mira nele e atira, Julián ergue de novo a arma, o policial reage atirando nele duas vezes, a arma de Julián dispara e o policial é também alvejado, morrendo os dois.

Eis o “choque do real”: um desfecho brutal de efeito catártico, cuja construção é absolutamente objetiva por amalgamar os sujeitos ao seu espaço. Desde o momento em que são enquadrados pelo policial, há um distanciamento da câmera que, continuando o plano-sequência, sem fazer nenhum corte, mostra a cena. Esta se torna mais brutal ainda quando os reforços policiais chegam e prensam o corpo ferido de Nicolás contra a grade e o algemam, enquanto ele pede desesperadamente que chamem uma ambulância para atender ao amigo que, àquele momento, já estava morto. Nessa imagem-pulsão, as personagens que lutam contra o meio são impedidas por ele de produzirem a ação de efetiva libertação, evidenciando a impotência do sujeito contra o ambiente onde vivem.

Considerações finais

O Realismo crítico cinematográfico, ao construir uma realidade com meios e enfoques de conteúdo diferenciados dos da grande mídia, pode opor-se a ela, despertando o espectador da apatia que nele é cultivada diariamente, mostrando-lhe os entraves à mudança que o meio lhe impõe. Os recursos cinematográficos da imagem-violência e da imagem-pulsão constroem um objeto estético que estabelece diálogo com o leitor e o interpela, convidando-o a dar resposta à perplexidade da realidade em que está inserido. A liberdade e a capacidade do cinema para produzir esse tipo de realismo é fundamental para o refinamento crítico do olhar, uma tarefa *a priori* imposta a toda arte. Ele cria imagens que convidam ao diálogo e impõe questões interessantes. Não se adjudica a tarefa de oferecer aos olhos a *realidade tal qual ela é*, ob-

jetivo dos meios de comunicação de massa em sua tentativa de domesticar o espectador. O choque do real tal como visto em *Elefante blanco* (2012) proporciona questionamento da realidade circundante sustentando-a por meio da mobilização do sensível. É essa comunhão com o linear engendrada pelo plano-sequência, essa epifania, que mostra ao espectador, pelo choque, a profunda incompreensão da realidade que é sua, que o incomoda e cria nele a necessidade não de sair da caverna, mas de compreendê-la para, de dentro, poder modificá-la.

Referências

ALICE nas cidades. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders e Veith von Fürstenberg. Alemanha Ocidental: Westdeutscher Rundfunk (WDR); Filmverlag der Autoren, 1974. (110 min), preto e branco.

AMORES perros. Direção: Alejandro G. Iñárritu. Roteiro: Guillermo Arriaga. México: Altavista Films e Zeta Film, 2000. (154 min), color.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In.: _____. **Magia e técnica: arte e política**. 7. ed. Traduzido por Sérgio Paulo Rouanet; Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

CANDIDO, A. A nova narrativa. **Revista de Crítica Literária Latinoamericana**, Lima, v. 7, n. 14, 1982.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. 2. ed. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ELEFANTE blanco. Direção: Pablo Trapero. Produção: Pablo Trapero e Pablo Bossi. Brasil: Paris filmes, 2012. (105 min), color.

HIKIJ, R. S. G. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

JAGUARIBE, B. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, F. **El posmodernismo como lógica cultural de capitalismo tardío**. Tradução Esther Pérez. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MACHUCA. Direção: Andrés Wood. Roteiro: Eliseo Altunaga e Roberto Brodsky. Chile: Wood Producciones, 2004. (116 min), color.

NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, P. C. de; OLIVEIRA, T. P. de. A estética do Realismo Crítico em *Elefante Blanco*. **Paralelo 31**, Pelotas, edição 12, p. 86-104, jul. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/18650/11246>>. Acesso em: 15 jun. 2020.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SOBRE OS AUTORES

Alex Martoni

Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com doutorado-sanduíche/Capes pela Stanford University (EUA) e pós-doutorado (PNPD/Capes) pela UFF. Atua como membro da *Red Latinoamericana de Investigaciones en Prácticas y Medios de la Imagen*, do GT Anpoll Intermidialidade: Literatura, Artes e Mídias e do Grupo de Pesquisa Intermídia. Organizador do livro *Rituais da Percepção* (2018), atualmente, desenvolve pesquisas nas áreas da literatura contemporânea brasileira, dos estudos de mídia e dos *sound studies*.

Beatriz D'Angelo Braz

Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília e mestre em Multimeios pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Daniel Santos Ribeiro

Mestre em Letras. Professor na Universidade Vale do Rio Verde (UninCor).

Juan Ferreira Fiorini

Doutorando (CAPES/FAPEMAT) em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT), mestre em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e licenciado em Letras - Espanhol pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professor de línguas portuguesa e espanhola e de literatura. Possui experiência como tradutor e intérprete (português-espanhol e espanhol-português).

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Doutora em Literatura Comparada e mestre em Teoria da Literatura. Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), onde realiza estágio pós-doutoral (PNPD/CAPES).

Paulo Custódio de Oliveira

Doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* de São José do Rio Preto-SP. Professor da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Professor de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da FACALE, no qual ministra a disciplina Literatura e Outras Artes. Líder do grupo de pesquisa Estudos em Arte e Literatura Contemporânea. Coordenador do Grupo de Estudos InterArtes e do Laboratório InterArtes de Mídia e Imagem (LIAMI).

Sidney Barbosa

Docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais da Universidade de Brasília (UnB). Líder do Grupo de Pesquisa Literatura e Outras Artes (LiterArtes) do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, CNPq/UnB. No ano de 2008, recebeu do Ministério da Educação da França a comenda da *Ordem Palmes Académiques* no grau de *Chevalier*.

Thiago Pernomian de Oliveira

Mestre em Literatura e Práticas Culturais pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Atualmente estuda e traduz a obra poética do escritor haitiano René Depestre.

Volmir Cardoso Pereira

Doutor em Letras pela Universidade Estadual de Londrina (2014), mestre em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2007), graduado em Letras - Português/Inglês pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (2005). Professor efetivo (TI) da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Atua nos cursos de Letras da Unidade Universitária de Campo Grande-MS. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa intitulado Literatura, Cinema e Sociedade: Diálogos sobre o Contemporâneo.

