

LITERATURA, CINEMA E SUAS INTERSEÇÕES

Fabiano Tadeu Crazioli
(Org.)

BORDÔ-CRENÁ

LITERATURA, CINEMA E SUAS INTERSEÇÕES

Comissão Editorial

Ma. Gislene Alves da Silva
Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda
Ma. Marcelise Lima de Assis
Ma. Silvana Nascimento Lianda

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS)
Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB)
Dra. Áurea da Silva (UNEB)
M. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE)
M. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA)
Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA)
Dr. Washington Drummond (UNEB)

Fabiano Tadeu Grazioli
Organizador

LITERATURA, CINEMA E SUAS INTERSEÇÕES


Bordô-Crená
Editora
Alagoinhas
2019

© 2018 by Editora Bordô-Grená

Organização: Literatura, cinema e suas interseções

Fabiano Tadeu Grazioli

Projeto gráfico: Gislene Alves da Silva

Editoração e revisão: Editora Bordô-Grená

Capa: Gislene Alves da Silva

Editora Bordô-Grená

E-mail: bordogrena@editorabordogrena.com

E-mail para orçamentos: orcamento@editorabordogrena.com

Sítio da Internet: <https://www.editorabordogrena.com>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

L776 Literatura, cinema e suas interseções [recurso eletrônico] /
org. Fabiano Tadeu Grazioli. — Alagoinhas : Bordô-Grená,
2019.
Dados eletrônicos (pdf).

ISBN 978-85-906599-4-5

1. Literatura e cinema. 2. Literatura brasileira - História e
crítica. 3. Cinema - História e crítica. I. Grazioli, Fabiano
Tadeu. II. Título.

CDD B869.8

Os conceitos emitidos em artigos são de absoluta e exclusiva
responsabilidade dos autores.

Todo o direito dessa edição reservado à Editora Bordô-Grená

SUMÁRIO

Apresentação	9
<i>Fabiano Tadeu Grazioli</i>	
Da literatura ao cinema: a adaptação entre a quimera e o dilema de Ícaro	13
<i>Luís Miguel Cardoso</i>	
Quando a literatura vai ao cinema: Vidas Secas, de Graciliano Ramos e Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos	29
<i>João Pedro Rodrigues Santos</i>	
Protagonismo e instância narrativa na adaptação fílmica de “O Chefão”, de Mario Puzo	43
<i>Fábio Luis Rockenbach e Maria Joana Chiodelli Chaise</i>	
O gótico tropical na adaptação fílmica Através da Sombra, de Walter Lima Jr.	61
<i>Auricélio Soares Fernandes e Waldir Kennedy N. Calixto</i>	
Entre filme e livro: As Terras-medias de Tolkien e Jackson	77
<i>Fabian Quevedo da Rocha e Lis Yana de Lima Martinez</i>	
“Em abril havia muitas solidões”: migrância e errância no filme A Cidade Onde Envelheço em diálogo com A Carta a Otto	91
<i>Márcia Letícia Gomes</i>	
“De fábula a filme”: o cinema de ‘Olhos Livres’ de Fernando Coni Campos	103
<i>Juciane dos Reis Santana e Gislene Alves da Silva</i>	
Caio Fernando Abreu: um escritor cinéfilo	115
<i>Rodrigo da Costa Araujo e Fabiano Tadeu Grazioli</i>	

Uma História Severina: o olhar e a subjetividade no documentário	135
<i>Jaqueline Frantz de Lara Gomes e Fabiana Piccinin</i>	
As Duas Dandaras: história, literatura e cinema	153
<i>Anna Maria R. F. M. da Costa e Rosemar Eurico Coenga</i>	
Literatura, cinema e história: um mergulho na composição do romance Pedro e Paula	169
<i>Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro</i>	
Deleuze e o mundo como sintoma entre a literatura e o cinema	179
<i>Alessandro Carvalho Sales</i>	
A escola na literatura e no cinema: uma reflexão literária, semiótica e social do filme Entre os Muros da Escola	193
<i>Jose Carlos Debus</i>	
A escrita fotográfica e outros suportes: as experiências de escrita e enquadramento de João Almino em O Livro das Emoções	205
<i>Lydiane B. de Vasconcelos e Geralda M. Nóbrega</i>	
Sobre os autores	217

APRESENTAÇÃO

O ato de relacionar o filme ao texto literário que lhe inspirou ou serviu de base, coloca em evidência as particularidades das linguagens literária e cinematográfica, mas do mesmo modo, podemos perceber as relações de proximidade entre elas. Pela narratividade, os textos literários e os filmes se vinculam às inúmeras narrativas do mundo. O ato de narrar se apresenta na pintura, na escultura, na tapeçaria, na mímica, na dança, na representação cênica, entre outros. Ele se instala por meio da linguagem pictórica, gestual, oral ou escrita, inscrevendo-se nos mais diferentes suportes e, dentre eles, na folha de papel e na película de celuloide.

Sobre a constituição das linguagens dessas formas artísticas, cabe reconhecer que a literatura utiliza-se da palavra escrita, impressa, valendo-se, por vezes, da ilustração, principalmente nas obras destinadas ao público infantil e juvenil. Já a linguagem cinematográfica centra-se na imagem em movimento e agrega outros códigos a ela, como o texto escrito, os diálogos falados e os demais sons que vierem a compor o filme. Essa rápida diferenciação neutraliza a questão da fidelidade da obra fílmica ao texto que lhe serviu de base, pois se trata da transposição de uma linguagem calcada no código verbal escrito para outra que se constitui a partir da interação de outras três: som, texto e imagem. Ismael Xavier, discorrendo sobre esse tema, afirma que:

A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito. Afinal, o livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro, mesmo quando o objetivo é a identificação com os valores nele expressos (2003, p. 62).

Portanto, podemos afirmar que a fidelidade da narrativa gestada no segundo sistema à narrativa original não deve operar como item decisivo na teorização a respeito das transposições literárias, uma vez

que são duas linguagens diferentes no que se refere a sua matéria-prima, sua produção e recepção. É mais produtivo buscar uma análise que reflita a respeito da transposição de características e aspectos tidos como propriamente literários para o universo cinematográfico.

No nível da produção e da recepção da literatura e do cinema também encontramos elementos que colaboram para intensificar nosso argumento de que a fidelidade não constitui elemento importante quando se relaciona livro e filme. A literatura possui produção e recepção individuais, ou seja, um único indivíduo, num exercício intelectual solitário, cria seu texto, e por mais que o texto migre do seu computador para outro, no caso, o da editora, e depois passe pelas mãos do revisor e do editor, esses fazem um trabalho de acabamento, a criação é individual, assim como na recepção, pois a leitura de uma obra literária requer concentração e isolamento. Esses dois aspectos — produção e recepção — acerca do cinema se modificam, pois, a produção de um audiovisual é intensamente coletiva, onde se complementam os trabalhos do roteirista, do diretor, do figurinista, do cenógrafo, do iluminador, do ator, do músico, entre outros. A recepção também supõe coletividade. No caso do cinema, ocorre uma espécie de “ritual” que vai desde a leitura do anúncio do filme, quem sabe a leitura de uma ou outra crítica sobre o mesmo, a locomoção até o espaço da exibição, a compra do ingresso, a entrada na sala numa penumbra, a escolha do lugar, a acomodação nesse lugar, até o início do filme. Essa recepção também conta com aspectos como a sala escura e a projeção numa grande tela, onde nuances de som e luz e imagens sobrepõem-se a qualquer outro ruído ou desfocalização.

Alguns dos estudos aqui reunidos colocam em evidência tanto as características que aproximam a literatura e o cinema, como a narratividade, como aquelas que os distancia. A discussão sobre a fidelidade também é levantada por alguns autores, na perspectiva que direcionamos a breve reflexão acima transcrita. Além disso, Literatura e cinema, ao se inter cruzarem, também possibilitam que outras áreas das Ciências Humanas se relacionem, como a filosofia, a história, a estética, a arte, a educação. É por isso que a chamada de trabalhos que originou o presente volume não limitou os estudos a serem acolhidos ao campo das adaptações ou transposições da literatura para o cinema.

A proposta foi mais ampla, por acreditarmos que, ao se inter cruzarem dois sistemas artísticos distintos como é o caso da literatura e do cinema, outros “mundos” são colocados em movimento, e é preciso trazê-los para dentro dos estudos acadêmicos.

Esperamos que a leitura dos ensaios acolhidos e agora apresentados no formato de capítulos despertem no leitor a sensibilidade para as questões acerca das especificidades das linguagens literária e cinematográfica, para os processos que transposições da primeira para a segunda, para as maneiras que o cinema influencia a linguagem literária e todas as demais áreas mobilizadas na interseção do cinema e da literatura, conforme listamos acima.

Boa leitura!

REFERÊNCIAS

XAVIER, Ismael. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: PELEGRINI, Tânia. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac/SP, Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 61-90.

DA LITERATURA AO CINEMA: A ADAPTAÇÃO ENTRE A QUIMERA E O DILEMA DE ÍCARO

Luís Miguel Cardoso

A adaptação é uma arte. E pensar o Cinema sem o fenômeno da adaptação seria ostracizar uma das mais fecundas temáticas da sua história, que a própria indústria cinematográfica reconhece e valoriza. Como bem escreveu Williams (2018):

Adaptation is an art: an art in and of itself. Each year, two Academy Awards are given to screenwriters: one to those who write original screenplays, and one to those who write adaptations. The skill and artistry that goes into the work of each is recognized by one of the highest filmmaking awards. Each year, thousands of people — if not tens of thousands — try to write the great American screenplay. I know that I do. You probably do too. Films that you may not expect are adaptations. Films like: Raging Bull, Vertigo, The Shawshank Redemption, No Country for Old Men and Shrek.

Contudo, no universo das adaptações encontramos uma problemática axial que não é de compreensão simples ou resolução pronta. Quando um realizador decide adaptar um texto, envolve-se numa viagem quimérica, dado que, por natureza semiótica em sentido estrito, uma adaptação nunca poderá ser total. Neste sentido, qualquer tentativa está irremediavelmente condenada a constituir uma visão parcelar, uma interpretação ou uma leitura. Como bem nota Lothe (LOTHE, 2000), todo o processo de adaptação implica escolhas deliberadas por parte dos agentes que intervêm na transposição. Tais ações conduzem a exercícios de interpretação e comparação, principalmente por parte do público, ou como nos diz Lothe, uma adaptação torna-se um processo reducionista, porque ilustra uma só representação ao nível visual, mas ele próprio proporciona diferentes interpretações aos espectadores, ou seja, permite que eles façam uma avaliação mais ou menos positiva relativamente ao processo. Mais ainda, surge uma análise de contornos dicotómicos, dado que um filme que é uma adaptação de um livro pode ser compreendido e interpretado de formas diferentes por aqueles que o veem — quer

conheçam a obra original ou não. Contudo, para todos os que conhecem o texto literário, a análise do filme incluirá inevitavelmente um grau de avaliação comparativa com a fonte.

Na verdade, uma adaptação perfeita é uma perfeita quimera. Não obstante, o realizador pode tentar elevar a sua obra em “desafio aos deuses” da Semiótica. Se, de forma premeditada e sistemática, se pretende literalmente levar para a tela a palavra escrita, não só desafiamos os “deuses”, pois não podemos alcançar o inalcançável — a tradução perfeita de um sistema semiótico por outro sistema semiótico —, como corremos o risco de, tal como Ícaro, nos elevarmos em demasia, acabando por nos precipitarmos no solo da negação da tangibilidade da transposição, porque quisemos alcançar o impossível. Sobre esta questão, Krasilovsky apresenta a seguinte metáfora:

adaptation calls for a close relationship with the original author, but you don't want to be slavishly married to the book. it may mean divorcing yourself from the material you're adapting in order to discover your own voice in the process; that fresh perspective can be the key towards involving your audience (KRASILOVSKY, 2018, p. 20).

Nesta linha de pensamento, afigura-se pertinente o tradicional conceito de *intersecção* proposto por Bluestone (2016). Considera este autor que o romance e o filme podem ser vistos como duas linhas que se encontram num determinado ponto, mas que depois se afastam num processo de divergência. Quando é analisado o ponto de encontro nessa citada intersecção, o livro e o guião apresentam similitudes incontornáveis, todavia, a divergência demonstra que as linhas de aproximação, afinal, revelam uma resistência a um processo de simples conversão, bem como comprovam as suas dissemelhanças.

Na realidade, não é possível definir ou encontrar um ideal de adaptação. Não existe um filme que possa ser identificado como um processo perfeito de adaptação, dado que o mesmo enferma de uma contradição intrínseca: não existe uma adaptação perfeita, porque não é possível realizar uma adaptação perfeita, se pensarmos no significado tradicional deste vocábulo. Também não seria possível uma conversão absoluta de um livro para um filme sem perturbar ou

mesmo destruir a essência da obra genesíaca. Tais obstáculos são marcadamente visíveis em adaptações “fiéis” de um Proust ou de um Joyce, tal como seria verdadeiramente absurdo o processo inverso: imaginemos uma adaptação “fiel” de um filme de Chaplin para um romance, por exemplo.

Segundo a filosofia das linhas paralelas, não podemos deixar de invocar novamente a opinião de Bergman, quando afirma que

Film has nothing to do with literature; the character and substance of the two art forms are usually in conflict... We should avoid making films out of books. The irrational dimension of a literary work, the germ of its existence, is often untranslatable into visual terms — and it, in turn, destroys the special, irrational dimensions of the film (WAGNER, 1975).

Sem dúvida que a história das adaptações está manchada por inúmeros insucessos, principalmente quando o livro original é dominado por características intrinsecamente literárias como o monólogo interior, ou o discurso indireto livre, mas nem por isso certos autores marcados por uma dimensão de reflexão ou interioridade, como Conrad (recorde-se como o realizador Francis Ford Coppolla realizou um trabalho extraordinário em *Apocalypse Now*, a partir de *Heart of Darkness*) ou Pöe, têm deixado de atrair os cineastas.

Essas dificuldades são denunciadas por inúmeros agentes do universo cinematográfico, desde realizadores a argumentistas. A posição dos críticos pode ser sintetizada da seguinte forma: “transferir” uma obra de arte de um *medium* para outro é impossível. Não é possível “filmar um livro” de modo a que as personagens do texto literário se erguessem do livro e se tornassem atores diante da câmara (LOTHE, 2000). Essa visão exemplifica a impossibilidade de uma “transferência” e identifica a tentação do reducionismo que muitas vezes ilude o realizador que busca uma síntese da obra original e encontra uma simplificação com os seus respetivos custos estéticos.

Refletindo sobre a questão das dificuldades na adaptação, Gimferrer (GIMFERRER, 2012) identifica dois obstáculos principais: a equivalência da linguagem e o problema da equivalência do

resultado que é obtido, de acordo com a linguagem. Devido a esses fatores, a comparação entre o livro e o filme é muitas vezes o berço de disputas espúrias que esquecem a essência da questão radicada nas diferentes linguagens, e da validade estética da obra fílmica, que deve ser analisada de forma independente em relação à obra literária. É que o problema da adaptação não reside apenas na linguagem narrativa que se elege para adaptar, nem na análise qualitativa do resultado obtido. Este último fator é manifestamente mais relevante no momento em que sopesamos o valor de um filme, mas de um filme *per se*, e não do valor como adaptação. Essa perspectiva errônea que é identificada por Gimferrer, tem sido responsável, segundo este autor, pela grande maioria das adaptações de grandes romances do século XX ter redundado em fracassos e decepções, o que acentua o divórcio crescente na época contemporânea entre o romance e o filme.

Tal divórcio resulta também de um processo crescente de reflexão sobre o processo da adaptação, tanto da parte criativa como da crítica. Nesse plano, o cinema conheceu, em primeiro lugar, um período de idílio entre o livro e o filme, que culminou no esforço de Samuel Goldwyn em recrutar de forma direta os escritores, em vez de comprar os seus livros. Tal política, contudo, viria a revelar-se um rotundo fracasso. Os escritores, incapazes ou desinteressados de escrever pensando em imagens, uniram a sua voz para denunciar a forma humilhante como o departamento de argumentos era capaz de destruir a essência do texto, ao retirar para as folhas de visualização e de continuidade fílmicas os elementos que julgava importante (GEADA, 1998).

Numa fase posterior, segue-se o aparecimento de uma crítica de teor semiótico e narratológico que permitiu identificar linhas de convergência e de divergência entre os dois universos. Por exemplo, uma das principais instâncias de reflexão é que as relações entre o texto e a imagem não contemplam apenas conexões relativamente aos signos, mas também diferentes relações entre o significado e o significante que o espectador deve interpretar e construir enquanto destinatário, com plena noção de que analisa um diálogo. De facto, uma confrontação entre palavras e imagens, a propósito dos problemas de tradução que coloca uma adaptação fílmica de um romance, ou

romanesca de filmes, coloca em evidência uma questão semelhante à tradução de uma língua para outra: o que se joga nesse processo é mais do que um jogo de equivalências, é o confronto entre duas visões do mundo (CLERC, 1999).

Nesta busca de uma identificação entre a obra fílmica e a fonte literária, outro motivo para a infelicidade da transposição é, curiosamente, a própria declaração do realizador que, de forma deliberada, projeta a realização de uma obra fiel ao original. Essa declaração de intenções, tão ousada quanto virtualmente impossível, encontra um exemplo perfeito na proposta de Visconti em adaptar fielmente *O Estrangeiro*, de Camus. Paradoxalmente, a falha de Visconti reside da sua pseudo-qualidade: o desejo de ser absolutamente fiel ao texto. É que em cada fotograma de Visconti parece haver mais detalhes e pormenores descritivos do local onde se passa a história do que no próprio romance do autor (WINSTON, 1973), ou seja, as qualidades específicas do cinema originaram um processo de infidelidade, no seio de um processo que seria, idealmente, fiel.

Winston, analisando outro exemplo de fidelidade deliberada, a célebre adaptação de Bresson do romance de Bernanos, *Diário de um Pároco da Aldeia*, recorda que foi intenção do realizador seguir o romance frase a frase, sem acrescentar nenhum outro elemento. Tal postura mereceu a crítica de Bazin, que classificou tal opção como uma traição ao texto por omissão. Censurou ainda o fato de não ter selecionado os momentos do romance que estavam mais próximos de uma visualização — o que acarretaria um sacrifício dos segmentos mais literários —, resultando num outro tipo de paradoxo: o romance permanece pleno de momentos visuais, enquanto o filme se revela verdadeiramente literário.

Criar um filme a partir de uma obra literária implica necessariamente a construção de um eixo paradigmático com as possibilidades que a fonte e o processo oferecem, de modo a edificar-se um eixo sintagmático que resulta das escolhas efetuadas. Todo o processo de adaptação revelará esse mesmo conjunto de escolhas, ressaltando a natureza basilar do filme enquanto nova criação.

Inovações introduzidas no filme refletem, necessariamente, opções estéticas e ideológicas. Eduardo Prado Coelho, comentando a alteração do final de *Blade Runner*, no qual o sentimento pessimista do texto literário de Philip K. Dick é substituído por uma visão mais amena do futuro, aponta uma forma de lidar com o dilema de Ícaro quando afirma: “É certo que alguma da complexidade do texto de Philip K. Dick não ficou no filme de Ridley Scott. Mas convém notar que todas as alterações ou supressões funcionam dentro da *lógica do filme*” (COELHO, 1984). Esta observação significa que muitas vezes um dos obstáculos da adaptação é o próprio processo das escolhas do realizador que não são fiéis, acima de tudo, ao próprio filme.

As dificuldades que referimos poderiam indiciar um afastamento dos cineastas da literatura enquanto fonte, principalmente quando abordamos os clássicos. Porém, essas adaptações de obras clássicas são habitualmente motivo de prestígio, como assumem Heidi Kaye e Imelda Whelehan e, por consequência, uma transposição é sempre um risco aceitável, ou não fosse verdade que três quartos dos Óscares para Melhor Filme foram conferidos a adaptações (CARTMELL et al, 2000).

Numa posição diametralmente oposta encontramos certos autores que consideram que o conceito de adaptação não pode sequer ser invocado. Por exemplo, para Villanueva, o conceito de adaptação cinematográfica de romances desencadeia várias perturbações de sentido, porque não se pode adaptar um discurso romanesco para um fílmico, tal como não se pode adaptar uma pintura para uma música, ainda que um quadro de Boticelli ou uma sonata de Vivaldi possam partilhar um mesmo tema ou substância (NORIEGA, 2000).

Essa visão reflete o princípio da defesa do cinema enquanto sistema artístico autónomo, com singularidades evidentes que o diferenciam da literatura e que constituem um obstáculo a transposições de um meio para outro. Por outro lado, quer se defenda uma posição de total afastamento ou de limitada proximidade, a especificidade fílmica é sempre um argumento para se erguer o conceito de “inadaptabilidade”, que tem afetado alguns autores como Proust ou Joyce, por oposição às obras de Steinbeck ou José Cardoso

Pires, por exemplo, que traduzem características “cinematográficas”, e que permitem uma aproximação entre os dois sistemas semióticos. Porém, quando se defende a conexão estreita entre as palavras de determinado romance e as imagens que elas podem veicular e posteriormente projetar na tela, podemos cair numa nova dependência do cinema em relação à literatura. Assim, não é linear a identificação de dependências e de independências, merecendo cada caso uma reflexão distinta.

Os limites da impossibilidade no fenômeno da adaptação podem ser medidos pela intencionalidade de certos autores em escrever para que *não* sejam adaptados. Ignacio Martín Jiménez (JIMÉNEZ, 1996) cita um estudo de Alfonso Martín Jiménez no qual este crítico demonstra que Milan Kundera decidiu enveredar por tal caminho com o romance *A Imortalidade*. O romancista optou de forma deliberada por construir um texto com falta de unidade de ação, com presença do autor dentro da própria obra, diálogo entre o autor e as personagens, e intervenção constante do autor textual através de uma sucessão de comentários e reflexões.

Ignacio Martín Jiménez estudou ainda uma obra que, na sua perspectiva, apresenta características que não permitem uma adaptação ao cinema: *O Livro do Desassossego*, de Fernando Pessoa. Os principais obstáculos a uma transposição para a tela centram-se na heterogeneidade da obra que traduz o mundo interior do autor, que não permite a identificação de imagens concretas — fundamentais para o cinema —, e nas próprias personagens que não utilizam as suas falas para realizar atos performativos, o que se conjuga com a inexistência de ações e atitudes que poderiam ser representadas.

Acreditamos que o universo interior pessoano não é um exemplo de texto que à partida suscite leituras cinematográficas com base na sugestão visual, mas também pensamos que a adaptação, enquanto fenômeno de fronteiras abertas, apenas se encontra limitada pela criatividade do realizador. Limitar *ab ovo* a transposição de um texto com base nas suas características literárias mais não é do que outra forma de invocação do fenômeno da fidelidade, cerceando de

forma absoluta a criação cinematográfica, subalternizando, mais uma vez, o filme em relação ao livro.

George Bluestone afirmou, no seu estudo basilar, que o filme não corre um perigo de natureza icária, opinando ainda: “Nor is the film, like Leviathan, in danger of bogging down in mud. Since the plastic image is subject to endless variations, it will always defy restriction, will sooner or later break loose to fly on its own” (BLUESTONE, 2016). Tendo em mente tal conceito, podemos defender que o cinema não enfrenta o perigo de dissolução estrutural sempre que se afasta da literatura.

O questionamento do cinema através do simbolismo de Leviatã faz-nos pensar em que medida é que o universo fílmico possui consistência estética *per se*, para além dos contributos literários. A história da sétima arte comprova o carácter estruturante que a literatura tem vindo a desempenhar desde sempre, mas também não denega a independência temática e formal de muitos filmes. Tal dilema estrutural combina-se, em larga medida, com o problema da fidelidade, principal argumento para a valorização/desvalorização do estatuto da obra de arte fílmica. De facto, a questão das adaptações tem suscitado a atenção de numerosos críticos. Contudo, a maioria das discussões tem-se centrado acima de tudo na análise da história original e na respectiva “fidelidade” do filme, como se o texto literário fosse um objeto intocável do qual derivam a letra e o espírito que devem ser obrigatoriamente encontrados e seguidos na tela. Essa perspectiva desemboca frequentemente numa avaliação não produtiva com o mesmo veredicto: o filme não “se lê” como o livro (CHATMAN, 1990).

Para analisarmos o problema da fidelidade, devemos compulsar um autor essencial para esta temática: Bazin (BAZIN, 1992). Na sua compilação de artigos intitulada *O que é o Cinema?*, Bazin apresenta um conjunto de princípios sobre a defesa da adaptação, numa lógica de um “cinema impuro”, introduzindo o conceito de fidelidade, não de uma forma absoluta, mas antes através da busca de equivalências.

Sintetizando o seu pensamento, podemos dizer que Bazin caracteriza quatro formas de adaptação: aquela que apenas divulga e

vulgariza o original literário, como *A Cartuxa de Parma*, de Christian Jacque, que tem como único mérito o facto de contribuir para uma maior divulgação do texto original; a que consegue estabelecer equivalências entre as linguagens literária e fílmica, como *Diable au Corps*, de D' Autant-Lara, ou *La Symphonie Pastorale*, de J. Delannoy; a que consegue superar a ligação ao original criando uma obra de arte inteiramente nova e artisticamente tão válida quanto independente, como a adaptação que Bresson fez de *Journal d' un Curé de Campagne*, de Georges Bernanos; e a adaptação que é apenas inspirada no texto literário, que traduz uma fidelidade ao espírito e não tanto à obra propriamente dita, como Renoir fez com o filme *Madame Bovary*.

O ensaio *Por um Cinema impuro* revela-se peça fundamental na interpretação do seu conceito de adaptação. Bazin, realçando a inequívoca relação entre a literatura e o cinema, defende que essa ligação é extremamente variada, tanto em termos sincrônicos como diacrônicos, mas que tal fato não significa uma dependência eterna e incontornável da imagem em relação à palavra escrita, mas sim a confirmação de que na história do Homem as artes são, por natureza, contíguas e interdependentes. Assim, as relações não devem ser confundidas com dependências ou hierarquias, principalmente quando num plano diacrónico o cinema se revela uma arte muito mais recente do que a literatura, devendo nós evidenciar as circunstâncias sociológicas e técnicas que envolvem a relação entre as duas formas de arte.

Dissecando a questão da fidelidade, Bazin não crucifica o citado filme de Christian Jacque por não ter refletido a essência do romance, chegando mesmo a destacar o seu mérito como promotor da divulgação da obra de Stendhal, bem como a qualidade do próprio filme, superior à da grande maioria dos seus contemporâneos. Por este motivo, não nos podemos indignar com as “degradações” que a obra literária pode sofrer na tela, dado que não irão prejudicar o original literário e sempre poderão divulgá-lo entre todos aqueles que o não conhecem.

Bazin distingue ainda os filmes que correspondem a equivalências integrais, pouco inovadoras, mas honestas, as traduções no ecrã, sempre meritórias, e os filmes que apenas se reveem no texto como inspiração. Neste último caso, os cineastas são capazes de obras de génio e a adaptação é compatível com a independência, resultando num fenómeno semelhante à tradução de Edgar A. Poe por Baudelaire.

Com estas reflexões, Bazin expõe um conceito de fidelidade que não é redutor. Opina que esta resulta da busca de equivalências e da criatividade do realizador. Como defende Bazin, existe mesmo uma proporcionalidade direta entre a criação cinematográfica e a fidelidade, no sentido do que Bresson fez com o texto de Bernanos, conciliando a vertigem dessa fidelidade com um respeito essencialmente criador. Não se pode adaptar sem a introdução de mudanças e a fidelidade não se resume apenas a um exercício de decalque semiótico. Regressando à adaptação do texto de Bernanos, Bazin declara: “A fidelidade de Bresson ao seu modelo não é em todo o caso senão o alibi de uma liberdade cheia de correntes; se respeita a letra é porque o respeito é em última análise, mais ainda do que estranho incómodo, um momento dialéctico da criação de um estilo” (BAZIN, 1992, p. 126).

O conceito mais meritório de adaptação — que coincide com a identificação da fidelidade com a busca de equivalências —, pode ser substituído pelo seu grau mais elevado: a adaptação livre. Nesse caso, o original é apenas uma fonte de inspiração, notando-se uma afinidade e uma simpatia do realizador pelo romancista. O filme não pretende substituir o livro, mas existir juntamente com ele, surgindo uma nova criação estética tão importante como a primeira. Sempre que esta situação ocorre, descobrimos uma obra fílmica de grande qualidade, feita por um realizador de exceção, que foi capaz de ultrapassar a notoriedade do texto literário, como aconteceu com *O Rio Sagrado*, de Renoir.

Na sua essência mais profunda, a dialética entre a fidelidade e a criação artística ilustra a própria dialética entre o cinema e a literatura, pois não se considera como objetivo principal a tradução de uma obra

de arte, mas sim a criação de uma outra obra de arte, evidenciando-se neste processo que os dois sistemas semióticos são artes da narrativa e do tempo.

Alargando este conceito de fidelidade, Boyum (1985), por exemplo, introduz o valor da comunidade interpretativa e das características do espectador, resultando as suas propostas numa Fidelidade enquanto processo de leitura com contornos do sistema semiótico literário, o que significa que não podemos resumir a questão da adaptação a uma correspondência linear e simples entre texto e imagem. Pelo contrário, são inúmeras as correspondências entre um livro e um filme, tanto quanto são plurais as leituras que podem ser feitas por uma comunidade interpretativa.

Em ambos os autores, a noção de fidelidade não se confina, antes se alarga, ainda que com limitações impostas (afastamento do total subjetivismo, para Bazin; separação entre leituras válidas e não válidas, para Boyum), o que nos remete para o conceito de liberdade semiótica. Em termos literários, essa liberdade do leitor encontra-se condicionada pela sua competência comunicativa, pelas características ontológicas e funcionais do texto e pelos “pontos de indeterminação”, para utilizar a expressão de Roman Ingarden, que o leitor deve preencher de modo a concretizar o texto literário (SILVA, 1988).

Se estabelecermos um paralelismo entre o leitor e o espectador, também podemos perspectivar o filme como um texto que solicita o preenchimento dos seus “pontos de indeterminação”, o que se liga, de forma indiscutível, ao papel interpretativo do espectador. Nesse contexto, o texto fílmico, à semelhança do texto literário, revela-se um texto aberto, que permite leituras plurais, mas não leituras sem qualquer tipo de critério ou horizonte, atestando a configuração do espectador como um leitor com competência comunicativa e responsabilidade interpretativa, o que afasta leituras de foro meramente arbitrário.

Nesse cenário, tanto as propostas de Bazin como as de Boyum ainda se revelam dependentes do próprio critério que tentaram reformular. Na verdade, quer o conceito seja mais ou menos restrito, continua a ser uma ligação umbilical que impele todo o juízo crítico

para uma comparação segundo o modelo da fidelidade. Não se nos afigura correto avaliar uma adaptação segundo esta proposta, qualquer que seja a sua fronteira, pois mediante a pluralidade de códigos que o cinema encerra, não é pertinente validar uma opção de fidelidade em detrimento de qualquer outra, pois todas elas são, em teoria, legítimas.

Desse modo, pensamos que esse critério não legitima *per se* a análise do processo de adaptação. O filme deve ser visto como um novo objeto artístico, que convoca e cria o seu próprio mundo autossuficiente que não necessita do livro como uma estrutura de validação estética e ideológica. Não obstante, a adaptação fílmica também não pode ser perspetivada como um exercício absolutamente livre, pois implica a convocação de várias competências, tanto na codificação como na descodificação.

A filosofia da fidelidade propicia ainda outra vertente que merece a nossa reflexão. Em sentido restrito, revela-se frequentemente como uma oferta de valorização estatutária do filme que é tributário do livro. Mas essa herança traz consigo o estigma da comparação, o que afeta a própria identidade da obra de arte.

Sobre a questão da fidelidade, o realizador Lauro António também ressalva o conceito de “recriação”. O cineasta compara a adaptação a um exercício de tradução. Muitos tentam traduzir literalmente uma frase, mas isso não é possível e, assim, tentam procurar na outra língua uma forma de expressar a mesma ideia, recriando a frase, com uma construção completamente diferente. O mesmo acontece num processo de adaptação, dado que um romance se constrói de uma forma e um filme de outra dissemelhante. O objetivo de uma transposição não deve ser a criação de uma ilustração da obra literária, mas uma recriação. Quando tentamos realizar uma recriação, estamos a ser fiéis não só ao autor como ao próprio realizador.

Contudo, o critério e o próprio conceito de fidelidade continuam a ser elementos de análise no processo de adaptação de um livro para o cinema. Os realizadores e a indústria cinematográfica em geral utilizam esse critério, mas verdadeiramente estão a qualificar o sucesso do próprio filme. Sempre que uma obra cinematográfica se revela um sucesso de bilheteira ou é muito bem visto ao nível da

crítica especializada, raramente se pensa no problema da adaptação e da sua “fidelidade”. Na verdade, se este se afirma como obra de arte pelas suas qualidades intrínsecas, os processos de transcodificação desvanecem-se e os realizadores satisfazem-se com o fato de terem conseguido capturar o “espírito” do livro. Tal visão apenas revela que ainda subsiste o critério da fidelidade, ainda que, de forma nítida, seja frequentemente utilizado como um critério casuístico, subjetivo e acrítico.

Verificamos que as mais recentes propostas de análise do fenómeno da adaptação obliteram os conceitos de fidelidade e de equivalência baziniana propondo como vectores de análise as características individuais do responsável pela adaptação, o contexto estético, os contextos histórico, social e cultural, e os elementos específicos de carácter narrativo e enunciativo inerentes ao discurso fílmico. Significa assim que, nesse contexto, mais importante do que aquilatar as relações de fidelidade — qualquer que seja a valência e a fronteira metodológica que encerra o conceito — entre o filme e o livro que o inspirou, devemos perspetivar o objeto fílmico de uma forma isolada, como uma criação — e não apenas como recriação — realizada por um criador num determinado contexto. Assim, estaremos a respeitar o filme como criação estética independente. Por esse motivo, como bem refere Hutcheon (2013), existem três níveis a ter em conta quando analisamos uma adaptação: “an acknowledgment that transposition is recognizable as other work or works; a creative and an interpretative act of appropriation/salvaging; an extended intertextual engagement with the adapted work”. Na verdade, pensar a adaptação implica-nos na sua arte.

REFERÊNCIA

BAZIN, André *O que é o Cinema?*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

BLUESTONE, George *Novels into Film*, John Hopkins University Press, Maryland, 2016.

BOYUM, Joy Gould Boyum *Double Exposure: Fiction into Film*, New York, Universe Books, 1985.

- CARTMELL, Deborah I.Q. Hunter, Heidi Kaye e Imelda Whelehan. *Classics in Film and Fiction*, London, Pluto Press, 2000.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris, Nathan, 1999.
- CHATMAN, Seymour *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- COELHO, Eduardo Prado *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.
- GEADA, Eduardo. *Os mundos do Cinema*. Lisboa, Editorial Notícias, 1998.
- GIMFERRER, Pere. *Cine y literatura*. Barcelona: Seix Barral, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge, London, 2013.
- JIMÉNEZ, Ignacio Martín. Los límites de lo cinematográfico: el caso de *Libro del desasosiego* de Pessoa. In: *Diacrítica*, Revista do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga, Universidade do Minho, 1996. p. 296-297.
- KRASILOVSKY, Alexis. *Great Adaptations*, Routledge, London, 2018.
- LOTHE, Jakob. *Narrative in Fiction and Film*. Oxford, Oxford University Press, 2000.
- NORIEGA, José Luis Sánchez *De la literatura al cine*, Paidós, Barcelona, 2000.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e *Teoria da Literatura*, Coimbra, Almedina, 8. ed., 1988.
- WAGNER, Geoffrey. *The Novel and the Cinema*. London, The Tantivy Press, 1975.
- WINSTON, Douglas Garrett. *The screenplay as Literature*. London, The Tantivy Press, 1973.
- WILLIAMS, Eric. *Screen Adaptation*. Routledge, London, 2018.

QUANDO A LITERATURA VAI AO CINEMA: *VIDAS SECAS*, DE GRACILIANO RAMOS, E *VIDAS SECAS*, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

João Pedro Rodrigues Santos

INTRODUÇÃO

Neste capítulo vamos discutir a relação entre a literatura e o cinema, buscando estabelecer diálogos e pontos de contato entre as duas artes. Ao olharmos o século XX e as primeiras décadas do século XXI, observamos que a literatura e o cinema desenvolveram uma intensa simbiose: as duas artes em questão parecem ter um interminável diálogo. Atualmente, nota-se que há um aumento na produção de filmes com roteiros baseados em obras literárias. Inclusive, grandes produções cinematográficas estão sendo concebidas a partir da literatura. Com base nestas constatações, vamos, na sequência, primeiramente, expor nosso arcabouço teórico sobre literatura, cinema e adaptações. Em especial, iremos nos deter na obra *Uma teoria da adaptação* (2013), de Linda Hutcheon. Posteriormente, analisaremos o filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1964, produzido a partir do clássico romance de Graciliano Ramos.

QUANDO A LITERATURA VAI AO CINEMA

As atividades de contar, narrar, fabular e ouvir histórias são inerentes ao ser humano. Em épocas passadas, os homens ouviam e contavam histórias através da oralidade, assim as histórias eram transmitidas oralmente de geração para geração. Depois, com o advento da escrita, surgiu a literatura em suas mais diversas manifestações (poesias, romances, novelas, teatro etc). E, nos séculos XIX e XX, assistimos ao surgimento do cinema.

De fato, a atividade de imaginar e narrar é o que, segundo alguns autores, constitui parte de nossa humanidade e assegura nossa

plenitude psíquica. Para o professor e pesquisador Antonio Candido, em *O direito à literatura*, assim como todos nós sonhamos à noite, ninguém é capaz de passar vinte e quatro horas por dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado e onírico. Olhando por este ângulo, “a literatura aparece claramente como manifestação de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação” (CANDIDO, 2004, p. 174). Do mesmo modo que sonhamos todas as noites, ninguém pode passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo ficcional. Portanto, contar e ouvir histórias são as formas que a humanidade encontrou de sonhar acordada.

Com base nos pressupostos do psicanalista Otto Rank, Candido fala que o sonho assegura durante o sono a presença indispensável da fantasia e do universo da imaginação. E, quando estamos acordados, o universo ficcional é preenchido pelos mais diversos tipos de narrativas. Por conseguinte, a criação ficcional está presente “em cada um de nós, analfabeto ou erudito, como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco” (CANDIDO, 2004, p. 174). Ela se apresenta “desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance” (CANDIDO, 2004, p. 174).

Tendo em vista esta necessidade humana de narração e imaginação, no final do século XIX a humanidade foi presenteada com o surgimento do cinema. Se a literatura é uma expressão artística milenar, o cinema é relativamente novo. No entanto, suas origens também são antigas. Inicialmente, surgiu a fotografia, depois as fotos eram colocadas numa sequência rápida que produzia a sensação de movimento. Na verdade, essa atividade já era realizada desde a antiguidade, pois os chineses desenvolveram a arte das sombras projetando silhuetas de pequenas figuras de madeira representando narrativas. No século XIX, os irmãos Lumière concretizaram de vez o nascimento do cinematógrafo.

Segundo Edgar Morin, em *O cinema ou o homem imaginário — Ensaio de antropologia sociológica* (2014), o século XIX, ao morrer, legou à humanidade duas grandes invenções: o avião e o cinema. A invenção do cinema resulta de uma longa série de trabalhos científicos e da atração que o ser humano sempre sentiu pelos espetáculos de luz e sombra, explica o antropólogo. Além disso, o cinema ao mesmo tempo que mantém o contato com a realidade, transfigura o real, rompendo limites entre o sonho e a realidade (MORIN, 2014).

Em nossa sociedade industrial e pretensamente racional o cinema foi criado inicialmente para reproduzir o real. Porém, foi apropriado pela ficção, pela fantasia e pelos mitos, ou seja, foi adaptado à necessidade humana de produzir histórias. No cinema, a “técnica e o sonho estão ligados desde o seu nascimento. Não se pode colocar o cinematógrafo em momento algum de sua gênese e de seu desenvolvimento, no campo apenas do sonho ou apenas da ciência” (MORIN, 2014, p. 26). Assim sendo, o cinema situa-se numa “corrente sinuosa entre o jogo e a pesquisa, o espetáculo e o laboratório, a decomposição e a reprodução no movimento: no nó górdio entre a ciência e o sonho” (MORIN, 2014, p. 28).

Com efeito, Morin desvela que o cinema faz parte de uma organização sociocultural que organiza e representa convicções imaginárias coletivas. Então, dentro dessa perspectiva, o cinema é visto como um dispositivo que registra e representa a existência. Sobretudo, o autor em questão afirma que o cinema é uma arte que nos ensina a superar a indiferença e nos ensina a ter empatia.

O cinema é uma arte que, como poucas, consegue mobilizar, ainda que em diferentes níveis, até o espectador mais sisudo. Em nosso entendimento, a abrangência e a aceitação do cinema se dão pelo fato de que sua linguagem estimula o ver e o ouvir simultaneamente, envolvendo profundamente os espectadores. O cinema explora o imediato, o visível, através dele entramos em contato com o outro pelos recortes visuais, pelas tomadas de câmera, pela focalização que o diretor utiliza, pela identificação com as personagens, pelos closes e pela trilha sonora.

Pouco depois que o cinema se afirmou, no início do século XX, como um meio de contar histórias, rapidamente, obras literárias começaram a ser transpostas para as telas. Quando as primeiras câmeras filmadoras surgiram, ninguém sabia ao certo para qual propósito elas seriam utilizadas e que rumo tomariam. Ocorreu, então, que subitamente as câmeras filmadoras, que inicialmente captavam imagens em preto e branco, encontraram seu destino: contar histórias através de imagens. E, desse modo, pouco tempo depois, iniciou-se um casamento que parece, pelo menos até agora, ser eterno: o do cinema com a literatura. As duas artes estabeleceram uma relação de intensa reciprocidade. Esta troca mútua, inicialmente, desgostou os críticos literários. Na verdade, até hoje, muitos enxergam no cinema um empobrecimento e uma facilitação da literatura. Aqui, neste estudo, defendemos o oposto disso, pois entendemos que o diálogo entre a literatura e o cinema enriquece ambas as artes.

Neste sentido, nos debruçamos no trabalho desenvolvido pela pesquisadora canadense Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação* (2013). Segundo a autora, toda transposição de um sistema de signos para outro sistema de signos envolve uma adaptação, desse modo, a passagem da literatura para o cinema implica numa adaptação e numa transposição do signo verbal para o signo imagético. “Adaptação” e “equivalência” são os pontos fundamentais da teoria de Hutcheon. No desenrolar de sua teoria, a pesquisadora expande o conceito de adaptação e desconstrói a clássica hierarquia entre literatura e cinema, pois não se pode pensar a literatura como sendo uma arte superior ao cinema. Cada arte tem sua linguagem, especificidades, limites e possibilidades. Por isso, não podemos exigir fidelidade absoluta de uma adaptação cinematográfica em relação ao seu texto literário de origem. A adaptação cinematográfica de textos literários tem crescido nos últimos tempos, isso se deve, na ótica da autora, ao prazer que temos em ver e ouvir histórias já conhecidas que ganham novidades e sofrem transformações, mas ainda são as mesmas.

Também é importante lembrarmos que a própria literatura é uma arte que vive um eterno movimento de adaptação, pois as obras de alguns escritores são fontes de inspiração para outros escritores e assim sucessivamente. Nenhuma obra de arte, seja literária ou

cinematográfica, nasce sozinha, todas fazem parte de um complexo sistema de trocas, adaptações e empréstimos. Não é porque um escritor teve uma ideia que outro ficcionista não pode se apropriar dela e criar uma nova obra. Acima de tudo, Hutcheon deslinda que é necessário achar equivalências na hora de adaptar textos literários para o cinema.

A pesquisadora reflete sobre adaptações de textos clássicos e adaptações de textos modernos. Adaptar um texto linear, como, por exemplo, um romance clássico do século XIX é mais simples, em certos aspectos, do que adaptar um romance moderno, como, por exemplo, os romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector que utilizam monólogos interiores, fluxos de consciências e digressões. Além disso, os romances modernos envolvem mais complexidade em seus processos de adaptação, pois, normalmente, subvertem às categorias de tempo e espaço. Em suma, aos poucos, o cinema desenvolveu sua gramática, suas regras e suas possibilidades.

Hutcheon salienta que nas “operações da imaginação humana, a adaptação é a norma, não a exceção” (HUTCHEON, 2013, p. 235). Além disso, a adaptação presta uma espécie de tributo ao texto original, pois desperta o interesse pelo mesmo, ou seja, a adaptação deixa o texto literário no qual foi baseada em destaque. Logo, “a adaptação não é vampiresca: ela não retira o sangue da sua fonte, abandonando-a para a morte ou já morta, nem é mais pálida que a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 234). Ao contrário, a adaptação pode “manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que esta nunca teria de outra maneira” (HUTCHEON, 2013, p. 234). Portanto, a adaptação nos revela “o modo como as histórias evoluem e se transformam para se adequarem a novos tempos e a diferentes lugares” (HUTCHEON, 2013, p. 234). Desse modo, tal como os seres vivos passaram por um processo de seleção natural, as obras de arte passam por um processo de seleção cultural:

As histórias também se multiplicam quando se tornam populares; as adaptações — como repetição e variação — são suas formas de replicação. Evoluindo através da seleção cultural, as histórias viajantes adaptam-se a culturas locais, do mesmo modo como as populações de organismos adaptam-se a

ambientes locais. Nós recontamos as histórias — e as mostramos novamente e interagimos uma vez mais com elas — muitas e muitas vezes; durante o processo, elas mudam a cada repetição, e ainda assim são reconhecíveis. O que elas não são é algo necessariamente inferior ou de segunda classe — se fosse o caso, não teriam sobrevivido. A precedência temporal significa somente prioridade temporal. Há poucas histórias preciosas por aí que não foram amavelmente arrancadas de outras (HUTCHEON, 2013, p. 234-235).

Entendemos, assim, que as adaptações cinematográficas são obras de arte que podem dar nova vida para a literatura. O cinema nos apresenta temas que já conhecemos das obras literárias e, por conseguinte, permite um (re)encantamento e uma nova experiência estética.

No prefácio da tradução brasileira de sua *Uma teoria da adaptação*, Hutcheon explica que fica alegre por ter seu estudo traduzido para os leitores e pesquisadores brasileiros. Ela comenta que nós, leitores brasileiros de sua obra, temos a tarefa de “adaptar” a sua teoria da adaptação em relação ao nosso contexto cinematográfico:

Qualquer autor alegra-se em ter sua obra traduzida e, assim, apresentada a um novo público leitor. Neste caso, no entanto, há um prazer especial para mim, como teórica da adaptação, já que este livro escrito a partir da minha própria experiência, limitada a adaptações na América do Norte e na Europa, encontrará agora abrigo numa cultura bastante diferente, a do Brasil. Isso significa que, embora vocês, meus novos leitores, tenham a vantagem de ter em suas mãos uma tradução confiável, a tarefa de adaptar o texto ainda lhes é indispensável. [...] Os exemplos que ofereço derivam da minha própria experiência voltada para o contexto norte-americano. Vocês encontrarão — estou certa disso — analogias para eles na cultura brasileira (HUTCHEON, 2013, p. 10).

Portanto, tendo em vista as ideias que desenvolvemos até agora, vamos pensar os conceitos de equivalência e adaptação no filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, adaptado do romance homônimo de Graciliano Ramos.

VIDAS SECAS: O ROMANCE DE GRACILIANO RAMOS E O FILME DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS

O romance *Vidas Secas* (2012), escrito por Graciliano Ramos, foi publicado pela primeira vez em 1938. Ramos insere-se na segunda geração do Modernismo Brasileiro. O romance em questão apresenta uma denúncia da situação precária e desumana do nordeste do Brasil. Ao longo da narrativa, Graciliano Ramos nos apresenta existências literalmente secas e miseráveis. Nesse romance, o narrador vai descortinando aos leitores como os seres humanos podem ser reduzidos a situações primitivas em função da crueldade da natureza e, principalmente, em função das desigualdades sociais, da má distribuição de renda e do descaso das autoridades políticas. O romance nos mostra personagens em situação de vulnerabilidade social extrema, essas personagens têm que contar apenas com suas obstinações para continuarem vivas, ou melhor, para sobreviverem.

Já no começo do romance, somos apresentados aos sofrimentos da família de Fabiano que caminha para tentar encontrar melhores condições:

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verde. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. Arrastaram-se para lá, devagar, sinhá Vitória com o filho mais novo escanchado no quarto e o baú de folha na cabeça. Fabiano sombrio, cambaio o aió a tiracolo, a cuia pendurada numa correia presa ao cinturuão, a espingarda de pederneira no ombro. O menino mais velho e a cachorra baleia iam atrás (RAMOS, 2012, p. 9).

A família da personagem de Fabiano é emblemática, pois simboliza como as existências, em determinados contextos, podem secar e minguar. Ramos vai ao extremo ao sugerir, ao longo do romance, que a personagem da cadela Baleia pode se mostrar mais humana do que seus donos que tiveram sua dignidade esmagada pela fome, pela opressão social e pelo desamparo.

Acima de tudo, o romance *Vidas Secas* é uma história de ausências. Ausência de alimentação, ausência de bens materiais necessários à vida, ausência de moradia, ausência de uma cama para dormir, ausência de educação, ausência de auxílio, ausência de compaixão, ausência política, ausência de humanidade, ausência de palavras, ausência de linguagem; em síntese, é uma história de como as pessoas podem sobreviver e minguar com tantas ausências.

O filme *Vidas Secas*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1964, soube captar, transmitir e representar essas ausências na transposição do romance para a narrativa cinematográfica. Nesse filme, é visível a influência da estética Neorealista italiana na obra do diretor Nelson Pereira dos Santos. Além disso, o filme em questão se tornou um expoente do movimento estético chamado de Cinema Novo, que abordava problemas sociais do Brasil. Recentemente, essa produção cinematográfica entrou na lista, feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema, dos cem melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Jean-Claude Bernardet, em *O que é cinema?* (1981), explica que filmes como *Vidas Secas* procuram

dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Este esforço intencional para alcançar uma compreensão social do global subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro (BERNARDET, 1981, p. 103).

Sobre o filme *Vidas Secas*, o autor complementa:

Até o golpe de estado de 1964, o Cinema Novo concentra-se principalmente na temática rural. Três obras de grande destaque abordam a miséria dos camponeses nordestinos: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964), e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964). A afinidade temática não impede que os enfoques e os estilos sejam diversificados. *Vidas Secas* tem uma expressão discreta que situa a personagem central, Fabiano, e sua família, em relação ao trabalho, à propriedade da terra, às instituições, à cultura popular e erudita, à repressão policial, à submissão e a violência, etc. Enquanto *Deus e o*

Diabo é uma espécie de ópera antropológica que lida com o misticismo e a violência como processo de revolta (BERNARDET, 1981, p. 102).

Ao perscrutarmos o filme *Vidas Secas*, primeiramente, pontuamos a opção do diretor por filmar o filme em preto e branco. A ausência de cores, nesse filme, ajuda a mostrar os efeitos de todas as ausências que as personagens experimentam. Além disso, o calor sufocante, que é descrito no romance, no filme é tão bem articulado que parece que vai projetar-se da tela e ressecar os telespectadores. Conseguimos, tanto no romance como no filme, sentir o ar seco, o clima abafado e a sensação de sufocamento que as personagens enfrentam. Em razão do filme ter sido filmado em preto e branco, prevalecem nas sequências da narrativa o branco e a claridade que simbolizam o sol escaldante que castiga Fabiano e sua família.

Outra equivalência feita por Nelson Pereira dos Santos foi a opção de manter a ausência de diálogos que se nota no livro. Tanto no filme como no romance há um silêncio que chega a oprimir as personagens e, também, os telespectadores/leitores. No romance as personagens emitem poucas palavras, no filme também. E, para manter o silêncio, o diretor optou pela quase inexistência de trilha sonora no filme. Enquanto alguns filmes usam a trilha sonora para complementar e aumentar o sentido proposto pelas imagens, Santos prefere o silêncio: escutamos apenas o som ambiente do sertão, dos passos das personagens e dos ruídos dos animais. Esse silêncio, paradoxalmente, é ensurdecedor, pois causa uma angústia nos telespectadores que assistem o filme. Um dos poucos sons inseridos no filme é o barulho da roda de uma carreta misturado com o ruído de uma mosca varejeira zunindo. Tais sons aparecem como recurso para mostrar que a morte se aproxima das personagens. As moscas vão pousar nos corpos das personagens que, em alguns momentos, já parecem estarem meio mortas. A impressão que temos ao assistir ao filme é que a trilha sonora também se ausentou, também se sufocou e se perdeu no calor e na seca. Esse recurso utilizado foi o que Hutcheon (2013) chama de equivalência/transposição que o diretor encontrou para manter no filme a angústia e a tensão que estão presentes no romance.

Para desvelar a solidão das personagens no meio do sertão, o narrador de Graciliano Ramos utiliza palavras e frases. Já Nelson Pereira dos Santos, no filme homônimo ao romance de Ramos, utiliza o que em linguagem cinematográfica, segundo Hutcheon, se chama de “plano aberto”. O plano aberto enfoca as personagens de longe, elas ficam minúsculas no sertão. A câmera se afasta muito para mostrar as pequenas e miseráveis personagens na imensidão sem fim do sertão.¹ Essa equivalência é entendida por Hutcheon como a adaptação do “contar literário” para o “mostrar cinematográfico”. Ou seja, o que no texto é contado com palavras, no filme é mostrado com imagens.

Em outros momentos, para mostrar o sofrimento das personagens, a focalização da câmera avança em “plano fechado”, mostrando as fissuras de criaturas desamparadas. Santos também usa bastante em seu filme o que Hutcheon chama de “câmera subjetiva”, ou seja, a câmera é segurada na mão e focaliza as imagens de forma tremida, conferindo mais naturalidade a cena. Ao contrário da tradição cinematográfica norte-americana que utiliza a câmera objetiva, enquadrando as cenas com perfeição (buscando um realismo), o diretor optou por uma câmera subjetiva, tremida, distorcida. O cinema europeu, em geral, também opta por esse tipo de tratamento da câmera em suas produções.

A cena final do longa-metragem *Vidas Secas* é uma das mais marcantes de todo o filme. A cena consegue transmitir a mesma tristeza e a mesma falta de esperanças que são representadas no romance. No fim do filme, a focalização da câmera se afasta muito, então, enxergamos as personagens ficarem muito pequenas e sumirem

¹ A diretora Suzana Amaral utilizou o mesmo recurso no filme *A hora da estrela*, lançado em 1985, que é uma adaptação da novela de mesmo nome da escritora Clarice Lispector. Para simbolizar a solidão e o desamparo de Macabéia, Amaral utilizou muito o plano aberto. Portanto, observamos no filme uma pequena Macabéia andando sozinha no meio de grandes edifícios, ou sozinha andando por uma grande ponte, sempre solitária no meio da imensidão da cidade.

ao longe, embaixo do mesmo sol escaldante. Mais uma vez as personagens vão recomeçar sua luta pela sobrevivência.

Sobre o romance *Vidas Secas*, o crítico literário Alfredo Bosi, em *História da literatura brasileira* (1994), explana o seguinte:

A rejeição assume dimensões naturais, cósmicas, em *Vidas Secas*, a história de uma família de retirantes que vive em pleno agreste os sofrimentos da estiagem. É supérfluo repetir aqui o quanto o esforço de objetivação foi bem logrado nesta pequena obra-prima de sobriedade formal. *Vidas Secas* abre ao leitor o universo mental esgarçado e pobre de um homem, uma mulher, seus filhos e uma cachorra tangidos pela seca e pela opressão dos que podem mandar: o “dono”, “o soldado amarelo”. O narrador que, na aparência gramatical do romance de 3ª pessoa, sumiu por trás das criaturas, na verdade apenas deslocou o “*fatum*” do *eu* para a natureza e para o latifúndio, segunda natureza do agreste (BOSI, 1994, p. 403-404).

A perspectiva da rejeição e do desamparo das personagens que Bosi identifica no romance foi mantida no filme. Tal como o romance, o filme revela ao espectador a situação vulnerável e a submissão das personagens.

Neste breve capítulo, procuramos mostrar como a adaptação de textos literários para o cinema não representa um empobrecimento e um esquecimento do texto original. Ao contrário, a adaptação cinematográfica deixa o texto literário em evidência e desperta mais interesse pela leitura. A adaptação cinematográfica, com efeito, representa um novo prazer estético de ver um texto conhecido, mas com algo novo.

Pensamos que o cinema pode ser um aliado para fomentar práticas de leitura em ambientes educacionais. Ao mesmo tempo, a leitura pode incentivar o gosto pelo cinema. O cinema pode atrair um espectador para um livro e, também, a literatura pode despertar a vontade num leitor de ver um filme. Todos esses diálogos e pontos de contato entre as duas formas de arte podem ser aproveitados pelos professores, enriquecendo a sala de aula e o contexto educacional. O cinema tem seus recursos próprios para contar, assim como a literatura. Os dois estabelecem um diálogo intenso que pode ser

incorporado pelos professores no processo de fruição estética dos alunos.

As adaptações cinematográficas, como evidenciamos, conseguem encontrar modos equivalentes de adaptar e transpor os textos. Essencialmente, a adaptação cinematográfica envolve a transposição de uma linguagem verbal para uma linguagem imagética, abrindo muitas possibilidades de discussão e reflexão.

No Brasil temos muitos exemplos de adaptações de obras literárias para filmes que foram feitas ao longo do século XX e nestas primeiras décadas do século XXI. Porém, ainda são poucos os estudos sobre essas adaptações. Por isso, endossamos a ideia de Linda Hutcheon de que devemos pensar a adaptação cinematográfica em relação ao contexto de nosso país, pois há muitas obras que merecem ser discutidas e exploradas.

REFERÊNCIAS

A hora da estrela, de Suzana Amaral, 1985, Brasil.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema?* 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

MORIN, Edgar. O cinema ou o homem imaginário — Ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: Realizações, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 119ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos, 1963, Brasil.

PROTAGONISMO E INSTÂNCIA NARRATIVA NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE “O CHEFÃO”, DE MARIO PUZO

Fábio Luis Rockenbach

Maria Joana Chiodelli Chaise

O estudo das relações entre o Cinema e a Literatura abordam aproximações e metodologias que podem ser tão vastas quanto é vasto o próprio estudo do texto literário em si ou da gramática cinematográfica. Se a narrativa literária nos oferece, a partir do que nos conta o narrador — *qualquer que seja ele* — elementos para uma investigação acerca do ato de narrar, o cinema, que “mostra”, exige uma atitude investigativa mais profunda por parte do analista, uma vez que essa posição narrativa, quando não se coloca de forma direta, precisa ser verificada durante o processo de desvendamento da obra. Jozef (2004) menciona que livro e roteiro (a ser filmado) são quase indistinguíveis, e romance e filme divergem quanto à especificidade de cada um, acrescentando que a preocupação com as particularidades envolvidas em cada meio não é uma preocupação atual.

Nos interessa, aqui, as especificidades cinematográficas, uma vez que parecem manifestar-se menos no conteúdo a ser transposto (e mais na forma) os problemas que emergem dessa relação quase simbiótica e, também, transgressora. É importante também apontar que a narrativa fílmica, por mais que derive toda sua base dos estudos da narrativa literária, construiu seu referencial teórico a partir do estudo das especificidades do meio e de suas peculiaridades. Pertencem a essas peculiaridades as dificuldades óbvias com a subjetividade pertencente a narradores seletivos ou intrusos passando pela necessidade do cinema estabelecer seu enredo em um determinado tempo. Não nos referimos aqui ao tempo diegético, aquele da ação, mas ao tempo da recepção, que demanda uma série de decisões que podem afetar não apenas a história narrada, mas principalmente, os aspectos formais relacionados a essa história.

É para as particularidades formais na transposição entre esses dois meios, o livro e o filme, que queremos aqui, mesmo que de forma breve, direcionar nossa atenção, a partir de um olhar sobre a adaptação fílmica do livro “The Godfather”, de Mario Puzo, feita pelo próprio Puzo e pelo também diretor Francis Ford Coppola, em 1972. Em torno daquilo que visualizamos, é possível perceber como o processo de adaptação conduzido por Coppola confere à obra fílmica um caráter autoral próprio, a partir de diferenças estruturais, narrativas e na própria assumpção do protagonista da obra após sua adaptação. Nos interessa aqui, então, a estrutura narrativa das obras, a identificação e de sua instância narrativa e os elementos que nos permitem apontar seu protagonismo, que permitem também separar a adaptação fílmica da obra que lhe deu origem, e conferir a ela um discurso próprio.

A FAMÍLIA CORLEONE EM LIVRO E FILME

Lançado em 1969, “O Chefão”, de Mario Puzo, conta a história de Vito Corleone, patriarca de uma das cinco famílias mafiosas de Nova Iorque, e do confronto estabelecido entre essas famílias a partir do atentado que ele sofre, obrigando seus filhos Sonny e Michael a assumirem o controle dos negócios. A obra de Puzo é ambientada entre os anos de 1945 e 1955, e fez remissões à infância e juventude de Vitto, nos anos 1900 e 1920.

Os direitos do filme, lançado no Brasil como “O Poderoso Chefão”, foram comprados pela Paramount antes do lançamento do livro, mas o estúdio não acreditava que a obra pudesse ter apelo junto ao público. O livro, porém, tornou-se um sucesso quase imediato e aumentou a pressão em cima da companhia.

Após uma produção repleta de problemas, relatados pelo próprio Coppola nos bastidores da edição restaurada da trilogia Godfather, lançada em *bluray* no Brasil, *O Poderoso Chefão* foi exibido pela primeira vez em 15 de março de 1972, em Nova York, e tornou-se o primeiro filme a ultrapassar a bilheteria de US\$ 100 milhões na história do cinema, tornando-se, até 1975, a maior bilheteria de todos os tempos. O sucesso do filme e os três prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, incluindo Melhor

Filme, levaram o estúdio a propor a Coppola a filmagem de uma continuação, dois anos depois. A continuação, assim como o primeiro filme, ganhou o Oscar de melhor filme e outros cinco prêmios. Dezesesseis anos depois, Coppola voltou a dirigir a terceira parte, recebida com menos entusiasmo pelo público e pela crítica.

DIFERENÇAS ENTRE LIVRO E FILME

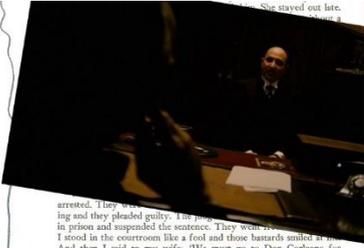
Contratado para dirigir a adaptação, Francis Coppola, sem a possibilidade de imersão no inconsciente dos personagens, reconstruiu seus personagens de forma a promover uma identificação com o público que, aparentemente, seria difícil se tais personagens fossem mantidos como no livro.

Uma das mudanças fundamentais que Puzo e Coppola fizeram no roteiro é o que poderia ser descrito como “humanização” dos personagens. [...] Nas telas, o calor das relações familiares parece anestesiar a terrível violência promovida pelos “soldados” de Corleone a todos que ousem se colocar no seu caminho ou questionar sua autoridade (COWIE, 2012, p. 16).

O histórico dessas modificações pode ser atestado a partir do lançamento do diário de filmagens (Figura 1) mantido por Coppola e lançado como livro em 2016. Coppola trabalhou ativamente em cima da obra de Puzo, marcando passagens que deveriam ser mantidas, riscando as que deveriam sair e anotando, de forma instrutiva, os motivos para suas escolhas.

Figura 1: Diário de Filmagens de Coppola

9-17



She stayed out late
and he was waiting for her.

arrested. They were
ing and they pleaded guilty. I'm
in prison and suspended the sentence. They were
I stood in the courtroom like a fool and those bastards smiled at me.
And then I said to my wife: 'We must go to Don Corleone for
justice.'

The Don had bowed his head to show respect for the man's grief.
But when he spoke, the words were cold with affronted dignity.
'Why did you go to the police? Why didn't you come to me at the
beginning of this affair?'

Bonassera mumbled angrily. 'What do you want of me?
Tell me what you wish. But do what I beg you to do.' There was
something sinister in his words.

Don Corleone said gravely, 'And what is that?'

Bonassera glanced at Hagen and Sonny Corleone and shook his
head. The Don, still sitting at Hagen's desk, inclined his body toward
the undertaker. Bonassera hesitated, then bent down and put his lips so
close to the Don's hairy ear that they touched. Don Corleone listened

Big Point!



What's
that I'm not going
Let it be a restaurant or a
something like that, so that I'll feel safe. The
Sollozzo won't figure that we'll dare to gun the captain
me when I meet them so I'll have to be clean then, but figure out
way you can get a weapon to me while I'm meeting them. Then I'll
take both of them.'

All four heads turned and stared at him. Clemenza and Tesio were
gravely astonished. Hagen looked a little sad but not surprised. He
started to speak and thought better of it. But Sonny, his heavy
Cupola's face twitching with mirth, suddenly broke out in loud roars
of laughter. It was deep belly laughter, not faking. He was really
breaking up. He pointed a finger at Michael, trying to speak through
gasps of mirth. 'You, the high-class college kid, you never wanted to
get mixed up in the Family business. Now you wanta kill a police
captain and the Turk just because you got your face slapped by
McCluskey. You're taking it personal. You wanta kill these two guys just because you got
slapped in the face. It was all a lot of crap. All these years it was just a
lot of crap.'

Clemenza and Tesio, completely misunderstanding, thinking that

Big *
MOMENT!

King should have
been in
family
business
Sollozzo
Main
McCluskey
9-17

Fonte: reprodução

Segundo anotações do próprio Coppola, o principal motivo para as exclusões feitas na adaptação reside no fato de que o grande problema do cinema está no tempo destinado à sua experiência imersiva:

O problema do cinema é não ter tempo. Cada sequência deve ser montada em tempo real. O romance, pelo contrário, tem tempo: basta-lhe uma palavra, um tempo verbal, para alongar o acontecimento e sua vivência na duração, para superpor o trabalho da memória ao do presente, acrescentar-lhe dias aos dias na repetição ou variação das condutas (MITERRAND, 2014, p. 19).

O problema do tempo, na adaptação, reside justamente no fato de o cinema não dispor do mesmo tempo que a obra literária, já que ele costuma apresentar sua narrativa em cerca de 120 minutos. Na falta de tempo, cada segundo precisa ser preenchido com passagens que conduzam o filme adiante, o que, aliás, confere um dos princípios mais importantes de um roteiro, o de que cada uma de suas linhas precisa, de alguma forma, cooperar para o desenvolvimento narrativo. Coppola e Puzo resolveram excluir, portanto, aquelas tramas da obra literária que pouco contribuem para o desenvolvimento do arco principal da história. Toda a sub-trama envolvendo a relação entre Sonny Corleone, filho de Vito, e sua amante, é abolida do filme e ocupa considerável espaço no livro. Da mesma forma, toda a sub-trama envolvendo Johnny Fontane, afilhado de Vito, foi descartada na adaptação. No livro, seu personagem ocupa consideráveis 40 páginas em diferentes capítulos e funciona para que o leitor perceba a amplitude do poder de Don Corleone. Johnny, um ator e cantor decadente, não apenas consegue um papel em um grande filme, como também é indicado e vence o Oscar, por conta das influências do Don junto aos votantes e sindicatos.

A personagem Kay Adams, namorada e futura esposa de Michael Corleone, ganha mais espaço na obra literária. Somos apresentados ao contexto da sua família e de seu pai, profundamente religioso, o que amplifica o peso da sua escolha por Michael, um homem vigiado pelo FBI e envolvido com uma organização criminosa. Em uma passagem importante, a mãe de Michael chega a dizer a ela que esqueça seu filho e se case com outro homem. O personagem de Vito, no livro, é diretamente responsável por mais acontecimentos e sente-se nos demais personagens um temor maior à sua figura. Mais de 50 páginas do livro são dedicadas a um retorno à sua infância e adolescência, uma parte da obra que Coppola aproveitaria posteriormente em um segundo filme, mas que ficam de fora da adaptação. Vito é, pelo alcance de suas ações e pelo tempo destinado ao seu desenvolvimento, o protagonista do livro e nos aproximamos muito mais dele do que na obra fílmica.

O Michael Corleone do livro de Puzo parece menos distante e inocente aos atos da família do que no filme, por termos acesso ao

fluxo de consciência e entendermos sua maneira de pensar. Na Sicília, onde passa anos escondendo-se após matar Solozzo, e pouco depois a morte de Apollonia, a mulher que conheceu e com quem casou na Itália, uma frase é emblemática, dita por ele quando está se recuperando. “Diga a meu pai que eu quero voltar. Diga a ele que eu quero ser seu filho”. Sua transformação, assim, é mais gradual e menos surpreendente do que no filme.

A ESTRUTURA NARRATIVA EM LIVRO E FILME

Tais decisões na adaptação da obra de uma linguagem para outra reverberam a partir do momento em que a narrativa é vista como uma obra destinada ao consumo visual. Diferentes teóricos de roteirização cinematográfica costumam citar o nome de Syd Field, um ex-roteirista que, após trabalhar em centenas de roteiros, percebeu neles uma estrutura formal que, descontadas as particularidades de cada história, pode ser descrita como padrão.

O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 2011, p. 11).

A estrutura dramática proposta por Field é composta por três atos (Apresentação, Confrontação e Resolução) equivalentes à estrutura básica de qualquer história: um início, um meio e o fim. Mas o elemento mais importante apontado por Field não é, necessariamente, a divisão de atos (que, em inúmeras ocasiões, ultrapassa os três atos propostos) e sim o que ele chama de pontos de virada, “qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (FIELD, 2011, p. 15).

Partindo dos princípios propostos há 40 anos por Field e ainda utilizados em sua base pela teoria, propomos uma divisão dos atos da história de “O Chefão” de uma forma que possa ser aplicada à ambas as obras, a literária e a fílmica, buscando entender, pelo tempo ou

espaço dedicado a cada ato, como livro e filme se comportam em relação à importância desses elementos para a narrativa. Assim, estabelecemos a seguinte divisão baseada no surgimento de momentos que modifiquem, impulsionem ou influenciem o desenvolvimento da história:

ATO 1 — O Casamento da filha de Vito — a sequência inicial de livro e filme em que os personagens são apresentados durante a festa de casamento de Connie, a filha de Vito;

ATO 2 — Pré-atentado: do fim do casamento até o atentado sofrido por Vito;

ATO 3 — Distúrbio: do atentado de Vito até a morte de Solozzo, o homem que aliou-se a uma família rival e foi responsável direto pela tentativa de assassinato. Quem mata Solozzo e solidifica seu caminho no crime é Michael, filho mais novo de Vito, que mantinha-se afastado dos negócios ilícitos da família;

ATO 4 — Guerra: da morte de Solozzo à morte de Sonny, passagem em que Michael foge para a Sicília, Vito retorna acamado para casa e Sonny mantém os negócios da família, estabelecendo uma guerra violenta entre as famílias mafiosas;

ATO 5 — Transição de poder: da morte de Sonny, emboscado pelos rivais, até a morte de Vito, após conseguir a paz entre as famílias e preparar a ascensão de Michael no controle dos negócios;

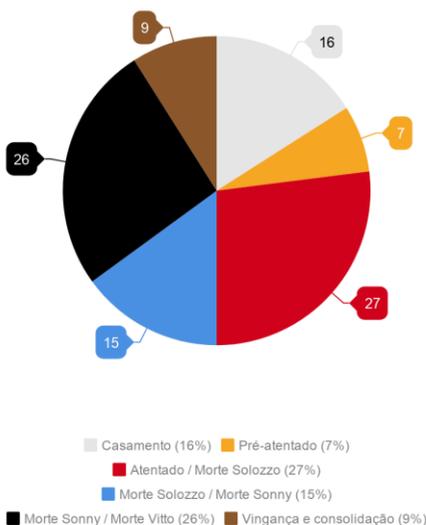
ATO 6 — Vingança e poder: da morte de Vito até o acerto de contas promovido por Michael, com a morte dos Dons das outras quatro famílias e sua consolidação como novo Don Corleone.

Dirigindo um olhar para esses momentos na obra literária e na obra fílmica, obtemos a seguinte divisão de porcentagem (de tempo, no caso do filme, e de páginas, no caso da obra literária²):

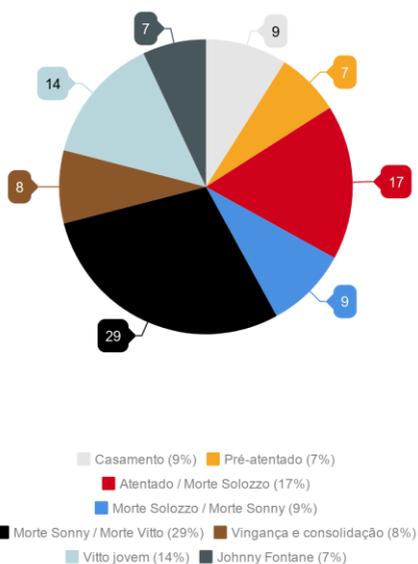
Figura 2: Divisão dos atos narrativos localizados entre pontos de virada no filme e no livro

² Tendo como base a edição da Abril Cultural lançada no Brasil em 1981.

Atos narrativos no filme "O Poderoso Chefão"



Atos narrativos no livro "O Chefão"



Fonte: os autores

A primeira constatação em torno da estrutura narrativa diz respeito aos 21% da obra que Coppola e Puzo eliminam na adaptação, referentes à juventude de Vito e ao arco dramático de Johnny Fontane, presentes apenas no livro. É uma porcentagem considerável, mais de um quinto da obra literária descartadas no processo de transposição.

Outro ato cuja diferença é perceptível na comparação entre livro e filme está na sequência inicial, o casamento de Connie, que no filme ocupa uma parte consideravelmente maior. Diferente da obra literária, Coppola não dispõe dos fluxos de consciência de seus personagens à disposição do público, tampouco de um narrador literal para expor e apresentar seus personagens, e utiliza esse ato inicial para apresentar as motivações, personalidades e ambientes de seus personagens, dando a essa sequência uma importância mais acentuada do que Puzo originalmente lhe cedeu.

Porém, o que resta é uma divisão em atos que, mesmo que demonstrando alguma diferença em seus tamanhos, faz com que o filme espelhe as decisões do livro a respeito, principalmente, da importância de dois atos: aquele que se segue ao atentado a Vito e aquele estabelecido entre as mortes de Sonny e Vito. Ambos detêm, nas duas obras, os maiores espaços. O primeiro deles, após a tentativa de assassinato de Vito, ocupa mais de um quarto do filme e um pouco menos no livro. É o bloco da instauração da crise e do conflito, elementos necessários em qualquer narrativa, e estabelece o tema principal da obra fílmica: quem irá ocupar a cadeira do padrinho e restaurar o poder da família.

Esse ato é importante porque estabelece a grande mudança que Coppola traz na adaptação para o cinema. A abolição de quase 15% do livro dedicados a Vito, a mudança na forma como vemos o personagem e mesmo a percepção de sua influência diminuem Vito em relação ao personagem que Coppola elege como grande protagonista.

QUEM PROTAGONIZA A HISTÓRIA?

Comentamos anteriormente que, pelo alcance de suas ações e o tempo destinado ao seu desenvolvimento, podemos apontar Vito Corleone como o protagonista da obra literária, ainda que ele esteja ausente dos últimos 10% da obra. No cinema, porém, verificamos que há uma mudança na instauração do protagonismo do enredo, e é a câmera, dispositivo narrador da obra audiovisual, que nos anuncia essa mudança.

A câmera é o grande dispositivo enunciador do cinema, e a câmera, ao focar ou mover-se, está também discursando. A compreensão do caráter narrativo do movimento da câmera já era uma preocupação de Martin (1990), para quem o movimento é o caráter mais específico da imagem fílmica. O próprio Martin cita Alexandre Astruc, para quem a história da técnica pode ser considerada no conjunto como a história da libertação da câmera. (ASTRUC apud MARTIN, 1990). Porém, não basta a câmera libertar-se: ela precisa ser compreendida em suas ações, dentro do contexto em que se

desenvolve, já que “uma vez conseguida essa mobilidade, todo um leque de possibilidades semióticas, ou seja, propriamente fílmicas e não só técnicas, se abriam” (SARMENTO, 2012, p. 8). Está no movimento a base do que se convencionou chamar de estética realista do cinema, em que a ausência do corte aproximaria a experiência fílmica da própria realidade.

Para começar a nos apresentar seu protagonista, Coppola faz uso de elementos próprios da linguagem cinematográfica, discursando a partir do que é visual, e não do que é falado. Esse momento surge quando vemos Michael voltar para casa após saber que seu pai sofreu o atentado. Pela primeira vez em todo o filme, Coppola faz uso da câmera como condutor da identificação com um personagem, ao colocá-la atrás de Michael e acompanhar seu ponto de vista enquanto ele entra na casa e todos o observam.

Figura 3: A câmera como enunciatória do protagonismo através do ponto de vista



Fonte: O Poderoso Chefão. Direção: Francis Coppola. Paramount, 1972

Ao compartilhar do ponto de vista de Michael, e ao fazer a câmera acompanhar seu deslocamento, acompanhando-o (Figura 3), Coppola estabelece visualmente uma cumplicidade que é única em toda a obra através do que podemos chamar de ocularização.

[...] esse termo é de grande valor ao evocar o campo de ação da câmera. Quando ela vê coisas a partir da posição da personagem, chama-se “ocularização interna”; quando o oposto ocorre, e ela vê coisas da posição de outra pessoa, usei provisoriamente o termo ocularização externa (HUNT; MARLAND; STEVEN, 2013, p. 57).

Com isso, propõe-se que a posição da câmera junto com o protagonista desloca a atenção do público para aquela posição. Ao fazer isso pela primeira vez, Coppola lega ao espectador a possibilidade de compreender a importância do gesto enunciativo.

Mas não é o único momento em que a linguagem cinematográfica dialoga com o espectador e estabelece a posição de Michael como protagonista. Se no momento acima é o movimento acompanhando o personagem que conota a cumplicidade narrativa como o protagonista, o movimento da câmera permite a leitura de algo que o cinema detém como uma de suas naturezas primordiais: a interpretação dos elementos de sua linguagem. Ao conferir à câmera o papel de significador do protagonismo de Michael, Coppola, tal qual qualquer diretor, permite ao espectador uma leitura do texto visual que demanda, também, uma compreensão de suas potencialidades metafóricas e alegóricas, já que, como diz Martin (2009), em um filme toda e qualquer imagem é de alguma forma simbólica. Bello (2005) também lembra a importância da leitura de uma potencial polissemia imagética presente nas escolhas relacionados ao que se mostra em um filme

[...] não podemos deixar de constatar o valor polissêmico de qualquer imagem. Quer se trate de um sonho, de um desenho, de uma imagem verbal ou de um fotograma, cabe ao receptor da imagem avaliar o seu significado, podendo, da variedade possível que se lhe depara, escolher uns e ignorar outros (BELLO, 2005, p. 81).

Partindo do pressuposto apontado por teóricos como Martin (1990) ou Aumont (2002), a movimentação da câmera é um dos elementos básicos da linguagem que permitem uma construção de significado em relação ao que ela aponta. No livro, antes de assumir seu protagonismo, Michael discute abertamente e enfrenta o irmão usando até mesmo palavras rudes, o que no filme nunca acontece.

Sonny ainda estava rindo.

Michael levantou-se.

— É melhor você parar de rir — falou.

A transformação que Michael sofreu foi tão extraordinária que os sorrisos desapareceram dos rostos de Clemenza e Tessio. Michael não era alto nem de constituição robusta, mas a sua presença parecia irradiar perigo. Nesse momento, ele era a reencarnação do próprio Don Corleone. Seus olhos adquiriram um tom castanho-pálido e seu rosto estava completamente branco. Parecia disposto a atirar-se a qualquer momento sobre o irmão mais velho e mais forte. Não havia dúvida de que se ele tivesse uma arma na mão, Sonny correria perigo; Sonny parou de rir, e Michael perguntou-lhe numa voz extremamente fria:

— Você pensa que não sou capaz de fazê-lo, seu sacana?
(PUZO, 1981, p. 82).

Mas Coppola e o diretor de fotografia Gordon Willis, ao resguardar o comportamento do caçula da família na comparação com a obra original, conseguem apontar ao espectador o momento exato em que o herói de guerra afastado da ilegalidade dos negócios resolve tomar uma posição e agir. Ao fazê-lo, ele se comporta de maneira completamente inversa ao irmão impulsivo. Michael senta-se, calmamente, e narra, minuciosamente como fará para matar Solozzo, o inimigo da família responsável pelo atentado que quase mata Vito Corleone. Coppola quer que o público entenda a importância daquele momento como o do nascimento do futuro chefe da família. E a maneira encontrada é através do movimento de câmera. Em um plano aberto, temos Michael dividindo o plano com outros personagens, distante da câmera. Lentamente, um movimento de câmera em travelling frontal aproxima-se do personagem e, ao fazê-lo, vai aos poucos excluindo do campo de visão do espectador os demais personagens e ampliando, no quadro, o próprio personagem, até só restar ele, dominando a composição, enquanto anuncia que irá matar Solozzo. (Figura 4)

Figura 4: O movimento de câmera indicando a instauração do protagonismo



Fonte: O Poderoso Chefão. Direção: Francis Coppola. Paramount, 1972

Coppola acentua o momento da transformação ao isolá-lo, ceder-lhe poder e atrair a atenção do público, substituindo toda uma série de diálogos originalmente presentes no livro original pelo significado implícito a partir da atenção gerada por um movimento de câmera e todo seu significado narrativo.

A maneira como Coppola opta por apresentar as nuances de seus personagens a partir não apenas da atuação e dos diálogos, mas também a partir do que a câmera tem a dizer sobre seus momentos de protagonismo revela uma disposição de certos diretores em escolher os códigos visuais para não apenas expressarem os significados descritivos de uma cena, como também para resumir, em muitas ocasiões, diversas páginas na construção de uma personalidade ou de características específicas para serem condensadas em poucos minutos de projeção, confiando no poder representativo da imagem.

O segundo ato longo do filme se estabelece entre o assassinato de Sonny e a morte de Vito. Com a volta de Michael à América ele assume os negócios e, sob a tutela do pai, começa a preparar terreno para que a família dê a volta por cima. O longo tempo dedicado a esse ato narra o processo de transformação efetivo de Michael no novo chefe da família. Mas, cabe questionar, quem afinal narra essa transformação?

QUEM NARRA AS OBRAS?

Aumont (2002, p. 107) afirma que a “narrativa fílmica é um enunciado que se apresenta como discurso, pois implica ao mesmo tempo um enunciador (ou pelo menos um foco de enunciação) e um leitor-espectador”. Para que essa narrativa, que Aumont prefere chamar de “texto narrativo”, se desenvolva, é importante a compreensão de que, assim como na literatura, em um filme sempre há alguém narrando. Porém nem sempre a identificação desse narrador é tarefa fácil, tendo em vista as particularidades da obra fílmica. Resumidamente, enquanto o livro conta, o filme mostra.

O próprio Aumont aponta a importância de compreender, então, a instância narrativa da obra, que ele classifica de duas formas: a *instância narrativa real*, que permanece “fora” do filme narrativo clássico, tendendo a ser detectável apenas como marca de organização estrutural, e a *instância narrativa fictícia*, aplicada aos personagens, que demanda um narrador claramente perceptível, seja no universo diegético da história, seja na presença de uma narração cuja voz se faz ouvir.

Complementando as ideias de Aumont, Gaudreault e Jost fornecem subsídios para detectar o narrador da instância narrativa real, talvez a mais comum nos filmes narrativos já produzidos, ao introduzir o conceito e os níveis de focalização para a narrativa fílmica. Os autores partem das relações de saber propostos por Todorov (1966) em que o nível de conhecimento das ações, por parte do narrador, em relação ao personagem define a posição deste narrador. Basicamente, o quanto o narrador sabe ou diz a mais do que sabe o personagem, a menos ou em equivalência ao nível de conhecimento do personagem. Assim, os autores reclassificam a focalização como *focalização zero* (o narrador diz mais do que sabem os personagens), *focalização interna fixa* ou *variável*, filtrados por determinados personagens, ou *focalização externa*, quando não é facultado ao espectador conhecer os pensamentos e sentimentos desse personagem.

É na *focalização interna* mesclada aos conceitos de Todorov que nos debruçamos para analisar a adaptação para o cinema e tentar descobrir quem, afinal, narra a história da família Corleone. Como dizem Gaudreault e Jost, a focalização interna existe “quando a narrativa está restrita àquilo que pode saber o personagem [...] Isso pressupõe que o personagem esteja presente em todas as sequências do filme...” (2009, p. 177).

No livro de Puzo, podemos perceber um narrador onisciente múltiplo, em que a “história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas” (LEITE, 1985, p. 47) alternando, portanto, entre diferentes núcleos, adentrando nos fluxos de consciência de diferentes personagens,

observando a história de fora, no filme. Já no filme, sem a narração externa em *off*, é preciso um olhar seletivo a partir de cada um dos personagens em cada um dos atos da história, na busca por um padrão que denuncie que tipo de narrador o filme utiliza. Se analisarmos, pois, do ponto de vista de Vito, teremos sequências em que ele não está presente, mas em que o espectador sabe o que ocorre. Da mesma forma com Michael, ou qualquer outro personagem do núcleo principal. Porém, este nunca dá a saber, por exemplo, como são tramados os acordos e ações protagonizados pelas demais famílias contra os Corleone nas cenas em que não haja algum membro da organização Corleone presente. Essa análise em cima da focalização narrativa nos leva a constatar que o grande narrador do filme não é um personagem apenas, mas uma coletividade. O narrador do filme *O Poderoso Chefão* é a Família Corleone, e não apenas um de seus integrantes.

De forma geral, sabemos do que acontece na trama somente se tivermos um membro da família mafiosa presente. Em todas as ações do enredo, independentemente do local ou tempo em que aconteçam as ações, temos sempre a presença de um membro da organização. Essa estratégia narrativa presente no roteiro de Coppola e Puzo nos ajuda a estabelecer laços inconscientes com a “Família” Corleone usando da focalização interna para promover de forma consciente as surpresas que levam para frente a narrativa e a constituição de uma identificação que restringe os acontecimentos da diegese do filme ao núcleo familiar, e facilita ao público a empatia com uma organização criminosa extremamente violenta, mas que a seus olhos é calorosa, amável e fiel aos seus. Ao fechar o círculo de relações efetivamente demonstrados no enredo e isolar a “família” mafiosa, não permitindo, por exemplo, que se vejam atos violentos praticados por ela a núcleos civis, e nos dando apenas seu ponto de vista nos conflitos gerados ao longo do enredo, Puzo e Corleone conduzem uma identificação necessária em uma plataforma visual e sonora, cujo choque das ações violentas levadas a cabo fora desse núcleo, como acontece no livro, poderiam provocar um afastamento e, conseqüentemente, dificultar a aceitação das personagens que conduzem a narrativa.

Uma adaptação literária cria, de certa forma, uma nova história, diferente da original, que ganha nova vida assim como os personagens. "Narrativa e personagens tornam-se independentes do original mesmo se ambos sejam baseados — em termos de origem — ao original." (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 4). Percebemos, assim, que reside na percepção das especificidades de cada meio a chave para o processo de adaptação que respeite tanto o conteúdo original como, também, a forma diferenciada que essa história necessita ser abordada durante sua transposição. Sem essa percepção, correríamos o risco de termos, no processo, um mero teatro filmado de diálogos e situações até excessivamente expositivas, uma situação à qual a adaptação comandada por Coppola escapa por construir, respeitando a obra original, uma identidade autoral própria.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 2. ed.: Papyrus, 2002.
- BELLO, Maria do Rosário. *Narrativa literária e narrativa fílmica: o caso de "Amor de perdição"*. Calouste Gulbenkian Foundation, 2005.
- CHEFÃO, O poderoso. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Albert S, 2010.
- COPPOLA, Francis Ford. *The Godfather Notebook*. Regan Arts, 2016.
- COWIE, Peter. *The Godfather: the official motion picture archives*. Carlton, 2012.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. 14. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- GARDIÉS, Renè. Narratologia e cinema. A narrativa no ecrã. In: GARDIES, A. *Compreender o cinema e as imagens*. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

- GAUDREAU, Andre.; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora da UNB, 2009.
- HOWARD, David.; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.
- HUNT, Robert. E.; MARLAND, John.; STEVEN, Rawle. *A linguagem do cinema*. Bookman, 2013.
- JOZEF, Bella. O contar e o narrar na construção dos universos fílmico e verbal. In: SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther. *Textos à flor da tela*. Belo Horizonte: 2004. p. 131-141.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão). *Ática*, v. 4, 1985.
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. 2. ed. [S.l.]: Brasiliense, 1990.
- MITERRAND, Henri. *100 filmes da literatura para o cinema*. Tradução de Clóvis Marques. 1. ed. Rio de Janeiro: Best Seller, 2014.
- PUZO, M. *O Chefeão*. Tradução de Carlos Nayfeld. [S.l.]: Abril Cultural, 1981.
- SARMENTO, Rosemari. *A narrativa na literatura e no cinema*. Travessias, Cascavel, 6 - Nº 1, 2012. 5-23.
- TODOROV, Tzvetan. *Les catégories du récit littéraire*. Communications, v. 8, n. 1, 1966.

O GÓTICO TROPICAL NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA ATRAVÉS DA SOMBRA, DE WALTER LIMA JR

Auricélio Soares Fernandes

Waldir Kennedy Nunes Calixto

INTRODUÇÃO

O filme *Através da sombra* (2016), dirigido por Walter Lima Jr. e distribuído pela Europa Filmes, proporciona um diálogo intertextual e se autodeclara como baseado na novela gótico-vitoriana *A volta do parafuso* (2004)³, do autor Henry James. Logo, os valores axiológicos ingleses e a cultura da Era Vitoriana que situam e contextualizam a narrativa jamesiana são recontextualizados diante de uma tradução intersemiótica e intercultural, valores estes transmutados como uma indiginização⁴ equivalente a valores sociais e culturais da sociedade brasileira do final da década de 1920, momento em que o Brasil vive um cenário de pós-crise devido a produção excessiva do café, o que ocasionou falência de empresas, culminando também na queima de café.

³ Enfatizamos que a tradução escolhida foi a edição bilingue da Landmark, traduzido por Francisco Carlos Lopes, pois existe outra versão chamada de *A outra volta do parafuso*, da Companhia das Letras que opta por adicionar o pronome “outra” no título, pois segundo o editor Conti (2013): “[...] Se você chamar esse livro de *A volta do parafuso* apenas, parece que o parafuso está voltando” Desta forma, segundo o editor do livro, pode ocasionar uma ambiguidade no título, o que não achamos absoluto para a devida pesquisa, assim não gerando problematizações. Entrevista completa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJXo8PH_6LY>. Acesso em: 10 ago. 2018.

⁴ Hutcheon (2013, p. 9) define indiginização como “[...] sentido aproximado de ‘nativização’ ou ‘aculturação’ [...]” Com isso, é uma forma de tradução com sentido aproximado/equivalente de significação em determinada cultura.

Ademais, a proposta da adaptação de Valter Lima Jr. que faz um “abrasileiramento” de *A volta do parafuso*, implica em traduzir para a tela, através de equivalências⁵, elementos estéticos do texto de James, como o espaço gótico, recontextualização do período histórico vitoriano e outros elementos. Com isso, problematizaremos os procedimentos da adaptação intercultural, suas perdas e ganhos, discutindo, sobretudo, o processo da transmutação na adaptação fílmica, que inicialmente serão embasados por Hutcheon (2013) e Stam (2006; 1992).

Além disto, a adaptação fílmica em questão é produzida por Virginia Cavendish, que também é protagonista do filme (Laura, a governanta), e admite que o gênero de terror no Brasil ainda é limitado:

O Brasil ainda tem um mercado muito limitado para filmes nacionais e que é voltado quase todo para as comédias. Ao mesmo tempo o brasileiro consome muito cinema. Então, temos um público muito grande a ser conquistado. Esse filme é uma forma de tentar trazer o público que consome filmes de suspense americanos para produções nacionais e mostrar que também podemos fazer esse gênero no Brasil (CAVENDISH, 20016, p. 5).

O Brasil ainda tem uma produção restrita de filmes dos gêneros terror e horror, se comparados à comédia, gênero tão popular no país. Nesse sentido, *Através das sombras* nos possibilita discutir a questão de um terror nacional e como elementos estéticos desse gênero podem proporcionar a divulgação do filme de terror no Brasil afora.

DANDO A VOLTA NO BRASIL DO SÉCULO XX

⁵ Equivalência, segundo Pym (2017, p. 27), é a: “[...] ideia de que aquilo que podemos dizer em uma determinada língua *pode* ter o mesmo o mesmo valor (mesmo peso ou função) quando for traduzido para outra língua”. Logo, é buscada uma tradução que possua o mesmo valor de significância para a língua-alvo.

O final do século XIX e começo do século XX, período que a adaptação brasileira está contextualizada, condiz com a *Belle Époque*, movimento que também ocorre no Brasil e segue os padrões da moda europeia, fazendo menção ao comportamento moralista da Era Vitoriana. “Havia, contudo, uma face sombria nesse período. O início da República conviveu com crises econômicas mascaradas por inflação, desemprego e superprodução de café” (PRIORE, 2004, p. 159). As descobertas da ciência e as mudanças geradas pelo processo de desenvolvimento geravam o medo do que poderia acontecer diante das transformações de uma nova cultura, dessa forma, gerando uma espécie de revolta contra a razão e possibilitando recorrer ao sobrenatural. Segundo Priore (2004), o poder sobrenatural se confrontou com o institucional, porém não se estabelece, mesmo com o tamanho avanço da ciência, propagando, dessa forma, o sobrenatural até os dias atuais.

Por sua vez, Lovecraft (2007) associa o sobrenatural, e o que pode estar inerente a sua composição, ao medo do desconhecido, como uma abertura para o horror, ao afirmar que “os primeiros instintos e emoções do homem foram sua resposta ao ambiente em que se achava. Sensações definidas baseadas no prazer e na dor” (p. 14). Assim, o medo estaria presente no sobrenatural, pois o homem tinha medo do que não conhecia desde os primórdios. Para Freud (2010), algo poderia torna-se inquietante não apenas por ser desconhecido, mas também familiar, pois “o inquietante que se vivencia depende de condições muito mais simples [...] ele se enquadra plenamente em nossa tentativa de solução, que sempre remonta a algo reprimido, há muito tempo conhecido” (p. 368).

Todavia, alguma lembrança reprimida pode voltar repetidas vezes para atormentar-nos, como o retorno inconsciente de algo, causando o medo. Tais sentimentos, quando explorados e ampliados podem levar ao que conhecemos por sobrenatural, pois segundo Todorov (2004, p. 86): “O *exagero* conduz ao sobrenatural”. Muitas vezes, o sobrenatural nos leva ao suspense, à dúvida, oferecendo *sugestões*. Todorov (2008, p. 158) também discorre sobre o sobrenatural: “A explicação sobrenatural é, portanto, apenas sugerida

e não é necessário aceitá-la”, logo, podendo haver explicações plausíveis para um fato, porém, resta ao leitor aceitá-lo ou não.

Nesse contexto, a novela de James está situada no elemento sobrenatural, por expressar características que remetem à categoria, como também está posicionada no campo do fantástico⁶, uma vez que: “[...] a dúvida sobre nossa própria existência, o irreal passa a ser concebido como real, e o real, como possível irrealidade” (ROAS, 2013, p. 32). Assim, os eventos ocorridos em *A volta do parafuso* fazem o leitor indagar acerca da natureza ambígua dos fatos no enredo da novela, porém diante dos acontecimentos ligados ao sobrenatural.

Ainda quando ressaltamos sobre o estilo de James, Bloom (2017) afirma que “[...] a ‘eclipse do início’ predomina nos textos literários mais extensos de James. [...] Sua maneira de omitir as coisas se converteu numa ausência altamente individual, com raiz em seus antecedentes shakespearianos e hawthornianos” (p. 295). Como aponta Bloom (2017), a elipse⁷ é um recurso estilístico importante na escrita jamesiana. Esse elemento é bastante perceptível em sua novela *A volta do parafuso* (2004), pois as omissões dos fatos contidos na narrativa não são reveladas, tornando-os apenas sugeridos, sendo

⁶ Entendemos o fantástico aqui mencionado como modo literário assim como Ceserani (2006, p. 8) conceitua: “a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros [...]”. Ademais, de forma ampla, o conceito do fantástico se expande, assim, para os mais variados gêneros expressando a sua desestabilização do normal, como adverte Roas (2013, p. 134): “O objetivo do fantástico é precisamente desestabilizar esses limites que nos dão segurança, problematizar essas convicções coletivas antes descritas, questionar [...]”. Então, através da quebra desses limites causados pelo sobrenatural presente, fatos omitidos e as ambiguidades implícitas, o fantástico acontece desestabilizando e causando uma possível ameaça.

⁷ No dicionário de termos literário, Carlos Ceia (2018) refere-se à elipse como “Omissão de palavra(s), ideias ou factos que se subentendem”. Todavia, Moisés (2004, p. 491) ainda descreve uma elipse como caracterizada pela supressão de um dos elementos da frase, uma omissão, assim sendo sugerida a interpretação subtendida pelo contexto.

insuficientes para responder as incógnitas levantadas no decorrer da leitura.

A elipse pode dialogar igualmente com o não-dito, pois “a teoria contemporânea assume que os textos não se conhecem a si mesmos e, portanto, busca o que não está dito (*o non-dit*) no texto” (STAM, 2006, p. 25) e ao conectarmos essa afirmação ao contexto fílmico, as adaptações, nesse sentido, podem ser vistas como preenchendo essa lacuna do romance que serve como fonte, chamando a atenção para suas ausências estruturais (*idem*) e preenchendo os espaços vazios, ausências e sugestões presentes no texto literário. O preenchimento das lacunas do texto literário ocorre em *Através da sombra* (2016), pois as aparições sobrenaturais ou a possível loucura da Governanta, no texto literário, tornam-se explícitas no filme de Walter Lima Jr.

Na adaptação fílmica, um exemplo de tal explicitação ocorre no primeiro encontro de Laura e Elisa em um jardim. Elisa se encontra colhendo flores e cantando uma música de Belchior, que é repetida ao longo do filme: “Capineiro de meu pai, não me cortes meus cabelos” (BELCHIOR, 1980). Assim, a partir da música, reiteramos o significado simbólico da flor, que segundo Ferber (2007, p. 75), pode representar a vulnerabilidade diante do mal e em várias culturas simboliza a donzela, a virgindade e também a sua privação, a transitoriedade da menina que se torna uma mulher, instabilidade, podendo também ser associada à morte e bem como à vida, além de encontramos nomes de flores atribuídos a mulheres.

Conectando a canção de Belchior a outros sentidos no filme, Elisa e Antônio cortam uma mecha de cabelo de Laura, fato que, ao pensarmos no significado do cabelo, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), implica em submissão, luto à morada das almas, sinal de disponibilidade do desejo ou da entrega. Com isso, podendo explicar uma espécie de relação de consentimento com o sobrenatural, ou ainda uma forma de expor a Governanta numa certa vulnerabilidade diante dos eventos sobrenaturais que rodeiam o filme.

A canção também funciona como um elemento metaficcional que “auto conscientemente e sistematicamente chama atenção para seu

status como um artefato a fim de propor perguntas sobre o relacionamento entre ficção e realidade”⁸ (WAUGH, 1998, p. 2). A música é repetida mais de três vezes ao longo da adaptação fílmica e pode ser vista como “uma ponte interna, e nela se pensa a ficção dentro da ficção” (BERNADO, 2010, p. 37). A repetição da música dentro do enredo do filme prenuncia tanto o que irá ocorrer posteriormente como também revela o *status* autoconsciente do filme, duplicando o sentido da história sugerida na narrativa de James.

Ao compararmos a narrativa literária e a fílmica, apontamos que o relacionamento entendido como “impróprio” vivenciado por Peter Quint e Miss Jessel na novela é adaptado no filme a partir do romance do casal de empregados Tiago e Nazaré, que trabalham na Fazenda Paraíso. O relacionamento dos dois é frequentemente espionado por Antônio que os vê num ato sexual, evento que explicita o caráter *voyeur*⁹ do menino.

Sobre Laura, a governanta, podemos destacar a possibilidade da loucura, que se entrelaça na adaptação fortemente com a repressão da sexualidade vivenciada pela personagem, a qual é característica da mulher vitoriana. Sobre a era vitoriana e a mulher, afirma Monteiro (1998, p. 62):

Em 1857, William Acton (1813-1875), em *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs*, corroborava a ideologia predominante, ao assegurar a seus leitores que as únicas paixões sentidas pelas mulheres eram pelo lar, filhos e deveres domésticos. Segundo o referido autor, a mulher submetia-se ao marido só para satisfazê-lo e, se não fosse pelo prazer da maternidade, preferia não ter atenção sexual.

⁸ Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality.

⁹ Segundo Kaufmann (1996), a psicanálise entende o voyeurismo como uma forma de perversão a qual é, de certo modo, “intolerável” para a sociedade, e que está ligada ao prazer visual, o prazer associado ao assistir práticas sexuais ou práticas íntimas de outrem.

A mulher vitoriana assumia apenas um papel de cuidadora do lar, expressando uma submissão ao seu marido e reprimindo seu desejo sexual, resumindo-o apenas ao ato da reprodução, implicando quase numa negação de seus desejos íntimos. Ademais, sobre a época vitoriana e seu contexto social, como explicam Cevasco e Siqueira (1993, p. 58), prevalece a “injustiça da posição da mulher instruída que parece só poder ser governanta, e, mais claramente, à injustiça das limitações morais”.

Por outro lado, o contexto masculino é enaltecido na adaptação brasileira através do personagem Afonso, patrão e tio das crianças e apresentado como um galanteador que tenta ganhar a confiança da jovem governanta através de seu charme. Vestindo apenas um roupão com bordados em arabesco, Afonso encarna a representação do dândi decadente, utilizando seus atributos de homem sedutor e refinado, tenta persuadir Laura a aceitar o emprego na Fazenda Paraíso.

No filme de Walter Lima Jr., as expectativas de Laura sobre Afonso tornam-se mais evidentes, principalmente através das atitudes da moça para com o personagem, a exemplo de não importunar Afonso em qualquer situação referente à Fazenda e aos seus sobrinhos. A paixão inconsciente de Laura é um elemento de destaque ao longo do filme, preenchendo uma suposta lacuna, ou não-dito, da novela de Henry James. Em um de seus pensamentos, destacados na tela em *voice over*, a personagem exprime: “Seria tão bom se ele me visse aqui, se visse ela assim!” (LAURA, *Através da sombra*, 2016, 00:29-00:30), expressando querer mostrar para alguém, supostamente Afonso, como estava cuidando bem das crianças e da casa.

Através da sombra (2016) é uma adaptação fílmica intercultural, pois transfere valores sociais e culturais da sociedade inglesa vitoriana a partir do romance *A volta do paraíso* para o contexto brasileiro do final de 1929. Como aponta Silva (2013, p. 39): “Quando falamos mais especificamente de cinema e literatura, uma adaptação é um filme baseado em um texto literário. Ou seja, a história tende a ser basicamente a mesma, mas os meios são diferentes — livro e filme,” recontextualizando o texto-fonte para uma outra cultura. A transmutação, um dos processos da tradução, como aponta

Jakobson (2003, p. 65), “consta na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”, que “[...] envolve as ideias de “transformação” (CAMPOS, 1987, p. 28).

Dentre os “abrasileiramentos” do filme que ocorrem com a transmutação do romance, a neblina do clima inglês vitoriano é traduzida cultural e semioticamente na fumaça do café queimado, que enfatiza a atmosfera sombria da adaptação fílmica. Ademais, segundo Groom (2012), a névoa é uma das categorias estéticas da literatura gótica, como florestas impenetráveis, torres, tapeçarias, elipses e mistérios religiosos.

Sobre as variações que podem acontecer em uma adaptação, Hutcheon (2013) aponta:

Os contextos de criação e recepção são tanto materiais públicos e econômicos quanto culturais, pessoais e estéticos. Isso explica por que, mesmo no mundo globalizado de hoje, mudanças significativas no contexto — isso é, no cenário nacional ou no momento histórico, por exemplo — podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente (p. 54).

As mudanças ocorrem devido às divergências culturais e sociais, tornando crucial à adaptação uma recontextualização histórica do texto literário, bem como a reformulação de ideologias que atendam ao novo público ao qual será apresentado a obra, logo, alterando a forma como será a história recontada. As mudanças culturais que ocorrem na adaptação muitas vezes são atribuídas “[...] pela presença simbólica, inscrita nas imagens, sons e palavras que circulam pelos meios de comunicação” (SILVA, 2013, p. 58). Assim, a adaptação tende a transmutar todos esses elementos simbólicos que habitam em um texto literário.

Um exemplo disto na adaptação fílmica é a aparição de Bento, o suposto fantasma, que é mostrado com uma fisionomia rústica, com

barba grande, um chapéu e capa preta, que se assemelha a Exu¹⁰, uma divindade do candomblé e da umbanda, fazendo assim outra transmutação cultural. Outro elemento intercultural é a aparição de Peter Quint em uma torre na novela de James, que na adaptação é convertida no alto da casa, em cima do telhado característico dos casarões dos senhores de café no Brasil.

Ademais, sobre as transmutações impostas pelo processo da tradução, o gótico inglês é reformulado para o “gótico tropical”.

Apesar de o discurso gótico ser um fenômeno transcultural e transhistórico, sua significação só pode ser estabelecida em um dado espaço e tempo. Isto quer dizer que os significados e as implicações do gótico têm que ser cultural e historicamente observados para que se compreenda seu sentido (SÁ, 2010, p. 19).

Ainda, a transposição do cenário sombrio inglês de Bly, no romance de James, é adaptada em um novo ambiente, pois “o espaço gótico é sempre aquele que irá promover inquietações” (Ibid., p. 38). O cenário gótico traz consigo o terror promovido pela dimensão do cenário da Fazenda Paraíso, que enfatiza o tamanho das paisagens, a grande casa de época do café, com grandes corredores e janelas e sem iluminação, que ocasionam a inquietação e o medo do desconhecido. Mesmo com as variações interculturais, o terror e o medo são mantidos na adaptação fílmica. Sobre o medo, Sá (2010, p. 36) esclarece: “O medo e o anseio pela morte foram temas centrais nessas narrativas [góticas] cujos enredos oscilavam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural”. Tal oscilação é mantida na adaptação na figura da Governanta, explorando a dualidade entre realidade e sobrenatural.

¹⁰ Exu, divindade que se encontra presente na umbanda, religião brasileira que mescla aspectos de religiões africanas como o jeje e iorubá, e também do espiritismo. Ademais, a visão espírita sobre a novela de James é explorada na adaptação *Através das Sombras* (2016). Informações sobre a divindade Exu disponíveis em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-exu/>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

“Além disso, a cultura de massa global não necessariamente substitui a cultura local, mas coexiste com ela, produzindo uma língua franca cultural com ‘sotaque’ local” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 26), mas ambas devem coexistir de forma que resulte em um significante comum entre culturas distintas. Desta forma, *Através da sombra* (2016) não elimina o texto-fonte, mas o traduz e o reinterpreta com o “sotaque” local, ou seja, os elementos são traduzidos para a cultura brasileira de uma forma que transmita um sentido regional, significativo para o público receptor, pois, como explica Stam (1992, p. 54): “as melhores paródias brasileiras ‘devoram’ o intertexto hollywoodiano antropofagicamente, digerindo-o e reciclando-o, voltando o riso crítico e catártico contra os modelos metropolitanos ao enfatizar seu profundo deslocamento”.

A adaptação fílmica como um ato antropofágico consome o texto de James e adquire as características necessárias para transmigrá-lo diante de uma nova forma de contar a mesma história, pois a antropofagia remete a “[...] Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 1928, p. 3), devorando o outrem e conquistando as habilidades como um ato de derivação. Todavia, *closes*, planos, movimentos e ângulos de câmera, cores e outros recursos estéticos de um filme implicam em traduções da forma narrativa de um texto literário, uma vez que a linguagem cinematográfica “é intensamente criativa, e muitos dos artifícios que os formalistas consideravam exclusivamente característicos da linguagem poética — ironias, evasões, ambiguidades, autoreferências, também são potencialmente característicos da linguagem prática” (STAM, 1992, p. 26).

Entretanto, elementos da linguagem literária como ambiguidades, referências e ironias, ao serem traduzidos para um filme, por exemplo, podem ser deslocados e adquirir outras significações através da linguagem cinematográfica, como acontece na maneira que James narra *A volta do parafuso* (2004), cujo narrador usa palavras que fazem alusão ao alto-mar: “[...] lá das profundezas cristalinas onde — como o lampejo de um peixe na corrente — a sua zombeteira vantagem despontava” (JAMES, 2004, p. 64). Em *Através da sombra* esse trecho e suas possíveis significações são traduzidas

nas roupas que Elisa usa, que se assemelham aos uniformes de marinheiros, como também no quadro da sala de aula em que a pintura mostra um grande navio em alto mar e até mesmo na explicação da orfandade das crianças, decorrente de um naufrágio, e ainda pela cena em que Elisa joga uma boneca no rio e afirma que a mesma afogou-se. O mar, além de significar o símbolo da vida, pode também implicar na incerteza e dúvida, bem como na partida para o outro mundo, que pode refletir também no subconsciente¹¹, resultando mais uma vez na alusão ao sobrenatural, como Chevalier e Gheerbrant (1998) sugerem no *Dicionário de símbolos*.

A adaptação ainda se utiliza de efeitos sonoros, além do visual, para “criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas que os textos verbais não têm” (HUTCHEON, 2013, p. 93). É nessa perspectiva que o filme usa da fumaça do café queimado aliada à trilha sonora de batuques de tambores soando semelhante a características dos cultos religiosos afro-brasileiros.

Em filmes de terror, horror e suspense, a trilha sonora é elemento semiótico bastante relevante na decodificação de sentido, como aponta Rodrigo Carreiro (2011), “Canções de ninar e melodias com timbres de caixinhas de música, predominantes na música ouvida em *Os inocentes* (1961), preenchem outra convenção importante da música de horror em que crianças de natureza ambígua podem incorporar ou personificar monstros” (p. 51). Como em *Os inocentes* (1961), uma das adaptações fílmicas mais conhecidas de *A volta do*

¹¹ Em *A interpretação dos sonhos*, Freud explica o funcionamento psíquico e o divide em três inscrições: consciência, pré-consciência ou subconsciência e inconsciente. A consciência segundo Bock e Col. (2002, p. 52): “Destaca-se o fenômeno da percepção [...]”, onde perpetua o raciocínio e a atenção. A pré-consciência: “é aquilo que não está na consciência nesse momento, mas no momento seguinte pode estar” (Ibid., p. 52). Assim, o pré-consciente pode ser acessível com tamanho esforço, enquanto o inconsciente é “tão desconhecido para nós segundo sua natureza interna quanto o real do mundo externo” (FREUD, 1996, p. 640), ao qual não temos acesso, e é formado por conteúdos reprimidos.

parafuso (2004), a trilha sonora de *Através da sombra* (2016) também remete à personificação de algo negativo.

Além do caráter metaficcional, como já apontamos anteriormente, a trilha sonora de *Através da sombra* (2016) revela uma das principais temáticas da novela de Henry James: a sugestão da aparição de fantasmas. Pois, geralmente, os tambores em cultos afro-brasileiros são usados para receber e se despedir dos orixás e também auxiliam na incorporação dos médiuns, além da música cantada por Elisa remeter ao ato de cortar o cabelo da governanta, que é um ritual do candomblé brasileiro feito na iniciação da religião; tais eventos indicam a atmosfera sombria na adaptação fílmica.

Enfim, o final da adaptação fílmica (2016) explicita elementos do espiritismo, pois vemos a governanta em prantos segurando Antônio (supostamente morto) em seus braços, até mudar completamente sua fisionomia ao expressar um leve sorriso e falando: “Eu vim te buscar!” (LAURA, *Através da sombra*, 2016, 1:38-1:39). Tal trecho da adaptação nos remete a uma possível possessão de Laura. Como afirma Cavalcanti (2008, p. 70), “[...] a possessão, definida geralmente como um estado de consciência ‘alterada’, no qual o indivíduo experimenta no próprio corpo a manifestação dos seres em cuja existência acredita”. Com isso, de forma subjetiva, a adaptação expressa uma possibilidade para que Laura seja tomada por um estado de consciência alterada, no que a personagem afirma acreditar, diferente dos fantasmas que são sugeridos aparecer para a governanta em *A volta do parafuso*, de Henry James (2016).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928 – 1929. São Paulo: CLY, 1976. p. 3;7.

ATRAVÉS das sombras. Direção: Walter Lima Jr., Produção: Virginia Cavendish. Recife. Europa Filmes, 2016, 1 DVD (106 min).

BELCHIOR, Aguapé. *Objeto Direto*. Warner Bros, 1980.

BERNADO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010. 280 p.

BOCK, A. M. B.; FURTADO, O.; TEIXEIRA, M. L. T. *Psicologias – Uma introdução ao estudo de psicologia*. São Paulo: Ed. Saraiva: 2002.

BLOOM, Harold. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Trad. Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

CAMPOS, H. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L.(Org.). *Semiótica da literatura*. São Paulo: EDUC, 1987. p. 53-74.

CARREIRO, R. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. *Ciberlegenda*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 24, p. 43-53, 2011.

CAVALCANTI, MLVC. *O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo* [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2008. A mediunidade. p. 70-121. ISBN 978-85-99662-27-4. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/zffb8/pdf/cavalcanti-9788599662274-05.pdf>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

CAVENDISH, Virginia. Entrevista. *Globo Filmes Notícia*. Nov. 11, 2016. Disponível em: <http://globofilmes.globo.com/noticia/atraves-da-sombra-virginia-cavendish/>. Acesso em: 20 set. 2018.

CEIA, C. *E-Dicionário de Termos Literários*. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis. *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1993.

- CONTI, André. *A Outra Volta do Parafuso*. 2013. (8m03s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dJXo8PH_6LY>. Acesso em: 02 ago. 2018.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1998.
- FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.
- FREUD, Sigmund. A psicologia dos processos oníricos, 1900. In: *A interpretação de sonhos – continuação*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 541-646. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 5).
- FREUD, Sigmund. “*O inquietante*”. História de uma neurose infantil (O homem dos lobos): além do princípio do prazer e outros textos. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 328-376.
- GROOM, Nick. *The Gothic: a very short introduction*. New Press, 2012.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013. 280p.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JAMES, Henry. *A Volta do Parafuso*. 3. ed. São Paulo: Landmark, 2004. (Introdução, tradução e notas de Francisco Carlos Lopes).
- JAMES, Henry. *The Turn of the Screw & The Aspern Papers*. Londres: Wordsworth Classics, 1898. 191 p. Notes: Dr Claire Seymour.
- KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LIMA, Walter Jr. *Entrevista*. Globo Filmes Notícia. Nov. 11, 2016. Disponível em: <<http://globofilmes.globo.com/noticia/atraves-da-sombra-walter-lima-jr/>>. Acesso em: 20 set. 2018.

LOVECRAFT. H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Trad. Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. *Fragmentos: Figuras errantes na Época Vitoriana*, Florianópolis, p.61-71, v. 8, n. 1, 1998.

PYM, Anthony. *Explorando Teorias da Tradução*. São Paulo: Perspectiva, 2017. 336 p. Tradução de Rodrigo Borges de Faveri, Claudia Borges de Faveri, Juliana Steil.

PRIORE, Mary del. *Do Outro Lado: a história do sobrenatural e do espiritismo*. São Paulo: Planeta, 2004.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico*. Aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2013.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical. O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Marciel Vieira Barreto. *Adaptação Intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Bahia: Editoria da Universidade Federal da Bahia - Ufufba, 2013. 369 p.

STAM, Robert; REINIGER NETO, Roberto Gustavo; VADICO, Luiz Antonio. Robert Stam: Cinema, Literatura e a trajetória de uma metodologia de pesquisa. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, [s.l.], v. 40, n. 2, p. 203-212, ago. 2017. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2703/2069>>. Acesso em: 10 mai. 2018.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, [S.l.], n. 51, p. 019-053,

Literatura, cinema e suas interseções – Fabiano Grazioli (Org.) | 71

apr. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 04 set. 2018.
doi:<https://doi.org/10.5007/2175-8026.2006n51p19>.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária á cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo, Ática, 1992.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 5. ed. São Paulo: Perspectivas, 2008.

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

ENTRE FILME E LIVRO: AS TERRAS-MÉDIAS DE TOLKIEN E JACKSON

Fabian Quevedo da Rocha

Lis Yana de Lima Martinez

Quando Peter Jackson começou a missão de adaptar *O Senhor dos Anéis*, escrito por J. R. R. Tolkien, o roteirista sabia que seria uma jornada longa e difícil: no apêndice número um da edição estendida de sua versão cinematográfica do épico de Tolkien, Jackson reconhece que, devido à pura riqueza e à *diversidade* do mundo de fantasia do escritor, o livro seria difícil de se adaptar. Segundo ele, nenhum autor chegará perto do nível de detalhe que Tolkien alcançou em seus livros sobre a Terra-média. Além disso, o roteirista acredita que um dos aspectos-chave que torna *O Senhor dos Anéis* atrativo é o mundo no qual as histórias acontecem: nesse sentido, na visão de Jackson, é a própria Terra-média que dá ao trabalho de Tolkien sua enorme *profundidade*. Tolkien começou a inventar seu universo de fantasia por volta de 1917, quando tinha vinte e poucos anos. O escritor passou a maior parte de sua vida trabalhando na história, na geografia, nos idiomas e em uma variedade de outros aspectos. Na verdade, ele ainda estava editando seus escritos quando morreu, em 1973. Os manuscritos com o relato da gênese da Terra-média foram transformados em um livro pelo filho do escritor, Christopher Tolkien, e publicados em 1977 com o nome *The Silmarillion (O Silmarillion)*. Embora este capítulo não seja inteiramente dedicado a esse livro, é importante que seja ele explicado, pois narra como o mundo em que as aventuras ocorridas em *O Senhor dos Anéis* foi moldado. Em outras palavras, é através dele que os leitores ampliam seu conhecimento do complexo universo criado por Tolkien.

Quando a primeira trilogia de filmes de Jackson, neste capítulo, é chamada de adaptação, trata-se de uma referência aos postulados de Linda Hutcheon. Para Hutcheon (2006), o termo adaptação evidencia imediatamente a relação entre o novo produto (neste caso o filme) com um anterior (neste caso o livro). No documentário anteriormente mencionado, se afirma que a equipe de produção dos filmes não

possuía intenção de criar a partir de Tolkien, mas seguir ao máximo o que fora por ele escrito (THE FELLOWSHIP, 2001).

Assim, Jackson parece ansiar que seus filmes fossem o mais “fiel” possível ao seu texto-fonte. No entanto, o roteirista sabia que, devido ao seu alto nível de detalhes, ele não poderia simplesmente recriar *O Senhor dos Anéis* com tudo o que estava nos livros. Nesse sentido, estamos lidando com duas ideias aqui: o objetivo evidente de Jackson, de fidelidade, e seu reconhecimento de que, para adaptar o livro à tela, ele teria que fazer várias alterações nele. Em outras palavras, ele teria que fazer escolhas consideravelmente difíceis.

Sobre a fidelidade para/com o material de origem, Leitch (2007) afirma que não é mais a regra, mas a exceção. O teórico argumenta que, hoje, novas perguntas devem ser feitas nos estudos de adaptação: em vez de perguntar “Por que tantas adaptações são infiéis a fontes perfeitamente boas?”, deve-se perguntar “Por que essa adaptação específica é fiel?”.

Dessarte, parece relevante discutir porque Jackson visaria a fidelidade. Pode-se argumentar que uma das possíveis razões para isso está ligada à maneira como ele se sente em relação ao seu material de origem: o roteirista e diretor leu o livro pela primeira vez quando tinha 18 anos e, além de amá-lo, acreditava que se faria um grande filme dele. Além disso, Mark Ordesky, o produtor executivo dos filmes, afirma que todos os que estavam em uma posição significativa no filme conheciam os livros de dentro para fora — estavam obcecados com eles há anos (THE FELLOWSHIP, 2001). Para Leitch (2007), foi a partir dessa obsessão com o trabalho de Tolkien que o desejo de recriar o mundo do escritor da forma mais completa e fiel possível pode ter surgido.

Quanto às escolhas que Jackson teve que fazer para adaptar seu texto fonte, (o que incluir, o que deixar para trás etc.), Hutcheon (2006, p. 10) argumenta que o tema seria o elemento mais fácil de ser adaptado através das mídias e, até mesmo, de gêneros ou contextos de enquadramento. Para Shippey (2005) e Markos (2012), a eterna popularidade de *O Senhor dos Anéis* está ligada ao seu tratamento com temas fundamentais da existência humana (morte e mal, por

exemplo). Ainda sobre os temas no trabalho de Tolkien, Jackson acredita que não era capaz de recriar tudo o que havia nos livros, mas poderia ser capaz de traduzir o tema central em seus detalhes (THE FELLOWSHIP, 2001).

Nesse sentido, pode-se argumentar que, enquanto fazia suas escolhas sobre quais aspectos de *O Senhor dos Anéis* iria adaptar, Jackson decidiu que os temas da epopeia tolkieniana deveriam ser parte de seu projeto. No entanto, por mais relevantes que possam ser os temas no texto-fonte do roteirista, esta pesquisa trata principalmente de um aspecto adicional da versão fílmica do épico de Tolkien: a maneira como Jackson decidiu retratar a Terra-média.

Para Jackson, a sensação de autenticidade e *profundidade* no trabalho de Tolkien se correlaciona ao mundo de fantasia que o escritor criou. Destarte, pode-se sugerir que, quando o roteirista decidiu adaptar *O Senhor dos Anéis*, um de seus objetivos talvez tenha sido envolver seu público oferecendo-lhe uma experiência da Terra-média tão imersiva quanto possível. Ao assistir aos filmes, os leitores, agora espectadores, puderam sentir que estavam realmente experimentando o universo de Tolkien, pelo menos do jeito que Jackson, como leitor, imaginou.

O roteirista queria ser fiel ao seu texto-fonte. No entanto, sabendo que adaptá-lo com todos os seus detalhes não era viável, ele teve que escolher o que se adaptar. Neste capítulo, argumentamos que um dos focos da adaptação de Jackson foi o universo ficcional de Tolkien, a Terra-média. Com base nas teorias de Kirmse (2003), na primeira seção deste texto, discutimos brevemente as técnicas utilizadas por Tolkien para criar seu mundo ficcional. Na seção seguinte, abordaremos a teoria de Kirmse sobre como Jackson adaptou a Terra-média e debatemos como Tolkien e o diretor do filme conseguiram criar um universo em *profundidade* que frequentemente incute um senso de autenticidade naqueles que leem o livro ou assistem os filmes.

MUNDO SECUNDÁRIO

Apesar da alegação de Leitch (2007) de que antes da adaptação de Jackson *O Senhor dos Anéis* não havia sido um *best-seller* popular outrossim sim um *cult* favorito, Nathan (2018) argumenta que três milhões de cópias do livro foram vendidas em todo o mundo em 1968, 13 anos após a sua publicação. Além disso, o livro foi considerado o Livro do Milênio por uma pesquisa conduzida pela Amazon em 1999. Nathan também aponta que *O Senhor dos Anéis* foi considerado o favorito da Grã-Bretanha, lido por uma pesquisa da BBC na primeira metade do ano 2003. É verdade que as adaptações de Jackson de *A Sociedade do Anel* e *As Duas Torres* já haviam sido lançados na época, o que certamente ajudou a aumentar a popularidade de trabalho de Tolkien, no entanto, o apelo e a popularidade dos livros não devem ser atribuídos *apenas* ao sucesso cinematográfico. Atualmente, o épico de Tolkien já vendeu mais de 100 milhões de cópias e está na lista dos livros individuais mais vendidos de todos os tempos.

Nesta seção, argumentamos que a popularidade de Tolkien quanto à *O Senhor dos Anéis* está relacionada, em grande parte, a sua característica imersiva. Uma das características mais valiosas do trabalho de Tolkien para Phillipa Boyens (apud Nathan, 2018), coautor da adaptação de Jackson, é a totalidade da Terra-média e a possibilidade que oferece aos leitores de fugirem para algo que parece totalmente real. Além disso, Leitch (2007, p. 132), argumenta que o escritor criara um tecido de referência ressonante e densamente texturizado para a Terra-média. Ou seja, um tear repleto de nomes de lugares, árvores genealógicas, histórias geracionais interligadas e, como o filólogo que fora, línguas. O apelo do universo tolkieniano, portanto, pode ser atribuído ao estilo e à técnica de escrita do autor, que tornou suas histórias sobre a Terra-média consistentes, imersivas e complexas.

Em sua palestra “On Fairy Stories”, proferida em 1939 na Universidade de St. Andrews, Tolkien argumentou que a narrativa de sucesso está intrinsecamente ligada à capacidade do narrador de criar um Mundo Secundário consistente. O termo Mundo Secundário foi usado pelo autor para se referir a mundos fictícios confiáveis ou

configurações em contraste com a realidade (Mundo Primário). Além disso, o escritor também acredita que o sucesso do criador de histórias está associado à sua capacidade de criar um Mundo Secundário que produza a Crença Secundária, termo cunhado pelo próprio autor. Para entender melhor o que ele tentou significar por Crença Secundária, é relevante contrastar-lo com um termo criado pelo poeta Samuel Coleridge: Suspensão Voluntária da Descrença. Para o poeta, os leitores deveriam estar dispostos a suspender o julgamento sobre a (in)credibilidade de uma narrativa em prol do prazer. Em outras palavras, os leitores deveriam decidir não aplicar às narrativas a mesma lógica que fariam fora do mundo literário. Tolkien, no entanto, argumentou que tal suspensão não seria desejável na leitura uma vez que

[t]he moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside. If you are obliged, by kindness or circumstance, to stay, then disbelief must be suspended (or stifled), otherwise listening and looking would become intolerable. But this suspension of disbelief is a substitute for the genuine thing, a subterfuge we use when condescending to games or make-believe, or when trying (more or less willingly) to find what virtue we can in the work of an art that has for us failed (TOLKIEN, 2008, p. 351).

Quando um escritor cria um Mundo Secundário que instila a Crença Secundária em seus leitores, isso significa que eles foram capazes de criar um mundo no qual as mentes dos leitores podem entrar e no qual os autores se relacionam de acordo com as leis internas daquele universo específico ou, para usar as palavras de Tolkien, significa que o escritor conseguiu criar um Mundo Secundário que tem uma consistência interna da realidade. A crença secundária, no entanto, não é fácil de ser alcançada:

[a]nyone inheriting the fantastic device of human language can say *the green sun*. Many can then imagine or picture it. But that is not enough — though it may already be a more potent thing than many a ‘thumbnail sketch’ or ‘transcript of life’ that receives literary praise. To make a Secondary World inside

which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. Few attempt such difficult tasks. But when they are attempted and in any degree accomplished then we have a rare achievement of Art: indeed narrative art, story-making in its primary and most potent mode (TOLKIEN, 2008, p. 363-364).

A crença secundária, portanto, só pode ser alcançada através de técnicas narrativas específicas. Nesse sentido, o sucesso de Tolkien em induzir a Crença Secundária ao seu universo fictício tem a ver, em grande medida, com a *profundidade* que ele foi capaz de prover à Terra-média; e é essa *profundidade*, portanto, que faz com que Kyrmse (2003) diga que o universo tolkieniano tem três dimensões, que são a *diversidade*, a *profundidade* e o *tempo*.

A *diversidade* do mundo ficcional de Tolkien está ligada às suas riquezas de detalhes que lhe dão credibilidade. Isso significa que seu universo não é apenas um pano de fundo para o desenvolvimento das histórias; todos os detalhes de seu mundo sub-criado foram cuidadosamente planejados e são importantes para a narrativa: as diferentes linguagens, a geografia e todas as suas especificidades, as crenças e tradições dos povos, entre outras, estão todas conectadas. Kyrmse (2003) declara que Tolkien parece ter algo a dizer sobre cada detalhe de sua mitologia, embora ele não possa dizer tudo o que sabe sobre eles; um exemplo que ilustra isso é o capítulo quatorze (de Beleriand e seus Reinos) de *O Silmarillion*, no qual o autor fornece uma descrição completa da geografia de seu mundo, como se ele próprio tivesse lá estado inúmeras vezes. Essa característica notável provavelmente está relacionada à maneira como Tolkien se sentiu em relação às histórias em suas obras: “They arose in my mind as ‘given’ things, and as they came, separately, so too the links grew. [...] I had the sense of recording what was already ‘there’, somewhere: not of ‘inventing’” (CARPENTER, 2000, p. 100).

O que dá *profundidade* ao universo tolkieniano é exatamente essa habilidade que o autor tem de explicar e conectar os detalhes em sua narrativa. A *diversidade* de seu mundo não é de maneira alguma superficial, isto é, qualquer que seja o aspecto relativo à Terra-média

que se queira aprender mais, poder-se-á encontrar informação detalhada sobre ele na narrativa em si, em seus apêndices, ou mesmo em outras obras do autor. Todos os aspectos do universo ficcional de Tolkien são bem fundamentados e, portanto, podem ser analisados e estudados, assim como qualquer aspecto do nosso mundo real. Tudo em suas histórias sobre a Terra-média é tão bem elaborado que deixa o leitor com a sensação de que o autor realmente esteve dentro de seu universo sub-criado e foi, então, como o próprio Tolkien afirma, registrando apenas algo que já existia.

A terceira dimensão do mundo de fantasia de Tolkien, o *tempo*, tem a ver com a história do seu universo. A Terra-média tem uma história complexa e interessante que pode ser seguida desde o começo de sua criação. Todas as montanhas, rios, guerras, dramas e outros aspectos têm sua história registrada, se não em *O Senhor dos Anéis*, em outras obras do autor, como *O Silmarillion* ou os volumes de *A História da Terra Média*. Pode-se observar personagens em *O Senhor dos Anéis*, que ocorre na Terceira Era do mundo, referindo-se a eventos que ocorreram na Primeira Era, em que *O Silmarillion* sucede.

Não só existem livros dentro da narrativa a partir dos quais os personagens podem descobrir a história do seu universo, mas também há personagens, como os elfos, que datam do início dos tempos e testemunharam as mudanças e os acontecimentos ao longo das eras. Muitas vezes esses personagens lembram os eventos passados durante suas aventuras na Terra-média, e um exemplo claro é a conversa que Frodo fez com Elrond em *O Senhor dos Anéis*:

[...] ‘You remember?’ said Frodo, speaking his thought aloud in his astonishment. [...] ‘I thought that the fall of Gil-galad was a long age ago.’ ‘So it was indeed,’ answered Elrond gravely. ‘But my memory reaches back even to the Elder Days. Eärendil was my sire, who was born in Gondolin before its fall; and my mother was Elwing, daughter of Dior, son of Lúthien of Doriath. I have seen three ages in the West of the World, and many defeats, and many fruitless victories.’ (TOLKIEN, 2007, p. 316).

CRENÇA SECUNDARIA EM JACKSON

Em uma entrevista concedida à revista *The Telegraph*, em 22 de março de 1968, Tolkien argumentou que seria mais fácil filmar *A Odisseia* do que seu *O Senhor dos Anéis*, pois muito menos acontece no primeiro que no segundo. Apesar disso, Peter Jackson não desanimou e, em 1997, ganhou os direitos para filmar o épico de Tolkien. É interessante notar, no entanto, que Jackson não foi o primeiro a tentar adaptar o trabalho de Tolkien: em 1978, Ralph Bakshi produziu uma adaptação cinematográfica quase-animada de *O Senhor dos Anéis*. O diretor produziu sua adaptação usando a técnica de rotoscopia, o que significa, segundo Kirmse (2003), basicamente, filmar os atores e depois sobrepor as animações às imagens dos personagens. Este processo foi criado por Max Fleischer e foi usado em *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937) da Walt Disney Animation Studios e *Alice no País das Maravilhas* (1951), por exemplo.

Apesar da tentativa ousada, a produção de Bakshi, segundo Leitch (2007), não conquistou lealdade dos fãs do romance e nem obteve grande sucesso financeiro. Curiosamente, foi essa adaptação que inspirou Jackson a ler *O Senhor dos Anéis*. O diretor admite que, se não tivesse assistido à produção de Bakshi, poderia não ter lido o livro e, conseqüentemente, não teria produzido o filme. Além disso, como Leitch (2007) ressalta, o filme de Bakshi serviu Jackson como um manual do que evitar ao produzir sua adaptação de *O Senhor dos Anéis*.

A tentativa de Jackson de adaptar o épico de Tolkien, no entanto, significa muito mais do que simplesmente tentar não repetir a receita de Bakshi: *O Senhor dos Anéis* de Jackson foi uma produção ambiciosa. Kirmse (2003) considera algo único na história do cinema e chama atenção para o fato de que, embora o projeto tenha sido lançado em três partes (2001, 2002 e 2003), os três filmes foram filmados simultaneamente. Além disso, a publicidade e o merchandising sobre *O Senhor dos Anéis* de Jackson foi tal que, como Kirmse & Conrich (2006) e Leitch (2007) apontam, a adaptação atraiu a atenção mundial. Como consequência, a demanda por produtos relacionados à Terra-média aumentou consideravelmente, o que contribuiu, em grande parte, para a grande recepção dos filmes. Leitch

(2007) lembra que os filmes foram usados para vender produtos, que por sua vez vendiam os filmes.

A atenção que o projeto de Jackson atraiu também significou um aumento na popularidade de Tolkien: da mesma forma que o filme de Bakshi contribuiu para Jackson se tornar um fã de Tolkien, a adaptação de Jackson tornou Tolkien e suas obras conhecidas por um número de pessoas que nunca tinham ouvido falar da Terra-média antes. Como Kirmse (2003) acredita, *O Senhor dos Anéis* de Jackson representa uma experiência imersiva de uma Terra-média que possui várias camadas de detalhes e complexidade; um Mundo Secundário consistente que se sente historicamente real em todos os seus detalhes. É claro que não foi a Terra-média de Tolkien em si, mas sim a Terra-média como Jackson imaginou, o que significa, entre muitas outras coisas, uma Terra-média que pode ser experimentada e que você pode realmente entrar.

Andrew Serkis (Em Nathan, 2018), que desempenhou o papel de Gollum na adaptação de Jackson, argumenta que a alma dos filmes é a Nova Zelândia, o país que o cineasta escolheu para filmar o seu *Senhor dos Anéis*. Conrich (2006, p. 120), afirma que a escolha de Jackson demonstrou que a Nova Zelândia não é somente um paraíso pastoral, mas um local que pode oferecer *diversidade* de cenários aos produtores da sétima arte. O estudioso também acredita Jackson conseguiu criar uma Terra-média que pode ser alcançada. Além disso, a escolha do diretor está intrinsecamente ligada ao seu desejo de ser fiel ao seu texto-fonte, que a pedra de toque é o universo imaginário de Tolkien em toda a sua plenitude física (LEITCH, 2007, p. 139). Nesse sentido, o objetivo de fidelidade de Jackson tem a ver, em grande parte, com a representação, que significava (re)criar a Terra-média com todos os seus principais lugares, personagens, referências históricas internas, criaturas e aspectos culturais. Para usar as palavras de Kirmse (2003), isso significava (re) criar a Terra-média com todas as suas dimensões.

Para (re)criar um Mundo Secundário tridimensional, Jackson teve que fazer uma série de alterações em seu texto fonte. Para explicar a história do Um Anel, que só é totalmente dada no segundo

capítulo do segundo livro de *A Sociedade do Anel*, o capítulo mais longo e cheio de informações de *O Senhor dos Anéis*, por exemplo, Jackson tinha para fazer alterações para tornar a ação mais rápida e mais visual.

Curiosamente, ao fazer essa mudança inteligente na cronologia da narrativa, Jackson conseguiu explicar o que Kirmse se refere como as dimensões de *tempo* e *profundidade* do universo tolkieniano: a cena de abertura da adaptação de Jackson, por exemplo, representa “A Guerra da Última Aliança”, um importante evento histórico que ocorre na Segunda Era da Terra Média (00:00:54 - 00:05:00, *The Fellowship of The Ring*, 2001). Observando essa cena em conexão com o resto do filme, pode-se perceber que a Terra-média de Jackson tem raízes antigas e uma série de acontecimentos que ocorreram antes dos principais eventos da narrativa visual. Em outras palavras, parece haver mais no universo fictício de Jackson do que na realidade é apresentado ao público, e é exatamente isso "mostrando menos do que há para ver" que inspira uma sensação de profundidade naqueles que assistem ao filme. Outra cena em que esse senso de profundidade histórica pode ser notado, é a cena de Rivendell em *A Sociedade do Anel*: nela, Boromir (Sean Bean) observa uma pintura de parede que representa o momento exato em que Sauron é derrotado pela primeira vez, no Segundo. Idade da Terra Média; na mesma cena, o ator vê os fragmentos de Narsil, a lâmina usada para cortar o Um Anel do dedo de Sauron (01:18:27 - 01:19:33, *The Fellowship of The Ring*, 2001). Curiosamente, na cena anterior, Elrond (Hugo Weaving) lembra Gandalf (Ian McKellen) sobre as razões pelas quais ele não confia na raça dos homens: ele foi um dos combatentes em “A Guerra da Última Aliança” e testemunhou o momento em que Isildur (Harry Sinclair) tomou o Um Anel de Sauron, mas se recusou a destruí-lo (01:16:40 - 01:18:11, *The Fellowship of The Ring*, 2001). Nesse sentido, Rivendell de Jackson é a história viva da Terra-média: não só a cidade abriga um personagem que viveu diferentes idades de seu mundo ficcional, mas também tem a história da Terra-média em suas paredes e objetos.

A profundidade do universo ficcional de Jackson também está presente, embora de maneira mais velada, na maneira como o diretor

decidiu apresentar sua arquitetura. Em O Retorno do Rei, em uma cena em Gondor, quando Gandalf e Pippin (Billy Boyd) entram no salão “Tower Hall”, é possível ver as estátuas dos governantes anteriores da Terra-média, mais uma característica que corrobora com a ideia de que o mundo fictício de Jackson não é simplesmente um pano de fundo para as aventuras dos personagens acontecerem, mas sim um universo que fica por si só com uma história própria (00:33:44 - 00:33:54, The Return Of The King, 2003).

Além do conceito de *profundidade* e *tempo* de Kirmse, sua ideia de *diversidade* também pode ser vista na narrativa visual de Jackson, particularmente no cuidado do diretor em representar todos os personagens e criaturas introduzidos na narrativa de Tolkien: hobbits, elfos, anões, humanos, orcs, ents e uma variedade de outras criaturas habitam o mundo de fantasia de Jackson e são retratados com todas as suas peculiaridades e especificidades, de hábitos alimentares, roupas e do arsenal à arquitetura. Em outras palavras, as diferentes raças da Terra-média de Jackson têm toda uma cultura e tradições próprias. A arquitetura anã e o arsenal, por exemplo, têm formas mais retangulares, enquanto os edifícios e braços élficos são sinuosos. Tais características podem ser observadas na arquitetura de Moria (01:47:45 - 01:48:43, The Fellowship of The Ring, 2001) e Caras Galadhon (02:11:09 - 02:12:18, The Fellowship of The Ring, 2001), por exemplo, e também nas armas que Gimli e Legolas carregam. Além disso, as línguas que Tolkien criou para cada raça na Terra-média também estão presentes nos filmes de Jackson (na forma escrita e falada): embora os personagens falem inglês, é possível ver os elfos, anões, orcs e a maioria das outras raças fala sua língua materna pelo menos uma vez ao longo do filme e, às vezes, é até possível ver a forma escrita dessas línguas (quando Gandalf lê as inscrições no Túmulo de Balin (01:48:58 - 01: 49:12, The Fellowship of The Ring, 2001), por exemplo).

O ULTIMO PONTO DO TEAR

Ao longo deste artigo, discutimos as técnicas e estratégias utilizadas por J. R. R. Tolkien e Peter Jackson para criar seus

universos fictícios. A narrativa de Tolkien evoluiu para se tornar um vasto complexo universo fértil que continuamente gera novos produtos em outras mídias. Sua narrativa representa, entre muitas outras coisas, a origem de muitos dos tropos usados na escrita de fantasia e também a possibilidade de satisfazer a necessidade humana de recuperação, consolo, fuga e também de fantasia. Cada mídia pode oferecer uma nova visão de uma história expandindo-a ou, como no caso da trilogia *O Senhor dos Anéis*, fornecendo novas nuances, detalhes e oportunidades para os fãs experimentarem a *profundidade* da narrativa Tolkieniana. A (re)criação visual da Terra-média de Jackson, como aponta Shippey (2005), é sem dúvida o filme de maior sucesso de todos os tempos. A narrativa visual de Jackson representa a possibilidade de experimentar um mundo de fantasia que havia anos no imaginário público. Nesse sentido, o diretor colocou a Terra-média em uma experiência visual tão imersiva quanto possível.

Com relação ao que o filme e o livro significam um ao outro, *O Senhor dos Anéis*, de Tolkien, serviu Jackson como base para a criação de seu próprio mundo de fantasia em *profundidade*. Além disso, na época em que Jackson começou a produzir seu próprio *O Senhor dos Anéis*, o trabalho de Tolkien já havia conquistado a fidelidade de um público consideravelmente grande, uma audiência que há anos esperava ver uma nova versão da Terra-média para as telas. Por outro lado, através da narrativa visual de Jackson, o trabalho de Tolkien, como lembra Shippey (2005, p. 409), encontrou um público novo. Após o lançamento da trilogia de Jackson, pessoas que não tinham ouvido falar sobre a Terra-média antes, começaram a aprender sobre ela, o que resultou, muitas vezes, na descoberta de tal universo de fantasia também através das obras de Tolkien. Em outras palavras, significa que a popularidade já adquirida de Tolkien ajudou a promover a produção de Jackson, que, da mesma forma, ajudou os trabalhos de Tolkien a atingir um público maior. Entre outras influências importantes introduzidas em um meio para outro, devemos enfatizar que a trilogia de Jackson ajudou a expor o gênero de fantasia a um público novo e maior, o que resultou não apenas na reedição de livros de fantasia publicados anteriormente, mas também em um aumento a crítica escrita sobre o gênero.

REFERÊNCIAS

- CARPENTER, Humphrey. J. R. R. *Tolkien: a biography*. Boston: Houghton Mifflin, 2000.
- CONRICH, Ian. A land of make believe: merchandising and consumption of The Lord of the Rings. IN: JAY, Steven; MATHIJS, Ernest (Ed.). *From Hobbits to Hollywood: essays on Peter Jackson's The Lord of the Rings*. New York, U.S.A.: Rodopi, 2006. p. 119-136.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- KYRMSE, Ronald. *Explicando Tolkien*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LEITCH, Thomas. *Film adaptation and its discontents: from Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins, 2007.
- LEITCH, Thomas. Adaptation and intertextuality, or, what isn't an adaptation, and what does it matter?. In: CARTMELL, Deborah (Ed.). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Malden, U.S.A.: Blackwell, 2012. p. 85-104.
- MARKOS, Louis. *On the shoulders of Hobbits: the road to virtue with Tolkien and Lewis*. Chicago: Moody, 2012.
- NATHAN, Ian. *Anything you can Imagine: Peter Jackson and the Making of Middle-earth*. London: Harper, 2018.
- SHIPPEY, Tom. *J. R. R. Tolkien: author of the Century*. London: Harper Collins, 2001.
- SHIPPEY, Tom. *Roots and branches: selected papers on Tolkien by Tom Shippey*. Zollikofen: Walking Tree, 2007.
- THE FELLOWSHIP of the Ring* - extended edition. Direção: Peter Jackson. [S.l.]: New Line Cinema, 2001. 6 DVDs (227 min), son., color.
- THE RETURN of the King* - extended edition. Direção: Peter Jackson. [S.l.]: New Line Cinema, 2001. 6 DVDs (262 min), son., color.

THE TWO towers - extended edition. Direção: Peter Jackson. [S.l.]: New Line Cinema, 2001. 6 DVDs (234 min), son., color.

TOLKIEN, J. R. R. *The Silmarillion*. (Edição de Christopher Tolkien). London, Harper Collins, 1999.

TOLKIEN, J. R. R. *The lord of the rings*. 2. ed. London: Harper Collins, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. *Tolkien on fairy-stories*. (Edição de Verlyn Flieger e Douglas A. Anderson). London: Harper Collins, 2008.

TOLKIEN, J. R. R. *The Hobbit or there and back again*. London: Harper Collins, 2014.

TOLKIEN, J. R. R. *The history of Middle-Earth*: box. (Edição de Christopher Tolkien). London: Harper Collins, 2015.

“EM ABRIL HAVIA MUITAS SOLIDÕES”: MIGRÂNCIA E ERRÂNCIA NO FILME *A CIDADE ONDE ENVELHEÇO* EM DIÁLOGO COM A CARTA A OTTO

Márcia Letícia Gomes

*Quando você me encontrar
Não fale comigo, não olhe pra mim
Eu posso chorar
(Jards Macalé)*

***EU POSSO CHORAR*: PELO QUE CHORA O MIGRANTE ECONÔMICO?**

O que querem Teresa e Francisca quando cruzam o oceano e fazem a travessia de Portugal ao Brasil fixando residência em Belo Horizonte? Francisca já morava na cidade quando Teresa chega, as personalidades diferentes, quase opostas, de certa forma, evidenciam as contradições que envolvem todo o processo migratório. A esperança quando da saída do país de origem, o desajustamento quando da chegada ao país de acolhida, o não pertencimento que vai se desenhando a cada dia da permanência: não pertencço ao lugar onde estou, e não pertencço mais ao lugar de onde parti.

Teresa e Francisca vivem as ambiguidades do trânsito de maneira sensível no filme “A cidade onde envelheço”. Francisca, mais séria, contida, trabalha em um restaurante português, tem amigos, um relacionamento, uma vida na capital mineira. Teresa chega depois e com seu jeito descontraído rapidamente se integra ao local e à rotina. No entanto, por mais que gostem da cidade, das pessoas, tenham um lar, há muitos momentos de melancolia, dor e reflexão no cotidiano das duas personagens.

Em busca de trabalho, Teresa e Francisca vivem uma situação de migração econômica. A migração voluntária ou econômica, em oposição à migração forçada, se caracteriza pelo fato de o migrante ter, no centro dos objetivos, o desejo de voltar para a terra natal; tal modalidade de migração é sempre pensada pelo migrante como

provisória, em busca de melhores condições de vida, trabalho, estudo e oportunidades de maneira geral.

Redin (2013) discute tal questão e entende que o lugar da realidade humana migratória econômica na atual ordem política é o lugar da clandestinidade, uma condição que é direcionada pelas legislações que restringem o ingresso do imigrante ao interesse nacional, uma política estatal de segurança contra o ingresso e permanência de estrangeiros fora das condições reguladas pelo Estado, condições estas que fazem com que não haja política, mas regulação do ser, isto é: “O Estado reconhece que o estrangeiro é um sujeito de direitos humanos. No entanto, o impede de participar do espaço público, como sujeito de seu próprio destino” (REDIN, 2013, p. 30).

No pensar de Redin (2013) o “pertencer” do estrangeiro não significa participar, uma vez que esse está reduzido a uma vida desprovida de direitos e condições, uma vida despolitizada reservada àquele que foi abandonado ou banido. “É nesse sentido que a clandestinidade, por vezes, é a opção do migrante econômico pressionado pelas redes de produção e que, por conta dessa condição, vive publicamente em um espaço do qual é absolutamente privado de ação” (REDIN, 2013, p. 56).

Nas palavras de Romero (2003, p. 101): “[...] en las migraciones internacionales no cuenta tanto lo que son los migrantes — ciudadanos de otros países —, sino lo que no son. Los inmigrantes no son nacionales, de modo que su presencia precisa de algún tipo de autorización y regulación en el país receptor”¹². A autorização ou regulação de que trata Romero no que se refere à presença do estrangeiro em dado país traz para o cenário a figura do Estado e suas instituições nas atividades referentes ao assentamento e à permanência

¹² “[...] nas migrações internacionais não conta tanto o que são os migrantes – cidadãos de outros países -, se não o que não são. Os imigrantes são não nacionais, de modo que sua presença precisa de algum tipo de autorização e regulação no país receptor” (ROMERO, 2006, p. 101).

do estrangeiro do ponto de vista legal, ao reconhecimento daquele indivíduo como cidadão naquele território.

É o direito quem determina quem será reconhecido, quem pode e quem não pode desfrutar da hospitalidade naquele território, conforme propõe Derrida (2003, p. 53): “Nenhum que chega é recebido como hóspede se ele não se beneficia do direito à hospitalidade ou do direito ao asilo etc. Sem esse direito ele só pode introduzir-se “em minha casa” de hospedeiro, no *chez-soi* do hospedeiro (host), como parasita, hóspede, abusivo, ilegítimo, clandestino, passível de expulsão ou detenção”.

Nesse cenário, o migrante é principalmente aquilo que se diz dele, o que o direito determina que ele seja. Derrida (2003, p. 65) prossegue explicando que:

Não é apenas aquele ou aquela no estrangeiro, no exterior da sociedade, da família, da cidade. Não é o outro, o outro inteiro relegado a um fora absoluto e selvagem, bárbaro, pré-cultural ou pré-jurídico, fora e aquém da família, da comunidade, da nação ou do Estado. A relação com o estrangeiro é regulada pelo direito, pelo devir-direito da justiça.

Não é um simples estar fora ou estar invisível porque mesmo para estar fora é necessário que o direito assim o determine, que não o reconheça. Dubet (2003) acrescenta que a reivindicação por reconhecimento se faz no sentido de espaço para as identidades e para a civilidade. O reconhecimento é definido por Bhabha (2013) como um pedido que faz um grupo minoritário para a autoridade competente no sentido de reafirmar sua nova identidade coletiva.

Nesse cenário, mostra-se importante pensar as questões referentes à migração não apenas por seu viés técnico, mas também considerando o componente afetivo, emocional, que deve ser pensado na problemática que é aqui tratada. E talvez esta seja a grande contribuição do cinema para a discussão. Ao acompanhar as vidas de Teresa e Francisca acompanhamos seus dilemas, alegrias extremas em dados momentos, desajustamento em outros, de modo que se torna inevitável no acompanhar da narrativa o não envolver-se com os componentes emocionais do processo migratório.

Por estes caminhos, importante pensar com Derrida (2003, p. 23), que dedicou seu pensamento à hospitalidade, para ele: “Não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria tratado não como estrangeiro, mas como um bárbaro”. Nota-se, pela fala do filósofo, que o reconhecimento é o mínimo para que o indivíduo tenha um espaço naquela sociedade. Vale dizer que ao se deparar com falhas e limites na representação democrática, os grupos minoritários saíram em busca de novas formas de se fazer ouvir e participar, seja por meio de estratégias diferenciadas na busca pelo reconhecimento, novas formas de representação política e simbólica, a exemplo de ONGs, comissões, cortes internacionais e outros (BHABHA, 2013).

É sobre o tema hospitalidade, em seu sentido lato, também, *A cidade onde envelheço*, no qual Francisca recebe em sua casa em Belo Horizonte a conterrânea Teresa. Ressabiada no início por ter seu espaço de certa forma invadido pela nova moradora, sendo bastante seca em alguns momentos, aos poucos vai relaxando, deixando que o frescor e a animação de Teresa tenham lugar em sua rotina severa. Os receios de Francisca em relação ao seu lar sendo povoado por outros hábitos é também o receio da maioria dos países em receber alguém diferente, estranho, com outras atitudes e crenças.

O estrangeiro necessita e deseja ser reconhecido como cidadão, ter um lugar, sair da invisibilidade, participar daquele meio, uma vez que, como acertadamente aponta Romero (2003), o migrante não é apenas um receptor de benefícios, como muitos pensam; ele é também, e acima de tudo, um contribuinte e, nessa condição deve ter oportunidade de participar politicamente, de ser ativo como cidadão.

Morales (2009, p. 66) argumenta que: “A migração não é, em si, um fenômeno perverso, a humanidade foi construída graças a ela. No entanto, os efeitos positivos da migração requerem processos reguladores de transferências sociais e de negociações bilaterais e multilaterais que garantam benefícios recíprocos”. Quando o que é pensado por Morales e exposto acima não ocorre, tem lugar a perspectiva sombria apresentada por Memmi (2007, p. 112-113):

“Desde então, em vez de simplesmente reivindicar esta nova e completa cidadania, que lhe é contestada, ele mantém distância; pedem-lhe que seja transparente, mas ele será, ao contrário, mais opaco, integrará um gueto”.

Jacques Derrida (2003) trata de duas categorias de hospitalidade, sendo que a hospitalidade incondicional ou hiperbólica é inexistente no momento atual em que predomina a hospitalidade condicional, jurídico-política ou ética. Nesse sentido, a hospitalidade será mediada por instituições e caminhos formais que determinarão a condição do migrante e se ele será ou não assentado no novo local.

No cenário brasileiro, Martes (2009) destaca a atuação de três ministérios no que tange às migrações internacionais, o Ministério do Trabalho, que atua como responsável pelas autorizações a trabalhadores migrantes; o Ministério das Relações Exteriores, que concede o visto no exterior e o Ministério da Justiça, o qual regula as condições de estadia no país e cuida de ações que versem sobre prorrogações de estada ou transformações de visto. A autora destaca, ainda, o papel importante desempenhado pelo Conselho Nacional de Imigração — CNIg e adverte que: “[...] a gestão pública das migrações internacionais envolve uma série de órgãos públicos, agências e organismos mundiais, o que a torna de enorme complexidade” (MARTES, 2009, p. 24).

Morales (2009, p. 63) faz uma análise abrangente do fenômeno:

Em todo caso, os efeitos perversos da migração não provêm tanto dela em si, mas das condições de insegurança, corrupção, ilegalidade e discriminação em que é exercida. A definição de uma política migratória ordenada poderia ser articulada com o restante das políticas econômicas e sociais de maneira integral, de tal modo que, na política de emprego, advertir-se-iam os setores, regiões e tamanhos de empresa que em maior medida pudesse contribuir para a geração de emprego, a repatriação de migrantes, o aproveitamento das capacidades produtivas, a satisfação das necessidades essenciais e as condições de trabalho digno para a população local.

No pensar de Morales exposto acima, a construção de uma política migratória atenta à realidade local e aos principais fluxos

poderia servir convenientemente à organização da entrada de pessoas e seu estabelecimento sem que tanto sofrimento tivesse lugar no processo e, ainda, aproveitando de maneira inteligente, as diferentes capacidades específicas daqueles que chegam. A atual política migratória, no Brasil, inspirada na Declaração Universal dos Direitos Humanos, na Convenção Americana sobre Direitos Humanos, na Convenção de Genebra, na Declaração de Cartagena, no Estatuto dos Refugiados, atua baseada em duas categorias, a saber: a de migrante voluntário ou econômico e a de migrante forçado ou refugiado. O caso retratado no filme é de migração econômica, motivo pelo qual falaremos um pouco mais longamente sobre tal modalidade.

O migrante voluntário ou econômico é aquele cujo movimento não é determinado por uma necessidade urgente de deixar o local de origem, não é fruto de perseguição política ou decorrente de uma catástrofe ambiental. O migrante econômico se move baseado na promessa de melhores condições de vida e trabalho em outro ambiente, o que determina sua escolha são as condições impróprias em seu local de origem e as possibilidades que lhe são apresentadas em outros lugares. O migrante econômico, portanto, sai em busca de trabalho, de uma renda melhor e tem em seu horizonte a possibilidade de voltar para sua terra natal, para a família que muitas vezes é deixada no local de origem.

Stuart Hall (2003), ao enumerar as causas pelas quais as pessoas têm se mudado, fala em desastres naturais, alterações ecológicas e climáticas, guerras, conquistas, colonização, escravidão, semiescravidão, repressão política, guerra civil, exploração do trabalho, subdesenvolvimento econômico. No panorama apresentado pelo teórico, nota-se que os dois últimos pontos são os que estão diretamente ligados ao migrante voluntário, isto é, a exploração do trabalho e o subdesenvolvimento econômico no local de origem. O ato de nomear, por si só, é arbitrário, e não seria diferente ao nomear a categoria aqui tratada como migrante voluntário ou econômico. Econômico porque integra um grupo que sai em busca de trabalho e voluntário porque entende-se que movido por vontade própria, sem razão maior que o force a fazê-lo. Embora haja a vontade, importante considerar que não é uma vontade livre, mas oriunda das dificuldades,

das incertezas, da insuficiência de recursos para sobreviver; o termo “voluntário” deve ser acolhido com reservas se pensarmos o processo mais amplamente. Francisca e Teresa deixam Portugal em um momento de crise econômica em Portugal (entre 2010 e 2013) e em que o Brasil figurava como país de atração — situação que figura invertida no momento atual.

Um outro ponto a diferenciar o voluntário e o forçado consiste na possibilidade de voltar ao local de origem, voltar ao lar. Esse retorno está no panorama da maioria dos migrantes econômicos, são remessas de dinheiro para as famílias, são as promessas de ganhar dinheiro e retornar à terra natal para desfrutá-lo, no entanto, há que se considerar que não apenas a chegada a um local diferente é complexa, como também o retorno àquela terra que já não é mais a terra deixada, já é outra, e há uma dificuldade em se religar a ela. No pensar de Hall (2003, p. 27): “Esta é a sensação familiar e profundamente moderna do des-locamento, a qual — parece cada vez mais — não precisamos viajar muito longe para experimentar”. Esta deve ser a sensação experimentada por Francisca ao voltar para a terra natal, nós não acompanhamos sua chegada, apenas sabemos, ao final do filme, que ela resolveu voltar para seu país, sua família, os cheiros conhecidos, os temperos só encontrados lá, a despeito de trabalhar em um restaurante português em Belo Horizonte.

Na figura de Francisca percebemos que o migrante econômico passa a ter flexibilizada a sensação de pertencimento, abrindo-se para ele a possibilidade do não-lugar; não participa politicamente na terra estrangeira e não tem mais o mesmo lugar um dia ocupado na terra natal. Para Redin (2013, p. 47): “O imigrante econômico, assim, está fora do espaço público, é o ‘outro-inimigo’ que aparece como sujeito apenas quando reprimido pelo Estado”. E quando não é aceito, não reconhecido “[...] o imigrante econômico fica forçosamente no limbo da clandestinidade, simplesmente porque é um estrangeiro indesejado para a administração do Estado” (REDIN, 2013, p. 53). A autora argumenta, ainda, que a questão da migração humana tem sido pensada de acordo com o interesse nacional, ou seja, o interesse econômico do Estado e, nesse cenário, os imigrantes econômicos são vistos não como sujeitos, mas como objetos de apropriação.

O imigrante econômico sonhou um dia, desejou uma vida diferente, melhor, mas também se embriagou de uma ilusão-alienação que lhe impõe uma identidade, que agora é a identidade do mercado. Simplesmente esse estrangeiro se insere em um fluxo altamente potente, que é o fluxo das redes de produção econômica, caracteriza um espaço-tempo próprio. Ao fazer parte desse fluxo, ele reorganiza involuntariamente o espaço público, recria um espaço público do qual se submete sem que possa ser ouvido (REDIN, 2013, p. 63).

Nesse sentido, o imigrante econômico tem um lugar no ambiente de trabalho, no mercado, na produção, no entanto, nebulosa é sua condição no ambiente político-social, uma vez que não há espaço para sua voz e para sua participação na esfera pública. A esse migrante sem lugar no espaço público Derrida (2003, p. 103) chama de “invisibilidade”, “sem-lugar”, “ilocalidade”, “sem-domicílio” — expressões que auxiliam na compreensão do fenômeno, seja do ponto de vista jurídico, seja do ponto de vista emocional do desterrado.

Os migrantes econômicos internacionais, que são os agentes de produção de eventos geradores de um espaço-tempo transnacional projetado no espaço geográfico do Estado, não possuem espaço de reivindicação, para exercer o “seu direito a ter direitos”. No Estado são estrangeiros sem voz, no cenário internacional não possuem espaço institucionalizado e, ainda que tivessem, é no Estado que ambientalmente esses sujeitos “não sujeitos” estão. Por isso, há que se redefinir a função do Estado (REDIN, 2013, p. 82).

Nesse panorama, o imigrante econômico é aquele que sonha com melhores condições de vida e trabalho e se muda em busca de concretizar tais objetivos. Ao chegar ao novo local, sua busca principal é por trabalho, no entanto, apenas trabalhar não é suficiente para integrar um ambiente, é necessário ter um espaço de participação para o imigrante, onde sua voz possa ser ouvida. Minimamente, para se sentir acolhido, este tipo de migrante precisa de um trabalho, precisa concretizar seu objetivo no novo país. Kristeva (1994) afirma que o trabalho, para o estrangeiro, é considerado um valor, uma necessidade vital, único meio de sobrevivência, em resumo, um direito básico, o mínimo da dignidade. Assim: “Já que ele não tem nada, já

que não é nada, pode sacrificar tudo. E o sacrifício começa pelo trabalho: único bem exportável, sem alfândega. Valor, refúgio universal em estado errante. Que amargura então, que desastre quando não obtém sua carteira de trabalho!” (KRISTEVA, 1994, p. 26).

NÃO OLHE PRA MIM: ONDE ENVELHECE O MIGRANTE ECONÔMICO?

Como já explorado, um dos elementos a diferenciar a migração econômica da migração forçada é que na primeira o voltar para casa está no horizonte de expectativas, a ideia de que é apenas por um período — para ganhar um dinheiro, para fazer um curso, para aprender um idioma, para ter onde trabalhar até as coisas melhorarem — está no centro dos planos de quem se muda para outro país.

Não é diferente com Teresa e Francisca. Francisca chega primeiro, se estabelece e trabalha em um restaurante português em Belo Horizonte, tem amigos no trabalho e um relacionamento flutuante, metáfora de sua condição de estrangeira no Brasil. Nada é sólido, nada é duradouro, o que fica explicitado na relação amorosa por ela vivida.

Teresa chega e com sua alegria rapidamente faz amizades, se envolve na vida cultural, mas, apesar de toda sua energia, passa por momentos de intensa tristeza, de não saber, de querer ficar e querer voltar ao mesmo tempo. O *timing* diferente, o momento diferente pelo qual as duas estão passando é revelador da condição do migrante, Francisca, após um ano de Brasil, já revela sinais de desgaste, de desencanto ao passo que Teresa chega empolgada e cheia de planos à nova morada.

Algumas cenas do filme tornam bastante claras essas relações e uma delas ocorre no momento em que Francisca, após fechado o restaurante e enquanto os funcionários têm seu momento de jantar, pede aos colegas que tirem a música portuguesa, que tocava todas as noites no restaurante, e coloquem música brasileira, ao que todos se animam e dançam. A cena é emblemática do trânsito, do identificar-se ora com uma ora com outra terra.

A ruptura das expectativas também se insinua em uma das cenas de despedida, quando Francisca procura em uma loja por um disco de Caetano Veloso, não o encontra e o vendedor sugere um do Jards Macalé, a canção de Macalé então domina a cena e sinaliza o inesperado, as descobertas, o novo, aquilo que o migrante nem sabe que existe, mas com o que pode vir a se identificar.

Contribui com isso a condição do migrante econômico, cuja única possibilidade de ser na terra de adoção é o trabalho. Para ele, não há a possibilidade de participar da vida pública, da vida política, das decisões no novo local. Ele existe sem ser, apenas oferece o seu trabalho e essa rotina mostra-se visível em *A cidade onde envelheço* em que a vida das personagens ilustra o trabalho, a distância da família, as conversas por vídeo, as descobertas de coisas novas no país de acolhida, as relações pessoais e todos os contrastes de costumes e personalidades.

A cena final enfatiza onde quer envelhecer o migrante econômico. A não participação social implica o não criar laços, o manter a terra natal no horizonte de expectativas. Apesar dos planos com Teresa, da busca por um apartamento novo, do relacionamento, ela sem aviso decide retornar à terra natal.

Terra natal onde estava o mar, o mar aparece nas conversas das duas personagens, nas lembranças, na sensação do sal na pele. Em Belo Horizonte, o mar estava um pouco distante de seu cotidiano e a melancolia se revela no não sentir o mar.

Em uma das cenas, tem-se ao fundo a *Carta a Otto ou um coração em agosto* num belíssimo diálogo com essas sensações e com essa melancolia das personagens. Enquanto Francisca corre, acompanhamos as belíssimas frases trocadas entre os amigos, dentre as quais: “Meus olhos aprendem o mar; mas a tranquilidade (anestesia do sofrimento) ensinam outras praias, os navios circulando na escuridão, os hipocampos, as algas, a imagem desse gosto de sal, desse infinito de sal” (CAMPOS, 2012). As palavras enviadas por Paulo Mendes Campos a Otto Lara Rezende vão desnudando as sensações das personagens e proporcionam um dos momentos mais

bonitos do filme obtido a partir do diálogo entre as duas formas de arte.

Vale dizer, aqui, que Paulo Mendes Campos escreveu a carta em 1945 por ocasião de sua mudança para o Rio de Janeiro, para o autor da carta, o mar era descoberta; para Teresa e Francisca, o mar era lembrança. Paulo conta de suas descobertas a Otto Lara Resende, o amigo que ficara em Belo Horizonte: “De onde venho, meu velho, para onde vou?” (CAMPOS, 2012).

A escolha do texto literário para a cena não é aleatória, a Carta a Otto dialoga com as sensações das personagens e com as experiências das personagens. “Eu me apaixono pelas possibilidades, isto é, as nuances, as entregas arrependidas, indecisas ou inconscientes, isso que promete negando ou nega prometendo, tudo isso me encanta e reclama” (CAMPOS, 2012). Neste fragmento temos o cenário de flutuações que se abre para o migrante, um mundo de possibilidades.

Em outro trecho: “Meu velho, como se torna difícil explicar as coisas quando a liberdade instala em nós seu reino de incertezas” (CAMPOS, 2012). Mais uma vez a ideia de flutuação expressa nas incertezas ao lado da liberdade que desfruta aquele que deixa para trás tudo aquilo que era certo e conhecido para aventurar-se em algo totalmente novo.

Um filme sobre hospitalidade, amizade, desajustamento, melancolia e essa palavra tão intensamente compartilhada entre portugueses e brasileiros: saudade. Todos os sentimentos e ressentimentos compartilhados entre Teresa e Francisca permitem que sejam pensadas essas relações e permitem, ainda, que aquele que assiste compartilhe dos sentimentos vividos pelas personagens, o que é aprofundado ao ouvir a Carta a Otto ao fundo de uma cena de solidão.

REFERÊNCIAS

A CIDADE onde envelheço. Direção: Marília Rocha. Brasil, Portugal: 2016.

- BHABHA, Homi K. *Nuevas minorías, nuevos derechos* – notas sobre cosmopolitismos vernáculos. Buenos Aires: SigloVeintiuno Editores, 2013.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Carta a Otto ou um coração em agosto*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.
- DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. São Paulo: Escuta, 2003.
- DUBET, François. *As desigualdades multiplicadas*. Ijuí, RS: Editora da Unijuí, 2003.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- MARTES, Ana Cristina Braga. Velho tema, novos desafios – gestão pública da imigração. In: Cadernos Adenauer X. *Migração e Políticas Sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2009, p. 9-28.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MORALES, Luís Ignacio Román. Migração no México: tendências e consequências. In: Cadernos Adenauer X. *Migração e Políticas Sociais*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2009. p. 43-68.
- REDIN, Giuliana. *Direito de imigrar: direitos humanos e espaço público*. Florianópolis: Conceito, 2013.
- ROMERO, Carlos Giménez. *Qué es la inmigración*. Barcelona: RBA Libros, 2003.

“DE FÁBULA A FILME”: O CINEMA DE ‘OLHOS LIVRES’ DE FERNANDO CONI CAMPOS

Juciane dos Reis Santana

Gislene Alves da Silva

O CINEMA E A TEORIA DO CINEMA: OS PRIMÓRDIOS (RE)VISITADOS

Os primeiros escritos sobre cinema, segundo Stam (2003, p. 39), foram em grande parte produzidos por personagens do mundo literário. Ao citar o autor russo, Gorki, no tocante à teoria da primeira época do cinema mudo, Stam (2003) fala da ambivalência da relação de comentadores como o romancista com o cinema, no sentido de identificar na arte exageradas possibilidades utópicas ou demonizá-la como instrumento do mal. Na linha dessas reações maniqueístas, Stam (2003) observa a convergência de três tradições discursivas: a hostilidade platônica às artes miméticas; a rejeição puritana às ficções artísticas; o escárnio histórico das elites burguesas pela plebe.

Para o crítico, um *leitmotiv* propagado nos primeiros escritos sobre o cinema foi seu potencial para a democratização. A despeito dessa alegação teórica do cinema como nova *linguagem universal*, Stam (2003, p. 41) ressalta que grupos protestaram contra as representações concretas de suas comunidades nos filmes hollywoodianos. Indígenas apontaram representações equivocadas e afro-americanos se mobilizaram contra o racismo de filmes como *Nascimento de uma nação*, de Griffith.

Apesar dos encontros com mentalidades colonizadas no jornalismo cinematográfico de países como o Brasil, (Stam exemplifica com o caso da revista *Cinearte*, a qual se mostrou uma versão tropical da hollywoodiana *Photoplay*), a teoria do cinema do período mudo já se ocupava, ainda que intuitivamente, de questões que posteriormente se tornariam cíclicas:

O cinema é uma arte ou um mero registro mecânico dos fenômenos visuais? Se é uma arte, quais as suas características

mais salientes? Como diferenciá-lo de outras artes como a pintura, a música e o teatro? Outras questões se associavam à relação do cinema com o mundo tridimensional. O que distingue a realidade do “mundo” da realidade como apresentada pelo cinema? Ainda outras diziam respeito aos processos espectatoriais. Quais os determinantes psicológicos do cinema? Que processos mentais a espetatorialidade envolve? O cinema é uma linguagem ou sonho? O cinema é arte, comércio ou ambos? Qual a função social do cinema? [...] (STAM, 2003, p. 43).

De acordo com Stam (2003), enquanto os primeiros teóricos se mostravam determinados a *demonstrar* as potencialidades artísticas do cinema, os posteriores tomavam o estatuto artístico do cinema como pressuposto, não vendo necessidade de comprová-lo. Boa parte dos primeiros críticos procuraram definir o cinema como meio e a sua relação com as demais artes; como Riccioto Canudo (1911), que previa que o cinema absorveria a arquitetura, a escultura e a pintura, com relação a espacialidade; e a poesia, a música e a dança, no tocante a temporalidade. Segundo Stam (2003), Canudo prefigurou a noção bakhtiniana de *cronotopo* ao entender o cinema como o *telos* redentor. Em contraponto ao *mito do cinema total*, de Bazin, Canudo promovia o *mito da forma de arte total*.

Ao tratar de teorias embrionárias do cinema, tais quais as de Griffith, Feuillade, Mauro; e as de não-cineastas como Wilson, Lênin, Lindsay; Stam (2003) afirma que várias dessas teorias foram elaboradas em tradições preexistentes em outras áreas artísticas, a saber: a ideia do cineasta como *autor*, herdada dos milhares de anos de tradição literária. Para o teórico, a caracterização do cinema como sétima arte conferia aos artistas cinematográficos o mesmo estatuto dos escritores e pintores.

Sobre o aforismo do realizador brasileiro Humberto Mauro, de que *cinema é cachoeira*, logo, deveria privilegiar a beleza natural, no caso, a beleza brasileira, chamamos à discussão o cineasta Fernando Coni Campos, o qual via no cinema de Humberto Mauro e em seu aforismo, a potencialização da empatia:

Esse me parece o grande momento que o cinema vive atualmente, essa reviravolta, que é uma volta ao gênero, àquela pureza inicial que o cinema tinha. Isso se vê em Spielberg, em Coppola, essa procura do frescor que havia no auge do cinema. *Isso não significa que eu queira a volta desse tipo de cinema.* Que os americanos voltem a fazer esses filmes, eu acho ótimo; mas aqui o que a gente precisa é voltar àquela empatia que havia nos filmes de Humberto Mauro. Àquela coisa linda que ele dizia “cinema é cachoeira” (CAMPOS, 2003, p. 52, *grifo nosso*).

A produção cinematográfica de Fernando Coni Campos ocorreu entre os anos 1960 e 1980, em meio a movimentos sociais e culturais que sofreram um *golpe dentro do golpe*, como foi chamada popularmente a promulgação do AI-5, ato institucional do governo que iniciou o recrudescimento da repressão e o refluxo das manifestações de rua; cenário posteriormente marcado pela desarticulação política dos movimentos sociais e pelo fortalecimento da indústria cultural; ascendeu, então, a década do *milagre econômico*, das legendas ufanistas *Brasil: ame-o ou deixe-o!*; do campeonato de copa do mundo e das novas influências culturais.

Fernando Coni Campos propunha com sua produção um cinema de poesia e empatia, sem modismos e dentro da dramática popular:

Eu procuro um cinema poético, um cinema de poesia, um cinema de empatia, também. Um cinema que rejeita os modismos. Eu acho que nesse momento é preciso repensar. Não é voltar ao cinema Hollywood, se bem que essa ideia esteja tentando vários cineastas brasileiros. Eu acho que não é isso, acho que se deve voltar para o cinema espetáculo, mas dentro de uma dramática popular. Procurar construir uma dramática popular brasileira. O maravilhoso desnorteia. Perturba, mas não agride (CAMPOS, 2003, p. 54).

Apesar de ter se aproximado de figuras centrais do Cinema Novo e do Cinema Marginal, por iniciativa própria, Fernando Coni Campos se distanciou de movimentos e dogmas. Roteirizou e dirigiu filmes contemporâneos, de ironia amarga (como *Viagem ao Fim do Mundo*), de defesa à arte subversiva (*Ladrões de Cinema*) e de retorno à inocência (*O Mágico e o Delegado*). Construiu um cinema de

devaneio e lucidez, filmando os sonhos que viveu ou a sua “poética e essencial atmosfera dos sonhos lúcidos”, conforme coloca Eloá Jacobina, sua companheira e parceira, no livro *Cinema: sonho e lucidez*, organizado por Sergio Cohn e a família de Fernando Coni Campos.

Este preâmbulo, intitulado *O cinema e a teoria do cinema: os primórdios revisitados*, conversa com *Introdução à teoria do cinema*, de Robert Stam, e aborda alguns dos processos, questões e teorias que atravessaram o cinema em seu percurso, em especial à época do cinema mudo, até o estatuto de sétima arte e a instauração do campo da teoria cinematográfica, mesmo que embasado em tradições preexistentes em outras áreas artísticas.

O subtítulo de *os primórdios revisitados*, surgiu da reflexão trazida por Stam acerca de que a história e a teoria do cinema devem ser consideradas à luz do crescimento do nacionalismo (o cinema como instrumento estratégico de projeção dos imaginários nacionais) e em relação ao imperialismo (os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do imperialismo), bem como se o cinema deve ser, em construção, narrativo ou anti-narrativo; realista ou antirrealista; se a literatura é ou não essencialmente mais *nobre* que o cinema; a especificidade do meio; se é arte e/ou comércio; entre outras latências na esfera macro e micro.

No que concerne a *(re)visitação*, nos debruçamos sobre o estabelecimento do cinema como arte e da configuração do enunciado historicamente localizado da teoria do cinema e chamamos à discussão o cineasta Fernando Coni Campos: pelos rastros perceptíveis do pós-cinemanovista em plena efervescência do Cinema Novo; pela busca formal (sem formalismo) que deixou marcas de cinema-ensaio em seus longas-metragens; das nuances de cinepoesia (influência de Pasolini e da literatura) e de metacinema; e na crítica e teorização realizadas de 1 a 4 de setembro de 1987, na sala Walter da Silveira, gravadas em fitas na ocasião, e, posteriormente, publicadas em *Cinema: sonho e lucidez*. O curso foi dividido em *O lado noturno*, no primeiro dia; *Cachoeiras*, no segundo dia; *Ladrões de cinema*, no terceiro dia; *O lado diurno*, quarto e último dia.

Nas seções seguintes, abordaremos diversos olhares epistemológicos e metodológicos sobre o traduzir/adaptar e, então, adentraremos no processo de tradução/adaptação de Fernando Coni Campos em filmes como *Viagem ao Fim do Mundo* (1968) e *O Mágico e o delegado* (1983), a fim de observarmos como o cineasta realizou o cinema *imagem-palavra-som* com o qual ansiava. Também pretendemos encerrar com a análise da faceta antropofágica de *ver com os olhos livres*, observada por Rogério Sganzerla em *Por um cinema sem limites*, no tocante ao cinema de Fernando Coni Campos.

DA TRADUÇÃO/ADAPTAÇÃO: O CINEMA PALAVRA-IMAGEM-SOM DE FERNANDO CONI CAMPOS

Roman Jakobson foi o primeiro a dividir e a classificar os tipos de tradução em três formas: a *intralingual* (ou reformulação), a *interlingual* (ou tradução propriamente dita), a *intersemiótica* (ou transmutação). Segundo Jakobson (1969, p. 64), o contexto linguístico oferece o necessário para a interpretação dos sentidos, logo, os sentidos também são significativos no processo, pois, segundo ele, o significado de um signo linguístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo.

Portanto, no conceito de tradução intersemiótica de Jakobson, quando se traduz da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura, é realizado o processo de recodificação, não se transpõe de uma língua para a outra, mas se recodifica a mensagem a ser transmitida. Na linha da tradução intersemiótica de Jakobson, quando se traduz obras literárias para o cinema, por exemplo, a interpretação dos signos verbais por signos não verbais é uma ferramenta relevante para a *redocificação* do texto da língua de partida.

Julio Plaza, em *Tradução intersemiótica*, sistematiza a teoria apontada por Jakobson, mas alargando o seu escopo ao conceber a tradução do verbal para outros sistemas como a dança, a música, entre outros. Para Plaza (2003), a tradução é uma forma de *retextualização sobre o passado*. A tradução cria um novo original sobre o passado, realizando uma sincronia em diacronia. O autor propõe a tradução

intersemiótica como transação criativa entre as diferentes linguagens ou sistemas de signos.

Segundo Diniz (1994, p. 15-16), a obra de Brian McFarlane (1996) considera a adaptação como tradução e, embora critique o critério de fidelidade, exemplifica sua teoria com adaptações mais próximas às origens literárias: aqueles elementos que podem ser facilmente transferidos ou traduzidos do texto verbal para o cinematográfico por meio de um *processo de transferência*; aqueles que dependem de maior criatividade, exigindo mais do tradutor, configurando-se como um *processo de adaptação*. Contudo, para Diniz (ano), ainda assim, o texto literário continua sendo a referência, o processo de adaptação permanece sendo visto como unidirecional, caminhando do literário para o fílmico:

[...] A base de sua teoria, ou melhor, da sua proposta de análise das adaptações é narratológico, marginalizando questões da autoria, e do contexto industrial e cultural. [...] o estudo das técnicas de enunciação, até hoje empreendidas, deve ser considerado apenas uma parte do estudo da adaptação. Urge, como o próprio Andrew sugere, transferir o centro de interesse na forma para as questões políticas, culturais e econômicas. E, mais importante, dedicar-se a esse estudo híbrido, sem preconceitos. As obras de Timothy Corrigan (1999) e James Naremore (2000) caminham nessa direção (DINIZ, 1994, p. 16).

Em *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*, Robert Stam (2006) propõe uma linguagem alternativa para falar sobre a adaptação de romances ao cinema ao discutir a questão da fidelidade nos processos de adaptação de obras literárias para o cinema. O autor comenta que o estudo das adaptações frequentemente assume que os textos-fonte são literários, quando, para o autor, as adaptações também podem ser fontes sub-literárias ou para-literárias.

Exemplificando com *O Homem Errado*, de Hitchcock, adaptado de reportagens de jornal; o *Homem Aranha*, adaptado dos quadrinhos; *Veja esta canção*, de Carlos Diegues, adaptado de músicas populares brasileiras; entre outros, Stam (2006, p. 49) afirma que praticamente

todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências, são mediadas através da intertextualidade e escrita, e, que, as adaptações tornam manifesto o que é verdade para todas as obras de arte, que são todas, em algum nível, *derivadas*.

Ao escrutinar o caso das adaptações cinematográficas dos romances, Stam (2006, p.50) diz que o *romance original* ou *hipotexto* é transformado por uma série complexa de operações (seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização). Logo, o romance original, pode ser visto como uma expressão situada, produzida em um meio e em um contexto histórico e social e, posteriormente, transformada em outra expressão, igualmente situada, produzida em um contexto diferente e transmitida em um meio diferente:

O texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar. A adaptação cinematográfica de um romance faz essas transformações de acordo com os protocolos de um meio distinto, absorvendo e alterando os gêneros disponíveis e intertextos através do prisma dos discursos e ideologias em voga, e pela mediação de uma série de filtros: estilo de estúdio, moda ideológica, restrições políticas e econômicas, predileções autorais, estrelas carismáticas, valores culturais e assim por diante. Uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme (STAM, 2006, p. 50).

Stam (2006, p. 49-51), conclui seu ensaio apontando que a linguagem convencional do crítico das adaptações (*infidelidade, traição* etc), traduz a decepção de que uma versão cinematográfica de um romance não tenha conseguido ter o impacto moral ou estético desse romance. Ao adotar uma abordagem intertextual em oposição à uma abordagem que faz julgamentos baseados em suposições sobre a superioridade da literatura, a discussão será menos moralista, menos comprometida com hierarquias não admitidas e as críticas serão embasadas na transferência de energia criativa, ou às respostas dialógicas específicas, como a leitura, as interpretações, a re-elaboração do romance original, em análises que sempre levam em

consideração a lacuna entre os meios e materiais de expressão bem diferentes.

Após um brevíssimo passeio pelos bosques da Tradução Intersemiótica e da Teoria da Adaptação, comentaremos acerca do processo de tradução/adaptação de Fernando Coni Campos. Suas obras mais aclamadas pela crítica, logo, as mais acessíveis, em ordem de estreia, são: *Viagem ao Fim do Mundo* (1968), *Ladrões de Cinema* (1977) e *O Mágico e o Delegado* (1983). A ação de *Viagem ao Fim do Mundo* se desenvolve durante uma viagem de avião equivalente a ponte aérea Rio-São Paulo (com duração na época de uma hora e meia). No decorrer do trajeto, a câmera acompanha alguns viajantes, entre eles uma freira (Talula Abramo), uma jovem mulher (Karin Rodrigues), um homem mais velho (Jofre Soares) e outro mais jovem (Fábio Porchat). O tempo da viagem cria um paralelo do tempo real com o tempo subjetivo. A estrutura da narrativa do longa é fragmentada e recheada de referências. Machado de Assis e suas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* — principalmente o capítulo “O delírio” — destaca-se na cena em que o jovem viajante lê trechos de uma edição de bolso do livro. São feitas, ainda, referências a cinejornais, a Hélio Pellegrino e a canções tropicalistas de Caetano Veloso, as quais formam a trilha sonora do filme. A referência final é tirada de um poema de T. S. Elliot, fazendo a síntese da viagem pessoal e profundamente subjetiva de *Viagem ao Fim do Mundo*: “é assim que acaba o mundo: não com um estrondo, mas com um suspiro”. Como alguns filmes singulares, *Viagem* não possui lugar estabelecido na historiografia cinematográfica brasileira; é uma obra pós-cinemanovista feita em plena latência do Cinema Novo e indício do Cinema Marginal.

Ladrões de Cinema é definido por Campos como um filme sobre a colonização feito em vários níveis: “É um atestado de que o Brasil ainda vive em uma situação colonial, mas também de que é possível deglutir a arma que é usada contra você e transformá-la numa

maneira de combate. Isso é o que os crioulos fazem”¹³. Sobre a confecção do longa, o cineasta afirmara a tentativa de harmonizar a cultura erudita e a cultura popular e relatara o processo: “Eu peguei poemas de Castro Alves, de Tomás Antônio Gonzaga e de Alvarenga Peixoto e pedi ao Mano Décio da Viola para musicar. Uma semana depois ele me trouxe a fita pronta. E a impressão que eu tive é de que Castro Alves, Gonzaga e Alvarenga faziam parte da Ala dos Compositores do Império Serrano”.

O longa-metragem em questão transporta para uma favela carioca a história de Tiradentes. Uma equipe de cineastas americanos está no Rio para fazer um documentário sobre o Carnaval e é assaltada à luz do dia, enquanto filmava na avenida, por um bloco de ladrões fantasiados de índios. Na cena final, os mesmos assaltantes, algemados, vigiados por policiais, são levados em carros da polícia até a porta de um cinema para a festiva sessão de pré-estreia do filme feito com o equipamento roubado.

Quanto ao *Mágico e o Delegado*, este situa sua narrativa nas passagens do mágico, Don Velásquez, e sua *partner*, Paloma, por cidades do interior da Bahia, como Cachoeira e Castro Alves. Sendo uma adaptação de *Depois do Último Trem*, de Josué Guimarães, especificamente do capítulo III da narrativa, *O Mágico e o Delegado*, em vários momentos, dialoga com o romance, contudo, reconstrói a narrativa de maneira autêntica e independente. A obra de Guimarães aborda a construção de uma barragem em uma cidade fictícia do sul do país, dentro do regionalismo das terras do Rio Grande do Sul; *O Mágico e o Delegado* aborda a história de um mágico e sua *partner* a fazer espetáculos pelo interior da Bahia, na linha do Recôncavo Baiano. O elo principal entre ambos os sistemas semióticos distintos está na discussão identitária, no tocante ao regional, de como Fernando Coni Campos transpôs os bens materiais, simbólicos e culturais dessa identidade construída e imaginada para a tela, para o cinema.

¹³ 1º Cad — 6, Jornal do Brasil, 27 de Jul de 1977, quarta-feira.

Em seu primeiro longa-metragem, *Luba — A Morte em Três Tempos* (1963), filme baseado no conto *Ninguém mais se Perderá por Luba*, de Luiz Lopes Coelho, contido no livro *Contos Crimes*, Campos delineou um trama policial que destoava, à época, dos filmes que filmavam o sertão ou a favela, pois ele tinha como pano de fundo a “esquerda festiva” da zona sul do Rio de Janeiro, como a geração Paissandu, geração ipanamense, tendo antecipado o que viria a ser tendência em 1969.

Em *Sangue Quente em Tarde Fria* (1970), o cineasta adaptou e dirigiu um fato noticiado, o crime cometido na Via Dutra (estrada Rio-São Paulo), intitulado pelos jornais da época de *O Crime do Cadillac Amarelo*. Momento em que o Brasil vivia a era do rabo de peixe e o carro era símbolo de um status pretendido — além do fato de esse pertencer a um político famoso por toda a sua legenda de violência e mistério, o deputado Tenório Cavalcanti — o que causou grande repercussão e levou Campos a tecer a história da relação entre uma mulher (Talula Campos) e seu chofer (Francisco Santos), que se aproximam quando se tornam reféns de um assaltante de banco fugitivo (Milton Rodrigues), na Via Dutra.

Em *O Homem e sua Jaula* (1969), adaptação do conto *Matéria de Memória*, de Carlos Heitor Cony, Fernando Coni Campos traz a história de um pintor (Hugo Carvana) em conflito com sua arte e que recebe repentinamente um telegrama de sua sogra, Selma (Talula Campos), por quem sempre sentiu amor. Ao saber da chegada da sogra, o pintor se tranca no apartamento e reflete sobre a própria arte e sentimentos. Já em *Uma Nega Chamada Tereza* (1971), Coni Campos escreveu e dirigiu um filme com fortes conotações políticas, contudo, a versão final foi desfigurada pela censura e pela montagem final dos produtores, o que o levou a renegar a fita. Em depoimento, o cineasta relata ter feito um filme que começava com o Jairzinho ajoelhado, comemorando um gol na copa de 70, no México; no mais, todas as músicas de Jorge Ben foram transformadas em metalinguagem. Coni Campos até inseriu a personagem de um Pantera Negra em cena, a fim de tratar da palavra de ordem do movimento negro nos EUA: *Burn Baby*.

Concluímos esta seção tendo contemplado, ainda que de maneira superficial e resumida, os diálogos literários, cinematográficos e sonoplásticos (alguns indícios já observados acima, como o *metacinema* em *Ladrões de Cinema*, o *cinema-ensaio* em *Viagem ao Fim do Mundo* e o *cinépoesia* em *O Mágico e o Delegado*, tendo sido quase todos os longas-metragens adaptados de obras literárias, quando não, de fatos e figuras históricas, e/ou mesmo traduzidos de um sistema semiótico a outro, como o ocorrido em *Uma Nega Chamada Tereza*, em que as músicas de Jorge Ben Jor passaram à metalinguagem na narrativa fílmica, e o processo oposto ocorrido em *Ladrões de Cinema*, em que poemas de Castro Alves, Tomás Gonzaga e Alvarenga Peixoto foram musicados) presentes nos longas-metragens de Campos. Passemos à perspectiva antropofágica que Sganzerla (2001) lança sobre o cinema de Fernando Coni Campos.

O CINEMA DE ‘OLHOS LIVRES’ DE FERNANDO CONI CAMPOS

A afirmação do crítico e cineasta Rogério Sganzerla, em seu livro *Por um cinema sem limites*, de que Coni Campos via com “olhos livres” (o crítico se referia especificamente ao longa-metragem *Viagem ao Fim do Mundo*, um filme de 1967), expressa-se assim pois para ele o longa parece ter sido feito dez anos depois, pois antecipou elementos que o cinema brasileiro só incorporaria mais tarde com o próprio Sganzerla e o Júlio Bressane. O termo “olhos livres” advém de um recorte do Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade, inicialmente publicado no jornal *Correio da Manhã* e, posteriormente, reduzido e alterado para constar no livro de poesias *Pau-Brasil*.

Segundo Campos (2003), ele não teria se interessado por cinema se não tivesse sido inventado o som. Somente com o cinema ele pôde conjugar duas formas de expressão que o interessavam: a palavra e a plástica. Para o cineasta, cinema não era só imagem, era imagem e som. Como o explanado acima por Plaza (2003), o “que se via” e o “que se sentia”, Coni Campos os quis transformar em discurso, moldando um cinema não somente de poesia, mas também de prosa.

Partindo do aforismo de Sganzerla (2001), de que Coni Campos via com olhos livres, deixamos em aberto para caminhos futuros a possibilidade da perspectiva antropofágica, derivada da Antropofagia de Oswald de Andrade, na qual a *devoração* se revela como mote. Tendo concebido as interseções e a relevância da tríade cinema-imagem-som, Fernando Coni Campos ampliou os fenômenos que envolvem esses conceitos e trouxe à luz elementos que nem sempre foram considerados diante da priorização do literário em detrimento do fílmico e outras áreas/mídias, como a sonoplastia, o que revelou o caráter híbrido e devorador de seu cinema.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, F. C. *Cinema: sonho e lucidez*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2003.

DINIZ, T. F. N. *Os enleios de Lear: da semiótica à tradução cultural*. 1994. 235f. Tese (Doutorado em Letras/Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1994.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SGANZERLA, R. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: papiros, 2003.

STAM, R. *Teoria e prática da adaptação*. Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006.

CAIO FERNANDO ABREU: UM ESCRITOR CINÉFILO

Rodrigo da Costa Araújo

Fabiano Tadeu Grazioli

A INTERTERTEXTUALIDADE: O ESCRITOR COMO CINÉFILO

Primeiro você cai num poço. Mas não é ruim cair assim num poço de repente? No começo é. Mas você logo começa a curtir as pedras do poço. O limo do poço. A umidade do poço. A água do poço. A terra do poço. O cheiro do poço. O poço do poço. Mas não é ruim a gente ir entrando nos poços dos poços sem fim? A gente não sente medo? A gente sente um pouco de medo mas não dói. A gente não morre? A gente morre um pouco em cada poço. E não dói? Morrer não dói. Morrer é entrar noutra. E depois: no fundo do poço do poço do poço do poço você vai descobrir quê.¹⁴

A temática do espelho ou do espelhamento no texto, não parece ser uma inovação da pós-modernidade, mas pelo que tudo indica, desde os primeiros passos do Maneirismo e mais acentuadamente com a explosão da Modernidade ela ganha força. Em *Maneirismo: o mundo como labirinto*, Gustav Hocke registra na pintura de Francesco Mazzola de 1523 num auto-retrato diante de um espelho convexo. Esse fato, segundo o autor, marcou a chegada do Maneirismo. No entanto, nas diversas manifestações artísticas, esta metodologia do espelhamento vem-se repetindo exaustivamente.

Sem dúvida nenhuma, se na Modernidade “o espelho transforma-se, de algum modo, em símbolo do “moderno” e de toda a sua problemática”, na pós-modernidade ele é retomado, só que agora avançando para além das propostas de Mazzola: hoje o espelho reflete e fragmenta, projeta nem sempre o legível, destrói a dialética sujeito-objeto, despe as máscaras que se interpunham entre o espelho e a coisa representada.

¹⁴ ABREU, Caio Fernando. Nos Poços. In: *O Ovo Apunhalado*, p. 19.

Mais do que nunca, as imagens especulares deste tema, em Literatura, agora se mostram frequentemente associadas a uma multiplicação de espelhos que postados em ângulos diferentes, põem-se a refletir fragmentos da mesma imagem, multiplicada em série, dilacerada em ângulos diferentes, faces desiguais do mesmo, reflexos intermináveis, “prelúdio do labirinto abstrato da irrealidade total”.

No conjunto da poética de Caio Fernando Abreu (1948-1996), a temática do espelho pós-moderno — o espelho que reflete e fragmenta — está presente em várias das suas narrativas (das crônicas, ao conto ou romance). Tudo isso ainda, atrelado ao cinema ou a outra linguagem como certa poética de espelhos para onde torna e retorna, retomada nela mesma, feito labirinto especular no qual os sujeitos vagam procurando os seus próprios cacos.

Ao distinguir três etapas da teoria da visão no século XX, Fredric Jameson elege a última como sendo a da sociedade da imagem, iniciada por volta da década de 80 e coincidindo com o processo de sistematização da cultura pós-moderna e com a produção literária de Caio Fernando Abreu. Nesse momento, os sujeitos humanos, semelhantes aos protagonistas das narrativas desse autor, são expostos ao bombardeio das imagens, vivem e consomem cultura de maneiras novas e diferentes; a reflexividade se submerge na superabundância de imagens tornada natural. Essa nova situação, propriamente pós-moderna, significa uma maior estetização da realidade, “que é também, ao mesmo tempo, uma visualização ou colocação em imagens mais completa dessa mesma realidade” (JAMESON, 2004, p. 135).

Nesse sentido, a escritura obcecada pela visão e pelo detalhe, que estende a frase, a estilística e segmenta as ações, instaura a presença do cinema na poética de Caio Fernando Abreu. Também as noções de tempo, como no cinema, perdem seu caráter estático e irreversível, dando lugar à repetição, ao retroceder da ação, o que aponta para uma simultaneidade dos fatos e não mais a uma continuidade inexorável.

Yuri Lotman, ao falar da “Luta com o Tempo”, resume dizendo: “em qualquer arte ligada à visão e aos signos icônicos, só existe o

tempo artístico possível: o presente.” (LOTMAN, 1978, p. 136). Tratando da recepção no cinema, no capítulo “A Ilusão da Realidade”, afirma: “mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real [...]. Devido à natureza do material que utiliza, o cinema só conhece o presente” (LOTMAN, 1978, p. 25). Como a explicação de Lotman, Caio Fernando Abreu, através da escritura fílmica, ao narrar presentifica o passado e o futuro — e, ao fazê-lo, presentifica-os na medida em que no ato do consumo imediato, e na rapidez das cenas, o espectador/leitor experimenta-os como se fossem presentes.

Ao ler e ver, nesse mundo saturado de imagens e na proximidade da estrutura do texto fílmico, os narradores apreendem, então, que a visão pode liberar, ao invés de simplesmente perturbar o indivíduo: ver passa a ser sinônimo de compreender. Para tanto, esse intertexto fílmico aparece como adjuvante no processo que leva à compreensão de si e do real. A poética de Caio Fernando Abreu, então, passa a ser uma provocação às diversas instâncias que historicamente alicerçaram um modelo de escritura para a literatura e para o cinema.

Esse autor contesta e questiona todas as regras básicas de representação, reconstituição do real, focalização, tratamento das ideias, subvertendo paradigmas e criando novas perspectivas para a literatura e para o cinema. A dimensão temporal é eliminada e o tempo da representação, como num filme, desaparece em prol do tempo da leitura, intensificada, ainda mais, pelo jogo especular ou mesmo pelo labirinto do poço, como o conto *O poço*, utilizado como epígrafe acima.

VENDO O FILME E ESCRREVENDO A NARRATIVA

Queria tanto poder usar a palavra voragem. Poder não, não quero poder nenhum, queria saber. Saber não, não quero saber nada, queria conseguir. Conseguir também não - sem esforço, é como eu queria. Queria sentir, tão dentro, tão fundo que quando ela, a palavra, viesse à tona, desviaria da razão e

evitaria o intelecto para corromper o ar com seu som perverso. A-racional, abismal. Não me basta escrevê-la — que estou escrevendo agora e sou capaz de encher pilhas de papel repetindo voragem voragem voragem voragem voragem voragem voragem sete vezes ao infinito até perder o sentido e mais nada significar [...] Eu quero sê-la, voragem (ABREU, 1996, p. 52).

De qualquer forma, a escritura fílmica ou uma metodologia do espelhamento, presente na narrativa de Caio Fernando Abreu, interroga a possibilidade de certa poética ter nascido como efeito da linguagem cinematográfica. É possível pensar, então, que o escritor-cinéfilo pensava mundos narrativos originados no cinema. Cine-contos ou cine-romances, simulacros de roteiros, filmes imaginários, escritura-montagem assumem categorias na poética desse autor que se vale, sobretudo, da ausência, da negação e da impossibilidade sem aproximar-se a literatura e o cinema na forma como esta historicamente é feita. Trata-se, como afirmou André Soares Vieira (2007) ao estudar vários romances cinematográficos, “de digerir a máquina-cinema para regurgitá-la em uma escritura original calcada em uma impossibilidade, mostrando o desastre da escritura e do filme” (VIEIRA, 2007, p. 152).

Christian Metz, num texto célebre — “Para Além da Analogia, a imagem” (1973, p. 7-18) — fala da ação semiológica que permite compreender a especificidade daquilo que chamamos de “imagem” — é ser heterogênea, misturar e imbricar vários sistemas de signos, não se reduzindo à simples analogia, mas, pelo contrário, abrir-se a todo um jogo visual culturalmente codificado, cuja semiose, longe de ser fácil, passiva e material, constitui uma resposta ativa e criadora a uma estratégia complexa de comunicação.

Semelhante à discussão sobre a imagem no ensaio de Metz, Caio Fernando Abreu constrói narrativas híbridas, roteiros fictícios, textos que se apropriam da linguagem cinematográfica e do aparato tecnológico da imagem tornada possível pelo cinema. A recepção, nesse sentido, caminha na esteira da anti-representação, no simulacro do cinema, e, conseqüentemente, afirma seu próprio processo de auto-representação especular. O cine-conto e o romance representam

apenas a si mesmos, justificam-se por si só, constitui seu próprio referente.

O filme a que o conto ou o romance alude, por outro lado, representa antes o filme de um texto que se constrói à medida de sua leitura, no ato da semiose, como afirmou Barthes. O cine-conto ou filme imaginário e fictício e não apenas o filme real, este torna-se cada vez mais afastado e percebido como zona mental, intertextual e subjetiva. Sua poética aponta para um devir imaginário chamado filme ou refere-se a um filme produzido e já exibido, concretizado numa escritura que pretende ser fílmica, simulacro do simulacro do cinema. Meras simulações fílmicas, jogos visuais.

Essas relações entre literatura e a linguagem cinematográfica recuperam, nesse mecanismo intertextual, uma narrativa ou uma poética da fala, da leitura, do contar histórias de filmes que se imbricam na feitura do conto ou ato criativo. O filme do texto projeta, através do simulacro, uma poética que se faz na negação de seus pressupostos e procedimentos canônicos, uma narrativa do indizível, do irrepresentável. Uma construção poética que mostra os interstícios do texto, do signo e, também, do filme, para, em seguida, desconstruí-los. Recursos retóricos que simulam a tela, que se constroem no hiato, no intervalo, na eclipse, nos silêncios e solidão; uma literatura fílmica, o filme da literatura, a literatura do roteiro, do projeto do filme, do simulacro do roteiro, dos filmes contados e imaginados, dos filmes não realizados, do não-filme, do filme B, do cinema interior, as imagens e cenas descritivas que formam um filme, os cortes, a trilha sonora que embala as ações dos personagens. O filme do texto contado na câmera de leitura, na câmera escura ou nas proibições das cenas homoeróticas. O filme da citação, da paródia, da ironia, do pastiche, das epígrafes constantes, das notas de rodapé, dos comentários, o filme “obtusos” ao gosto barthesiano, o texto fílmico que se fabrica no entrelaçamento. A ficcionalidade do cinema aplicada ao conto, a ficção do processo aplicada ao processo de ficção.

MÚLTIPLOS ESPELHOS

É preciso conceber o escritor (ou o leitor: é a mesma coisa) como um homem perdido em uma galeria de espelhos: ali onde a sua imagem está faltando, ali está a saída, ali está o mundo. (BARTHES, Roland. *Sollers Escritor*. 1982, p. 51).

A leitura do conto *O rapaz mais triste do mundo* parece montar em forma de jogo espelhado como os personagens são apresentados pelo escritor, sugerindo que se trata da mesma pessoa. O adulto, nesse caso, seria a projeção de um jovem.

[...] esse homem de quase quarenta anos, começando a beber um pouco demais, não muito o suficiente para acender a emoção cansada, e a perder cabelo no alto da cabeça, não muito, mas o suficiente para algumas piadas patéticas. Sobre esse espaço vazio de cabelos no alto da cabeça caem as gotas de sereno, cristais de névoa, e por baixo dele acontecem certos pensamentos altos de noite, algum álcool e muita solidão. E acende um cigarro molhado, ele ergue a gola do impermeável cinza até as orelhas. Nesse gesto, a mão que segura o cigarro roça áspera na barba de três dias. Ele suspira, então, gelado (ABREU, 1988, p. 57-58).

Justamente por apresentarem semelhanças, os dois personagens atraem-se, aproximam-se como reverso — uma espécie de inversão temporal como nas narrativas cinematográficas.

E porque nos inventamos, eu te confiro poder sobre o meu destino e você me confere poder sobre o teu destino. Você me dá seu futuro, eu te ofereço meu passado. Então e assim, somos presente, passado e futuro. Tempo infinito num só, esse é o eterno” (ABREU, 1988, p. 65).

Apesar de serem separados fisicamente, quando se encontram, os personagens experimentam um processo de reversibilidade, no qual um anula o outro: contaminam-se, emiscuem-se, completam-se. Esse processo de dupla forma simbólica da representação assemelha-se com o tom confessional e memorialista que a narrativa desmembra-se através de um fluxo fílmico.

A trajetória começa com a personagem ainda jovem e termina quando ela, através de um memorialismo cinematográfico, atinge a idade madura diante de uma cena de bar. A itinerância especular da

personagem pressupõe além de um jogo do duplo, a passagem do tempo. Tanto esse, como muitos outros personagens de Caio F. Abreu, em constante mutação, que habitam o universo ficcional de sua poética, são seres cuja memória se encontra em processo de decomposição, a caminho da inexistência.

Assim, é que o narrador-câmera, como num recurso fílmico à distância, fala de lembranças, de passado, de um modo complexo, que se mostra como instâncias de uma memória que se esvai. Nesse caso, o espaço da identidade no conto só se constrói em fusão com a alteridade. Esse outro que se metamorfoseia nele mesmo, demonstra, assim, uma das facetas dessas múltiplas identidades que se confundem como Proteu.

Nesse conto o protagonista parece tornar-se, apesar de seu duplo, a transparência de si mesmo, situação em que, transformando-se imaginariamente no outro, vive cinematograficamente outro papel — destaca-se de si mesmo, verifica e realiza-se, como Proteu, com sua capacidade de desdobrar-se, distanciar-se e de perceber, numa outra tela, sua condição de andarilho e mutante.

Outro conto que ressoa essa mesma indagação é *Retratos*, do livro *O ovo apunhalado*. Tudo faz lembrar *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde pelo tema do retrato capaz de revelar a alma do retratado. Como uma espécie de anti-epifania¹⁵ visual, o personagem após seis retratos feitos em dias diferentes, um após o outro, percebe-se numa reflexão sobre a vida e sobre si mesmo.

As transformações se dão aos poucos, conforme o personagem vai notando como os retratos são diferentes um do outro: a cada dia os “esboços de si” mostram-se através do processo de envelhecimento e de rarefação do corpo, a ponto de no sétimo dia, expor a face de um morto. Escrito em forma de diário, *Retratos* é uma narrativa em

¹⁵ Anti-epifanias: termo usado por Olga de Sá para representar as epifanias do feio, da náusea ou epifanias irônicas e corrosivas que também revelam o ser, pelo seu avesso. Conceito utilizado pela autora para estudar a obra de Clarice Lispector.

primeira pessoa — um anônimo que absorvido pelo impessoal da fotografia, consegue revelar, em determinado momento, a sensação de estar morto. O Proteu-morto encontra-se nas imagens de si, no estranhamento¹⁶ e na própria morte fotografada, por mais que tente fugir dessas imagens que o revelam.

Isso pode ser reforçado no que Eco diz “o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicatas, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura”. (1989, p. 20). Sendo assim, o duplo, como *motif* da literatura, é um artifício bastante complicado. Refere-se a espelhos, sombras, fantasmas, aparições, retratos.

Na crônica *O rosto atrás do rosto* — a reduplicação, o duplo, o Proteu de muitas faces surge, tanto pela repetição estilística da palavra “rosto”, como pelas diversas e inúmeras metamorfoses que o personagem assume. A própria epígrafe, retomada do próprio corpo do texto, reduplica o título e o assunto que será tratado. O rosto que esconde muitos rostos, nessa crônica, retoma um Proteu fragmentado, angustiado e a procura de si — uma identidade fugaz e fugidia. A feitura do texto — envolvente e reflexiva — instiga o leitor, através de inúmeras situações plásticas, a procurar suas faces no espelho — mesmo que não a encontre.

Através de um final inesperado, o leitor fica se questionando qual será o seu rosto e o que esse “possível” rosto tem a dizer. “Por trás da máscara, por baixo do outro rosto estava o rosto dele mesmo”.

Outro conto extremamente irônico e que fala das diversas faces do homossexual é — *As quatro Irmãs (Psicoantropologia Fake)*. A

¹⁶ A morte e o estranhamento, segundo a pesquisadora não estão vinculados apenas à AIDS. Os personagens de seus contos têm relação estreita com a morte, vivendo situações-limite. Por vezes a persegue procurando prazeres arriscados como sexo e drogas, outras vezes descobrem-se mortos em vida, como o personagem de *Retratos*. GOMES, Adriana Castilho. *A Poética da Felicidade*. (Dissertação de Mestrado) RJ; UFRJ. 1999. p. 40.

narrativa pode ser lida pensando nas diversas metamorfoses de Proteu — uma forma de máscara das subdivisões do universo *fake*¹⁷ do homossexual masculino.

Ironicamente escrito em forma de lenda, o texto propõe uma rediscussão das categorias e o que elas trazem de consequência sócio-sexo-existencial para os que nela se enquadram, direta ou indiretamente. Nessa reflexão, segundo uma “lenda muito antiga”, o enunciador propõe quatro grupos distintos: o das Jaciras, o das Telmas, o das Irmãs e o das Irenes. As Jaciras seriam, segundo a “lenda”¹⁸, os homossexuais caricatos, assumidos e orgulhosos de sua condição. Seria um Proteu consciente — “adoram aparecer”. As Telmas seriam os homossexuais conflituados com a própria sexualidade, depressivos, muitas vezes alcoólatras. Aqui, teríamos um Proteu confuso, indefinido — nega ser homossexual, mas quando apresentam alguma manifestação de desejo, são extremamente erotizados.

Por outro lado, as Irmãs não se sabem homossexuais (ou fingem não saber), embora ninguém tenha dúvida em relação a isso. Esse seria um Proteu que não confunde ninguém, mas não se aceita. Segundo o texto, as Irmãs são pouco erotizadas e costumam ser muito afáveis. Por último, temos as Irenes — que não são os homossexuais assumidos, mas discretos, geralmente cultos, de bom nível social, parecem bastante tranquilos em relação a sua homossexualidade.

Proteu homoerótico, extremamente ambíguo e com várias facetas, representa nessa lenda, “quatro irmãos que atendem por nomes femininos” — ou seja, teatralmente falando, representação da representação. Segundo o narrador “As mutações são tantas quanto as

¹⁷ Gíria utilizada pelos homossexuais para reforçar o aspecto artificial, falso do ser humano.

¹⁸ Caio questiona o conceito de gênero textual, portanto, ora pode ser classificado como crônica, conto, depoimento, ora como lenda etc.

do I Ching.¹⁹ Há quem diga que essas novas identidades têm até nome, como as Juremas (Jaciras que se tornam Irenes) ou Jandiras (Jaciras exacerbadas, tipo Clovis Bornay)”.

A fragmentação da personagem (várias máscaras) é o tema por excelência desse novo Proteu no mundo da ficção de Caio Fernando Abreu, tendo como cenário um mundo esfacelado e caótico, que não se reduz às categorias da explicação racional. Esse tipo de captação do real realiza-se como um fator de estranhamento: uma aliança entre jogo, prosa poética, tragicidade e duplicidade de si mesmo.

Não importa o prisma sob o qual o Proteu se mire, o tema da mutação mostra-se associado à dicotomia vida/morte ou nas transmutações desencadeadas num desfecho epifânico e especular, instigação constante em várias narrativas de Caio Fernando Abreu.

O LEITOR E O ABISMO DO TEXTO

A construção da narrativa se reflete especularmente no leitor que se vê enredado num movimento circular que não o permite definir no ato da leitura se as lembranças que se organizam pela memória do narrador-personagem tornam possível o relato literário ou se, pelo contrário, é a simulação das reminiscências que criam o artifício para um romance dentro do próprio romance. Se a dúvida assalta o leitor este não é ingênuo a ponto de pensar que o que lê pretende ser um simples diário de experiências já que a escrita firma-se sobre uma forma sofisticada de revisitação de uma antiga tradição de cumplicidade com o leitor que nessa nova versão pode atraí-lo: “seria tão perfeito se fosse exatamente assim como penso que lembro,

¹⁹ I-Ching ou Livro das Mutações, segundo TEIXEIRA, (1997, p. 108), é baseado em sessenta e quatro hexagramas, ou seja, sessenta e quatro figuras compostas de seis linhas inteiras ou divididas. A organização desses hexagramas revela o que o I-Ching tem a dizer. O princípio de constante mutação rege o livro.

tantos anos depois, que ficou como se tivesse sido” (ABREU, 1990, p. 34).

Se o deslocamento e a desconfiança tomam conta da leitura é pelo fato de que o estilçamento do narrador-personagem abre caminho apenas para uma indecidibilidade labiríntica realçando a desconexão do narrador quanto ao destino das personagens e tornando-o inconfiável.

Esse falso descompromisso faz perder o rumo da narrativa que é trabalhada à maneira de um *making of*, desmembrando-se em pequenas dramatizações testadas na própria “trama” textual, tal como a gota de mercúrio do pequeno²⁰ jogo roubado pelo personagem a qual se multiplica buscando outras saídas, a narrativa vai se rearrumando, se compondo não necessariamente para formar um sentido, uma vez que a imagem da concentricidade suscita simultaneamente uma expansão e um esgarçamento de uma delimitação precisa, mas para verificar possibilidades. A simulação parece colar-se à performance da escritura²¹ e chocar o personagem pela contradição de uma vida cheia de emoções prometida pelo pôster afixado na sala do seu apartamento [“não é excitante esta vida?” (ABREU, 1990, p.68)] e pela irrealidade cotidiana de um real que parece ter enlouquecido: “Faltavam os créditos de Dallas subindo sobre a imagem congelada” (ABREU, 1990, p. 108).

O olhar é tomado por uma função-câmera que espreita dissimuladamente um mundo que se assemelha a um “quebra-cabeças sem molde” (ABREU, 1990, p. 21) assalta o sujeito e torna as coisas intangíveis para ele na medida acelerada em zoom, envoltas por uma película que as distancia dele.

A imaginação do leitor, nesse redemoinho especular, preenche o vácuo deixado pela indefinição dos contornos e apaga um limite seguro entre o real e o inventado, possibilitando a emergência da pura simulação.

²⁰ ABREU, Caio Fernando. *Conto Eles*. In: *O Ovo Apunhalado*.

²¹ ABREU, Caio Fernando. *Romance Onde andará Dulce Veiga?*

A REDUPLICAÇÃO DOS TEXTOS

Espelho partido, trincado, estilhaçado, fragmentado, difuso... esta poderá ser uma metáfora atribuída ao romance *Onde andaré Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando Abreu. Novamente nesse novelo especular, o que está em jogo é a representação, indagação antiga que perpassa a crítica literária e as artes em geral, e mais do que nunca na construção da ficção contemporânea, dadas as múltiplas implicações que acarretam.

Nesse romance o que está em xeque não é mais a matéria da literatura em si, mas a maneira de articulá-la no espaço da linguagem, que é o espaço/tempo do texto. Com efeito com esse romance Caio Fernando Abreu através de inúmeros recursos narrativos passam a ocupar um território de interação multidiscursiva, não mais moderno, mas extremamente pós-moderno, pois ele é marcado e demarcado por artifícios que parecem indicar o desgaste do poder de significar, num mundo cada vez mais dominado pela homogeneização cultural inerente à lógica do capital.

Pode-se afirmar que esses artifícios, em Caio Fernando Abreu, vêm funcionando, grosso modo, como uma espécie de grande operação metalinguística, um embate entre linguagens, no qual sem cessar, uma tenta assimilar a outra, desembocando no recurso que Lucien Dallenbach chama de “*mise-en-abyme*”, ou seja, em recursos retóricos que utilizam o fragmento reflexivo para espelhar o conjunto do relato, o que não inclui apenas o enunciado, mas também o processo de enunciação e o código em que é feito o relato. Diz-nos ele que: “Um espelhamento é um enunciado que reenvia ao enunciado, à enunciação e ao código” (p. 62).

A relação de semelhança, indispensável para que o fragmento incluído torne-se duplo (embora imperfeito) da obra que o contém, algumas vezes é estabelecida na própria obra, como é o caso desse romance-roteiro. Porém, a maioria das obras que adotam o procedimento de *mise-en-abyme* não explicitam a reduplicação tão claramente como o fez Caio Fernando Abreu, apenas indicam através de uma ou várias sugestões, obtida por vários métodos de leitura.

Assim, nessa narrativa, por exemplo, Dulce Veiga é retomada de outras histórias, a do romance *A estrela sobe* (1983), de Marques Rebelo e também do filme do mesmo nome, de Bruno Barreto. Portanto, recuperar “Dulce” no universo de *Onde andará Dulce Veiga?* é reconstituir a memória feita uma rede em palimpsesto, é estabelecendo relações entre um fragmento e outro, recuperando a história da protagonista, produzindo de certa forma, uma outra história, uma outra narrativa; e, ao mesmo tempo, reforçando o invisível na cidade, na paisagem narrativa. É não contar uma mesma história, mas outra diferente. Nesse processo de espelhamento, de várias citações, pode-se observar, então, que “Dulce” é ressignificada de modo peculiar: é o único fragmento que pede, exige, uma permanência; é o único que tem ressonância. Com isso, ressalta-se a natureza reflexiva de promessa de encontro com “Dulce”: procurá-la é vislumbrar um lugar, é ir além do caos, é voltar a ter sentido, é narrar novamente.

Ao procurar por Dulce, a narrativa, então, tenta dar forma, organizar o invisível que torna a paisagem incompleta, de um modo diferente. Se em *A estrela sobe*, de Marques Rebelo e de Bruno Barreto, “Dulce” aparecia como uma cantora estabilizada na carreira e, portanto, inserida no mundo da indústria cultural ainda que incipiente, no romance de Caio Fernando Abreu ela se recusa a essa integração, desaparece sem deixar rastros, sem querer dar entrevistas ou ser redescoberta. A filha, por sua vez, é uma cantora *punk* e lésbica às voltas com o que sobrou, com o mundo fragmento das cartas e fotografias. O protagonista é sub-empregado como jornalista e está imerso numa crise de identidade que o deixa sem lugar até em si mesmo.

Ainda nesse jogo especular e de infinitas citações, toda uma série de referências (como Virginia Woolf, músicas de rádio, cenas de filmes, etc) mostra que, apesar de marginais a esse mundo da cultura de massa, tais personagens estão nele inseridos. Nesse contexto, ganha peso o subtítulo do livro, “um romance B”, paratexto importantíssimo para interpretação fílmica. A expressão, utilizada pelo autor cinéfilo, refere-se a películas de baixo orçamento e de gênero de fácil apelo comercial, como histórias policiais, de horror e de ficção científica.

Ao definir-se como “um romance B”, no título metalinguístico, *Onde Andará Dulce Veiga?* incorpora e reescreve elementos da narrativa policial (como procura e mistério), assim como da atenção ao submundo. Marginais em crise de identidade, sexualmente ambíguas, às voltas com drogas, sexo e situações escusas, as personagens mais importantes do romance de Caio Fernando Abreu não são, assim, protagonistas no mundo da indústria cultural.

Nessa procura constante que se multiplica ou desdobra na pergunta do título do romance, descobrir o seu paradeiro, no tempo presente da narrativa, tem importância fundamental. Não há, pois, nenhuma nostalgia nessa memória-busca. O passado não é idealizado, não se contrapõe ao presente, mas, conta histórias no aqui-agora. Nessa espécie de genealogia de um passado múltiplo, há, de fato, uma totalidade impossível da mesma forma com que não se pode romper com o que já se transformou em outra coisa, que já se fragmentou. Nessas investigações, descobre-se que ela não habita mais a grande cidade caótica: contrapondo-se ao excesso desse lugar poluído, ela opta pela simplicidade de uma pequena vila no Mato Grosso. É lá que é reencontrada, num ambiente ao mesmo tempo místico e poético. A ansiedade e angústia do protagonista são, então, finalmente apaziguadas por esse encontro que dá concretude, que sintetiza margens, perspectivas sobre o mundo. Cidade grande e natureza se encontram e não se opõem, antes se complementam: em paz em sua ansiedade, o protagonista retorna renovado à metrópole. Nesse sentido, vale ressaltar a simetria entre as personagens centrais do romance: Dulce e o protagonista são como face e contra face, ambos refletindo e alterando a imagem e a trajetória um do outro.

Parece-nos que mesmo a estrutura múltipla, nas retomadas do título, da personagem, da procura de uma cantora, tudo isso consiste em subdivisões internamente, reduplicando em cada história facetas assimiladas de um mesmo quadro básico, transformando a obra em casa de espelhos múltiplos, que captam, incessantemente, sob diversos ângulos diferentes, pedaços de um mesmo “corpus”. E Dulce fragmenta-se nos espelhos multiplicados que a dilaceram, a estilhaçam, e ao fazê-lo transformam-na em duplos, múltiplos, fragmentos, pedaços à deriva.

O mesmo acontece com o processo de feitura do livro, que se despedaça em várias histórias, fragmentos do mesmo “corpus”, como se fosse, cada história, um espelho a refletir pedaços de Dulce, em narrativas reduplicadas... E segue o livro em *mise-en abyme*, apontando sempre para uma desintegração, um despedaçamento mortal e dionisíaco.

Feito miragens, o universo da procura por Dulce reflete a estrutura da reduplicação ao infinito proposta por Dallenbach. O universo estilizado de Dulce e do protagonista, o outro e o mundo são dela prolongamentos. Toda a realidade circundante parece-lhe um reflexo dela mesma. Cada homem ou mulher com quem se relaciona é um pedaço vivo daquilo que ela é ou fora: o outro, a quem tanto busca, é seu reflexo. Por sua vez, Dulce Veiga também serve de espelho para aqueles com quem mantém alguma ligação.

Outro processo que reforça a *mise-en-abyme*, tanto do título como do enredo, é a ilustração da capa da Companhia das Letras (1990). Segundo Denílson Lopes ela remete a uma apresentação fake. Bonecos de papel em forma de colagens com que crianças em outras eras menos tecnológicas se divertiam. No centro dessa capa aparece supostamente a própria Dulce, ladeadas por onças e palmeiras. A mistura entre o artifício e o mau gosto ganha um suporte no subtítulo do romance.

Como nessa capa, Dulce, através do narrador-protagonista, é capturada em fragmentos, nos espelhos em que se reflete, nas imagens de lembranças de sua história, em estilhaços sempre captados no presente, no momento exato em que se prendem ao papel, enquanto acontecem, para, neste aprisionamento, transformarem-se em Literatura e contarem a sua trajetória.

Ao deixar-se capturar-se numa existência em série, fragmentada nos espelhos que fornecem imagens como se oferecessem “fotogramas” literários (ou cinematográficos?), as histórias que falam de Dulce Veiga pressupõem um “voyeurismo”, a presença deste “olho cego”, que capta a ação narrada, da literatura. O narrador por vezes fala de uma “outra”, um “voyeur” que a observa de dentro do espelho, uma bipartição dela mesma.

Iconoclasta, o narrador personagem, ao procurar Dulce Veiga, nesse sentido, não encontra conforto na continuidade do tempo. O futuro é para ele a iminência do fim, o passado não se guarda na memória. Seu tempo é o presente, aquele em que, como “voyeur”, observa e narra especularmente a ação. Memória e música misturam-se para compor traços semiológicos que entendam e despertam algo adormecido no protagonista que rememora, ao encontrar Márcia cantando a música que foi o grande sucesso de Dulce Veiga:

[...] Por trás da porta, vinha a música familiar. Não apenas familiar. Havia nela, ou na sensação estranha que me provocava, algo mais perturbador. Tentei ouvir melhor, não era exatamente aquilo, embora o que eu não identificava que fosse, e quase lembrava, também estivesse lá, dentro da música ou de mim. Dava saudade, desgosto. E outra coisa mais sombria, medo ou pena. Na minha cabeça cruzavam figuras desfocadas, fugidias como as de uma tevê mal sintonizada, com fundidas como se dois ou três projetores jogassem ao mesmo tempo imagens diversas sobre uma tela. Fusão, pensei: sentimento. E revi uma sala escura muito alta, luz do dia vedada pelas cortinas, um cinzeiro antigo em forma de caixinha redonda, desses que as mulheres dos filmes preto e branco dos anos 40 carregam nas bolsas, o fio de pérolas no colo alvo de uma mulher. Não fazia sentido [...] (ABREU, 1997, p. 24).

Como se pode perceber nesse fragmento, as lembranças e os sentimentos inquietantes que tomam conta do protagonista provêm da canção de Custódio Mesquita e Mário Lago intitulada "Nada além", o que, através do recurso metonímico se torna o mote central do romance pela forma como propõe a ilusão enquanto alternativa" (FARIA, 1999, p. 148). É o que traduz os versos abaixo:

"Nada além,
nada além de uma ilusão.
Chega bem,
é demais para o meu coração.
Acreditando em tudo que o amor
Mentindo sempre diz,
Eu vou vivendo assim, feliz,
Na ilusão de ser feliz.
Se o amor só nos causa

Sufrimento e dor, é melhor,
Bem melhor a ilusão do amor.
Eu não quero nem peço
para meu coração
nada além de uma linda ilusão" (ABREU, 1997,
p. 27-28).

Assim, contraditoriamente, reafirma-se a todo o momento, durante a narrativa, a necessidade que o protagonista tem de evitar o uso do seu verdadeiro nome; há também, uma obsessiva e repetitiva menção à sua incapacidade de cantar. Canto e silêncio, música e desilusão se misturam, como um Orfeu, à fala do narrador para compor, de alguma forma ou de outra, o discurso do clichê e da angústia, que pontua o romance.

Nas palavras do narrador-protagonista, buscar-se-á enfrentar o tempo, vasculhar a morte. Se é no outro, na imagem ou na música, que se busca, é neles que se depara frente a frente com uma morte simbólica. Todos os espelhos em que se depara, como a própria cidade, contém, de certa forma, o desaparecimento da cantora, uma certa morte. A atmosfera em que o narrador se insere gira com Eros e Thanatos. Olhar-se no espelho é sugerido como processo de morte, um enfrentamento do tempo.

E pelas imagens em que o narrador e Dulce Veiga se revelam, se refletem, transgredimos finalmente a barreira entre o universo imaginário e o fictício. Nesses universos vertiginosos do especular, confundem-se literatura e cinema, narrador e autor, protagonista e objeto de procura, o real e o ficcional — sempre girando na bola de espelhos múltiplos que sempre repetem a mesma imagem, esboroando a fronteira entre o universo imaginário e o externo, como se um encontrasse o outro, desvirginasse o outro, a sangrar, a trazer a morte simbólica, a um sugar o outro, como vampiros, morcegos, como a vida e a morte misturadas, o fictício e o real, o homem e a mulher, compondo em sua relação a narrativa feita de espelhos múltiplos.

(IN)CONCLUSÕES: O TEXTO E SUAS ARMADILHAS

A arquitetura *en abyme*, isto é, colocando uma imagem dentro da outra sucessivamente, vai destruindo o “efeito do real”, até que a realidade desaparece: o olhar do narrador-jornalista, centrado na procura e na investigação, capta uma imagem de mulher, que capta um olhar sobre a cidade, sobre os filmes que assiste, sobre as músicas que ouve, sobre seus modelos e memória. E estes, terão sido reais ou imagens da imaginação? Olhando todos esses olhares, o olhar do autor, que aponta a direção exata para o olhar do leitor, que olhar seguir? Jogo de olhares? Jogo de espelhos?

Como um filme, esta leitura, ao gosto de Barthes, seria uma narrativa da poética de Caio Fernando Abreu, uma paixão construída por hesitação e jogo, um texto-fílmico ao estilo de Almodóvar — vermelho-erótico — *A Lei do Desejo* (1987). *O que se vê, quem vê, como se vê* são perguntas que explodem. Caio, não o autor-cinéfilo, mas este feixe de textos-*flashes*, surge nos capítulos sem esconder a força de um retrato que pulsa, de uma imagem narrativa que implica deslocar, justapor, colar, retroceder, adiantar, interromper, antagonizar e confrontar como a poética do filme *Esse obscuro objeto do desejo* (1977), do cineasta Luis Buñuel.

Um pouco, que se mapeou e percorreu, vertiginosamente, no presente trabalho, é isso. Um cruzamento do texto e do olhar, da narrativa pós-moderna e da imagem, o ver e o escrever, a literatura e o cinema, o cinema e a literatura, sempre que possível, mergulhados semiologicamente no processo da *mise-en-abyme*, sujeito e objeto dentro do mesmo espaço: o da linguagem espelhada.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Triângulo das Águas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ABREU, Caio Fernando. *Os Dragões Não Conhecem o Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABREU, Caio Fernando. *Onde Andará Dulce Veiga? Um romance B.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ABREU, Caio Fernando. *O Ovo Apunhalado.* São Paulo: Siciliano, 1992.

ABREU, Caio Fernando. *Pedras de Calcutá.* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ABREU, Caio Fernando. *Pequenas Epifanias.* Porto Alegre: Sulina, 1996.

ABREU, Caio Fernando. As Quatro Irmãs (Psicoantropologia Fake) In: Caio 3D: *O Essencial da Década de 1990.* Rio de Janeiro: Agir, 2006.

BARTHES, Roland. *Sollers Escritor.* Rio de Janeiro: Tempo brasileiro. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1982.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte.* Paris: Seuil, 1973.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DALLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris: Seuil, 1977.

FARIA, Alexandre. *Literatura de subtração. A experiência urbana na ficção contemporânea.* Rio de Janeiro: Papel & Virtual, 1999.

GERARD, Genette. *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Seuil, 1982.

GOMES, Adriana C. *A Poética da Felicidade.* Mestrado em Ciência da Literatura. Faculdade de Letras. UFRJ, 1999.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo: o mundo como labirinto.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.* São Paulo: Ática, 2004.

LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico.* Lisboa: Estampa, 1978.

- LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOPES, Denílson. Da Pobreza das imagens à música das palavras. In: *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura. Literatura & Cinema. UFMG: Belo Horizonte. 2001, p. 215-223.
- METZ, Christian. Para além das imagens. In: METZ, Christian et al. *A análise das imagens*. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 1-18.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. *Introduction à L'intertextualité. Édition*. Paris: Dunod, 1997.
- REBELO, Marques. *A Estrela Sobe*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- TEIXEIRA, Leonardo Jacintho. *I-Caio Ching Fernando Abreu: Uma Leitura de Mutaçào e Palimpsesto em Ovelhas Negras*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1997. (Dissertação de Mestrado).
- VIEIRA, André Soares. *Escrituras do Visual: o cinema no romance*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.

FILMOGRAFIA

- BARRETO, Mário. *A Estrela Sobe*. (1974).

UMA HISTÓRIA SEVERINA: O OLHAR E A SUBJETIVIDADE NO DOCUMENTÁRIO²²

Jaqueline Frantz de Lara Gomes

Fabiana Piccinin

INTRODUÇÃO

“No início dos anos 2000, descobri que precisava encontrar um outro jeito de contar histórias reais. Sou curiosa e queria saber como era escrever com imagens.” Foi assim que a jornalista e escritora gaúcha, Eliane Brum, descreveu sua estreia como documentarista. Sua biografia revela que a arte de escutar e a sua sensibilidade norteiam a escolha de cada palavra que escreve. Explora efeitos literários. Seduz o leitor. Conduz as histórias a partir de uma interpretação que, segundo argumenta, é livre de preconceitos e julgamentos. Como, então, a autora²³ tão reconhecida por seus escritos mergulha no universo das imagens em movimento para contar histórias sem ela mesma dizer uma palavra?

É com “*Uma História Severina*” (2005), disponível na íntegra na internet, que Eliane Brum inaugura sua trajetória pelos caminhos

²² "O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”.

²³ Gaúcha de Ijuí, nascida em 1966, Eliane Brum é jornalista, escritora e documentarista. Trabalhou 11 anos como repórter do jornal Zero Hora, de Porto Alegre, e 10 como repórter especial da Revista Época, em São Paulo. Desde 2010, atua como freelancer e faz projetos de longo prazo com populações tradicionais da Amazônia e das periferias da Grande São Paulo. De 2009 a 2013 foi colunista do site da revista Época. Desde 2013 tem uma coluna quinzenal, em português e espanhol, no jornal El País. É também colaboradora do jornal britânico The Guardian. Publicou seis livros – cinco de não ficção e um romance -, além de participar de coletâneas de crônicas, contos e ensaios.

do documentário como codiretora e roteirista. De acordo com seu relato, no site www.desacontecimentos.com²⁴, foi em 2004 que a derrubada de uma liminar, que autorizava as mulheres grávidas de fetos anencéfalos a abortar, sem autorização judicial, fez o desejo de contar histórias reais com imagens sair do papel. Segundo Eliane Brum, foi quando um ministro do Supremo disse: “Afinal, quem são essas mulheres? A gente nem sabe se elas existem”, que percebeu que estava na hora de começar a aprender a fazer documentários. E fez, não um, mas dois documentários. O segundo foi “Gretchen Filme Estrada”, no qual busca respostas a pelo menos duas indagações: “Como uma mulher rebola há 30 anos pelo Brasil com apenas três músicas?” e, “Se nós seguirmos ‘a’ Bunda, para que Brasília ela nos levará?”. Depois vieram mais duas produções. “Laerte-se”, em 2017, dirigido pela jornalista e por Lygia Barbosa da Silva foi a primeira produção brasileira para Netflix. Acompanha Laerte Coutinho, cartunista que decidiu apresentar-se mulher após quase 60 anos vivendo como homem. Já o documentário “EU+1” narra a jornada de uma equipe de atenção em saúde mental na Amazônia, formada para escutar os ribeirinhos atingidos pela hidrelétrica de Belo Monte. O documentário dirigido por Eliane Brum registra a construção da Clínica de Cuidado a partir da voz de João Pereira da Silva, expulso de sua ilha no rio Xingu.

Feito esse levantamento, é preciso fazer constar que o que nos move neste trabalho é o que podemos chamar de sedução da palavra. De condutora das narrativas escritas, a jornalista passa a contar histórias sem ela mesma dizer uma palavra. Em “*Uma História Severina*” em pouco tempo, é fácil notar o jogo de imagens, da composição de fotografia de enquadramentos, a exploração sonora e os recursos documentais que dão veracidade ao acontecimento contado, sem falar na identificação com elementos da literatura através das ilustrações e da vinheta, bem como da intertextualidade

²⁴ Desde 2002 o site abriga os textos publicados pela jornalista como colunista, além da divulgação dos seus trabalhos como escritora e documentarista.

com os versos de “Morte e Vida Severina” (1965), de João Cabral de Melo Neto. É esse cenário que o percurso a seguir pretende detalhar para abrir caminhos de investigação acerca do estilo documental na obra de Eliane Brum.

DOCUMENTANDO O DEBATE

É reconhecido que, por trás de um texto jornalístico, há sempre muitas escolhas. O jornalista seleciona acontecimentos e dá sentido a eles, o que basta para tornar ultrapassados conceitos como neutralidade e imparcialidade. Conforme a autora justifica, os critérios de isenção e objetividade “[...] se colocam para o jornalista como um ideal que deve ser perseguido, mas que jamais será atingido por completo. Nossa simples presença — ou decisão de fazer uma reportagem — já altera a realidade sobre a qual vamos escrever” (BRUM, 2008, p. 419). Esse aspecto é fundamental na análise, tendo em vista a aproximação entre os campos do jornalismo e do documentário ou, neste último item, como propõe conceitualmente Noël Carroll (2005), do cinema da asserção pressuposta.

A partir do já exposto, o que se pretende adiante é compreender quais são os recursos, os pontos de intersecção, que aproximam a experiência narrativa do documentário com o jornalismo mais focado na humanização e menos marcado pela busca do factual. Para tanto, passaremos pela observação de como a narrativa constrói as personagens e como a imagem na narrativa documental contribui para a humanização da “fonte”, diferenciando-se da ficção; de que maneira a voz narrativa opera para retratar a realidade e de quais os sentidos que emergem dos posicionamentos nas narrativas documentais e jornalísticas.

POR UM RETRATO DA REALIDADE

Como indica Piccinin (2012), é da natureza da narrativa a competência de sistematizar os fenômenos ou, quer seja, os acontecimentos da ordem do real em uma composição discursiva de fatos no tempo. A partir da ideia de que a narrativa existe desde que o

indivíduo conseguiu dar alguma explicação acerca da realidade que o cerca, pode-se pensar a experiência da vida ao narrar contemporâneo em suas múltiplas formas e plataformas.

Nesses termos, para Motta (2013), a narrativa jornalística é uma apresentação experimental do mundo, cujo discurso põe, continuamente, a realidade à prova. O discurso narrativo apresenta um tempo reconfigurado, mas que possibilita a compreensão do tempo comum na vida cotidiana. Seguindo pelo viés da narrativa jornalística, o jornalismo, desde a sua consolidação e segundo o ensino teórico e técnico, é marcado pela busca da verdade, da objetividade e da transparência. Essa tentativa de ser espelho do real é provocada pela necessidade de uma construção da notícia supostamente imparcial. Vejamos que a produção da notícia se apoia em dois pilares: a cultura profissional do jornalista e a organização do trabalho alicerçado em valores-notícia, conforme descreve Melo (2010), ao discorrer sobre os gêneros jornalísticos, enquanto a construção da narrativa jornalística problematiza esses aspectos

Ou seja, o trabalho midiático tem que sustentar a aparência de objetividade. E os profissionais, por mais que vivenciem experiências fortes e marcantes, vão geralmente produzir relatos marcados pelo formato do lead, pela linguagem prática e explicativa — via tentativa de oferta de narrativa isenta — imbuída de lições ligadas a um formato noticioso padrão (WOLF, 2001). Desta forma, o jornalismo “imparcial” está fincado na necessidade de estabelecer credibilidade na relação com o receptor, com a sua audiência.

O cenário, entretanto, encontra espaço para a subjetividade. A humanização das abordagens narrativas — jornalísticas e demais formas midiáticas — remete a questões complexas no ato de narrar o personagem e o seu estar no mundo. Além de questionar se é possível retratar a sua realidade, vale indagar sobre a subjetividade daquele que narra. Por outras palavras, por que contemporaneamente as narrativas humanizadas estão mais pronunciadas em detrimento da objetividade tão empregada pelo jornalismo. As pistas estão no fim das grandes metanarrativas da Modernidade e a busca por relatos que se mostrem os mais próximos possíveis dos fatos narrados, da empatia e da

personalização frente à diversidade de narrativas acessíveis à audiência.

No Brasil, Medina (1988) indica a década de 1960 como a época de maior incidência da reportagem como uma possibilidade de interpretação da realidade através da humanização dos relatos. Movimento que tem sequência, entre outros termos, com o New Journalism, um dos pontos altos da interação entre o jornalismo e a literatura, no qual personagens e cenários vêm à tona pela voz autoral do jornalista.

Em que medida o documentário entra na discussão? Nos termos em que é possível estabelecer uma relação mais humanizada com as fontes. Cabe, aqui, um esclarecimento quanto ao conceito de documentário:

[...] podemos afirmar que o documentário é uma narrativa basicamente composta por imagens-câmera, acompanhadas muitas vezes de imagens de animação, carregadas de ruídos, música e fala (mas, no início de sua história, mudas), para as quais olhamos (nós, espectadores) em busca de asserções sobre o mundo que nos é exterior, seja esse mundo coisa ou pessoa. Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece asserções sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das imagens-câmera e, principalmente, a dimensão da tomada através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados (RAMOS, 2008, p. 22).

Nesse sentido, destacamos que é no estabelecimento de asserções sobre o mundo que Ramos (2008) pontua a essência do documentário. Contudo, se difere da ficção porque “o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico” (RAMOS, 2008, p. 22), ou seja, de fatos efetivamente localizáveis na linha do tempo da história. É neste aspecto que consideramos o gênero documentário como uma narrativa jornalística, como no caso desta que oferecemos para análise.

Além do mais, no documentário as temáticas abordadas são tratadas profundamente, o que exige um ponto de vista a partir da experiência da relação entre cineasta e tema. Esse diálogo — cineasta x tema — acaba por recriar ou ressignificar a realidade a ser retratada. É o que procuraremos observar no primeiro documentário dirigido por Eliane Brum.

Conforme Bucci (2004, p. 30), citado por Fróis:

É inevitável notar que, talvez, o discurso jornalístico seja hoje um dos poucos redutos do positivismo, num tempo em que até mesmo o discurso das ciências exatas já aceita mergulhar na inexatidão do caos ou na incerteza das probabilidades quânticas. O jornalismo resiste como um campo discursivo que ainda carrega a pretensão de, no interior do relato que propõe, conter, sistematizar, representar, de modo inteiramente neutro, a objetividade dos fatos. Como se essa objetividade neutra fosse possível. O discurso jornalístico, agora, como antes, muitas vezes se vê erguido sobre uma ilusão: descrever a realidade sem nela interferir.

A definição de Bucci coloca luz na questão do narrador como responsável pela coesão entre a realidade e os personagens. Do mesmo modo, Benjamin (1994) considera que o narrador exerce papel fundamental na elaboração e na manutenção da narrativa construída por processos singulares que cada narrador carrega consigo — embora a tendência seja para uma valorização da informação, em detrimento da narrativa. Benjamin (1994, p. 204) esclarece a relação:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.

Então, a partir desse entendimento, é que buscaremos observar a condução da narrativa em “*Uma História Severina*”. Antes, porém, faremos uma breve exploração teórica sobre o gênero documentário.

REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE E DOCUMENTÁRIO

Em “Introdução ao Documentário” (2005), Bill Nichols fala que todo filme é um documentário, pois se trata de uma representação de culturas; tanto evidencia aquela que o produziu quanto reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dele. Sendo assim, um filme possui no mínimo três histórias — a do cineasta, a do próprio filme e a do público. Por isso, um documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma representação do mundo, um recorte segundo um ponto de vista. Em consonância, Bernard (2008) nos mostra que “contar histórias em documentários envolve uma série de escolhas criativas acerca da estrutura de um filme, de perspectiva, de equilíbrio, de estilo, de elenco, e mais ainda. [...] decisões relativas ao modo de contar uma história são uma constante” (p. 1).

Ainda, de acordo com Bernard (2008), os documentários conduzem os espectadores a novos mundos e experiências. Isso ocorre por meio da “apresentação de informação factual sobre pessoas, lugares e acontecimentos reais, geralmente retratados por meio do uso de imagens reais e artefatos” (p. 2). O documentário, diferente da ficção, não inventa. É selecionando e organizando os acontecimentos por meio de imagens que o documentarista se expressa. “A história é o dispositivo que faz com que essa organização seja possível” (p. 3).

Um dos principais teóricos acerca do documentário, Bill Nichols, dividiu o gênero em cinco tipos principais: “Modo Observacional”, em que o cineasta se limita a observar uma realidade tentando registrá-la sem intervir; “Modo Expositivo”, no qual utiliza-se de uma determinada realidade para ilustrar algum conhecimento de mundo; “Modo Participativo”, em que enfatiza a interação do cineasta e sua equipe na produção e a filmagem acontece com entrevistas ou outras formas de envolvimento do documentarista; “Modo Reflexivo”, que chama atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário e “Modo Performático”, que enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do engajamento do cineasta com seu tema e a receptividade do público com esse engajamento.

Pensando nisso, recorremos a Gaudreault e Jost (2009, p. 67), os quais afirmam que

[...] o cinema tem uma inclinação quase “natural” pela delegação narrativa, pelo encaixe do discurso. A razão disso é, no fundo, bem simples: é que o cinema mostra personagens em ação que imitam os humanos, em suas diversas atividades cotidianas, e uma dessas atividades, à qual nós nos entregamos todos, de um momento a outro é a de falar. E, falando, a maioria dos humanos é levada a utilizar a função narrativa da linguagem — a narrar, a se narrar. Ora, no cinema, esse fenômeno é acentuado, pois utiliza, cinco matérias de expressão — as imagens, os barulhos, as falas, as menções escritas e a música.

Embora estejam baseados em fatos, na realidade, não quer dizer que os documentários sejam somente objetivos. A exemplo de qualquer comunicação, uma rede de escolhas é feita também no documentário, o que envolve subjetividade. Se no campo do jornalismo há um debate permeado de incertezas acerca da objetividade e da imparcialidade na apresentação da realidade, no documentário há quem defenda, como Nichols (2005), que o documentário não é uma simples reprodução da realidade, mas sim uma representação dela:

Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original — sua capacidade de parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2005, p. 47-48).

A partir de um ponto de vista, não de uma manipulação, então o documentarista já parte de pré-conceitos para definir o seu foco, um ponto de vista exposto propositalmente através de lentes que capturaram informações, com uma específica iluminação, em um local estratégico e com componentes referenciais. Assim, o documentário se diferencia de outros tipos de filmes, pois

Na ficção, desviamos nossa atenção da documentação de atores reais para a fabricação de personagens imaginários. [...] No documentário, continuamos atentos à documentação do que surge diante da câmera. Conservamos nossa crença na autenticidade do mundo histórico representado na tela. Continuamos a supor que o vínculo indexador do som e da imagem com o que é gravado atesta o envolvimento do filme num mundo que não é inteiramente resultante de seu projeto. O documentário reapresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele; ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da reapresentação sustenta o argumento ou perspectiva da representação (NICHOLS, 2005, p. 65-67).

De outra forma, Carrol (2005) pontua diferenças entre a ficção e a não ficção, bem como propõe a conceituação do gênero documentário como cinema da asserção pressuposta. Tais ponderações são importantes, uma vez que essa denominação estabelece um pacto com o público leitor, de que as imagens, mesmo que reproduzidas, são um retrato da realidade. Ou seja, o documentário, por meio de diversos indexadores, estabelece com o público que vai assisti-lo o pacto de que o seu conteúdo é verdadeiro e não de caráter ficcional. Há na intenção autoral um compromisso com a objetividade e a realidade. Então, há no jornalismo, assim como no documentário, a busca pelo real. Para seguir adiante, é preciso compreender um pouco da obra de Eliane Brum e sobre como o narrador tem papel fundamental nas construções narrativas, seja quais forem os formatos e gêneros.

CONTANDO HISTÓRIAS REAIS COM IMAGENS

Eliane Brum ingressou na produção documental com a história de Severina Maria Leôncio Ferreira. Em um material de 22 minutos e 37 segundos, disponível na íntegra na internet, conta a saga da mulher que teve a vida alterada por um ato dos ministros do Supremo

Tribunal Federal. A sinopse do documentário conta que em 20 de outubro de 2004, Severina estava internada em um hospital do Recife, grávida de um feto sem cérebro. No dia seguinte, começaria o processo de interrupção da gestação. Nesta mesma data, os ministros derrubaram a liminar que permitia a mulheres como Severina antecipar o parto quando o bebê fosse incompatível com a vida. A liminar para aborto de fetos anencéfalos foi derrubada.

Com uma narrativa que mescla imagens da TV Justiça, em que os ministros se pronunciam da decisão, ilustrações de jornais, xilografuras e cordel de J. Barros, bem embalados pela música-tema “A Semente da Dor e Sofrimento”, de Mocinha de Passira, o documentário passa a registrar a saga de Severina e de seu esposo diante da gestação.

Como resume Eliane Brum, no site www.desacontecimentos.com, “Severina, mulher pobre do interior de Pernambuco, deixou o hospital com sua barriga e sua tragédia. E começou uma peregrinação por um Brasil que era feito terra estrangeira: o da Justiça para os analfabetos. Neste mundo de papéis indecifráveis, Severina e seu marido Rosivaldo, plantadores de brócolis em terra emprestada, passaram três meses de idas, vindas e desentendidos até conseguirem autorização judicial. Não era o fim. Severina precisou enfrentar então um outro mundo, não menos hostil: o da Medicina para os pobres. Quando finalmente Severina venceu, por resistência, vieram as dores de um parto sem sentido, vividas na mesma maternidade em que mães sorriam embalando bebês com futuro. E o reconhecimento de um filho que era dela, mas que já vinha morto. A saga desta mãe severina termina não com o berço, mas num caixão branco pequenino”.

Temos um narrador que, na busca pelo melhor retrato da história, acompanha a saga de Severina. Suas idas e vindas ao hospital e as dificuldades pelas quais passa. Nesses termos, a ideia da palavra (e do nome) “Severina” é bem explorada no sentido da alusão ao célebre poema de João Cabral de Melo Neto, que trata da ideia da dureza, da aridez, da falta e carência de todo recurso. Sendo assim, pela voz dos personagens, o documentário conta sobre as idas e vindas

a hospitais em busca de autorização para o parto. Quando consegue, Severina não esconde o sofrimento. Os contrastes entre a vida de pobre no Recife, a falta de condições financeiras e o analfabetismo, ficam evidentes com os registros nos quais aparecem os ministros. A dor e a burocracia em conflito são registradas inclusive no momento do parto, após mais de 12 horas de indução. A criança, o filho de Severina e Rosivaldo, não sobrevive como era o previsto. Em vez de berço, o bebê vai para o caixão. E não é esse o registro final do documentário.

A narrativa — toda conduzida pelos relatos dos personagens, com intensa exploração dos semblantes, pelas sentenças dos ministros e ilustrações com recortes de notícias de jornais — encerra com a avaliação de Severina diante do documentário de estreia de Eliane Brum, dirigido também por Débora Diniz. Ela e o esposo foram os primeiros a verem a produção. Assim, para seguir na análise dos procedimentos em torno da obra de Eliane Brum, além da importância de narrativa, é preciso lançar olhar para a figura do narrador e como sua atuação define os rumos da enunciação.

É Motta (2013) quem afirma que narrar é uma experiência enraizada na existência humana. É ele também quem pergunta o porquê de estudar narrativas. Entre as razões, compreender o sentido da vida e como os homens criam representações e apresentações da vida, assim como para esclarecer as diferenças entre representações factuais e fictícias do mundo. Em contraponto, Bourriaud (2009), traz à tona a “Pós-produção”, que designa o tratamento dado a um material captado para os meios audiovisuais, de modo que podemos entender a narrativa como uma multiplicação da oferta cultural e da anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas. É o que ocorre desde o início dos anos 90, com a quantidade cada vez maior de profissionais interpretando, reproduzindo, revisitando produtos culturais disponíveis.

O enquadramento é ao mesmo tempo um indicador, um dedo que aponta o que se deve olhar, e um limite que impede que o objeto enquadrado caia na instabilidade, no informal, isto é, na vertigem do não-referenciado, da cultura “selvagem”. As

significações são, em primeiro lugar, produzidas por um enquadramento social (BOURRIAUD, 2009, p. 43).

É por esses aspectos que reiteramos o documentário como uma representação da realidade e, neste caso em análise, em especial, a oferta de uma realidade retratada da forma mais humanizada e real possível a partir do olhar daquele que narra. Em “*Uma História Severina*” o narrador não sofre a ação, mas a acompanha de perto.

O REAL NO CENTRO DA NARRATIVA

No rompimento de fronteiras chegamos ao narrador pós-moderno. Esse é tema tratado por Silviano Santiago (2002), que tenciona como este se comporta: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?”. Diferente do narrador de Benjamin, que conta a partir da experiência, o pós-moderno emerge do momento em que ocorre a ascensão das narrativas sobre o real.

Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções de linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Santiago afirma que os tempos pós-modernos são duros e exigentes. Assim temos que

O espetáculo torna a ação representação. Dessa forma, ele retira do campo semântico de "ação" o que existe de experiência, de vivência, para emprestar-lhe o significado exclusivo de imagem, concedendo a essa ação liberta da experiência condição exemplar de um agora tonificante, embora desprovido de palavra. Luz, calor, movimento — transmissão em massa. A experiência do ver. Do observar. Se falta à ação representada o respaldo da experiência, esta, por sua vez, passa ser vinculada ao olhar. A experiência do olhar. O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa (SANTIAGO, 2002, p. 59-60).

Vivemos em um mundo permeado e saturado por imagens produzidas e divulgadas instantaneamente. A pesquisadora Beatriz Jaguaribe, em seu livro “O choque do real: estética, mídia, cultura” (2009), apresenta o choque do real como a utilização de estéticas para produzir efeitos no espectador, sem apelar para registros grotescos ou sensacionalistas. É algo como perseguir tanto o real que a estética é quase ficcionalizada diante do estímulo aos sentimentos provocados no receptor.

Zizek (2003) menciona que a verdadeira paixão do século XX por penetrar a “Coisa Real” culminou na emoção do real como o “efeito”. O paradoxo, então, culmina no seu oposto aparente do “espetacular efeito do real”: o espetáculo teatral.

O Real que retorna tem o status de outro semblante: exatamente por ser real, ou seja, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade, e portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico. A impressionante imagem da destruição do WTC foi exatamente isso: um a imagem, um semblante, um “efeito” que, ao mesmo tempo, ofereceu “a coisa em si”. [...] É necessário ter a capacidade de distinguir qual parte da realidade é “transfuncionalizada” pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade “real” (ZIZEK, 2003, p. 35-36).

Desta forma, Jaguaribe afirma (2009), as estéticas do realismo criam ficções que intensificam, selecionam e enquadram personagens e/ou eventos. Ou seja, a câmera descortina os acontecimentos, os lugares e seus personagens em sua jornada diária. Através de closes, travellings e movimentos lentos, o diretor aproxima ou distancia o espectador.

[...] o ‘choque do real’ (é) um momento de intensificação catártica onde uma situação extrema, seja de violência, terror, pobreza ou paixão é aguçada de forma tão verossímil que o leitor/espectador é tomado pela ficcionalidade e suspende seu julgamento. O choque se potencializa quando uma realidade que é ignorada ou absorvida mecanicamente torna-se, por

instantes, vívida e insuportável. Para que o ‘real’ apresentado choque é preciso que ele seja convincente e diverso do vocabulário e das imagens sensacionalistas usualmente exibidas nas mídias que saciam os anseios do grande público pelo ‘pão e circo’ (JAGUARIBE, 2009, s/p).

Por sua própria especificidade, a imagem proporciona uma quantidade maior de recursos na construção do efeito de real. Segundo Motta (2007), citações conferem veracidade aos relatos. De tal modo, as entrevistas, no documental, podem ser comparadas às citações. Sendo assim, podemos compreender que tanto o cinema documentário, tanto quanto o jornalismo, lançam mão de operações e estratégias para produzir efeito de “veracidade” daquilo que veiculam.

ELIANE BRUM E O DOCUMENTÁRIO, UMA RELAÇÃO QUE DIZ MUITO

Diante do exposto, algumas considerações podem ser feitas acerca da trajetória de Eliane Brum no jornalismo e os caminhos narrativos a partir de sua estreia como documentarista. “*Uma História Severina*” parece não ter fronteiras definidas entre jornalismo e documentário, entre efeitos estéticos da narrativa imagética e da literária. A notícia da queda da autorização para a interrupção de gestações de fetos anencéfalos ajuda a conduzir a narrativa documental. Contudo, a construção proposta no título não conhece a estrutura do lead, dos padrões noticiosos dos impressos e da televisão.

Embora não haja interferências de um narrador externo, o cineasta, é preciso considerar que a subjetividade do diretor/jornalista interfere no retrato da realidade, uma vez que

No processo de montagem de filmagem como aquele que cria, produz acontecimentos e personagens. [...] não se trata de filmar uma realidade pronta, mas uma realidade sendo produzida no contato com a câmera. [...] em algumas propostas cinematográficas não há nenhum indício de interação entre os dois lados da câmera. [...] em outros casos, busca-se deixar às claras as condições de produção do filme, o processo de filmagem (LINS, 2004, p. 40).

A personagem se mascara diante de uma câmera? É provável que sim, contudo a postura de Eliane Brum, já reconhecida por ser “escutadeira” de histórias de “desacontecimentos”, explora os momentos mais emotivos e decisivos para os pais Severina e Rosivaldo. Transforma a história de um casal pobre do interior árido do Recife na tragédia de muitos casais brasileiros sem fazer juízos de valor. Expõe os fatos numa mescla de depoimentos com notícias a respeito da legalidade do aborto de bebês anencéfalos. Da mesma forma, ilustra a fragilidade do sistema de saúde no tratamento dos casos. Nesse sentido, é fundante considerar as potencialidades individuais do jornalista, nesse caso o cineasta, como fator para a produção da narrativa. Como detentor privilegiado do registro da realidade, o jornalismo pode ser visto como um articulador de uma suposta unidade social, neste caso sintetizada no formato documentário.

Assim como o que sugere o estilo do jornalismo literário, explora efeitos estéticos no campo da imagem. É fácil encontrar elementos nos pouco mais de 20 minutos da produção, como a vinheta/trilha produzida para sonorizar o documentário. Junto com as ilustrações, tem intertextualidade direta com a de cordel e a obra de João Cabral de Melo Neto, através de “Morte e Vida Severina”.

Para além desses elementos, os enquadramentos da câmera com os semblantes marcados dos personagens que narram a história em contraste com o cenário por vezes escuro, outras vezes árido e seco, ilustram o desejo da representação da realidade. Em casa ou percorrendo os hospitais, a produção dá sinais claros de que acompanha em “tempo real” o desenrolar da história. Não são cenas montadas. A construção, desse modo, tende a ser mais autêntica. Contudo, sabemos que ao ligar a câmera a realidade já é alterada. Outro ponto é o contraste da emoção dos personagens, até então anônimos, e agora detentores da palavra ao conduzirem a narrativa com a frieza da lei nos recortes dos ministros do Supremo, via TV Justiça. Há também as mesclas do uso das notícias “reais” de jornais para comprovar o tempo dos acontecimentos.

A busca por ser objetivo e fidedigno com a realidade pela série de referenciais apresentadas incorre, no entanto, no risco da ficcionalização da narrativa. A impressão é que ela é tão verdadeira, que até parece uma história construída. Os recursos empregados, contudo, também indicam a possibilidade de explorar o fato de que a utilização de registros subjetivos, humanizados, dos personagens não quer dizer que o jornalismo, ou no caso o documentário, não seja objetivo. Talvez aí resida a questão fundante deste debate que ainda não se encerra, mas já encontra elementos para continuar na análise: os relatos humanizados — estes que buscam autenticidade ao ponto em que se aproximam mais da realidade e das fontes, dando a elas mais poder de voz — tão presentes na narrativa jornalística escrita de Eliane Brum agora transfigurados em histórias narradas com imagens.

Uma história que tem muito a dizer, mas ainda sem respostas definitivas para confirmar se Eliane Brum produz o que poderíamos chamar de documentário jornalístico humanizado. É jornalismo porque trata da realidade. É documentário porque trata da realidade. Aprofunda. Estetiza. E assume esse pacto com a audiência.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERNARD, Sheila Curran. *Documentário: técnicas para uma produção de alto impacto*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BRUM, Eliane. *O olho da rua: uma repórter em busca da literatura da vida real*.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

- CARROLL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In.: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: SENAC-SP, 2005.
- FRÓIS, Camila Nalino. *O espaço para a subjetividade no cinema documentário: uma análise do filme “Promessas de Um Novo Mundo”*. XII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sudeste, Juiz de Fora, Minas Gerais.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Trad. Adalberto Muller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real*. Estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- MEDINA, Cremilda. *Notícia: um produto à venda*. São Paulo: Summus, 1988.
- MELO, José M. de; ASSIS, Francisco de. (Org.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Ed. da UnB, 2013.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Análise pragmática da narrativa jornalística. In: LAGO, Claudia; BENETTI, Marcia. *Metodologia de pesquisa em jornalismo*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 143-167.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. São Paulo: Ed. Papirus. 2005.
- PICCININ, Fabiana; SOSTER, Demétrio de Azeredo (Org.). *Narrativas comunicacionais complexificadas*. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2012.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac/SP, 2008.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WOLF, Mauro. *Teorias da comunicação*. 6. ed. Lisboa: Presença, 2001.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

DOCUMENTÁRIO

Uma História Severina. Débora Diniz e Eliane Brum. 2005.

Disponível em: <http://desacontecimentos.com/documentarios/uma-historia-severina/>

AS DUAS DANDARAS: HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA

Anna Maria Ribeiro F. M. da Costa

Rosemar Eurico Coenga

INTRODUÇÃO

Eu vi meu filho sentado no meio da rua esperando a morte.
No meio da rua. No sol. Calado. Bem calado. Sem falar nada.
Esperando a morte.
Nem chorava. Nem falava.
Francisca Ferreira de Vasconcelos, mãe de Dandara Kataryne.

A temática deste artigo começou a ser desenhada em uma noite de outubro, enquanto assistíamos o Grande Prêmio Canal Brasil de Curtas 2018, no Canal Brasil. No primeiro bloco foram apresentados seis curtas-metragens, dentre eles, *Dandara* (2018), dirigido por Flávia Ayer e Fred Bottrel. Ao término da programação, o curta-metragem *Dandara* foi selecionado por nós como o melhor da noite, depois de uma árdua tarefa. O documentário, de 14 minutos, uma coprodução do Jornal Estado de Minas e da produtora Mul, foi gravado em março de 2017 e tomou como ponto de partida uma reportagem publicada pelo periódico belorizontino, na mesma data. O curta-metragem narra as dores de familiares e amigos da transexual Dandara Kataryne (ou Dandara dos Santos), registrada como Antônio Cleilson Ferreira Vasconcelos, moradora do bairro Conjunto Ceará, Fortaleza, Ceará, assassinada em fevereiro de 2017, aos 42 anos de idade.

Nossa escolha recaiu principalmente sobre uma parte de um dos depoimentos de Vitória Régia Holanda da Silva, amiga de infância de Dandara Kataryne e chefe de investigação do 12º Distrito Policial, localizado no bairro onde ocorreu o crime. Vitória Régia Holanda da Silva demonstra-se estarecida com a descoberta do homônimo — Dandara — e como a semelhança toponímica: Quilombo dos Palmares. Nesse momento indaga se há relação entre as *duas Dandaras* (DANDARA, 2018).

Nossa proposta para esta abordagem é encontrar respostas às inquietações de Vitória Régia Holanda da Silva, chefe de investigação do 12º Distrito Policial. Saímos do desenho da elocução oral e partimos para um diálogo entre a História, a Literatura e o cinema. A história das *duas Dandaras*, enlaçada aos teóricos da História, da Literatura e do Cinema, apresenta-se em quatro partes: *História, Literatura e Cinema* discorrem sobre como relacionamos história, literatura e cinema, a fim de proporcionarmos possibilidades de um encontro entre as personagens. Para isso, fazemos uso do conceito de intermedialidade oferecido por Cluver (2011) e Rajewsky (2012), de Literatura Comparada propostos por Carvalhal (1986) e Bittencourt (1996) e de estratégias biográficas apresentadas por Barthes (1983), Nora (1993) Bourdieu (2004). O cinema é compreendido por nós como prática social, em consonância à proposta de Turner (1997). Essa urdidura teórica une-se aos demais fios de outras contribuições que nos permitem responder as indagações de Vitória Régia Holanda da Silva.

A seguir, temos *Dandara do Quilombo dos Palmares*, ao fazer um percurso pelo Quilombo dos Palmares, considerado o mais significativo e o mais simbólico de toda América, para encontrar com a escrava fugitiva. Nesse percurso, em nossas mãos está também o livro *As lendas de Dandara*, de Jarid Arraes (2017), que traz um fragmento biográfico da mulher de Zumbi dos Palmares, ainda envolto em muitas incertezas diante à raridade de manuscritos. Na sequência, *Dandara do Conjunto Habitacional Quilombo dos Palmares: martírio e morte de uma mulher trans* discorre sobre a transexual a partir do documentário *Dandara* (2018).

O tão esperado momento das personagens centrais dessa história acontece. O cara a cara sobrevém em *Duas Dandaras: um possível encontro*, quando estabelecemos ressonâncias entre elementos de distintas formas de exercício do pensamento. Uma tentativa de fazer acontecer aproximações entre duas consciências para entendermos a subjetividade do encontro das *duas Dandaras*. Talvez, nesse percurso, apontemos respostas às inquietações de Vitória Régia Holanda da Silva, ao descobrir que a mulher de Zumbi dos Palmares e a transexual tinham o mesmo nome e as localidades

quilombo/conjunto habitacional Quilombo dos Palmares estavam presentes em ambas as vidas. O que elas tinham em comum para além do homônimo e da onomástica?

HISTÓRIA, LITERATURA E CINEMA: UM DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR

Propomos-nos a discutir neste tópico como se dá a relação entre história, literatura e cinema, apontando, através dos conceitos de intermedialidade, que elementos relacionados ao preconceito e à exclusão aparecem nos objetos investigados. Utilizamos como aporte teórico as discussões sobre a Literatura Comparada e os estudos sobre intermedialidade de Claus Cluver (2011) e Irina Rajewsky (2012). Nesse percurso panorâmico, optamos pelos estudos acerca do cinema como prática social, de Graeme Turner (1997), e outras contribuições que nos permitem um diálogo entre as áreas citadas.

Na apresentação da obra *Literatura comparada: teoria e prática* (1996), a pesquisadora Gilda Neves da Silva Bittencourt destaca que:

A literatura comparada representa, hoje em dia, uma das formas mais difundidas de abordagem do literário, pois a natureza de sua investigação, intertextual e interdisciplinar, e a sua configuração teórica enriquecida pelas correntes contemporânea, transformaram-na em uma disciplina e num campo de investigação capazes de dar conta de amplas questões relativas ao estatuto literário de obras, autores, períodos e gêneros literários (BITTENCOURT, 1996, p. 7).

Na obra *Literatura Comparada* (1996) Carvalho discute os primórdios dos estudos comparados para que se possa entender como a expressão literatura comparada começou a ser aplicada, que significados foram adquirindo, até a difusão ampla de seu conceito. Carvalho esclarece que comparar é um procedimento que faz parte da estrutura do pensamento do homem e da organização da cultura.

A literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma

exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 1996, p. 7).

O caráter interdisciplinar da literatura comparada é corroborado por Eduardo Coutinho (2011) que destaca o conceito de transversalidade, tanto em relação à fronteira entre nações e idiomas quanto em relação aos limites entre áreas do conhecimento. Tentando clarear esse quadro, destaca que a primeira fase de desenvolvimento da disciplina no meio acadêmico, chamada inicialmente de *Escola Francesa de Literatura Comparada* já exprimia uma preocupação com o viés interdisciplinar, posteriormente, chamada de *Escola Americana*.

Observa o autor que a noção de transversalidade, contudo, se evidencia na confluência da literatura com áreas afins, por exemplo, Literatura e Música, Artes Plásticas e Cinema e outras searas do conhecimento, como Filosofia, Antropologia, Teologia, Direito.

Refletindo sobre a interferência dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais nos estudos comparatistas, Coutinho (2011, p. 29) destaca que as abordagens contemporâneas: “pôs em xeque noções como a de ‘identidade’, a abordagem interdisciplinar da matéria, embora não menos relevante, adquiriu uma feição distinta”.

Posteriormente, Bittencourt (1996, p. 7) destaca que ao:

Reconhecer numa obra ou num autor ressonâncias de outras obras e autores, numa prática comparatista implícita que identificava parentescos, afinidades ou interrelações, o comparatismo literário assumiu gradativamente uma identidade particular, com perfil teórico definido por princípios de funcionamento interno e conceitos operatórios específicos.

Apresentando a perspectiva comparatista, especificamente nos estudos literários, dispomos de um número significativo de obras e autores que têm dedicado especial atenção ao tema. A partir da abordagem sobre estudos comparados, notamos que a produção acadêmica sobre intermedialidade ampliou-se significativamente nos últimos tempos.

No campo dos estudos interartes destacamos os trabalhos de Claus Cluver (2011), da Universidade de Indiana, considerado um dos principais precursores responsáveis pela definição do termo e Irina Rajewsky (2012), pesquisadora no âmbito da inter e transmidialidade, da Freie Universität, em Berlim.

A intermidialidade abarca tanto as artes como as mídias e é entendida como:

um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermidialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias. Porém, nos vários campos de estudos interessados nesse assunto — as ciências humanas, a antropologia, a sociologia, a semiótica, os estudos de comunicação e também todas as disciplinas de Estudos de Mídias — as discussões teóricas ainda começam com tentativas de construir a definição de “mídia” mais adequada e útil para esse discurso, e as soluções costumam variar nos diversos campos (CLUVER, 2011, p. 7).

O termo mídia refere-se, além das artes, ao diálogo com as artes visuais, dança, literatura, cinema, teatro, história em quadrinhos e, mais recentemente, a multiplicidade midiática em voga. Irina Rajewsky (2012), por exemplo, faz uma observação atenta das práticas intermidiáticas e aponta três grupos de fenômeno:

1. Intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática (Medienwechsel) denominada igualmente transformação midiática, a exemplo de adaptações fílmicas de textos literários, novelizações e assim por diante.
2. Intermidialidade no sentido estrito de combinação de mídias que (Medienkombination), que inclui fenômenos como ópera, filme, teatro, manuscritos iluminados/iluminuras, instalações computadorizadas ou *Sound Art*, história em quadrinhos ou, noutra terminologia, as chamadas formas multimídias, de mescla de mídias e intermidiáticas e outros.

3. Intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas (intermediale Bezüge), a exemplo das referências, num texto literário, a um certo filme, gênero fílmico ou cinema em geral (a escrita fílmica); idem as referências que um filme faz a uma pintura, ou que uma pintura faz a uma fotografia, dentre outras (RAJEWSKY, 2012, p. 58).

Dentre as três formas de práticas intermidiáticas, a segunda é a que se encaixa no processo de intermidialidade que se dá entre o livro *As lendas de Dandara* e o documentário *Dandara sobre as agressões sofridas à travesti Dandara Kataryne*, pois ocorre o que a estudiosa denomina de duas formas midiáticas de articulação.

O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o público. Em suas narrativas e significados, podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si, e essa é uma concepção expressa nas ideias de Graeme Turner na obra *Cinema como prática social* (1997).

Com a chegada do cinema, irromperam novas estratégias e uma nova forma de abordagem estética apresentando-o como prática social e buscando compreender sua produção, distribuição, consumo, prazeres e significados. O cinema possui uma natureza interdisciplinar que dialoga com a linguística, a psicanálise, a antropologia e a semiótica, conforme destaca Turner (1997, p. 49):

Embora os estudos sobre cinema estejam estabelecidos em instituições do mundo todo, estamos agora numa fase crucial de seu desenvolvimento. O cinema é revelado não tanto quanto disciplina separada, mas como um conjunto de práticas sociais distintas, um conjunto de linguagens e uma indústria. As abordagens atuais vêm de um amplo espectro de disciplinas — linguística, psicologia, antropologia crítica literária e história — e servem a uma série de posições políticas — marxismo, feminismo e nacionalismo. Mas ficou claro que a razão pela qual queremos estudar o cinema é porque se trata de uma fonte de prazer e significado para muita gente em nossa cultura [...]. Os teóricos de estudos culturais, recorrendo particularmente à semiótica argumentam que a linguagem é o principal

mecanismo pelo qual a cultura produz e reproduz os significados sociais.

Além disso, destaca o cinema como importante ferramenta da cultura:

A cultura foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural. O cinema, a televisão e a publicidade tornaram-se assim os principais alvos de pesquisa e análise “textual”. No âmbito dessa pesquisa, a cultura é vista como sendo composta de sistemas de significado interligados (TURNER, 1997, p. 48).

Nesse sentido, o cinema passa a ser um meio de comunicação que pode transformar o real, e tem sua própria linguagem e seu próprio modo de fazer sentido. A princípio, a influência dos Estudos Culturais na teoria do cinema propõe a redefinição da cultura como um processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido, especialmente, aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural e social.

DANDARA DO QUILOMBO DOS PALMARES: ‘O REAL É DESCONTÍNUO’

A primeira de nossas *duas Dandaras*, em ordem cronológica, é a do Quilombo dos Palmares. Em espaço oficial, a escrava guerreira integra a galeria das *Personalidades negras* no endereço virtual da Fundação Palmares. Dandara de Palmares não faz parte dos livros didáticos, mas está em *As lendas de Dandara* (2016), um livro literário escrito pela escritora e cordelista Jarid Arraes, natural de Juazeiro do Norte, Ceará.

Dandara viveu nos anos seiscentistas, na Serra da Barriga²⁵, hoje município de União dos Palmares, Maceió, Alagoas. Nessa região estava o quilombo dos Palmares, concebido por muitos pesquisadores como o maior quilombo de todas as Américas, com uma área de influência de 200 km², a abranger os estados de Pernambuco e Alagoas.

No livro *As lendas de Dandara*, ilustrado por Aline Valek, Arraes mescla ficção e história da escravidão no Brasil, onde são apresentados dez contos sobre a vida da escrava Dandara no quilombo dos Palmares que aí chegou ainda criança. A narrativa adota o gênero aventura, suspense, romance e, até mesmo, o sobrenatural, recursos que, sem dúvida, também contribuem para a valorização da cultura afro-brasileira.

Mesmo que na historiografia oficial brasileira a figura de Dandara não tenha um lugar de merecimento, acreditamos que, principalmente, pela escassez de fontes documentais, o que, de certa maneira, também ocorre com a personagem de Zumbi dos Palmares, pois sua imagem continua envolta em controvérsias. Para Pierre Bourdieu (2004, p. 183), “o real é descontínuo”. Isso porque nos faz crer que ao se escrever uma biografia, ao dar às vivências um caráter histórico, “como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar”.

No que tange à especificidade fragmentária da biografia de Dandara do Quilombo dos Palmares, podemos também adotar para esta análise o termo “resíduos”, do historiador Pierre Nora (1984) para a compreensão da dinâmica da memória (que é diferente da dinâmica da História). A memória, por ser volátil, admite constantes

²⁵ A Serra da Barriga, de propriedade da União e de gestão da Fundação Palmares, ligada ao Ministério da Cultura (Certidão nº 047 de 1998), foi declarada Monumento Nacional pelo Decreto nº 95.855, de 21.03.1988. (IPHAN, 2017, p. 10).

elaborações; tem a vocação de optar por locais, os chamados “locais de memória”. Esses são mais descerrados a vozes dissonantes e fragmentárias.

A autora explica: “eu quis jogar com a ideia de que ela não existiu, porque quando eu comecei a falar dela, muitas pessoas disseram que ela era uma lenda. E aí, a minha ideia foi: se ela é só uma lenda, alguém tem que escrever as lendas dela porque antes não tinha”.²⁶ Nesse livro, nossa personagem foi uma guerreira do quilombo dos Palmares, companheira de Zumbi, com quem teve três filhos: Motumbo, Harmódio, Aristogíton, lutou com homens e mulheres para defender o ideal de liberdade de Palmares. Para além dos serviços domésticos, produzia alimentos, caçava e lutava capoeira.

Zumbi passou a liderar o complexo de Palmares depois da morte por envenenamento de Ganga Zumba, seu tio, líder entre os anos de 1656 a 1678. Isso porque o Tratado de Paz proposto pelo governador Souza Castro a Ganga Zumba, não foi aceito pelos demais negros e negras palmarinos, pois o acordo garantia a liberdade aos “negros nascidos em Palmares, ao passo que os outros habitantes do quilombo deveriam ser entregues às autoridades. Zumbi discordou do acordo, destituiu Ganga Zumba e assumiu o movimento de resistência dos Palmares” (BUENO, 2003, p. 122).

Dandara do quilombo dos Palmares ainda não faz parte da história oficial, mas está na galeria de mulheres negras da Fundação Palmares, uma entidade pública brasileira, vinculada ao Ministério da Cultura. Dandara não está nos livros didáticos do ensino Fundamental e Médio, mas povoa o imaginário de muitas pessoas, não somente como uma lenda, mas como a mulher de Zumbi que em 6 de fevereiro de 1694 preferiu o suicídio a voltar à condição de escrava, de acordo

²⁶ Entrevista concedida à Fernanda Duarte, jornalista da Empresa Brasileira de Comunicação, no Festival Latinidade (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jVM12bbG2Ww>. Acesso em: 10 nov. 2018.

com informações da tradição oral, reforçada por alguns historiadores (SOUZA, 2017).

DANDARA DO CONJUNTO HABITACIONAL QUILOMBO DOS PALMARES: MARTÍRIO E MORTE DE UMA MULHER TRANS

No percurso proposto pelo documentário em epígrafe, nosso primeiro passo delinea brevemente Dandara Kataryne. A travesti, de 42 anos, moradora do bairro Bom Jardim, na capital cearense, foi brutalmente assassinada por homens dominados pelo ódio e intolerância. Foi batizada como Antônio Cleilson Ferreira Vasconcelos e desde criança sentia o desejo de ser mulher. Costumava dançar Gretchen pelas ruas do bairro. Aos 18 anos passou a se reconhecer como mulher. Sonhava em ser médica veterinária, no entanto, não concluiu sequer o ensino fundamental. Sem formação e pobre, tornou-se prostituta, infectada pelo vírus HIV.

O filme reconstrói um retrato de uma travesti despedaçada por um mundo indiferente. Dandara foi espancada e apedrejada em plena luz do dia. O crime aconteceu no dia 15 de fevereiro de 2017, na Rua Manoel Galdino, no Conjunto Habitacional Quilombo dos Palmares, Bairro Bom Jardim, em Fortaleza, Ceará, a poucos metros de sua casa. Há registros que nesse mesmo tempo, foram efetuadas denúncias sobre o espancamento no 190 da Polícia Militar. Porém, a viatura chegou ao local do crime somente quando Dandara já estava morta.

A violência contra Dandara foi filmada por um dos agressores e depois propagada nas redes sociais, ganhando repercussão internacional. Após o espancamento da vítima colocaram-na num carrinho de mão, depositaram-na num beco, quando recebeu uma pedrada e tiros em seu rosto.

O filme *Dandara* originou-se de uma reportagem do Estado de Minas publicada em março de 2017. Venceu o Prêmio Canal Brasil de incentivo ao curta-metragem, no Festival de Cinema da Diversidade. *Dandara*, de Fred Bottrel e Flávia Ayer (2017, 14'), trata do martírio de uma travesti brasileira que se tornou símbolo da luta pelos direitos LGBTQI ou LGBTQ (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros),

sigla que inclui, além da orientação sexual e da diversidade de gênero, uma perspectiva teórica e política dos Estados Unidos. O curta-metragem é elaborado a partir de diversos depoimentos da chefe de investigação da polícia civil, Vitória Régia Holanda da Silva, amiga de infância da vítima e de familiares, em especial, sua mãe, Francisca Ferreira de Vasconcelos, e de seu irmão, Ricardo Vasconcelos.

O último relatório fornecido pelo Grupo Gay da Bahia, que há quase quatro décadas coleta dados estatísticos sobre assassinatos de homossexuais e transgêneros no Brasil, informa que homicídios de LGBTQI ou LGBTQ cresceram 30% entre os anos de 2016 e 2017, quando passou de 342 para 445.

AS DUAS DANDARAS: UM POSSÍVEL ENCONTRO?

Chegou o momento tão esperado deste escrito: o encontro das *duas Dandaras*. Como foi anunciado, nossa escolha brotou diante de um trecho do depoimento de Vitória Régia Holanda da Silva sobre o assassinato da travesti Dandara Kataryne, no Conjunto Habitacional Quilombo dos Palmares, próximo à sua residência.

Fui ver como estava a repercussão nas mídias e botei Dandara. Saiu Dandara que era a esposa do Quilombo dos Palmares. Fiquei muito assim... me arrepiei na hora. Porque Palmares ele morreu numa localidade chamada Conjunto Palmares. É um centro habitacional do Bom Jesus. É um conjunto habitacional do Bom Jardim, Palmares. Essa relação eu ainda não entendi. Se ele é um ícone de libertação, de uma classe. O que isso representa? Eu juro que não sei. Eu me arrepio. (DANDARA, 2018)

Esse depoimento nos levou ao Quilombo dos Palmares para entender a relação estabelecida entre Dandara do Quilombo dos Palmares e Dandara do Conjunto Habitacional Quilombo dos Palmares, no bairro Bom Jardim, em Fortaleza. As *duas Dandaras* se encontram, eliminando o tempo cronológico, temporalidades, territorialidades: a do século XVII e a do século XXI; a falecida em fevereiro de 1694 e a falecida em fevereiro de 2017; a de Palmares de Pernambuco e a de Palmares do Ceará; a que, sozinha, optou por tirar

sua vida; a que tiraram-lhe a vida, sob olhares de pessoas, do sexo masculino, que a assassinaram. As *duas Dandaras*, agora, unem-se, cada qual à sua maneira, aos ciclos de violência exercidos pelo Brasil colonial e republicano. Da morte de Dandara do Quilombo dos Palmares para a morte da Dandara do Conjunto Habitacional Quilombo dos Palmares somam 323 anos!

Para entender a semelhança do nome — Dandara — e do lugar — Quilombo dos Palmares — seguimos pela pista da interdisciplinaridade e na companhia de Proust, porque a aprendizagem requer que tenhamos respeito aos signos. E “os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados”, pois “não se descobre nenhuma verdade, não se aprende nada, se não por decifração e interpretação” (DELEUZE, 2003, p. 4).

Tão distantes são as histórias que tratam das *duas Dandaras*. Tão próximas acham-se. Identidades que se encontram em mundos diferentes, mas que expressam forças sociais, históricas e políticas propiciadas no imprescindível diálogo interdisciplinar que põe em evidência a violência sofrida pelas *duas Dandaras*, promovida pelo Estado.

Estratégias de escrita foram adotadas para a consecução de nossos objetivos: ao seguirmos pela esteira teórica de Haesbaert (2004), entendemos que ambas são vítimas do complexo processo de exclusão pela rede social, cultural, política e econômica dominante. As *duas Dandaras*, sobretudo, são pessoas arbitrariamente privadas do acesso do viver em liberdade, do acesso à inclusão social que vem arrastando durante séculos uma numerosa parcela da população brasileira para regiões mais afastadas das cidades ou à segregação no interior de seu próprio território. Situações definidas como “aglomerados humanos de exclusão”, marcados pela desterritorialização extrema. Nessa acepção, pensamos em Deleuze (2003, p. 77) ao afirmar que “o que interessa não é mais a individualidade, nem o detalhe, são as leis, as grandes distâncias e as grandes generalidades. O telescópio, não o microscópio”.

Não há dúvidas de que biografias denunciam ambiguidades, como prenunciou Giovanni Levi (1998, p. 167): “ela é vista como o terreno ideal para provar a validade de hipóteses científicas concernentes às práticas e ao funcionamento efetivo das leis e das regras sociais.” O historiador italiano recorre a Denis Diderot (1713-1784) e a Laurence Sterne (1713-1768) para coadunar à ideia de ambos, isto é, de que “a biografia era incapaz de captar a essência de um indivíduo” e que, “embora incapaz de ser realista, tinha uma função pedagógica na medida em que apresentava personagens célebres e revelava-lhes as virtudes públicas e os vícios privados” (LEVI, 1998, p. 171).

Diante ao acervo consultado de fontes orais, primárias e secundárias, as *duas Dandaras* carecem de dados biográficos. Mas, prosseguimos nossa investida na companhia de Roland Barthes com o conceito de biografema, que “teria como objeto pormenores isolados, que comporiam uma biografia descontínua; essa ‘biografia’ diferiria da biografia-destino, onde tudo se liga, fazendo sentido.” E mais: entender o biografema como um “detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem no grau-zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, outro texto” [...] (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 15).

Homônimo e topônimo envolvem as duas mulheres. Suas histórias silenciadas indicam a supremacia do patriarcado, que faz uso de formas, ainda que não tão óbvias, de deslegitimar discursos proferidos por mulheres, quando o Estado ainda se mostra conivente com esse modelo. Não diverso, mesmo existindo um distanciamento temporal de séculos entre as épocas vividas pelas *duas Dandaras*, ambas residiram em territórios de exclusão: quilombo e bairro localizado em região afastada dos centros urbanos, denominada de “periferia”, considerada marginalizada em análises de superfície.

A discussão que propomos não finaliza aqui. Se foi iniciada com inquietações de Vitória Régia Holanda da Silva, prossegue com mais indagações: por que não querem que saibamos sobre as histórias das *duas Dandaras*? O que está sendo negado a nós? Precisamos

conhecer essas histórias e tantas outras para que haja uma participação mais efetiva da construção-transformação de um mundo mais igualitário, justo e melhor. Para todos e todas.

REFERÊNCIAS

- ARRAES, Jarid. *As lendas de Dandara*. São Paulo: Editora de Cultura, 2016.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Apresentação. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra DC Luzatto, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988, p. 183-191.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.
- CLUVER, Claus. Intermedialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Eba*. V. 1, n. 2, p. 7-23, nov. 2011.
- DANDARA. Flávia Ayer e Fred Bottrel. Belo Horizonte: Estado de Minas e Mul, 2018. (14'16"). Disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2018/10/31/noticias-cinema,236586/canal-brasil-exibe-filme-sobre-assassinato-brutal-da-travesti-dandara.shtml>. Acesso em: 31 out. 2018.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2. ed. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- IPHAN. *Dossiê de candidatura da Serra da Barriga, Parte mais alcantilada - Quilombo dos Palmares a Patrimônio Cultural do Mercosul*. São Carlos: Editora Cubo, 2017. Disponível em: http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2018/03/Dossie_serra-da-barriga.pdf. Acesso em: 10.11.2018.
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. In: Projeto História. Revista do Programa de

Estudos Pós-graduados de História, História e cultura, v. 10, jul./dez. 1993, p. 7-28.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora, 2012.

SOUZA, Duda Porto de. *Extraordinárias: mulheres que revolucionaram o Brasil*. São Paulo: Seguinte, 2017.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

LITERATURA, CINEMA E HISTÓRIA: UM MERGULHO NA COMPOSIÇÃO DO ROMANCE PEDRO E PAULA

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro

“escrever é precisamente encontrar o risco apofântico, a alternativa inelutável do verdadeiro/falso”

Roland Barthes, Crítica e verdade

Logo na abertura de seu célebre poema, *O guardador de rebanhos*, Alberto Caeiro afirma: “Eu nunca guardei rebanhos, / mas é como se os guardasse”, expondo de forma inequívoca sua condição de poeta também *fingidor*. No entanto, ainda assim, ao longo da leitura dos versos seguintes, possivelmente — e, arrisco-me a dizer, *provavelmente* — o leitor se esquecerá desse explícito aviso inicial e será completamente tomado pelo universo artificialmente criado pelo heterônimo pessoano, tal é o poder que exerce sobre nós a literatura: o de enfeitiçar.

Saltemos agora do início para o fim do século XX, e migremos também da poesia para a prosa. É então que nos deparamos com o segundo romance de Helder Macedo, *Pedro e Paula* (1998), a abrir-se deste modo: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte:”. Como havia feito o mestre Alberto Caeiro no seu poema de 1912, esse narrador contemporâneo também aponta para a própria matéria textual num gesto de traiçoeiro autodesvelamento. É por meio da consciente ambiguidade contida na emblemática frase de abertura do romance que será possível para a voz narrativa a um só tempo reafirmar a natureza ficcional da sua história (assumindo-se *mentira*) e estabelecer, com a sua confissão calculada, um pacto de confiabilidade e transparência com o leitor (instaurando uma *verdade*).

Mas claro está que tudo isso é parte do grande jogo entre ficção e realidade tão caro à narrativa macediana: verdade e mentira são conceitos que se colocam justamente para serem dissolvidos nos meandros do texto. Teresa Cristina Cerdeira refere que o *talvez* é o “conceito fundador [...] de uma história que recusa os binarismos

(sim/não, certo/errado, verdade/mentira, trágico/cômico), em nome das relações triádicas e das salutares ambiguidades que diluem o peso do poder: *sim, não, talvez.*” (CERDEIRA, 2010, p. 66, grifo do autor). É, pois, nesse precário equilíbrio *entre o que seja e o que fosse*, para usar uma expressão de seu romance seguinte, *Vícios e virtudes* (2000), que também caminhará a narrativa de *Pedro e Paula*, romance que retoma historicamente a segunda metade do século XX (passando pelo fim da II Guerra, pela ditadura salazarista, pelas guerras em África, pela efervescência do maio de 1968, pela Revolução dos Cravos etc.) ao mesmo tempo em que se quer uma continuação insidiosa do clássico filme do diretor Michael Curtiz, *Casablanca* (1943). Alusões à ficção e à realidade são incorporadas ao enredo sem que esta prevaleça sobre aquela: basear o romance no século passado não confere à trama mais força enunciativa do que qualquer outro cenário — como o de *Casablanca*, por exemplo — porque, como Helder Macedo tenta nos mostrar, a História é também uma construção da linguagem. Essa, portanto, é uma obra que não foge ao conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Linda Hutcheon (1991): uma narrativa autorreflexiva que se volta para fatos históricos a fim de questioná-los. Tal é o duplo movimento empreendido recorrentemente neste e nos outros romances do autor: apropriar-se da memória histórica para dessacralizar a sua autoridade, mostrando que essa, como discurso, habita um território similar ao da ficção.

Os questionamentos acerca dos limites entre ficção e realidade fazem parte de toda a literatura que reflete sobre si mesma — e, em maior ou menor grau, do próprio fazer literário. Escrever, afinal, não deixa de ser um exercício de construção dolorosamente limítrofe — esgarçando-se entre o desejo de transparência da narrativa e a consequente impossibilidade de concretização desse mesmo desejo. Sobre esse impasse, Antonio Candido nos alerta que “é paradoxalmente [a] intensa ‘aparência’ de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética [da narrativa]” (1968, p. 17). Ou seja, por mais transparente que se queira o tecido literário, a sua trama nunca se torna totalmente invisível, porque a sua matéria não é — *não pode ser* — da ordem do cotidiano: “a aparência da realidade não renega o seu caráter de aparência” (CANDIDO, 1968, p. 17). Assim,

entendemos, com Barthes, que a literatura é “uma máscara que se aponta com o dedo” (2007, p. 28).

Aponta também para inúmeras referências, factuais e ficcionais, a narrativa macediana. Assim, é por esse território movediço de intertextualidade que, com redobrada atenção, o leitor vai conhecer o triângulo amoroso da primeira fase do romance: José, Ana e Gabriel, apresentados em diálogo com o triângulo de *Casablanca*, Victor Lazlo, Ilsa e Rick, personagens do filme que também habitam o romance. Sobre essa recuperação do filme, Monica Figueiredo afirma que:

não é gratuita e não se dá apenas por conta das referências culturais e temporais. O filme recupera um tempo conturbado e marcado pela dúvida, onde, aliás, a incerteza já se fazia presente no nível das relações afetivas que são resolvidas a partir da eternização de uma escolha posta — dramática, mas conscientemente — como solução definitiva. Mas o romance de Helder Macedo, ao reabri-lo, ao continuá-lo, desestabiliza esse lugar definitivo, ao duvidar do resultado de uma escolha (FIGUEIREDO, 2011, p. 172).

As duas figuras femininas — Ilsa e Ana — encontram-se unidas justamente pelo dilema da *falta de escolha*, não sendo senão representantes legítimas de seu tempo histórico, no qual não cabia à mulher sequer decidir sobre o próprio destino. Relembremos o final do filme: Ilsa embarca quase involuntariamente com Victor Lazlo num avião que seguia para Lisboa — a fuga de ambos fora arranjada por Rick, que, salvando assim a amada dos horrores da guerra, altruisticamente afirmava que era com Victor que ela deveria ficar. Voltaremos a essa cena mais adiante, por enquanto passemos para o romance, que recupera justamente a questão da *não escolha* da personagem: “Foi então que Victor Lazlo fez a Ilsa a pergunta que toda a noite tinha preferido adiar: ‘are you sure you did what you wanted, my dear?’ E ela, sem mentir na ambiguidade das palavras, respondeu: ‘you know I had no choice’”. Irônico, o narrador arremata: “Mas já não havia perigo, o filme estava terminado” (MACEDO, 1999, p. 15). Terminado ou não, a história e o dilema de Ilsa

fatalmente continuariam em Ana, dividida entre o seu desejo por Gabriel e a segurança oferecida por José.

Palíndromo que é, podendo ser lida tanto da esquerda para a direita quanto na direção oposta, Ana, embora admitindo que “Gabriel tinha um pouquinho mais de tudo do que José — inteligência, graça, elegância, sedução” (MACEDO, 1999, p. 23), acomoda-se no conforto apático de um “tanto faz”, embora, conjectura o narrador, ter ficado com Gabriel teria sido o filme certo. Incapaz de optar pela direção do próprio desejo, Ana (a nossa Ilsa) recusa-se a ser dona da própria história, adotando “uma atitude protetoramente complacente, sacrificialmente votiva, em relação ao seu destino escolhido [como o de Ilsa!]. Ou à sua condição feminina, como ao tempo se dizia, e que era assim uma espécie de doença que as meninas apanhavam quando nasciam e lhes ficava para o resto da vida” (MACEDO, 1999, p. 24). Passivamente, essa personagem enclausurada em seu tempo histórico apenas aceita, nas palavras do irônico narrador, “sem grandes sobressaltos emocionais” o pedido de casamento de José. Serão esses, Ana e José, os pais dos gêmeos que darão título ao romance, enquanto a Gabriel será oferecido o posto já naturalmente ambíguo de padrinho.

“Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai e a Paula do padrinho” (MACEDO, 1999, p. 29), diz a mãe sobre os filhos ainda bebês, num modo impotente de tentar reverter o passado e dar à filha a paternidade verdadeiramente desejada e já impossível de ser substituída. A debilidade de Ana, contudo, não se repetirá na menina: Paula vai crescer luminosa, criativa, com sede de independência e de liberdade. Decidindo estudar pintura, ela logo deixaria o irmão em Lisboa, a contragosto dos pais, para descobrir sozinha o próprio caminho na efervescência da Paris de 1968. Pedro, por sua vez, cresce nutrindo um ressentimento dúbio pela irmã — a intrusa, sob a perspectiva egoísta do gêmeo. Diferentes em tudo, e com seu discurso gaguejante que a narrativa expõe também por meio da raivosa carta na qual Pedro chega a textualmente chamar a irmã de *puta*, carta esta nunca enviada aos pais, o violento e covarde Pedro é o oposto afásico de Paula — que, significativamente, aprendera a falar antes do irmão, e que será a verdadeira dona do discurso desse romance.

Caminhamos assim para a segunda fase da trama, na qual serão estabelecidas relações amorosas ainda mais complicadas. Mostrando que tem em Eça de Queirós um mestre, Helder Macedo constrói uma sucessão imbricada de relações incestuosas, também — mas não só — para criticamente mostrar, como Eça recorrentemente o fazia, que Portugal não deixa de ser uma província, onde “todos são irmãos e irmãs” (MACEDO, 1999, p. 22). O mesmo Gabriel padrinho de Paula se tornará futuramente o seu grande amor, fato que não passará despercebido aos olhos da mãe, que doentamente verá o seu corpo projetado no da filha, numa tentativa também incestuosa de experimentar através dela o que não fora capaz de vivenciar.

Mas o incesto principal — e terrível — de que trata essa história é o estupro a que Pedro submete Paula. Os gêmeos aqui são também uma representação da dicotomia do Portugal de seu tempo — ele recriando a violência e a opressão salazaristas e ela incorporando as *cousas futuras* que Machado de Assis anunciava em seu *Esau e Jacó*, intertexto evidente do romance. Esses gêmeos, tão diferentes um do outro quanto foram os machadianos Pedro e Paulo, terão reações também opostas a esse episódio de trágica violência. O terror dos acontecimentos será superado pela vítima, Paula, que se recusará a fazer tal papel, mas não por Pedro, o algoz, que, ressentido, vai se acovardar em seu próprio corpo adoecido.

Encontramos aqui duas personagens a ecoarem, além de indícios históricos, certa tradição literária lusófona: a de mulheres sedutoras e de homens moralmente falhados. Ora, se o irmão representa a via doentia e a irmã, a da saúde, o abuso sexual se insere como metáfora do desejo de usurpar o outro, de sê-lo. Não sabendo lidar com a própria sexualidade nem com as próprias fraquezas, o corpo infantilizado de Pedro deseja doentamente ter e ser o corpo pleno e resolvido de Paula. Mais do que *possuí-la*, Pedro tenta desesperadamente *existir* através da gêmea, curar-se da própria insuficiência através daquela metade expatriada de si desde o ventre materno. No fundo, Pedro quer, na sua agressividade confusa de menino mimado, restituir uma inteireza que, sendo incompetente para atingir por conta própria, crescera acreditando ter sido roubada de si.

Escolhendo a saúde do próprio corpo, Paula se mostra inegavelmente uma luminosa herdeira das fascinantes personagens femininas do século XIX, especialmente de Maria Eduarda da Maia e de Capitu. Por outro lado, Pedro encontra antecessores igualmente incapazes de amar. Sua falência ontológica não deixa de ser uma ingloria continuação do percurso masculino oitocentista, trilhado, aos tropeços, através da improdutividade de Carlos Eduardo da Maia de Eça de Queirós; do fracasso moral do outro Carlos, o das *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett; e ainda da imaturidade e do ressentimento do Bentinho/Casmurro de Machado de Assis.

Estamos, portanto, diante de um livro sobre personagens sexualmente, afetivamente, moralmente adoecidas, que pelas mais diferentes formas buscam sua cura na solar protagonista. Tendo significativamente como cenário de abertura o fim da II Guerra, paisagem que combina não sem algum estranhamento festejos e corpos mutilados, *Pedro e Paula* nos apresenta corpos desarticulados que, aos pedaços, vacilam entre os escombros e a redenção. Todos querem, de alguma forma, *ter* ou mesmo *ser* a Paula. A mãe, querendo redimir a impotência dos próprios caminhos, diz “Vai, vai, minha filha, vai ser o que eu não fui!” (MACEDO, 1999, p. 58), e ainda “Queria tanto ser tu!” (MACEDO, 1999, p. 179). Fernanda, futura mulher de Pedro, sente uma profunda inveja pela liberdade incontida do corpo da cunhada. A narrativa ainda traz Ricardo Vale, representante da polícia ditatorial portuguesa, cobiçando-a perversamente — embora nunca concretizando a violência ameaçada por suas palavras e seus gestos, violência esta que, como vimos, quem viria a praticar seria Pedro. Mesmo o cativante Gabriel só se tornaria realmente livre da estagnação à qual estava aprisionado depois e por causa do amor de Paula. São, portanto, corpos tão desejosos quanto enfermos os que circundarão a protagonista. Não é gratuito que a epígrafe queirosiana do livro seja: “Num país em que a ocupação geral é estar doente, o maior serviço patriótico é, incontestavelmente, saber curar”. Não seria, afinal, precisamente este o dom e o destino de Paula — o de curar, os outros e a si própria?

Ainda outra epígrafe nos parece especialmente importante: “E eu recompunha, por anatomia, / um novo corpo orgânico, aos

bocados” dizem os versos de Cesário Verde, talvez eleitos por Helder Macedo como forma de anunciar os “bocados” ficcionais e históricos que viriam a compor a coerência interna dos destroçados corpos de seu romance. Esta parece ser também a imagem representativa dos quadros de Paula — lembremos aqui que ela se torna pintora, e que sua arte direciona-se progressivamente para o abstrato. Sobre sua pintura, diz-nos o narrador que:

o segredo dos quadros, que tinha de estar lá para não ser notado mas precisava estar, era que por detrás das cores e das texturas [Paula] queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos fluidos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil (MACEDO, 1999, p. 193).

Esta imagem parece se encaixar no modo de construção das personagens macedianas na medida em que são constituídas por *lábios, ventres, dedos, dorsos, seios* de outros corpos da tradição literária e cinematográfica. Mas a ideia de um *plasma fértil* soa ainda mais exata em relação à protagonista, uma vez que é precisamente a saúde e a fertilidade que a destacam da desarticulação enferma dos corpos mutilados à sua volta. Paula parece ser o exato lugar de rearticulação da liberdade e de renovada possibilidade de sentido: a pintura é sua forma de estar no mundo, seu modo de *dizer* (e não é gratuito que ela se diga com o corpo, uma vez que usa o próprio sangue menstrual como tinta). Aqui chegamos ao que parece ser o ponto crucial do romance — a posse do discurso. Sendo este um livro também sobre a aquisição de linguagem — sobre esse feminino histórico que toma posse da própria voz —, é simbólico que a arte de Paula seja simultaneamente sua dicção e seu trabalho, afinal esta é uma personagem que acima de tudo, articula, move, *produz*.

Meses depois do estupro, Paula, que já vivia há muito com Gabriel, dá à luz uma criança, o que, ao final do livro, gera no narrador uma dúvida, pertinente pela ordem cronológica dos acontecimentos: a menina, chamada Filipa, seria filha de Pedro ou de Gabriel? A paternidade é então decidida pela lógica dos *afetos*, não dos *fatos* — Paula apenas responde que Filipa é a filha que Gabriel mereceu, e assim verbalmente *escolhe* o verdadeiro pai (escolha que,

lembramos, Ana gaguejantemente tenta, mas não consegue realizar). Sendo Paula também uma representação de seu tempo histórico, não estaria sendo reconstruída nesse verdadeiro *ato de fala* uma fina metonímia das conquistas femininas do século XX? E se a história da protagonista está atada à do país, e se é ao lado de Gabriel que ela vivencia os festejos do abril de 1974, não seria, na lógica dos afetos, somente o padrinho/amante aquele que lhe poderia dar uma filha? A violência de Pedro — ainda que se insira como complicador necessário para esta narrativa que recusa exatidão e precisões —, afinal, só pode configurar-se como um ato infértil, uma gagueira improdutiva no território da linguagem.

É pelo discurso, afinal, que Paula domina, além de seu próprio corpo, a sua trajetória e, por consequência, a do romance. É dela, e não mais do narrador, a palavra final — de fato, é a voz dela que narra as últimas páginas do livro. Dona do discurso, ou seja, dona de si, porque afinal é de discurso que a personagem é feita, Paula redime as Ilsas do passado — e aqui retomamos o filme, cuja cena final mostra basicamente Rick *decidindo* o futuro da amada, a quem manda para a Lisboa junto de Victor Lazlo, num gesto sim de altruísmo e amor, mas que não deixa de ser também uma demonstração de autoridade masculina (lembramo-nos de que Rick usa mais de uma vez o vocativo “kid” — criança, garota — para se referir a Ilsa, o qual, apesar de notoriamente afetuoso, não deixa de infantilizá-la). Ilsa não escolhe, como Ana também não, atadas que estavam a um tempo de silenciamento.

E se as Ilsas e Anas do passado não puderam projetar a própria voz e fazer valer as suas vontades, é através de Paula — ou *das Paulas*, reais, concretas e no plural, uma vez que é para elas que o autor dedica o livro; “para as Paulas” —, é através dela (ou *delas*, extrapolando o texto, — nós!) que a figura feminina parece, alegoricamente, conseguir, ou pelo menos começar a conseguir, ficcional e historicamente, afirmar-se.

REFERÊNCIAS

- CAEIRO, Alberto. “O guardador de rebanhos”. In: PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. p. 151-152
- CERDEIRA, Teresa Cristina. “*Pedro e Paula* ou os abismos da arte na escrita de Helder Macedo”. In: *Outra travessia*. Santa Catarina, 2010, v. 10, p. 61-77.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANDIDO, Antonio *et al.* (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CURTIZ, M. *Casablanca*. Produção: H. B. Wallis. Direção: M. Curtiz. Turner Entertainment Co. e Warner Bros. Entertainment Inc. 1943. 1 filme (103 min), NTSC, Preto & Branco.
- FIGUEIREDO, Monica do Nascimento. *No corpo, na casa e na cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- MACEDO, Helder. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

DELEUZE E O MUNDO COMO SINTOMA ENTRE A LITERATURA E O CINEMA

Alessandro Carvalho Sales

INTRODUÇÃO: CRITÉRIOS

Num ponto de vista situado entre as obras de Nietzsche e de Deleuze, falaremos dos valores como sintomas, na medida em que são a expressão da maneira pela qual percebemos o mundo. Eles dão a ver o lugar desde o qual observamos e pesamos as coisas, ao tempo em que os contornos de certo modo de vida tornam-se passíveis de esboço.

Deleuze fará a crítica impetuosa de certo lugar de pensamento, certo modo de vida, que se traduzem objetivamente segundo a instauração de um ideal de verdade a ser alcançado. Verdade incondicional e absoluta que seria capaz de traduzir à maneira mais que perfeita a realidade do mundo, ideal que tem atravessado a história do homem e que parece seduzi-lo ao extremo, uma vez que carrega a promessa de um solo firme e soberano, apto a fundar, julgar e validar suas escolhas. Que outras orientações seriam possíveis ao pensamento, para além desta que desejaria fixá-lo segundo a norma de algum bem suposto, de uma verdade apontada como natural e absoluta?

Os termos *crítica* e *clínica*, assim utilizados, traduzem uma noção que diz respeito a uma nova modalidade de avaliação, a outra ideia de verdade, muito mais pautada em uma perspectiva sintomatológica e vitalista, indissociável, por sua vez, de considerações ligadas aos problemas do signo e ao sentido.

Deleuze, como é sabido, levou a termo leituras e proposições inovadoras da literatura. A respeito de Sacher-Masoch, ele afirma: “Mais próximo de um médico do que de um doente, o escritor faz um diagnóstico, mas é o diagnóstico do mundo” (1967/1983, p. 64). Ou, quanto ao autor da Recherche: “Em Proust não é a memória que é explorada, são todas as espécies de signos, dos quais é preciso

descobrir a natureza de acordo com os meios, o modo de emissão, a matéria, o regime. Em busca do tempo perdido é uma semiologia geral, uma sintomatologia dos mundos” (1990/1992, p. 178). Ou ainda, ao descrever a obra de Kafka: “a obra de Kafka é o diagnóstico de todas as potências diabólicas que nos esperam” (1990/1992, p. 178).

Nessas literaturas, o autor lê diagnósticos das “doenças” do homem. Parece haver uma espécie de potência médica, aliás, *clínica*, na literatura (e na arte em geral), na medida em que é capaz de descrever sintomas e de delimitar diagnósticos. Sabemos que as relações estabelecidas no nível do cruzamento entre *crítica* e *clínica* vão se multiplicar, até a publicação, em 1993, da coletânea de textos que será assim batizada.²⁷ Esta linha é inaugurada já no final da década de 50 e início da de 60, algo antes da publicação de *Nietzsche e a Filosofia* (1962/1976),²⁸ no espaço construído por Deleuze entre Masoch e Nietzsche, ou entre a literatura como potência de percepção privilegiada do mundo e descrição aguda de sintomas e o pensamento como potência de remessa destes sintomas às suas causas reais. Se escritores e filósofos são *médicos da civilização*, é Nietzsche — autor dessa proposição que, aliás, será usada e fertilizada por Deleuze — que mais uma vez funcionará como seu principal intercessor.

O artista e o filósofo, como valorizados por Deleuze, parecem dispor de uma sensibilidade especial: eles veem e ouvem de uma

²⁷ Por exemplo, em 1967, na entrevista *Mística e Masoquismo*, dizia Deleuze: “O que eu gostaria de estudar [...] é uma relação enunciável entre literatura e clínica psiquiátrica.” (1967/2006, p. 173) Ou então, no final da década de 80, numa entrevista republicada em *Conversações*, intitulada *Sobre a Filosofia*: “Imaginei um conjunto de estudos sob o título geral ‘Crítica e clínica’.” (1990/1992, p. 178) O autor levará a termo a publicação do volume apenas em 1993, já perto de sua morte.

²⁸ Estamos nos referindo aos artigos de Deleuze *Sens et Valeurs* (1959) e *De Sacher-Masoch au Masochisme* (1961), ambos publicados na revista *Arguments*.

maneira singular,²⁹ chegando a delinear elementos que os especialistas clínicos por vezes não percebem (cf. SAUVAGNARGUES, 2005, p. 44-45). Lendo o mundo como sintoma, descrevem e qualificam as forças imanentes que assim se manifestam. Não se tratará de qualquer postura de julgamento, transcendente e normativa, mas da tentativa de descrição das forças reais que estão inscritas naquele conjunto de sintomas. Esta crítica é, então, clínica, acima de tudo porque esboça, a partir da detecção de sintomas, forças e vontades envolvidas, dando a ver — para usar uma linguagem nietzscheana — os tipos (ativos ou reativos) e, sobretudo, os modos de vida (nobres ou baixos) em questão. Vemos aí, portanto, que os novos critérios avaliativos — a determinarem o que vale ou não a pena, neste ou naquele contexto — residem em um foco eminentemente *vitalista*. E de fato: “Não se trata apenas de diagnóstico. Os signos remetem a modos de vida, a possibilidades de existência, são sintomas de uma vida transbordante ou esgotada” (DELEUZE, 1990/1992, p. 178-179).

CRÍTICA E CLÍNICA DA LITERATURA: OS ESCRITORES ANGLO-AMERICANOS

É também por esta via que Deleuze estabelece o elogio da literatura anglo-americana, fato que é patente em diferentes momentos de sua obra e, algumas vezes, com um acento especial na *beat generation*.³⁰ A força desse elogio é imediatamente percebida em

²⁹ No Prólogo de *Crítica e Clínica*, Deleuze afirma: “[...] o problema de escrever é também inseparável de um problema de ver e de ouvir [...] É através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve. Beckett falava em ‘perfurar buracos’ na linguagem para ver ou ouvir ‘o que está escondido atrás’. De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvidor, ‘mal visto mal dito’, é um colorista, um músico.” (1993/1997, p. 9)

³⁰ Ainda que nos obrigando a deixar de lado o contexto conceitual mais específico em cada caso, poderíamos tomar algumas citações. Por exemplo, em *O Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari escrevem: “Estranha literatura anglo-americana: de Thomas Hardy, de Lawrence a Lowry, de

função do título que é dado a um dos textos da obra *Diálogos*, que ele escreveu com Claire Parnet. O capítulo intitulado *Da Superioridade da Literatura Anglo-Americana* relata diferentes ângulos ligados ao assunto, tais como: o problema das margens, a linha de fuga, territorialização e desterritorialização, as distâncias entre nômades e sedentários, a relação com os modos de vida.

Escapar dos pontos de vista transcendentais, absolutizantes, em regra majoritários, será também tentar despir-se de juízos pré-concebidos e insistir na possível novidade meneada por este ou aquele artista. Como conseguir despojá-los de significações muitas vezes preconceituosas, administrados por instâncias de poder as mais variadas, acostumadas a legislar sobre o que deve ou não ser absorvido pelos indivíduos, a decidir sobre os estatutos de sentido a serem fixados neste ou naquele segmento social? A obra de Deleuze vai na direção oposta, qual seja, a de requerer — quando for o caso — a reversão destes equívocos, na medida em que ele pretende aí gerar

Miller a Ginsberg e Kerouac, homens que sabem partir, misturar os códigos, fazer passar fluxos, atravessar o deserto do corpo sem órgãos. Transpõem um limite, arrombam um muro, a barreira capitalista”. (1972/2010, p. 179) Logo no texto que abre *Mil Platôs*, sobre o rizoma, eles afirmam: “É preciso criar um lugar à parte para a América. [...] O que vale é que tudo o que aconteceu de importante, tudo o que acontece de importante, procede por rizoma americano: beatnik, underground, subterrâneos, bandos e gangues, empuxos laterais sucessivos em conexão imediata com um fora”. (1981/1995, p. 30) No *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, L de Littérature* (1997), ele diz: “Penso em um dos autores que muito admiro do ponto de vista estilístico: Jack Kerouac. No final, Kerouac é uma linha japonesa. Seu estilo é um desenho japonês, uma pura linha japonesa. Tornar-se mais sóbrio, mas isso sempre implica a criação de uma língua estrangeira na própria língua”. (trad. nossa) Ou ainda, em *Conversações*, quando Deleuze valoriza Burroughs ao apontá-lo como aquele que colocou questões muito importantes, entre elas, o fato de que foi o primeiro a usar o termo controle, na acepção tomada por nosso autor para cercar o conceito contemporâneo de sociedade de controle, para além da chamada sociedade de disciplina, definida por Foucault (cf. 1990/1992, p. 220).

outra perspectiva, sustentar uma visão mais real, menos carregada de imagens prévias. Há aí, como há também em Foucault, certa revalorização das margens, dos marginais à sociedade, daqueles que, fazendo valer a potência de suas singularidades, conseguem resistir aos fenômenos gerais de normatização.

Tentar pensar a vida lá onde ainda ela não foi de todo tomada pela norma, pelas forças reativas, por uma vontade niilista: a *crítica* proposta pelas margens tem uma função *clínica*. Eis talvez porque possuem uma sensibilidade fina, porque veem e ouvem de modo diferente: ainda relativamente dissociados de uma lei mais geral e comum, leem os sintomas do mundo de uma maneira diversa e singular, podendo gerar perspectivas novas. São donos de uma sensibilidade anômala. Kerouac, Ginsberg, Burroughs são grandes escritores cujas potências de percepção foram inovadoras, ao diagnosticarem e pensarem o mundo em termos de sintoma.

CRÍTICA E CLÍNICA DO CINEMA: O ROAD MOVIE

Nos livros *A Imagem-Movimento* (1983/1985) e *A Imagem-Tempo* (1985/1990), Deleuze não faz menções diretas ao *road movie*. É algo a se pensar, ainda mais ao levarmos em conta o quanto ele enaltece a literatura anglo-americana e a *geração beat*, que estão na matriz do filme de estrada. De todo modo, sua obra teria muito a dizer acerca dos elementos imagéticos que podem tomar parte nos contornos desse gênero.

Ora, antes de tudo, Deleuze é, provavelmente, no contemporâneo, o pensador que mais valorizou e levou avante certa ideia de movimento que, em seu caso, tem a ver com devires, com mudança, movimentos do espírito, para além do movimento aparente, físico, empírico.³¹ Como associar mais evidentemente este tipo de

³¹ Tomemos, por exemplo, a ideia de nomadismo. Para Deleuze, o nômade não é, a princípio, aquele que se movimenta, não é aquele que se desloca, de um ponto a outro de um espaço. Nomadismo, na visão de Deleuze, não tem a ver necessariamente com deslocamento físico ou empírico. Tal

mobilidade — uma espécie de transformação metafísica, incorporal, percepção de novos signos e constituição de sentidos, invenção de novos caminhos — ao universo do *road movie*?

Tomemos a seguinte via: pega a estrada quem quer *mudar*, quem quer, dito de outro modo, *aprender*. Nesta perspectiva, a estrada tem alguma coisa da *Recherche* proustiana. Aliás, no caso de Proust, Deleuze empreende uma leitura inspirada (cf. 1964/1987), balizando-a pelo aprendizado dos signos, assinalando a dignidade filosófica dos mundos proustianos segundo um vetor até então pouco explorado: se os signos provocam o pensamento, é porque está sempre aí em curso um processo que ao fim e ao cabo é o de uma aprendizagem, algo que só pode se dar no tempo, ao sabor de movimentos emaranhados e tramados em encontros, decepções e revelações.

Buscar a verdade é aprender. Lidar bem com os signos, saber lê-los ou decifrá-los é o que se dá na demora e na paciência de um processo de aprendizagem. A verdade dos signos se trai na medida em que a eles nos tornamos sensíveis: “Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos”. (DELEUZE, 1964/1987, p. 4) Tornar-se sensível, ser sensível a isto ou àquilo — a linguagem deleuzeana nos faz retomar a contumácia de algumas interrogações que não poderão nos deixar: como nos tornamos sensíveis a signos mais ricos e elevados? Ou, de outro modo: o que se aprende na estrada? O que se

mobilidade é de outra ordem: não é extensiva, mas intensiva. São velocidades de pensamento. Assim, pode-se muito bem ser um nômade, viajar sem sair do lugar. Para tanto, basta tentar encontrar meios para liberar o pensamento e dar-lhe máxima velocidade. Não há nada mais veloz que uma efetiva viagem do espírito, quando este se encontra tomado em seus movimentos turbilhonares intensivos, e, entretanto, podemos muito bem-estar fisicamente parados. Não se trata de deslocamento físico, mas metafísico, e o nomadismo é sempre intensivo. Cf. por exemplo Deleuze e Guattari (1981/1997, p. 166) ou Deleuze e Parnet (1977/1998, p. 51).

busca nela? Como nos tornamos sensíveis aos signos da estrada? Que verdades estão aí em jogo?

Isso é também indissociável da própria desterritorialização, da linha de fuga. Deleuze e Parnet dizem, no início do texto *Da superioridade da literatura anglo-americana*: “Partir, se evadir, é traçar uma linha [...]. A linha de fuga é uma desterritorialização [...]. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma linha de fuga” (1977/1998, p. 49). E por que se foge? Há aí, seguramente, uma vertente política. Pegar a estrada, escapar, é a escolha que surge a um personagem quando o contexto está sem graça, pesado, por demais esquadrihado: rebelar-se aqui é partir em busca de outros mundos possíveis, de um horizonte mais arejado, de novas potências de vida, como fizeram os *beatniks*. Afirmam os autores: “Só se descobrem mundos através de uma longa fuga quebrada” (1977/1998, p. 52). Por outro lado, nada está dado na fuga, o bom nunca está garantido e, ao longo da viagem, há sempre o perigo de se reencontrarem as dificuldades, as dores e as angústias, ou até mesmo aquilo de que se foge: “Fugindo de tudo, como não reconstituir tanto nosso país natal quanto nossas formações de poder, nossos álcoois, nossas psicanálises e nossos papais-mamães?” (1977/1998, p. 52) É sempre uma luta que está em jogo na estrada e exposta a todo tipo de fracasso. Claro, são combates físicos, visíveis, mas é preciso apontar outro registro em que a luta também se passa: há, talvez sobretudo, combates internos, metafísicos e nem por isso menos reais. A pretexto de uma elaboração mais ao rés-do-chão, tomemos a especificidade de alguns casos.

O que dizer de uma obra como *Sem Destino* (Denis Hopper, 1969)? É o centro de convergência dos *road movies* — onde os precursores chegam e de onde os novos desenvolvimentos podem partir —, além do que, é uma produção completamente enredada na contracultura e em seus efeitos, na própria cultura *hippie*, apresentando vínculos patentes com *On the Road*, de Kerouac, mas brilhando com luz própria. Notemos os encontros que se dão ao longo da viagem entre Los Angeles e New Orleans, especialmente com imigrantes e *hippies*. Atentemos para as diferenças entre os silêncios e a contemplação de Wyatt (o Capitão América, Peter Fonda) e as ansiedades de Billy (Dennis Hopper), especialmente a partir da

aparição essencial de George Hanson (Jack Nicholson). Observemos ainda os vínculos que são mantidos com as drogas, os choques que se dão com a lei e os poderes. O que Wyatt e Billy veem na estrada? O que é liberdade, no caso? Onde fica a América que procuram?

Pensemos também em *A Estrada da Vida* (Fellini, 1954): as venturas e desventuras de Zampano (Anthony Quinn) e Gelsomina (Giuletta Masina) são narradas, ao longo de uma viagem mambembe por lugares perdidos da Itália do pós-guerra. Zampano havia “comprado” Gelsomina de sua família indigente, a fim de que o ajudasse no número circense que apresentava cidade a cidade e substituísse Rosa, irmã de Gelsomina, que falecera. Em meio a uma procissão religiosa em algum desses lugarejos, surge Matto (louco, em português, interpretado por Richard Basehart), também artista de circo, personagem fortemente crítico e clínico cuja passagem — algo rápida, mas intensa e perturbadora — vai provocar efeitos em Zampano e Gelsomina, modificando-os, levando o filme para outras paragens. Trata-se de uma obra tocante que nos impõe questões como: o que pode ser o trágico na estrada? O que é o povo, de que povo se trata, este que é mostrado nas regiões pobres visitadas e das quais os personagens procedem?³² O que pode ser esta “vontade de estrada”, a estrada como casa, como lar, que alimenta os espíritos de Zampano e mesmo de Gelsomina? Que forte aprendizagem os caminhos instigam, esta que fica em pauta com o casal de personagens, que se colocam entre a inocência e a experiência, entre a alegria extasiante e a tristeza profunda?

O iraniano Abbas Kiarostami mantém uma relação forte e particular com filmes de estrada.³³ Em *Gosto de Cereja* (1997), a produção se dá a partir das derivas de Badii (Homayoun Ershadi), em

³² Deleuze afirma no texto *A Literatura e a Vida*, que abre o volume *Crítica e Clínica*: “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo” (1993/1997, p. 14).

³³ Quanto a isso e tendo em vista uma leitura fundamental dos trabalhos desse autor, cf. Jean-Claude Bernardet, *Caminhos de Kiarostami* (2004).

seu carro, junto às periferias de Teerã. O que procura o atormentado Badii? Alguém que aceite realizar uma delicada empreitada, ainda que bem paga, qual seja a da alvorada do dia seguinte, dirigir-se a uma cova aberta nos confins da cidade e chamá-lo pelo nome, por duas vezes. Caso ele responda, socorrê-lo, caso contrário, enterrá-lo. Ao longo desse percurso, nos deparamos com a realidade iraniana, seus diferentes sujeitos e etnias (que acabam passageiros de Badii), suas paisagens belas e insanas, seus desertos, sua permanente reconstrução em função dos contextos de guerra. Paradoxo do filme: finalmente, quem aceita a proposta é um turco que já havia tentado se matar e cuja conversa — sensível, inteligente, bem-humorada, cheia de vida — poderia talvez demover o personagem principal do seu intento. Ficamos sem saber. O fato evidente é que se trata de uma textura fílmica incisiva e comovente, que nos abre para as temáticas do suicídio e da homossexualidade (aludida de maneira indireta e sutil, certamente por conta da censura do país), as quais, novamente, colocam em tela as relações entre as margens e os poderes. Além do mais, é de se perguntar outra vez pelo povo que está ali, todo o tempo vislumbrado e visitado a partir do assento e dos vidros do carro de Badii, povo em sua condição sofrida, operariado multiétnico. E finalmente: o diálogo de Badii com o turco taxidermista ao mesmo tempo em que trocavam de estradas, em que faziam escolhas e caminhos em meio à fértil aridez da paisagem, vida e morte em questão, tudo isso compõe uma cena muito rica, metalinguística, poética. Seria preciso pensá-la em suas múltiplas possibilidades, em seus diferentes planos, em suas virtudes técnicas e conceituais.

UMA CONCLUSÃO: MODOS DE VIDA

Enfim, o que a literatura escrevinha ou o cinema acaba por filmar, nesses casos, são modos de vida, personagens que, muitas vezes na extrema delicadeza de suas trajetórias, foram capazes de desafiar a teia dos lugares comuns e dos poderes estabelecidos, ao ponto, quem sabe, de se reinventarem como sujeitos, ao afirmarem, mesmo por jeitos incertos, talvez sem perceberem, a crença em novos

mundos, em novos caminhos. Aquilo que Deleuze pondera como além-do-homem ou como o artista avança por esta trilha.³⁴

A perspectiva crítica e clínica é aquela que tenciona cartografar tais trajetórias, na literatura, no cinema ou em qualquer outra arte, detectar e acompanhar, ao longo do tempo, as linhas de força que configuram uma vida, um modo de vida, o embate que travam com os poderes e o establishment, as fugas que perpetram, os perigos e as dificuldades que enfrentam, tudo isso tendo em vista as potências da mudança e a busca de novas verdades, de verdades mais altas e fecundas, de novas maneiras de viver e de pensar, enfim. Falando diretamente sobre o assunto *crítica e clínica*, em *Conversações*, Deleuze afirma:

Há um liame profundo entre os signos, o acontecimento, a vida, o vitalismo [...]. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras. Tudo que escrevi era vitalista, ao menos assim o espero, e constituía uma teoria dos signos e do acontecimento. Não creio que o problema se coloque diferentemente em literatura e nas outras artes (1990/1992, p. 179).

³⁴ As noções de crença e de modos de vida são paralelas à problemática sintomatológica, atravessando a produção de Deleuze praticamente de uma ponta a outra. Basta que nos lembremos do primeiro livro, *Empirismo e Subjetividade* (1953/2001), sobre Hume, no qual o problema da crença é essencial, e da última obra escrita com Guattari, *O que é a filosofia?* (1990/1992), na qual o assunto também é de grande relevo. Sobre isso, e tendo em vista os possíveis elos com a imagem-tempo deleuzeana, cf. especialmente Paola Marrati, *Deleuze. Cinéma et Philosophie*, capítulo *Images et immanence. La question du monde* (2004, p. 315-333). Como percebermos as coisas sob uma perspectiva mais rica e poética, menos baixa e penosa? A crença laica, estabelecida como pura afirmação, nos convoca, em seu regime perspectivista, à pauta de uma estética da existência, de acordo com a constituição de novos modos de existência, de novas formas de vida, cujas condições exemplares são o além-do-homem ou o super-homem (segundo a leitura que Deleuze faz de Nietzsche) e o artista (segundo a leitura que faz de Marcel Proust).

Uma tal citação reforça nossa hipótese de que, na base, em seus alicerces mais decisivos, a leitura que Deleuze faz do cinema é também uma leitura crítica e clínica, como talvez, de resto, toda a sua produção filosófica. Não é para menos: como procuramos sublinhar no início do texto, é Nietzsche quem orienta Deleuze no pensamento, é a partir dele que o autor vai buscar outro lugar para a sua filosofia, uma nova imagem de pensamento.

Essa presença é tão importante em *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo* (embora mais implícita) quanto em suas leituras francamente críticas e clínicas da literatura (nas quais é fato manifesto) e tal orientação implica uma ideia de verdade que é inseparável de um vitalismo, de uma sintomatologia: onde estão as verdades altas e nobres (ou plenas de vida)? Onde estão as verdades baixas, estéreis, ressentidas (ou esvaziadas de vida)? Como afirmamos, para Deleuze, as verdades mais fecundas estão sempre nas margens, são sempre minoritárias, pois somente aí é possível inventar, criar, por si e em si, longe dos modelos prévios, que tudo firmam à sua imagem e semelhança, caso dos campos majoritários da cultura.

REFERÊNCIAS

BERNARDET, J. C. *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

DELEUZE, G. (1967) *Apresentação de Sacher-Masoch*. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.

DELEUZE, G. (1983) *A Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. (1985) *A Imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DELEUZE, G. (1990) *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. (1993) *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. De Sacher-Masoch au Masochisme. *Arguments*, 5e année, n. 21, p. 40-46, 1961.

DELEUZE, G. (1953) Empirismo e Subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2001.

- DELEUZE, G. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Paris: Editions Montparnasse, 1997.
- DELEUZE, G. (1967) Mística e masoquismo. Em: DELEUZE, G. *A ilha deserta e outros textos – Textos e entrevistas (1953-1974)*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- DELEUZE, G. (1962) *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.
- DELEUZE, G. (1964) *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DELEUZE, G. Sens et Valeurs. *Arguments*, 3e année, n. 15, p. 20-28, 1959.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1981) *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1981) *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1972) *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. (1990) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G. e PARNET, C. (1977) *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- MARRATI, P. Deleuze. Cinéma et Philosophie. Em: ZOURABICHVILI, F. et SAUVAGNARGUES, A. et MARRATI, P. *La Philosophie de Deleuze*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.
- SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

FILMOGRAFIA

Sem Destino. Direção: Denis Hopper. Produção: Peter Fonda, Bob Rafelson e William Hayward. Estados Unidos, Columbia Pictures Corporation/Pando Company Inc./Raybert Productions, 1969, 1 DVD.

A Estrada da Vida. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino de Laurentiis e Carlo Ponti. Itália, Ponti-De Laurentiis cinematografica, 1954, 1 DVD.

Gosto de Cereja. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami. Irã/França, Ciby 2000 e Abbas Kiarostami Productions, 1997, 1 DVD.

A ESCOLA NA LITERATURA E NO CINEMA: UMA REFLEXÃO LITERÁRIA, SEMIÓTICA E SOCIAL DO FILME *ENTRE OS MUROS DA ESCOLA*

Jose Carlos Debus

INTRODUÇÃO

Este texto pretende refletir e dar visibilidade para uma prática educacional representada pela literatura a partir da leitura de um material audiovisual, o filme *Entre os muros da escola*, uma produção cinematográfica baseada no romance *Entre les Murs*, do escritor francês François Bégaudeau, publicado no Brasil com título *Entre Os Muros da Escola* pela editora Martins Fontes em 2009. Trata-se do terceiro romance deste autor que teve um reconhecimento da crítica especializada e do público leitor e foi premiado no *France Culture-Télérama*, em 2006, prêmio que é atribuído ao melhor romance escrito em língua francesa por um júri formado apenas por estudantes selecionados em toda a França.

O livro *Entre os Muros da Escola* apresenta uma narrativa contemporaneíssima que focaliza o cotidiano de uma turma do oitavo ano da educação básica de uma escola na periferia de Paris. A história gira em torno de um jovem professor de língua francesa que tenta ensinar as complexas regras desta língua a estudantes de vários lugares do mundo cujas famílias imigraram para a França. A narrativa se concentra nos embates e nas tensões estabelecidas no espaço da sala de aula, envolvendo estudantes e professor e estabelecendo um discurso sobre as tensões sociais e multiculturais que envolvem este ambiente.

Este estudo tem como objetivo analisar a prática educacional representada pela literatura e pelo cinema por meio da escola “ficcional” narrada no romance *Entre les Murs* e no filme *Entre Os Muros da Escola*, dialogando com aspectos da escola “real”. Abordaremos as tensões sociais e multiculturais colocadas no cotidiano do sistema escolar questionando a condição de convivência

e relacionamento de jovens pré-adolescentes e adolescentes e seus professores. O objeto de análise para este estudo é o texto escrito (o romance) e, particularmente, o texto audiovisual (o filme) e suas diferentes perspectivas, pois acreditamos que a linguagem audiovisual pode enriquecer e ampliar a leitura de um texto escrito (STAM, 2018).

Para nos guiar neste emaranhado multicultural e intertextual seguiremos o referencial teórico desenvolvido por Robert Stam (2006; 2018), para quem o cinema pode ser considerado como um potencial enriquecedor da literatura, no contexto de uma metodologia que busca na intertextualidade as várias formas de adaptar o texto literário ao cinema. Por Cristian Metz (1972) que se dedica ao estudo e à crítica do cinema com enfoque das conquistas da semiologia e nos permite compreender os signos cinematográficos no universo da comunicação e procura alcançar o sentido e a forma da relação entre cinema e realidade. E por Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2000) que desenvolvem um panorama geral das contribuições do campo teórico para o entendimento da linguagem visual e demonstra um modelo de análise de imagens no qual o processo de produção interfere no resultado do signo e no seu entendimento.

Paulo Freire (2003; 2007) e Stuart Hall (2006) nos ajudam colaboram para a compreensão da multiculturalidade e da experiência ensino/aprendizagem. Para Freire (2003; 2007) incluir é aprender uns com os outros de forma dialógica. O diálogo deve selar as relações de compromisso entre o educador e o educando, todos incluídos na ação de interlocução independente de suas diferenças e identidades. Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) chama a atenção para a discussão em torno da nomeada “crise de identidade” que faz com que o sujeito tido como unificado se apresente deslocado por conta das transformações sociais ocorridas em escala global. Hall (2006) recompõe os conceitos de identidade ilustrando que o sujeito do Iluminismo tinha como base o conceito de centralidade na pessoa humana e sua racionalidade. Já o sujeito sociológico seria caracterizado por sua capacidade de interação com o mundo e o sujeito pós-moderno seria composto por várias identidades.

LITERATURA, CINEMA E EDUCAÇÃO

Discutir literatura, cinema e educação é um enorme desafio, pois envolve múltiplos pontos intertextuais e imagéticos de intercessão possíveis entre essas três manifestações culturais. Podemos pensar a literatura, a sala de cinema e a sala de aula como espaços que condicionam nossa forma de pensar e agir. A sala de cinema é o mundo da luz, do espetáculo e do show e a sala de aula é o mundo apagado, enfadonho e sem graça e a literatura é mundo que buscamos para redimensionar a arte cinematográfica e as relações de ensino e aprendizagem.

A escola é uma instituição social regida pela seriação, pela linearidade, pelos currículos, por metas a serem alcançadas por todos e ao mesmo tempo. Ela está sempre inserida em um sistema pensado para todo o conjunto da sociedade e deve obedecer a parâmetros políticos, sociais e econômicos. Mas, ainda assim, deve ser também um espaço de convivência, de encontros, das parcerias. Ao professor cabe a tarefa de trabalhar esses aspectos lineares e, também, buscar outras formas de convivência humana e inserir os estudantes a outras dimensões possíveis, em outras linguagens.

Ao colocar imagens e sons em movimento a partir de uma narrativa literária, o cinema, e cada filme em particular, faz aflorar as emoções por meio dos sentidos, todos os sentidos. O cinema propõe outras formas de percepção e de construção de subjetividades que, podemos dizer, vai além do texto escrito. Cada um constrói sua própria percepção e pode expressar livremente seu ponto de vista. Embora o olhar do cinema seja sempre construído pelo ponto de vista único das câmeras e da perspectiva como construção da imagem.

Como já destacado, a análise proposta se faz sobre o filme *Entre os Muros da Escola* (“Entre les Murs”), que tem no elenco François Bégaudeau, Nassim Amrabet, Laura Baquela, Cherif Bounaïdja Rachedi, Juliette Demaille, Dalla Doucoure, Arthur Fogel e Damien Gomes e como diretor de Laurent Cantet. O filme foi

vencedor do prêmio Palma de Ouro no Festival de Cannes, em 2008, e como já mencionamos acima, é baseado no livro homônimo de François Bégaudeau, que retrata o cotidiano de um ano letivo em uma escola pública no subúrbio de Paris na atualidade, focando-se em uma classe e as aulas desta com o professor de francês.

O personagem central da história, interpretado pelo próprio François Bégaudeau, tem de lidar não só com a falta de interesse dos alunos, um grupo de adolescentes entre 13 e 15, mas as diferenças sociais e o choque entre culturas africana, árabe, asiática e, claro, européia, dentro das quatro paredes da sala de aula. De um lado é colocada a mediação do professor e seu esforço em fazer com que seus alunos incorporem o idioma francês, que pode ser interpretado como uma espécie de "processo civilizador" imposto a esses alunos de diferentes etnias e, de outro, a mediação linguística por meio das tensões sociais e multiculturais envolvendo jovens adolescentes filhos de imigrantes e imigrantes de vários lugares da África e da Ásia. A linguagem é o grande campo de batalha onde é travado esse conflito cultural.

Vários aspectos da função da linguagem textual e as questões sobre a autonomia ou dependência sobre a imagem em relação à palavra já foram amplamente discutidas por vários autores. Santaella (2000) expõe três casos que diferenciam essa relação. O primeiro diz que a imagem é inferior ao texto e simplesmente o complementa, sendo, portanto, redundante ilustração. O segundo apresenta a imagem como superior ao texto e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele. O terceiro coloca a imagem e texto no mesmo nível de importância. A imagem, neste caso, é integrada ao texto e a relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade (SANTAELLA, 2000, p. 54). Para Stam (2018) há uma evolução nesses sentidos e que essas noções de superioridade, inferioridade ou mesmo de fidelidade da imagem em relação à literatura e a imagem podem ser substituídas por uma relação de intertextualidade e transtextualidade.

O diretor de *Entre os Muros da Escola*, Laurent Cantet, explica um pouco como escritor e diretor estabeleceram uma relação de realização e como os eventos a serem filmados eram organizados:

Nós [Cantet e Bégaudeau] nos encontrávamos todos os dias uma hora antes da filmagem num café em frente à escola para fazermos o plano das cenas do dia. François tinha a responsabilidade da orquestração da cena, pelo menos nas primeiras tomadas. Ele estava diante de 25 alunos e devia conseguir juntar todos para o nosso objetivo. Eu tinha para a filmagem três monitores à minha frente, num canto da sala, e uma ligação de áudio com cada cameraman, para sugerir as deslocações. Às vezes intervinha no meio de uma cena. A preparação durou todo um ano escolar. A filmagem, sete semanas. Hoje não sei o que é do livro ou o que é do trabalho posterior (CANTET, 2008, p. 3).

O fio que move a trama de *Entre os Muros da Escola* esta carregado de significações conotativas e os motivos que simbolizam o universo e fazem parte da construção do filme são apresentados a partir de temáticas fragmentadas no contexto multicultural: a relação professor/aluno e a maneira irremediável como a França lida com seus imigrantes; a autocrítica de um professor sobre o fracasso da escola em atender seus alunos; a hierarquia como estrutura de funcionamento do ensino; o papel dos jogadores de futebol na formação da identidade dos jovens filhos de africanos; a linguagem como símbolo de dominação cultural e social.

Os filmes sempre foram uma fonte importante de conhecimento da realidade, no caso do filme *Entre os Muros da Escola*, mesmo quando mostra uma sala de aula específica no subúrbio de Paris toca em temas que são universais e que todo o mundo partilha esta realidade. Conforme Metz (1972), o cinema opera segundo uma *impressão da realidade* que favorece aquela identidade ou oposição. Essa impressão de estarmos diante de um quadro real e testemunharmos a ação é reforçada pela impressão que caracteriza os filmes.

Em *Entre os Muros da Escola*, o diretor Laurent Cantet conduziu a trama de forma extremamente realista e com influências

documentais. O uso de atores não profissionais (interpretando, praticamente, a si próprios), adoção de narrativa mais natural, a câmera na mão, o som do ambiente e os diálogos e situações completamente dentro do universo retratado garantem o grau de realismo do filme. Para Cantet (2008, p. 2), “tudo ali foi escrito, eles estão atuando. Toda a evolução dos personagens e situações foi planejada. Havia espaço para bastante improvisação, mas tudo partia de um roteiro. O que a gente tentou fazer foi recriar uma impressão de realidade”.

Existe um enorme muro que separa professores e alunos que protagonizam *Entre os Muros da Escola*. Culturas e tradições diferentes se confrontam na sala de aula. Alunos de diferentes origens, que não se consideram cidadãos franceses, e tem raízes na sua cultura e na terra natal, criticam o francês típico e seus hábitos, ao mesmo tempo em que se sentem discriminados por estes. A relação entre professor e aluno acontece num universo escolar muito pouco favorável ao aluno imigrante ou filho de imigrante.

O espaço físico da escola é frio, inóspito, opressivo. O pátio de recreio não tem sequer um banco onde os jovens possam se sentar, não há uma sombra para abrigá-los, não existe nenhuma quadra esportiva onde possam jogar bola sem incomodar os colegas.

A relação da escola com os pais dos alunos é precária, não havendo entre o corpo docente ninguém que conheça a língua ou a cultura de origem de seus alunos; a escuta é desatenta e desrespeitosa, o discurso dos pais não é levado em consideração; a escola não se interessa pelo que se passa com seus alunos fora de seus muros. As imagens do filme e as páginas do livro mostram que não há condições pedagógicas na materialidade do espaço.

Embora seja bem-intencionado, o protagonista do filme, professor François Marin, não acredita na competência de seus alunos e sua agressividade se revela no uso frequente da ironia e do sarcasmo, estabelecendo um estado de humilhação e vergonha nos alunos. Toda essa estrutura desfavorável é mantida por meio de um modelo hierarquizante que é respeitado mesmo se sabendo que é ineficaz e desigual.

Paulo Freire (2007) afirma que, muitas vezes, um simples gesto do professor pode, significativamente, valer como força formadora ou destruidora da vida do educando. Como ensinar, como formar sem estar aberto ao contorno geográfico e social do educando? Ao professor cabe a prática de abrir-se a realidade dos educandos e partilhar a atividade pedagógica. E preciso tornar-se absolutamente íntimo de sua forma de estar sendo, no mínimo, menos estranho e distante dela. Freire (2007) afirma que o fundamental para o educador é a sua decisão ético-política e a sua vontade de intervir no mundo.

Num primeiro momento o personagem François Marin pode ser visto como um educador, mas também como uma espécie de colonizador. Seu sobrenome Marin (marinheiro), sugere alguém que é desbravador dos mares e de novas terras. Seu esforço em fazer com que seus alunos incorporem o idioma francês pode ser interpretado como uma espécie de processo civilizador imposto a esses alunos de diferentes etnias. O docente faz o perfil conciliador, aberto ao diálogo. Antítese do linha dura, ele tenta de todas as formas apaziguar os ânimos em sala de aula. Na contramão de outros colegas seus que se revoltam com aquilo que eles consideram falta de respeito dos estudantes.

A nação francesa durante vários séculos exerceu um imperialismo dominante economicamente e culturalmente. Vários povos da África, Ásia e América foram dominados e explorados por este império. Alguns deles, até recentemente. Essa prática colonizadora fez com que a metrópole e sua capital fossem sempre habitadas por imigrantes que fugiam das guerras e das péssimas condições de vida nas colônias. O resultado é que a França contemporânea é formada por várias etnias oriundas das colônias que, no dia-a-dia, tentam manter suas características culturais e ao mesmo tempo assimilar a cultura francesa.

Hall (2006) em seus estudos focaliza esse sujeito fragmentado e suas identidades culturais, para ele a nação pode ser entendida como um sistema e representação cultural que extrapola a noção de legitimidade do ser social, pois as pessoas não são apenas cidadãs, já que partilham uma gama de significados: narrativas, estratégias

discursivas, mitos, instituições. Assim, os diferentes membros das culturas nacionais, independentemente de sua cor, classe e gênero seriam unificados numa única identidade cultural, a identidade do “civilizador”. O estudioso aponta para o fato de que grande parte das nações foi formada por um processo violento de conquista de diferentes povos, de diversas classes sociais, assim como diversas etnias e gêneros.

O filme e o livro aqui estudados expõem uma visão colonizadora a partir do ponto de vista do “civilizador”, por este caminho o outro se torna a rebeldia que deve ser combatida e conquistada através da assimilação da cultura do “civilizador”. O filme traça uma linha que estabelece uma diferença cultural e social entre dois lados: o civilizado e o rebelde. Essas diferenças, agora fazem parte dos conflitos e incompreensões nas periferias da capital da metrópole. Para Hall (2006), ocorre uma concepção de identidade mutável, transitória, contraditória resultante das relações sociais entre os sujeitos na qual “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado” (p. 11).

O esporte, futebol, está presente no contexto da trama como um meio possível de integração étnica e social permitida pelo civilizador. Na época que o livro e o filme foram lançados a base da seleção francesa de futebol é formada por muitos atletas estrangeiros naturalizados ou filhos de imigrantes das ex-colônias africanas. É o caso de Zidane, Henry e Thuram, por exemplo, três dos principais jogadores seleção francesa. Numa das cenas os filhos de imigrantes conversam euforicamente sobre os seus ídolos. O primeiro, filho de um antilhano, fala de Thierry Henry, cujo pai nasceu em Guadalupe e a mãe, na Martinica — duas ilhas nas Antilhas, colonizadas pela França. O segundo fala de Zinedine Zidane, cujos pais nasceram na Argélia e o terceiro fala de Didier Drogba, filho de imigrantes da Costa do Marfim. Drogba iniciou sua carreira futebolística na França, mas sempre defendeu seu país de origem. Este fato mostra que o jogador que atua por uma seleção africana possui um valor maior comparado aos ídolos que jogam pela seleção francesa. O filme

mostra claramente que os craques do futebol são uma referência fundamental no imaginário dos jovens alunos e os mantêm ligados aos seus valores étnicos e anticolonialistas.

Tanto o livro de François Bégaudeau como o filme de Laurent Cantet evidencia que o sistema de ensino francês não tem em seu currículo políticas que orientem a inclusão das minorias étnicas. Os professores exercem sua prática pedagógica com base na autoridade e hierarquia. A aluna Koumba, vivida por Rachel Régulier, é constantemente insultada. Ela e sua amiga Esmeralda são chamadas de insolentes e vagabundas, pelo professor François, durante um ataque de fúria que quase lhe custou o emprego. Souleymane, interpretado por Franck Keïta, é o garoto problemático que se indis põe com o professor e seus colegas. Koumba e Souleyman são dois personagens rebeldes e principais questionadores da autoridade do professor. Essa rebeldia é combatida com insultos e ameaças de expulsão, caracterizando uma visão colonialista na qual o rebelde deve ser conquistado através da assimilação da Cultura do “civilizado”.

Para Paulo Freire (2007) incluir é aprender uns com os outros de forma dialógica, embora se saiba que essa relação não seja um procedimento fácil, pois há resistências variadas com conotações ideológicas plurais. O diálogo sela as relações de compromisso entre educador e educando, todos incluídos na ação de interlocução independente de suas diferenças e identidades, na transformação da realidade. Os que resistem ou temem essa transformação acabam por tomar para si uma atitude antidialógica, pois sabem que a prática dialogal pode levar ao desenvolvimento da consciência crítica dos educandos. Deve-se dialogar e educar pela política do amor porque “o diálogo não pode existir sem um profundo amor, pelo mundo ou pelos homens. Designar o mundo, que é ato de criação, não é possível sem estar impregnado de amor” (FREIRE, 2007, p. 107).

A escola representada no filme passa ao lado de todas as oportunidades oferecidas no seu entorno e deixa de exercer sua função educadora e formadora. Às vezes assume uma postura democrática e permite que os alunos participem das reuniões do Conselho, mas nenhum dos professores presentes se dispõe a lhes explicar porque

estão ali e como deveriam se comportar, apesar dos esforços dos alunos para se fazerem notar. Pelo contrário, os professores não lhes dão a mínima atenção, e agem como se eles fossem invisíveis. Em vários momentos do filme fica evidente o valor da lealdade entre os alunos. Talvez a cena mais comovente seja a manifestação de solidariedade entre os jovens com a atitude da menina agredida que, diante do professor, defende o colega agressor. No entanto, a escola só valoriza os momentos de tensão e conflito entre eles. Emblemática também é a convivência profissional dos professores. Quando alguém tenta sugerir uma integração ou valorização do comportamento de imediato recebe uma resposta desinteressada e preconceituosa sobre a incompetência dos estudantes para entender um texto mais elaborado. Mesmo quando estes dão sinal de sua capacidade. O exemplo é a aluna considerada entre os menos capazes que, no entanto, é capaz de ler os diálogos de Platão.

Os autores Shohat e Stam (2006), críticos e pesquisadores da imagem cinematográfica, fazem uma análise do cinema eurocêntrico, colocando-o como uma das principais armas imperialistas responsáveis pela imposição de conteúdos ideológicos favoráveis às classes dominantes. Capaz de influenciar e perpetuar a supremacia de uma classe em detrimento de outras. O filme *Entre os Muros da Escola* faz um caminho contrário. Sua abordagem é mais plural e seu texto identifica antagonismos que revelam a fragilidade da convivência étnica e salienta que todos os povos acabam por constituir-se de uma pluralidade sincrética que não pode ser negada como fator determinante na constituição da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filme *Entre os Muros da Escola* denuncia a precariedade do sistema de ensino francês no que se refere à falta de políticas públicas estabelecidas que orientem a inclusão e a convivência entre as minorias étnicas. Os professores exercem sua prática com base na autoridade, na hierarquia e nos conteúdos nacionais. Os estudantes são apresentados como seres problemáticos e rebeldes que se indispõem com os professores e com os próprios colegas. Essa rebeldia é

combatida com insultos e ameaças de expulsão, caracterizando uma visão colonialista, em que o rebelde deve ser conquistado através da assimilação da Cultura do “civilizado”. Tudo isso faz deste filme um retrato de uma humanidade plural, imperfeita e, fundamentalmente, questionadora.

Não há respostas fáceis para as várias questões sobre a prática pedagógica apresentadas no romance de Bégaudeau. No entanto, o filme *Entre os Muros da Escola* a partir de um olhar inteligente e sensível mostra uma juventude disposta a se contrapor às verdades antigas que sustentam os currículos de ensino. O filme mostra o corpo e a mente de um grupo de 24 adolescentes de várias origens, durante o período em que estão na escola. A vida que pulsa entre as quatro paredes da sala de aula é uma vida fervilhante, com debates agitados, protestos contra professores e erupção das emoções. O imprevisível, a intolerância, a ingratidão, as dificuldades de comunicação, o choque de culturas, a solidão, os muros são os ingredientes que permitem uma forma depurada e densa de toda a narrativa.

As imagens servem como fios condutores que articularam a complexidade do pensamento educacional, multicultural e cinematográfico e nos permitem ver um sentido de educação baseado na interação e integração dos saberes. Desse modo, o cinema foi uma linguagem que instrumentalizou um texto literário para e sobre a educação e expõem os conflitos sociais existentes dentro de espaços de ensino e aprendizagem.

Por fim, o romance e o filme apontam para uma perspectiva de leitura policêntrica em contraposição à eurocêntrica, ao romper a existência do centro e apontar para existência de vários centros promotores de cultura. *O filme* não traz uma resposta definitiva às questões por ele levantadas, mas consegue representar um microcosmo de uma sociedade que se mostra incapaz de conviver e aceitar a igualdade e a fraternidade.

REFERÊNCIAS

CANTET, L. Entrevista à revista *Cahiers du Cinema*, n. 637, set de 2008.

- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- SANTAELLA, Lúcia; NOTH, Winfried. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras 2000.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert . *Crítica da imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- STAM, Robert. *Cinema, Literatura e a trajetória e de uma metodologia de pesquisa*. Entrevista concedida à Diálogos Midiológicos 37. Disponível em <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/view/2703>. Acessado em 20 de outubro 2018.

A ESCRITA FOTOGRÁFICA E OUTROS SUPORTES: AS EXPERIÊNCIAS DE ESCRITA E ENQUADRAMENTO DE JOÃO ALMINO EM O LIVRO DAS EMOÇÕES.

Lydiane Batista de Vasconcelos

Geralda Medeiros Nóbrega

Iniciaremos considerando a escrita de João Almino como um duplo, ensaio fotográfico e diário fotográfico, que possui nessa duplicidade uma singularidade: o livro não apresenta imagens impressas, salvo o caso da capa que foi produzida por Rico Lins e que remete a um corpo feminino nu em desfoque, que pode sugerir uma imagem em processo de revelação em laboratório sob a luz vermelha, ou a própria perda de visão da personagem Cadu.³⁵

Para compreendermos esse duplo olhar que a obra de João Almino provoca ao permitir um alargamento do conceito de fotografia ou de escrita nas imagens. Para tanto, deslocaremos o conceito de enquadramento próprio do *métier* fotográfico, para problematizar o uso do suporte página de livro como uma escrita fotográfica e as experimentações práticas de fotografar sem o uso da câmera.

O LIVRO DAS EMOÇÕES DE JOÃO ALMINO

Escrito em 2008, *O Livro das Emoções* faz parte de uma trilogia sobre a cidade de Brasília. Em entrevista³⁶ sobre o romance, o autor, ao ser interpelado sobre a personagem e a dimensão autobiográfica da escrita, diz que não se trata de escrita de si, mas que se utilizou da personagem para construir uma reflexão sobre a fotografia: “Fui

³⁵ Rico Lins+studio assina todo o projeto gráfico das capas de João Almino. Para a visualização das outras capas ver o portfólio do artista; <http://www.ricolins.com/portfolio/editora-record/>.

³⁶ Link para a entrevista <http://www.joaoalmino.com/entrevista-do-autor-sobre-o-livro-das-emocoes/>.

montando a história aos poucos, imaginando as fotos que dariam movimento à narrativa e procurando trabalhar em dois tempos, o do presente e o da memória”. Na entrevista o autor também discorre sobre a escolha da personagem:

Num plano mais rasteiro, a escolha de um personagem cego para descrever o que se vê e o que não se vê serve também ao propósito de radicalizar alguns temas do que eu poderia chamar de ensaio fotográfico contido no romance, bem como revelar conexões entre visualidade, imaginação e memória.³⁷

A narrativa conta a história de Cadu, um fotógrafo que perdeu a visão e que decide escrever um livro de memórias através das imagens presentes em seu arquivo fotográfico. Como para a personagem cada fotografia é um relato de uma emoção, ele intitula o diário de *O livro das emoções*, narrando à história da personagem Cadu e produzindo ao mesmo tempo um diário fotográfico e um ensaio sobre a linguagem fotográfica. No decorrer do livro, alguns subtítulos fazem referência à questão da visão ou sua ausência: “O homem que via demais”, “Os olhos de Marcela”, “Do desprezo de uma mulher no olhar do gato”, “Vista parcial da felicidade num dia de agosto”, “O olhar mecânico”, “Tateando Tânia”.

Consideramos a escrita de João Almino dentro do que Josefina Ludmer conceituou como literatura pós-autônoma, visto o caráter de indefinição de fronteiras próprias dessas escrituras do presente. Ludmer, mesmo ponderando que a materialidade livro ainda continua sendo o principal suporte desses escritos, bem como as formas de circulação e divulgação não tiveram uma alteração drástica, observa que esses escritos parecem estar em “êxodo”, visto que a grande questão que norteia ou unifica tais escritas é o esvaziamento de sentido que provocam, dando lugar a uma ambivalência latente: “são e não são literatura ao mesmo tempo, são ficção e realidade” (LUDMER, 2010, p. 1). Outra questão problematizada pela autora é a perda de referencialidade, uma vez que essas literaturas “reformulam a

³⁷ Entrevista cedida por João Almino, disponibilizada em seu portfólio.

categoria de realidade: não se pode lê-las como mero ‘realismo’, em relações referenciais ou verossimilhantes” (LUDMER, 2010, p. 3).

Nesse sentido, ao ler *O livro das Emoções*, de João Almino, o leitor aciona aquilo que, para Ludmer também é próprio das literaturas pós-autônomas, uma vez que, por vezes, não encontra o índice de ficção, fabricando através da imaginação uma imagem, só que como no livro essa imagem é narrada, às vezes, em minúcias, o leitor é levado a produzir mentalmente uma imagem única, uma captura, um enquadramento, etc. Dessa forma, Almino, em seu ensaio-romance, permite reformular a ideia de fotografia como captura de um instante, visto que cada leitor ao realizar a leitura, enquadra a fotografia a sua maneira e vai presentificando a imagem constantemente, como também se presentifica o passado da personagem, na narrativa do romance.

Em *Depois da fotografia*, Natalia Brizuela faz um apanhado de livros literários que utilizaram a imagem fotográfica como narrativa ou índice do real. Citando uma série de livros latino-americanos, a autora trata de duas relações entre a fotografia e a literatura: “os livros com fotografias e os livros onde a fotografia, apesar de não estar presente, é percebida através de alterações na sintaxe” (BRIZUELA, 2014, p. 31). Há ainda uma terceira forma de relação que se faz presente na obra de João Almino: o alargamento da fotografia a partir do suporte página, pois a fotografia deixa de ser índice para ser diluída na própria escrita, que ora é ficcional, ora é ensaio fotográfico.

O índice nas imagens fotográficas criadas por João Almino e pelos leitores não existe pela materialidade das imagens apresentadas pela personagem Cadu, mas insere-se no que Natalia Brizuela considerou, citando Roland Barthes, enquanto um “ato performativo”, no sentido de que cada leitor, ao fazer a leitura das imagens narradas por Cadu, a presentificam. Considerando, ainda, a questão do índice na fotografia, João Almino utiliza designações que presentificam a imagem na página através de marcações, localizações e numerações: “Sentia-me artista quando me despedia do Rio com uma foto noturna, a de número 3, que coleí acima.” (ALMINO, 2008, p. 24). “A foto de número 6, acima, ordena coisas díspares, o natural e artificial, o vivo e

o morto, e os faz conviver para sempre com naturalidade” (ALMINO, 2008, p. 24).

Assim como o ensaio de Almino, Brizuela compreende a narrativa fotográfica como índice, ou vestígio de uma temporalidade passada. “A operação estrutural da fotografia é a sua descontinuidade — a imagem está, sempre, fora de lugar, extraída do *continuum* de onde foi tirada” (BRIZUELA, 2014, p. 22).

Brizuela, ao historicizar a transição da fotografia vista como testemunha do real para evidência ou índice observa que: “[...] o realismo da fotografia é aquilo que ela remete, ou seja, seu referente.” (BRIZUELA, 2014, p. 42). A fotografia na contemporaneidade passa a ser presentificada constantemente não tendo um passado como referente. Dessa forma, se consideramos as marcas nas páginas e a narrativa sobre o passado da personagem Cadu, em *O livro das emoções* podemos afirmar que ele cria em sua narrativa uma poética para a fotografia, que se aproxima do que conceituamos hoje como foto-livros ou livros de artista. Uma vez que nessas produções há poucas referências textuais e que boa parte das páginas é tomada pelas próprias imagens, há uma constante autorreferencialidade à própria ideia da série. Em que difere o diário fotográfico de Almino dessas produções? Se, desde meados da década de 1950, a fotografia enquanto movimento artístico tenta se afastar da ideia de prova documental de um passado distante e desconhecido por vezes, por seu observador em galerias de arte e outros espaços expositivos, o que tal perda de referencialidade temporal provoca?

O procedimento narrativo de João Almino acaba por reiterar as poéticas contemporâneas no campo da arte, que ampliam os processos criativos, pois permite que o observador altere a obra, tornando a imagem sempre outra. Além de descrever verbalmente as fotografias, a personagem Cadu descreve o *modus operandi* da produção das fotografias, utilizando-se inclusive, da descrição e de expressões técnicas ligadas a câmeras e composições fotográficas:

Tudo aquilo poderia acontecer ao mesmo tempo, junto com as folhas voando... Por isso usei a grande-angular. Para que a emoção que me invadia se mostrasse na foto de número 8

acima, todo o espaço escolheu para caber no campo de visão da câmara (ALMINO, 2008, p. 48).

Eu gostava de tornar as fotografias indiferentes ao tempo e ao lugar. E, no entanto, a data e o lugar daquela foto ficaram gravados em mim como marcas a ferro e fogo. O uso da lente de noventa milímetros e o fechamento do diafragma até uma abertura de f/16, em exposição de 1/60 de segundo, permitiram uma total profundidade de campo. A luz da manhã incide em inclinação ótima na areia. Cada grão de areia aparece em perfeita nitidez, realçado numa impressão em prata (ALMINO, 2008, p. 26).

Compreendemos esse deslocamento de suporte e criação de uma linguagem única operada por Almino a partir do conceito de fotografia expandida. Rubens Fernando Júnior, ao discorrer sobre o conceito afirma que este surge para nomear a produção artística contemporânea para além “da tríade peirciana (signo-ícone-índice e símbolo)”. Para o autor, a fotografia passa a ser produzida e problematizada por seu caráter icônico e indexical “A fotografia expandida, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produção de imagens que sejam essencialmente perturbadoras” (FERNANDO JÚNIOR, 2006, p. 11). Dentro desse alargamento, a expansão fotográfica produzida por Almino se daria pela própria forma como cada imagem é narrada e pelo deslocamento da materialidade papel fotográfico para página de livro sem imagens. A criação da *perturbação* na produção de Almino se deve a própria ausência da visualidade enquanto impressão no papel e a sua substituição por uma escrita que apresenta imagens, através da numeração das imagens, de narrações sobre elas ou de afirmações da sua presença na página. O próprio trânsito, na obra de Almino, seria a sua estética fotográfica. “O fotógrafo que produz a fotografia expandida, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo” (FERNANDO JÚNIOR, 2006, p. 14). Júnior, citando o trabalho de Vilém Flusser, em *Filosofia da Caixa Preta - elementos para uma futura filosofia da fotografia* diz que esse ensaio foi importante para a compreensão da categoria fotografia expandida,

visto que o autor tece uma série de críticas aos fotógrafos que pensam a produção da imagem apenas através da técnica:

as fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho. O número de potencialidades é grande, mas limitado. O fotógrafo manipula o aparelho, apalpa-o, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. (FLUSSER, 2002, p. 23, apud FERNANDO JUNIOR, 2006, p. 17).

Dessa forma, para o autor, uma das formas de expansão da imagem é a diminuição da valorização do equipamento para uma compreensão da produção da imagem a partir do seu valor imaginativo e construtivo. Almino, em *O Livro das Emoções*, produz um experimento fotográfico sem imagens, se liberta do aparelho e institui uma câmera imaginativa coletiva, que só funciona quando o leitor aciona os mecanismos da sua memória individual.

A personagem Cadu constrói uma narrativa ensaística sobre fotografia para expressar sua concepção de fotografia. Para criar alguns contrapontos sobre as suas percepções estéticas, existem, na narrativa, as personagens Escadinha, Guga e Aída, que acreditam que a fotografia ou registro etnográfico das minorias seria um regime estético importante a ser tratado nas visualidades. Cadu então debate com os interlocutores sobre a dimensão do real na fotografia. Em um dos diálogos travados, o irmão do protagonista reitera a questão da realidade na imagem fotográfica: “O fato é que se pode duvidar de uma história, de uma pintura, mas ninguém duvida de uma foto. Se ela mostra alguma coisa é que aquela coisa estava ali, era real, pelo menos naquele momento” (ALMINO, 2008, p. 67). Cadu, por sua vez, compreende a fotografia como “realidade instantânea”, “capaz de armazenar diálogos inteiros” (ALMINO, 2008, p. 67), enquanto índice do real.

Os diálogos travados entre as personagens sobre qual é a poética da fotografia são constantes, revisitando um debate entre

fotografia autoral *versus* fotografia de rua ou etnográfica. Aída reitera a dimensão documental da fotografia:

Estava para lhe dizer uma coisa: você é fotógrafo, cara; e a fotografia é a única arte que precisa de um objeto concreto, real, na sua frente. Mais do que o cinema. A essência da fotografia é representar a realidade, você sabe disso (ALMINO, 2008, p. 67).

A questão ética nos registros fotográficos, considerados etnográficos ou de rua, também está presente no romance. Nos diálogos entre as personagens são problematizados os limites presentes na captura do outro, dentre as questões trazidas à tona, duas são representativas das inquietações da personagem protagonista: o registro sem autorização de moradores de rua ou indivíduos encarcerados em penitenciárias, e os limites na fotografia de nus femininos e o uso de objetos pessoais como matéria para a imagem. A primeira descrição faz parte de um debate que permeia a fotografia autoral desde a década de 1980, denunciando uma crise moral entre a captura do instante mais natural (ou próximo do real) do evento que está sendo fotografado, ou o pedido de autorização da imagem antes do registro, o que, para uma boa parte dos fotógrafos, faz com que a fotografia assuma outra subjetivação, visto que o sujeito a ser fotografado vai pousar para o fotógrafo. Nesse caso, Almino apresenta esse embate entre a técnica e a ética do seguinte modo:

O homem bom que havia dentro de mim fez menção de sacar alguma nota da carteira e trocá-la por um daqueles adesivos. Mas o fotógrafo cruelmente controlou a cena, mandou o homem bom silenciar qualquer ruído e, aproveitando de sua invisibilidade, aproximou-se para buscar o melhor ângulo. Meu respeito pela fotografia era maior do que minha compaixão por um miserável. Frio, calculista, me senti como o fotógrafo que, entre impedir uma morte e tirar uma foto do assassinato, prefere a foto. A oportunidade, que faz o homem e faz o ladrão, também faz o fotógrafo e sua ética (ALMINO, 2008, p. 49-51).

O projeto autoral, considerado significativo para Cadu, é o seu registro de inúmeras vaginas para compor um mosaico a diversidade corpórea do feminino. Ao retratar a personagem Marcela, Cadu tenta beijá-la, explicando à modelo, que mesmo em se tratando de um

retrato de nudez, ele sabia manter o anonimato das mulheres retratadas: “era fundamental que houvesse uma história por trás de cada uma delas” (ALMINO, 2008, p. 49-51). Em outro trecho da história narrada, Cadu enfrenta uma situação ética muito complexa e se questiona sobre se é lícito o roubo de imagens, ao montar um mosaico de peças íntimas e adornos da personagem Joana: “duas calcinhas minúsculas, meias de seda, um colar de pérolas, brincos de brilhante, um vestido longo e um par de sapatos. Fotografei-as sobre a cama, de diferentes ângulos” (ALMINO, 2008, p. 99).

Daí que Cadu, a despeito da maioria das narrativas dos outros sobre o seu ofício, acredita instituir um *regime estético*³⁸ sobre a diferença para as suas fotografias. Só que, ao contrário da personagem Escadinha, que é narrada como um fotógrafo que não possui um conhecimento técnico aprofundado, Cadu busca aliar o conceito estético da série sobre vaginas femininas ao conhecimento técnico. Em uma descrição densa dos tipos e formatos de partes dos corpos das modelos, ele reitera o caráter etnográfico da pesquisa ao pensar as corporeidades enquanto eivadas de diferenças:

Guga veja essa variedade de formas! As fotografias não são homogêneas meu irmão. De jeito nenhum! Depois há um interesse pelo que está por trás de cada uma. E também por suas texturas, desenhos e volumes, sem falar do diálogo sutil entre os triângulos (ALMINO, 2008, p. 78).

Cadu observa as pessoas, mas elabora imagens a partir das emoções que sente, numa mescla de análise do ofício do fotógrafo e do papel da fotografia, e de uma escrita de si: “aquela era uma foto do meu medo” (ALMINO, 2008, p. 24). “Nenhuma das minhas fotos, salvo uma de Joana quando a conheci, transmite um sentimento semelhante.” (ALMINO, 2008, p. 133). Numa ambivalência entre a

³⁸ Compreendemos o regime estético tal como considerado por Jaques Rancière. Para o autor o regime estético da arte é identificado por um “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”. Passa a ser tecida uma arte que estranha a si mesma, e permite a esta que não se prenda a regras, fundando em si uma singularidade (RANCIERE, 2005, p. 32).

personagem que não enxerga e a que tem um registro mental da materialidade do seu arquivo fotográfico, “Uma possibilidade é me limitar às fotografias, abandonando as palavras por completo. Penso na fotografia como um alfabeto infinito de imagens que cria uma linguagem visual do mundo” (ALMINO, 2008, p. 21-22).

Desse modo, a inespecificidade que marca as produções artísticas contemporâneas também se faz presente na escrita de João Almino. Garramuño, partindo da obra do artista plástico Nuno Ramos e de outros trabalhos que mesclam os campos artísticos, problematiza os entrecruzamentos dos campos de arte contemporâneos, criando o que a autora intitula “uma saída da especificidade do meio, do próprio, da propriedade enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e as barreiras de contenção” (GARRAMUÑO, 2014, p. 15).

Dessa forma, partindo da observação da Garramuño, compreendemos o percurso que faz com que *O Livro das Emoções* saia da especificidade do meio literário e expanda a ideia de fotografia e de ensaio fotográfico. Para a autora, é importante, nas análises da arte contemporânea, a compreensão do percurso como um discurso contra o específico da arte e como essa reverberação no inespecífico acaba criando uma linguagem comum ou mesma linguagem. O que Almino produz, antes de ser uma hibridização da linguagem fotográfica e literária, é a refuncionalização das linguagens, borrando as fronteiras, não sendo, portanto, específica de uma arte.

REFERÊNCIAS

ALMINO, J. *O livro das emoções*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BISHOP, Claire. A virada social: colaboração e seus desgostos. In: *Revista Concinnitas*. Ano 9, v. 1, n. 12, julho 2008. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/22825> Acesso em 08 de dezembro de 2017.

BRIZUELA, N. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, F. *O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana*. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n. 48, p. 11-28, maio/ago. 2016. 1
Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n48/2316-4018-elbc-48-00011.pdf> Acesso em 06 de dezembro de 2017.

JÚNIOR, R. F. *Processos de Criação na Fotografia apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM – n. 16 - 2º semestre de 2006. p. 11.

LADDAGA, R. *Estética de la emergencia*. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LUDMER, J. *Literaturas pós-autônomas*. Trad. Flávia Cera. Desterro: Sopro, n. 20, janeiro de 2010.

FERREIRA, Anna Cristina Andrade. *As mudanças na paisagem cultural do bairro do Varadouro, João Pessoa/PB*. Anais do 3º Colóquio Ibero-Americano Paisagem Cultura, Patrimônio e Projeto-Desafios e Perspectivas. Belo Horizonte, de 15 a 17 de setembro. Disponível em:
<http://www.forumpatrimonio.com.br/paisagem2014/artigos/pdf/70.pdf>
Acesso em 06 de dezembro de 2017.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RANCIÈRE, J. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: EXO/Editora 34, 2005.

RODRIGUES, J. M. N. R. *Retratar-se-retratando: processos de formação na ação artística*. 2013. 216f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina. 31 de agosto de 2013. Disponível em:

<<http://www.tede.udesc.br/handle/handle/694>> Acesso em 20 de agosto de 2017.

SOBRE OS AUTORES

Alessandro Carvalho Sales é doutor em Filosofia pela UFSCar – Universidade Federal de São Carlos e Professor Adjunto da UniRio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. É autor de *Deleuze: Pensamento e Acordo Discordante* (Edufscar/Fapesp) e coorganizador de *Experimentações Filosóficas: Ensaio, Encontros e Diálogos* (Edufscar/Fapesp). E-mail: alessandro_sales@uol.com.br.

Ana Maria Vasconcelos Martins de Castro é doutoranda em Teoria e História Literária pela Unicamp, mestra em Literaturas Portuguesa e Africanas pela UFRJ e graduada em Letras pela mesma instituição. E-mail: anamvmc@gmail.com.

Anna Maria Ribeiro F. M. da Costa é doutora em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Docente do Centro Universitário de Várzea Grande-MT (Univag). Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso. Coordenadora do Projeto de Iniciação Científica do Univag intitulado “Afrodescendentes: educação e políticas públicas na diversidade cultural e a aplicabilidade da lei 11.645/2008 no ensino fundamental” (2018-2019). E-mail: anna-edu@hotmail.com. CV: <http://lattes.cnpq.br/9565286522023443>.

Auricélio Soares Fernandes é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB) na área de Estudos Comparados (Linha de Pesquisa de Literatura, Cultura e Tradução). Graduado em Letras - Habilitação em Língua Inglesa (2011) pela Universidade Estadual da Paraíba. Atualmente é professor de Língua Inglesa do Ensino Médio no Governo do Estado da Paraíba e de Literaturas de Língua Inglesa e Tradução na Universidade Estadual da Paraíba. Tem interesse / pesquisa na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, Estudos Comparados, com ênfase em Literatura e Cinema, Literatura, Televisão e outras mídias, as variações do gótico na cultura, o romantismo, Literatura da Era Vitoriana, Oscar Wilde e Edgar Allan Poe. Publicou *Tematizando o fantástico nos “Metzengersteins” de Edgar Allan Poe e Roger Vadim*, na Revista Miguilim (2017) e *Penny Dreadful: um pastiche gótico* (Revista Todas as Musas), 2018. E-mail: auriceliosoaesfernandes@gmail.com.

Fabian Quevedo da Rocha é mestrando em Letras pela UFRGS e licenciado em Letras Inglês pela mesma universidade. Escritor pela editora Andross. E-mail: fabianway07@gmail.com.

Fabiana Piccinin é graduada em Comunicação Social Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (1992), licenciada em Letras-Inglês pela Universidade de Santa Cruz do Sul (2015) e doutora pelo Programa de Pós-Graduação Em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2007). É professora adjunta da Universidade de Santa Cruz do Sul, onde atua como professora do Departamento de Comunicação Social e professora e pesquisadora do Programa de Mestrado e Doutorado em Letras da Unisc. Atualmente é Coordenadora de Pós-Graduação Stricto Sensu da Universidade de Santa Cruz do Sul. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Teorias do Jornalismo, Jornalismo e Literatura, Narrativas Jornalísticas e Midiáticas, Jornalismo, Representações e Identidades, Telejornalismo e novas tecnologias. É vice-coordenadora do grupo de pesquisa "Grupo de Estudos de Narrativas Literárias e Midiáticas" (GENALIM - CNPQ). Integra o Grupo de Ações e Intervenções Autopoéticas (Gaia - CNPQ), o Grupo Pesquisa Mundial de Valores (World Values Survey) (UFRGS-CNPQ) e o Grupo Interinstitucional de Pesquisa em Telejornalismo (GIP - Tele). Faz parte da RENAMI, Rede de Narrativas Midiáticas e da Rede de Telejornalismo, ambas ligadas à SBPjor (Sociedade Brasileira de Pesquisadores de Jornalismo) e da US International Exchange Alumni e é associada à AEJMC (Association for Education in Journalism and Mass Communication).

Fabiano Tadeu Grazioli é doutorando e mestre em Letras pela na Universidade de Passo Fundo/RS (UPF), licenciado em Letras Português/Espanhol pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (URI). Professor do Departamento de Ciências Humanas da URI, da Faculdade Anglicana de Erechim/RS (FAE) e do Colégio Franciscano São José. Coordenou o segmento de Literatura Infantojuvenil da Habilis Press Editora por cinco anos. Autor de *Teatro de se ler: o texto teatral e a formação do leitor* (EdiUPF). Organizou, entre outras, a obra *Teatro infantil: história, leitura e propostas* (Editora Positivo), sobre dramaturgia para crianças e

jovens, que recebeu o Prêmio de Melhor Livro Teórico 2016 (Produção 2015), além da distinção Altamente Recomendável, ambas da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ). E-mail: tadeugraz@yahoo.com.br.

Fábio Luis Rockenbach é jornalista, especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual, mestre em Produção e Recepção do Texto Literário. Professor dos cursos de Jornalismo e Artes Visuais e coordenador do Núcleo de Estudos em Cinema da Universidade de Passo Fundo (RS). Email: fabio@upf.br.

Gislene Alves da Silva é doutoranda em Literatura e Cultura (PPGLITCULT) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra em Estudos Culturais (Pós-Crítica/UNEB) e Licenciada em Letras — Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Atualmente realiza pesquisas com ênfase em Literatura, escrita feminina e corpo. Publicou os artigos *O mito da fragilidade nunca vestiu o corpo feminino negro*, no periódico *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, e *A escrita de si de sujeitos femininos e sua diferença cultural*, publicado pelo periódico *Pontos de Interrogação — Revista de Crítica Cultural*, organizou um volume da *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, intitulado *Gênero, corpo e performance*. E-mail: galves11@hotmail.com.

Jaqueline Frantz de Lara Gomes é doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC); mestra em Letras pelo mesmo programa e bacharel em Comunicação Social, habilitação em Jornalismo, também pela Universidade de Santa Cruz do Sul. Bolsista CAPES/FAPERSG. Integrante do Grupo de Estudos sobre Narrativas Literárias e Midiáticas (GENALIM), no qual está inserido o grupo “Narrativas Audiovisuais na Hipertelevisão”. Autora de *As vozes que narram em O olho da rua*, de Eliane Brum. In: Marta Maia; Mônica Martinez. (Org.). *Narrativas midiáticas contemporâneas: perspectivas metodológicas*. 1ed. Santa Cruz do Sul - RS: Catarse, 2018, v. 1, p. 208-225; *Desacontecimentos: vozes e construção de sentidos nas crônicas de Eliane Brum*. In: Ana Cristina Pelosi [et al]. (Org.). *Literatura, linguagem e mídia: convergências e cenários*. 1ed. Águas de

São Pedro: Livronovo, 2016, v. 1, p. 601-612; A imagem do corpo e a escrita da identidade: a relação entre corporalidade e autoria feminina na obra de Eliane Brum. Verbo De Minas, v. 15, p. 5-15, 2014. E-mail: jaqlara@yahoo.com.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7009532665213216>.

João Pedro Rodrigues Santos é doutorando em Letras – História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Mestre em Letras – Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Especialista em Educação e Novas Tecnologias pela Faculdade Educacional da Lapa (FAEL). Graduado em Letras – Português e respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Publicou o capítulo “Tempo e história: uma leitura do romance As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles” no livro Diálogos com Paul Ricoeur – Ensaios de hermenêutica literária, em 2017, pela Editora Libretos. Publicou, também, os seguintes artigos: “A infância e o luto nos contos de Lygia Fagundes Telles” na revista Humanidades e Inovação, da Fundação Universidade do Tocantins, em 2018, e o artigo “A ficcionalização da história no romance As horas nuas, de Lygia Fagundes Telles” na revista Labirinto, da Universidade Federal de Rondônia. E-mail: jpsantosr@hotmail.com.

José Carlos Debus é doutor em Educação e Comunicação pelo Programa de Pós-graduação educação da Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina e Licenciado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. É professor colaborador na UNIESC/Florianópolis. É autor de Identidade Cultural, Multiculturalismo e Patrimônio Cultural (Editora Alilende), Cinema, Infância e Imaginação (Editora Argos) e As Linguagens Artísticas na Escola e um Espaço Para Discutir o Jogo e o Teatro na Infância (Paco Editorial). E-mail: zecadebus@gmail.com.

Juciane dos Reis Santana é doutoranda em Literatura e Cultura (PPGLITCULT) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestra em Estudos Literários (PROGEL/UEFS) e Licenciada em Letras com

Língua Francesa pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Atualmente realiza pesquisas, com incentivo CAPES, com ênfase em Literatura, cinema e outras linguagens. E-mail: juhreis@ymail.com.

Lis Yana de Lima Martínez — doutoranda em Letras pela UFRGS, mestra pelo mesmo programa e universidade, e licenciada em Letras Inglês pela UFRGS. Autora do livro *Personagens: entre o midiático, o literário e o social* (Editora Viseu). E-mail: yana.flafy@gmail.com.

Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso é doutor em Línguas e Literaturas Modernas – Literatura Comparada (Literatura e Cinema) pela Universidade de Coimbra, mestre em Literaturas Clássicas pela mesma Universidade e Licenciado em Humanidades Clássicas pela Universidade Católica Portuguesa. Professor Adjunto na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre, leciona, em particular, à licenciatura de Jornalismo e Comunicação e ao Mestrado em Média e Sociedade. Docente e investigador em Ciências da Linguagem e da Comunicação na C3i do Politécnico de Portalegre e no Centro de Estudos Comparatistas da Universidade de Lisboa, registado na FCT e na CiênciaVita, tem apresentado comunicações e feito publicações em Portugal, Espanha, Brasil, Reino Unido e Hungria, por exemplo. É autor do livro *Literatura e Cinema: O Espaço do Indizível* (2016), publicado pelas Edições 70. E-mail: lmc Cardoso@ippportalegre.pt.

Márcia Letícia Gomes é doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande – FURG, mestra em Direito e Justiça Social pela mesma instituição, mestra em Letras pela Universidade Federal de Rondônia – UNIR, bacharel em Direito pela mesma instituição e licenciada em Letras pela UNESC. Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia – IFRO, atuando na Graduação em Análise e Desenvolvimento de Sistemas e na Especialização em Gestão Ambiental. Autora de *Migração, Refúgio e Direitos Humanos – um olhar para os movimentos migratórios contemporâneos* (Editora Prismas). E-mail: marcia.leticia@ifro.edu.br.

Maria Joana Chiodelli Chaise é jornalista formada pela UPF (2002). Mestre em Comunicação pela Unisinos (2010) e doutoranda em Letras pela UPF (2018). Professora da Faculdade de Artes e Comunicação da UPF. E-mail: mariajoana@upf.br formada pela UPF (2002). Mestre em Comunicação pela Unisinos (2010) e doutoranda em Letras pela UPF (2018). Professora da Faculdade de Artes e Comunicação da UPF. E-mail: mariajoana@upf.br.

Rodrigo da Costa Araujo é doutorando em Literatura Comparada e Mestre em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor de Literatura infantojuvenil e Arte Educação da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Macaé (FAFIMA). Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces*, *Leituras em Educação* (2011) e *Literatura Infantojuvenil: diabruras, imaginação e deleite* (2012), todas lançadas pela Editora Opção. E-mail: rodrigoara@uol.com.br.

Rosemar Eurico Coenga e doutor em Teoria Literária e Literatura pela Universidade de Brasília (Unb). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino (UNIC/IFMT). Integrante da Linha de Pesquisa 1: Ensino de Linguagens e seus códigos. Integra o Grupo de Estudo e Pesquisa: Linguagem oral, leitura e escrita na infância (GEPOLEI – UFMT). Organizou as seguintes coletâneas: *Leitura em cena: Literatura Infanto-juvenil, autores e livros* (2010); *Leitura e Literatura Infanto-juvenil: redes de sentido* (2010); *Leitura e letramento literário: diálogos* (2010). Em coautoria com Fabiano Tadeu Grazioli, organizou os livros *Literatura Infantojuvenil e leitura: questões, reflexões e experiência* (2013) e *Literatura Infantojuvenil e leitura: novas dimensões e configurações* (2014) e *Literatura de recepção infantil e juvenil: modos de emancipar* (2018). E-mail: rcoenga@gmail.com

Waldir Kennedy Nunes Calixto é graduado em Letras – Inglês na Universidade Estadual da Paraíba, Campus - III, Guarabira. Atualmente é professor de Língua Inglesa do Ensino Fundamental. Tem interesse e pesquisa na área de literatura em língua inglesa, focando sobretudo na literatura comparada e tradução intersemiótica,

com ênfase nas relações entre literatura, outras artes e outras mídias e ainda nos diferentes níveis de intertextualidade. Publicou Tematizando o fantástico nos “Metzengersteins” de Edgar Allan Poe e Roger Vadim, na Revista Miguilim (2017) e Reflexos da estilização no “Coração Denunciador” de Edgar Allan Poe e em “A Rival de Lisa”, da série animada Os Simpsons (Mares Editores, 2018). E-mail: kennedycalixto@gmail.com.

ofon!


Bordó-Cyrenia
Editora