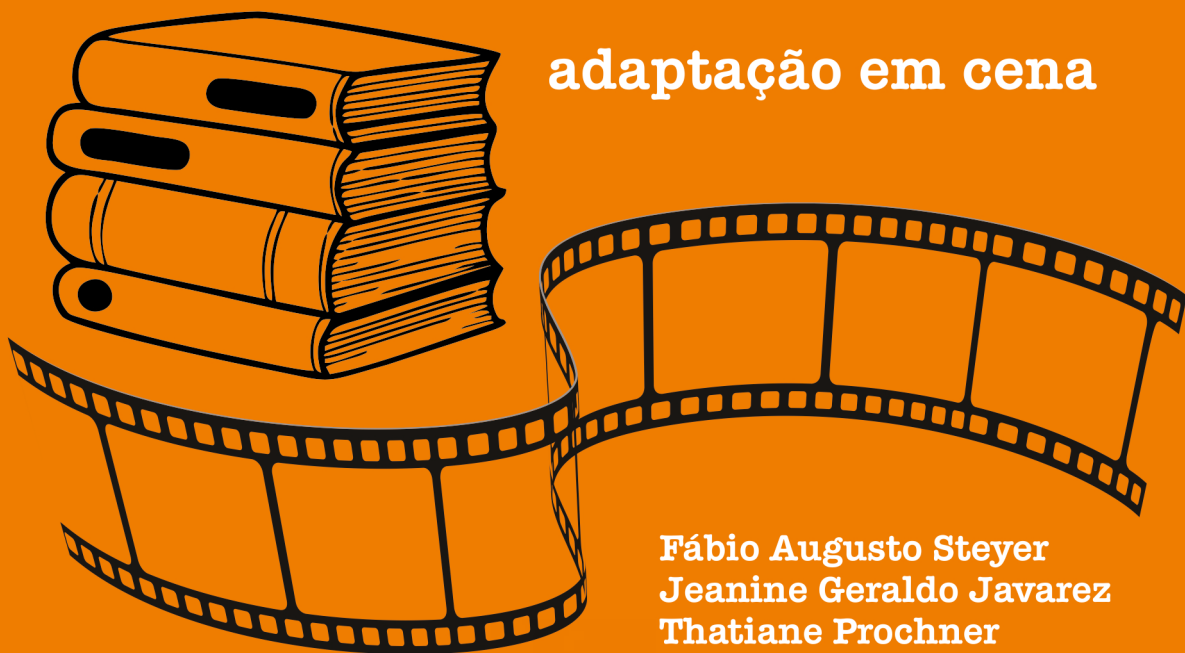


Da
Literatura
ao **CINEMA**

adaptação em cena



Fábio Augusto Steyer
Jeanine Geraldo Javarez
Thatiane Prochner
Organizadores

Fábio Augusto Steyer
Jeanine Geraldo Javarez
Thatiane Prochner
Organizadores

Da
Literatura
ao **CINEMA**

adaptação em cena



casaletras

Porto Alegre
2023

Copyright ©2023 dos organizadores.

Os dados e conceitos emitidos nos trabalhos, bem como a exatidão das referências bibliográficas, são de inteira responsabilidade dos autores.

LICENCIADA POR UMA LICENÇA CREATIVE COMMONS



Atribuição - Não Comercial - Sem Derivadas 4.0
Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

Você é livre para:

Compartilhar - copie e redistribua o material em qualquer meio ou formato. O licenciante não pode revogar essas liberdades desde que você siga os termos da licença.

Atribuição - Você deve dar o crédito apropriado, fornecer um link para a licença e indicar se foram feitas alterações. Você pode fazê-lo de qualquer maneira razoável, mas não de maneira que sugira que o licenciante endossa você ou seu uso.

Não Comercial - Você não pode usar o material para fins comerciais.

Não-derivadas - Se você remixar, transformar ou desenvolver o material, não poderá distribuir o material modificado.

Sem restrições adicionais - Você não pode aplicar termos legais ou medidas tecnológicas que restrinjam legalmente outras pessoas a fazer o que a licença permitir.

Este é um resumo da licença atribuída. Os termos da licença jurídica integral está disponível em:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

EXPEDIENTE:

Projeto gráfico, diagramação e capa:

Editora Casalettras

Ideia original da capa:

Thatiane Prochner

Supervisão editorial:

Jeanine Geraldo Javarez

Editor:

Marcelo França de Oliveira

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Airton Pollini

Université Haute-Alsace, Mulhouse, França

Dr. Amurabi Oliveira

Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC

Dr. Aristeu Lopes

Universidade Federal de Pelotas/UFPEL

Dr. Elio Flores

Universidade Federal da Paraíba/UFPB

Dr. Francisco das Neves Alves

Universidade Federal do Rio Grande/FURG

Dr. Fábio Augusto Steyer

Universidade Estadual de Ponta Grossa/UEPG

Dr. Giorgio Ferri

Università degli Studi "La Sapienza", Roma, Itália

Dr^a Isabel Lousada

Universidade Nova de Lisboa

Dr. Jonas Moreira Vargas

Universidade Federal de Pelotas/UFPEL

Dr. Luiz Henrique Torres

Universidade Federal do Rio Grande/FURG

Dr. Manuel Albaladejo Vivero

Universitat de València, Espanha

Dr^a Maria Eunice Moreira

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul/PUCRS

Dr. Moacyr Flores

Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul/IHGRGS

Dr^a Yarong Chen

Beijing Foreign Studies University, China

Esta obra contou com apoio e recursos:



Dados internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D11 Da Literatura ao Cinema: adaptação em cena / Fábio Augusto Steyer, Jeanine Geraldo Javarez e Thatiane Prochner (Org.). [Recurso eletrônico] Porto Alegre: Casalettras, 2023.

187 p.

Bibliografia

ISBN: 978-65-86625-89-9

1. Linguística, Letras e Artes - 2. Literatura - 3. Cinema - 4. Teoria literária - I. Steyer, Fábio Augusto - II. Javarez, Jeanine Geraldo - III. Prochner, Thatiane - IV. Título

CDU: 80

CDD: 410


casalettras

EDITORA CASALETTRAS
R. Gen. Lima e Silva, 881/304 - Cidade Baixa
Porto Alegre - RS - Brasil CEP 90050-103
contato@casalettras.com
www.casalettras.com

SUMÁRIO

PREFÁCIO.....6

Por Nelson Silva Júnior

LITERATURA E CINEMA: DA “FIDELIDADE” A OUTROS TROPOS..... 11

Thatiane Prochner

MENINOS PERDIDOS À LUZ DA DISNEY: PURIFICAÇÃO DA INFÂNCIA MARGINALIZADA EM PETER PAN (1953) 25

Ana Flávia Branco

Fábio Augusto Steyer

“WHERE LESTAT SEPARATED MEN FROM FOOD”: UMA ANÁLISE DO DANDISMO, ESTÉTICA *QUEER* E PERFORMANCE *CAMP* DE LESTAT NA SÉRIE *ANNE RICE'S INTERVIEW WITH THE VAMPIRE* 46

Andrio J. R. dos Santos

UM “*VESTIDO DE NOIVA*” PARA CADA OCASIÃO? REFLEXÕES SOBRE O CARÁTER (TRANS)ARTÍSTICO NO PROCESSO DE DERIVAÇÃO ENTRE LINGUAGENS.....68

Cristiane Wosniak

Bianca Grabaski Accioly

Thiago Henrique Cardoso

O PROBLEMA DO MAL EM *SOB O SOL DE SATÃ* DE BERNANOS E PIALAT.....87

Diego Gomes do Valle

<i>O VELHO E O MAR</i> : DUAS ADAPTAÇÕES.....	107
Fábio Ricardo Gioppo	
Thatiane Prochner	
Um elefante incomoda muita gente – uma análise de <i>the Elephant man</i> , de David Lynch.....	125
Larissa de Cássia Antunes Ribeiro	
ANNA E ANAHY: ANÁLISE COMPARATIVA DAS PERSONAGENS DE BRECHT E SÉRGIO SILVA.....	149
Rosenéia do Rocio Prestes Hauer	
A AMBIGUIDADE NA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA PEÇA <i>DOUBT</i> E NA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA.....	162
Sílvio Roberto Zocante da Silva	
Jeanine Geraldo Javarez	
SOBRE OS AUTORES	183

PREFÁCIO

Por Nelson Silva Júnior¹

¹ Graduado em Engenharia Civil e Artes Visuais pela Universidade Estadual de Ponta Grossa e Mestre em Ciências Sociais Aplicadas pela mesma instituição. Doutor em Ensino de Ciência e Tecnologia pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. É professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa, lotado no Departamento de Artes. Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte, cinema, fotografia, cerâmica, ensino, arte e ciência, educação e produções artísticas. Atualmente, é Diretor de Assuntos Culturais da Pró-Reitoria de Extensão Universitária da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Passei a minha infância assistindo e lendo sobre os filmes hollywoodianos. Meu universo infantil era feito, em grande parte, pelas imagens e construções que Hollywood criava, até então. Diante de uma televisão em preto-e-branco, passava tardes e tardes assistindo aos famosos faroestes e musicais produzidos pela indústria cinematográfica norte-americana. Diante daquela antiga TV e folheando um álbum da Editora Vecchi de 1958, chamado *Ídolos da tela*, tive as minhas primeiras e definitivas experiências com o Cinema, que viria a se tornar, além de paixão, uma fonte de pesquisa. Ao receber a obra *Da literatura ao cinema: adaptação em cena*, para honrosamente prefaciá-la, assim como num filme, que usa de uma narrativa em *flashbacks*, alguns momentos se manifestaram em minhas memórias.

Quando tinha cerca de 13 anos, na cidade de Mafra (SC), fui ao Cine Emacite, assistir, emocionado, *E o vento levou* (*Gone with the wind*, 1939, Victor Fleming). Todos os fragmentos do filme que eu havia assistido e as inúmeras leituras sobre a produção milionária, me fizeram entrar naquele cinema com a certeza de que eu iria assistir ao maior filme da minha vida. Saí do cinema extasiado com a história, com as cores, com a fotografia, com a música, com o elenco. Naquele momento acreditava que aquilo era o único conceito possível para Cinema. Uma das coisas mais marcantes daquela experiência estética que eu tinha vivido, sem dúvida alguma, era Scarlett O'Hara, ou mais que Scarlett, a sua intérprete Vivien Leigh. Apesar de ser um fã incondicional de Rita Hayworth, não podia pensar numa atriz mais bonita que Vivien Leigh, interpretando a heroína sulista do romance de Margaret Mitchell.

Na primeira oportunidade que tive, corri para uma biblioteca na busca do livro de Mitchell. Encontrá-lo numa estante, destacando-se pela lombada vigorosa e as cores vivas do filme, cuja capa principal estampava a capa, foi uma nova experiência estética. Cheguei em casa e corri para o quarto, como um adolescente (que de fato era) que se escondia para folhear uma revista dos inocentes nus dos anos 1970. A emoção de virar a capa e as folhas pré-textuais, se equivaliam ao apagar das luzes no cinema e da mesma forma esperava encontrar Vivien Leigh, interpretando a Scarlett do livro. Aqueles que já leram o romance sabem que a primeira frase do livro descreve Scarlett como uma adolescente “não muito bonita”. Reli a frase várias vezes, na esperança de que a

excitação tivesse feito me enganar. Minha decepção foi tanta, que nunca cheguei ao fim do primeiro parágrafo. Fechei, definitivamente, o livro e o devolvi à biblioteca municipal. E aprendi uma grande lição na relação entre o Cinema e a Literatura, a qual sempre transmito aos meus alunos: nunca procure encontrar o livro no filme e tampouco, o filme no livro.

Muitos anos depois da experiência traumática com *Scarlett O'Hara*, *Margaret Mitchell* e *Vivien Leigh*, já no doutoramento, vivenciei uma nova e gratificante experiência com a relação entre a Literatura e o Cinema. Minha tese, intitulada *Ciência e Cinema: um encontro didático pedagógico em Anjos e Demônios e O Nome da Rosa*, analisa dois filmes de entretenimento e comercialmente bem sucedidos, adaptados da Literatura, respectivamente escritos por *Dan Brown* e *Umberto Eco*. Como a pesquisa tratava de uma análise filmica, iniciei todo processo com uma leitura minuciosa do livro de *Dan Brown*, *Anjos e Demônios*. Já havia assistido ao filme e estabelecido previamente as relações entre a Arte e a Ciência, a partir da obra cinematográfica, dirigida por *Ron Howard*, em 2009. A transposição de uma linguagem artística para outra, no caso, da Literatura para o Cinema, envolve a ressignificação da ideia concebida inicialmente, seja ela a partir das páginas de um livro ou de um conjunto de *frames*. Quando pensamos o Cinema enquanto fruto de uma história muito recente ainda e a Literatura como expressão de um passado muito longínquo, é quase natural que esperemos da produção cinematográfica uma fidelidade, se assim podemos chamar, à narrativa literária. No entanto, o natural seria esperarmos que as cinematografias buscassem na Arte mais experiente com as palavras, composições narrativas que lhes permitissem trazer para o espaço da visualidade a polissemia dessas composições.

O Cinema adaptou para suas telas, incluem-se aí os diferentes formatos de telas, textos bíblicos, jornalísticos, científicos, clínicos, poéticos, biográficos, enfim, uma gama tão diversificada quanto os gêneros cinematográficos. As literaturas científicas ficcionais, como as de *Júlio Verne* e *H. G. Welles*, quando transportadas para os filmes, contribuíram para o Cinema tornar-se, nas palavras de *Walter Benjamin*, a Arte do século XX. O início das capturas de imagens em movimento, no final do século XIX, foram aos poucos dando espaço às adaptações literárias, lembrando que os roteiros vão sempre representar uma transposição

entre a Literatura e o Cinema. Assim, podemos dizer que, desde que o Cinema se estabelece como uma linguagem, a Literatura precede a produção de um filme. As imagens de registro dão espaços às imagens concebidas a partir da transposição de textos.

Entre o verbal e o imagético, Literatura e Cinema, estão o leitor e o espectador. Personagens não creditados que trazem o sentido para as narrativas, a partir das especificidades e das individualidades de cada linguagem. Os livros se preservam em sua estrutura original. Ninguém reescreve uma obra de William Shakespeare ou de Oscar Wilde, porém obras cinematográficas como *Jane Eyre*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *O Retrato de Dorian Gray*, *Hamlet*, *Guerra dos Mundos*, todas transposições da Literatura para o Cinema, já tiveram mais de uma versão. Talvez, marcos cinematográficos, não adaptados da Literatura, como é o caso de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, ou *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio De Sica, nunca venham a ser refeitos. Por quê? Talvez, e me permitam a dúvida, por causa, justamente, desses personagens não creditados: leitores e espectadores. Personagens que se alternam entre as páginas e os *frames* e que determinam as diferentes formas de produção de cada linguagem, em cada época.

O Cinema, enquanto obra de arte coletiva e intrinsecamente ligada às estéticas tecnológicas, buscará, continuamente, respostas para plateias de tempos e lugares diferentes. A cada inovação tecnológica que as produções cinematográficas apresentaram, tais como o som, a cor, o formato das telas, a qualidade da imagem, novas plateias foram se constituindo, num processo de ressignificação dos próprios fundamentos da linguagem fílmica. Para as plateias que assistem hoje a um filme produzido nos anos de 1940, por exemplo, determinadas concepções cênicas, narrativas, e mesmo estéticas, podem parecer superadas e mesmo risíveis para os dias atuais. Já para os leitores de um livro, ainda que ele não precise folheá-lo, literalmente, as narrativas que vão se apresentando, vão construindo composições imagéticas, coerentes com seu tempo e seu contexto, pois eles mesmos as constroem.

Pensar a relação entre a Literatura e o Cinema é como pensar a relação entre a Pintura e a Fotografia. Quando a última surgiu, muitos intelectuais da época declararam que seria o fim da pintura e que os artistas seriam substituídos por um aparato tecnológico. Quem está lendo este

texto sabe que nenhuma coisa ou outra aconteceu. Pelo contrário! Novas perspectivas artísticas e estéticas surgiram da relação entre ambas. O Cinema, representado pelos mais diversos tipos de filmes e produções audiovisuais, serviu de suporte para a transposição de narrativas criadas pelas HQs, pela dramaturgia, pela Música, pela Dança e em especial pela Literatura. Os nove artigos que compõem este importante estudo sobre Literatura e Cinema nos trazem a diversidade e a pluralidade para pensarmos a relação entre as duas linguagens.

Filmes e livros, palavras e imagens, se confundem para nos apresentar, nas palavras de Lúcia Santaella, “novos modos de sentir” o Cinema e a Literatura. Do clássico ao contemporâneo, novas percepções de novos espectadores e leitores se apresentam, sem respostas definidas ou pré-concebidas. Hoje, depois de tantos anos de muitos filmes e não tantos livros, ao terminar este texto, me transporto para aquele menino. Sou de uma geração que amava os espaços físicos dos cinemas e das bibliotecas e o que eles representavam: o acesso a um universo único das representações. Foi pelo cinema que cheguei a Umberto Eco, Alexandre Dumas, Shakespeare. E foi pela Literatura que um dia entendi que Charles Chaplin era o homem por trás de Carlitos.

Cada imagem e cada palavra falam de forma especial a cada pessoa. Temos uma história com cada filme assistido, com cada livro lido. Palavras se formam a partir de imagens e imagens se criam diante de palavras e assim vamos dando sentido à nossa própria história. Ao abriremos, seja de que forma for, um livro, abrimos um portal. Esse portal te levará por dois mundos, que se fundem na beleza inexorável da arte das palavras e das imagens.

LITERATURA E CINEMA: DA “FIDELIDADE” A OUTROS TROPOS¹

Thatiane Prochner²

1 [Retórica] Emprego de uma palavra no sentido figurado, atribuindo-lhe uma significação não literal nem habitual, geralmente transferindo o sentido de uma palavra para outra. [Gramática] Figura de linguagem em que se emprega uma palavra com um sentido diferente do habitual. (DÍCIO, Dicionário *Online* de Português).

2 Thatiane Prochner é Graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura e Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa; é Doutoranda em Letras - Interfaces entre Língua e Literatura, pela Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Imaginemos uma situação hipotética em que acabamos de sair de uma sala de cinema, após termos assistido a um filme adaptado de um romance. Muito provavelmente, uma das expressões mais comuns que ouviríamos dentre os espectadores seria: “o livro é melhor do que o filme”. Expressão genérica com a qual se deve tomar alguns devidos cuidados, pois não apenas espectadores ou leitores leigos como também leitores e espectadores supostamente proficientes ainda caem na armadilha dessa comparação superficial.

Tempos atrás, quando surgiu o cinema, houve sobre ele uma forte influência dos romances do século XIX, fazendo com que diretores e roteiristas se debruçassem sobre a tarefa de transpor páginas à tela. Com isso, estudiosos da área partiam da premissa de que haveria uma dependência mútua entre essas diferentes obras de arte que proporcionava a adaptação. Ou seja, prescindiam da noção de “fidelidade” como elemento característico dessa relação.

No entanto, os estudos acerca da arte cinematográfica, com o tempo, passaram a desenvolver outros planos de análise, dadas as especificidades do gênero; basta pensar nos elementos que constituem um e outro gênero, quais sejam, os textos literários e os filmes. O que diferencia ambos vai além da ideia entre verbal e imagético; os recursos cinematográficos, inclusive na contemporaneidade, extrapolam as nossas expectativas, em termos tecnológicos. Sem mencionar o quesito tempo de fruição, bem como a possibilidade dos efeitos sonoros, as descrições por meio de cenas e cortes, os discursos veiculados e o contexto histórico-cultural.

Além desses aspectos, vários outros poderiam ser mencionados, evidenciando as diferenças entre cinema e literatura, contudo, nossa intenção com esta discussão é desmitificar a concepção que estabelece juízos de valor acerca do ato criador entre obras artísticas distintas, cada qual com sua potencialidade e liberdade expressiva. Liberdade que concerne não somente ao produtor ou produtores de uma adaptação fílmica, como também ao espectador que, munido de sua leitura particular, se depara com outro olhar, outros olhares acerca de um mesmo objeto. Trata-se de diferentes percepções. Portanto, torna-se complexa e improdutiva a tarefa de elencar características semelhantes ou diferentes com

o intuito de mostrar ou mesmo a audácia de “provar” que um é melhor ou pior do que o outro.

O fato é que o problemático nessas leituras comparativas “é o cerceamento de significados, indiretamente imposto pelo texto literário, ao analisar-se uma adaptação para o cinema. Cerceamento esse que acaba reduzindo a pluralidade de significados que o filme possa ter como obra independente.” (Corseuil, 2009, p. 368).

Martin (2007, p. 19), logo na introdução d’*A linguagem cinematográfica*, adverte: “Creio que é preciso afirmar desde o início a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica.” E o autor continua:

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo cotidiano é capaz de oferecer. (Martin, 2007, p. 19).

Portanto, falar a respeito dessas questões a partir de um termo como “fidelidade” seria transitar em terreno sáfaro. Por definição, “fidelidade” garante a qualidade do que é fiel; lealdade; *ação de copiar algo sem afastar-se do original*; exatidão no cumprimento dos deveres; probidade escrupulosa (Muniz e Castro, 2005, p. 449 – grifo nosso).

Ora, se cada obra, seja literária, seja fílmica, apresenta em si a sua originalidade, como presumir que uma deva existir em detrimento da outra?

Avellar (2007), n’*O chão da palavra*, questiona-se acerca dessa aparente influência mútua entre literatura e cinema:

Se é natural que antes do filme exista um texto literário, ou uma anotação parecida com literatura, pensemos de novo (pondo a cabeça no lugar): antes do texto existe um filme? Ou pelo menos uma imagem (difusa que apenas se insinua tal como uma nuvem que se move no céu sugere uma imagem) em movimento como de um filme? Antes, ou ao mesmo tempo? Imagem e palavra, cinema e literatura, existem simultaneamente lá onde nasce o processo criativo? Um impulso recorre ao outro para se fazer como filme ou como romance? Imagem e palavra: uma coisa nasce da outra ou simultaneamente da outra? (Avellar, 2007, p. 132).

Suponhamos que uma obra nasça da outra simultaneamente... isso significa que ambas podem gerar uma à outra, gerando, em consequência, algo novo. E nesse processo de criar algo novo é que nos deparamos com mais uma questão importante: o ato criador pressupõe a inserção do elemento ficcional. O ato criador, em si, prescinde da interpretação a partir de algo dado *a priori*, para algo que será dado *a posteriori*.

“Ao mesmo tempo em que aproximam o leitor e o espectador da vida criada pela arte, cinema e literatura não a narram explicitamente, mas apenas a sugerem, deixando ao espectador e ao leitor o prazer da descoberta e da construção.” (Silva, 2012, p. 182). Por conseguinte, a descoberta e a construção se realizam através do ponto de vista do receptor, da maneira como ele se aproxima e se insere no âmbito ficcional, de criação. E ao admitirmos que filme e livro são obras distintas, assumimos que elas não se manifestam da mesma forma, pelo mesmo meio e com o mesmo fim. Logo, a “fidelidade”, nesse contexto, torna-se impraticável.

Rejeitando essa noção de “fidelidade”, Johnson (*apud* Silva, 2012) destaca que se trata de uma concepção ultrapassada, pelo fato de haver a diferença básica no próprio meio de expressão artística. “Como é impossível traduzir uma informação estética, o único modo é considerar uma adaptação como recriação, onde o adaptador faz uma leitura crítica da obra original.” (Silva, 2012, p. 188). Assim, a *ação de copiar algo sem afastar-se do original* cai por terra. Do original, resta-nos a leitura crítica ou uma releitura.

Para Xavier (2003, p. 62), “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.”

Além de reiterar a afirmação de Martin, cujo cerne é a autonomia da linguagem do cinema, Xavier aponta para o critério da experiência, isto é, da fruição subjetiva na experimentação do objeto. Ademais, funcionando ou não em ajuda mútua, por exemplo, em um estudo comparativo em que obra literária e fílmica dialogam, é imprescindível ter-se em mente a individualidade de uma obra em relação à outra.

De modo bastante claro e objetivo, Silva (2012), após um consistente levantamento de vários autores e autoras a respeito do tema, em seu

trabalho intitulado “Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária”, conclui que:

Agora se admite que tentar representar fielmente uma obra em outro meio é impossível, e até mesmo o conceito de se manter o “espírito” do livro no filme é considerado algo subjetivo e abstrato. Não é possível considerar numa adaptação o filme como cópia em outra mídia do livro; a obra cinematográfica é uma tradução criativa e crítica da obra literária e, portanto, deve ser considerada uma obra por si só, que não vê no livro um molde ou meta, mas um ponto de partida de um processo complexo que admite e prevê mudanças. (Silva, 2012, p. 198).

Podemos considerar, portanto, que um estudo comparativo somente se torna relevante quando busca um trabalho dialogado entre as duas obras, respeitando os meios pelos quais cada uma aborda elementos possíveis do universo narrativo, atendo-se, outrossim, às mudanças mencionadas pela autora.

Como dissemos anteriormente, nosso intuito é o de desmitificar a aura mágica que parece estabelecer um padrão de supremacia da obra literária sobre a cinematográfica (quicá, como um gênero menor). Romper barreiras com antigos padrões é necessário, por isso, nesse sentido, valemo-nos, após esse preâmbulo, do que Stam (2008), em sua obra *A literatura através do cinema*, postula acerca do tema adaptação, associado à questão da “fidelidade”:

Se “fidelidade” é um tropo inadequado quais os tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *détournement* – que trazem a luz uma diferente dimensão de adaptação. (Stam, 2008, p. 21).

Definitivamente, os quinze tropos apresentados por Stam trazem um lume novo à teoria da adaptação. Pensando nisso, a partir desse rol, discorreremos acerca de cada um dos termos, por meio de seu significado dicionarizado ou ainda por meio de conceitos desenvolvidos por estudiosos na área específica, analisando de que maneira eles se distanciam do conceito base de nossa desconstrução, cabendo relembrar – a “fidelidade”.

Com exceção do primeiro, não seguiremos à risca a ordem em que o autor elenca os termos, mas buscaremos analisá-los conforme cada um se adequa ao sentido de correspondência dos significantes, por exemplo: o tópico tradução se estende ao da reescrita, por uma questão de campo significativo similar; transmutação, transfiguração, transmogrificação e transcodificação se associam pelo mesmo prefixo; realização e desempenho estão associados pela semelhança que abrange a execução, porém, associada à forma como ela ocorre. Dessarte, nossa organização se estabelece da seguinte maneira: Tradução e Reescrita; Leitura; Crítica; Dialogização; Canibalização; Transmutação, Transfiguração, Transmogrificação, Transcodificação; Encarnação; Realização e Desempenho; Significação; *Détournement*.

TRADUÇÃO E REESCRITA

A respeito da tradução, de acordo com Bassnett & Lefevere (1990, p. 11), ela é, “certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada”. Essa manipulação funciona por meio da linguagem em funcionamento (seja ela verbal ou não verbal), dentro de contextos específicos e com determinados intuitos.

Um exercício de tradução, portanto, ressignifica a escrita para dentro de uma outra realidade, diferente daquela representada no texto “original”, de acordo com as já citadas influências históricas e culturais.

De mesmo modo, a reescrita é uma nova leitura, o que, por si só, proporciona novos olhares e outras perspectivas, que acabam envolvendo não apenas aspectos técnicos, mas também a sensibilidade estética. A reescrita, assim, produzirá, fatalmente, alguma alteração.

LEITURA

Quanto à leitura, o próprio Stam (2008, p. 21) nos esclarece que “o tropo da adaptação como “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma

que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações.”. Desse modo, conforme conclui o autor pouco mais adiante: “Uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade””.

“Aporias da fidelidade”... expressão utilizada pelo autor que, se retomada no contexto filosófico da “aporia”, remete-nos à ideia de uma “proposição sem solução lógica possível” (Muniz e Castro, 2005, p. 73), o que põe em xeque, mais uma vez, o conceito de “fidelidade” associada à adaptação. A aporia, comumente significada como um “beco sem saída”, funciona como sinônimo de “fidelidade”, e a adaptação funciona em sentido oposto, como expansão, caminhos, possibilidades.

CRÍTICA

A crítica se define como arte ou faculdade de analisar ou julgar obras de natureza artística, literária ou científica; apreciação escrita dessas obras; conjunto dos críticos; ato de criticar ou censurar; apreciação ou julgamento criteriosos (Muniz e Castro, 2005, p. 269). Partindo dessa definição, é possível estabelecer que o ato de criticar pressupõe uma análise criteriosa, isto é, uma avaliação realizada por um crítico ou um grupo de críticos, a fim de destacar pontos positivos ou negativos de uma dada obra, aquilo que está ou não está em conformidade com determinados critérios. Ou seja, a partir do momento em que uma obra passa pelo crivo da crítica, ela já está passando por um processo de releitura que, em certa medida, reformulará ou transformará a obra dita original.

No caso de uma adaptação, Silva (2012, p. 195), ao mencionar pesquisas de Brito (2006), destaca que, nesse processo, algumas mudanças devem acontecer, as quais se definem como *redução ou adição, deslocamento ou transformação*, sendo essa última caracterizada pelos mecanismos de *ampliação ou simplificação*. Elementos, obviamente, modificados de modo a configurar-se ao gênero proposto.

DIALOGIZAÇÃO

Reiteramos a afirmação de Stam de que o dialogismo intertextual nos auxilia a transcender as aporias da “fidelidade”. A dialogização, portanto, está atrelada à relação com outros textos, inclusive como aponta Kristeva, quando destaca a natureza dos textos como um mosaico de citações. A própria intertextualidade coloca em evidência e em terreno instável a ideia de origem, como indica Stam (2005, p. 22): “Adaptações filmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação, transmutação, sem um ponto de origem visível.” Dialogização, como ação, na perspectiva stamniana, apresenta relação direta com o dialogismo bakhtiniano, o qual não se deve entender tão somente como diálogo, mas principalmente na relação de alteridade entre um Eu e outro Eu no processo de interação por meio da linguagem. E nessa interação, constata-se a não apreensão total do outro Eu, nem a apreensão total de nosso próprio Eu.

Logo, nesse viés, a dialogização sugere uma interação entre duas obras distintas, no sentido de que a não apreensão completa implica em uma característica inerente ao processo. Estamos falando, então, de espaços a serem preenchidos ou a tentativa de preenchimento, o que, novamente, nos direciona a um processo de interpretação, envolvendo a subjetividade, isto é, um viés singular de análise e recepção, que dialogará com outros tantos vieses que dele diferem.

CANIBALIZAÇÃO

Como sinônimo de antropofagia, a canibalização advém de uma cultura ancestral, na qual um ser humano alimentava-se de outro ser humano. Rituais de diversas tribos ameríndias apresentavam tais práticas, com o intuito de “devorar” seus oponentes nas guerras, absorvendo deles o que havia de mais apurado em relação à sua força física e moral, seu caráter e intelecto. Logo, além do quesito físico, acreditava-se na incorporação das qualidades do indivíduo, independentemente de que natureza emanassem suas virtudes.

Para Oswald de Andrade, no período modernista brasileiro, a noção de antropofagia consistia na devoração da matéria “estrangeira” e na

sua transformação em algo novo; ainda que partisse de uma poética da radicalidade, o autor não se propunha a uma destruição, mas a uma deglutição, ruminação e transformação para algo novo em outros moldes. Em síntese, nem igual, nem fiel; diferente.

TRANSMUTAÇÃO, TRANSFIGURAÇÃO, TRANSMOGRIFICAÇÃO, TRANSCODIFICAÇÃO

Embora com o mesmo prefixo, os seguintes tropos: transmutação, transfiguração, transmogrificação, transcodificação não apresentam necessariamente o mesmo significado, cada um deles funciona de modo específico no processo adaptativo. O prefixo *trans-*, por si, exprime a ideia de “além de”, “através de”, indicando deslocamento (Muniz e Castro, 2005, p. 1.032). Se tomássemos como base apenas esse prefixo, já teríamos uma análise em consistência, no entanto, pensemos nos significantes que a ele se atrelam.

A princípio, a transmutação, ou também na forma aceita “transmutação”, é o efeito de modificar-se, fazer mudar de lugar, alterar, transformar (Muniz e Castro, 2005, p. 1.034). Significado evidente na própria definição, que permite a mudança de um lugar para outro, ou seja, uma obra que transmuta o seu espaço para outro espaço diverso, passando pela alteração ou transformação.

De forma similar, a transfiguração pressupõe o ato ou efeito de transfigurar(-se); transformação; alteração da figura, das feições, da forma, da aparência e do caráter (Muniz e Castro, 2005, p. 1.033). De antemão, a imagem que poderia remontar à transfiguração, qual seja, aquela figura que passa de uma forma à outra, é a “metamorfose” da lagarta em borboleta; uma analogia bastante clara para a adaptação, que apresenta uma mudança consideravelmente significativa, principalmente pelo modo como algo é mostrado.

Já a transmogrificação³ ou *transmogrification* é caracterizada pelo Oxford Learner’s Dictionaries como “*the act of changing or being changed*”

3 Devido à escassez de material dicionarizado disponível em língua portuguesa (apenas dicionários informais), buscamos o significado da palavra “transmogrificação” no idioma de origem do autor em questão, o inglês.

*completely, especially in a surprising way – synonym: transformation*⁴, ou ainda “*Transform in a surprising or magical manner*”⁵. O que equivale a dizer que um texto que passa por um processo de transformação já não é mais o mesmo, embora possa ser um princípio no qual o produtor, diretor ou roteirista se baseia. O cinema, com todo o seu aparato sonoro, imagético, técnico, é capaz de produzir uma transmogrificação, no sentido de alcançar essa magia. No entanto, cabe lembrar, novamente, que as palavras produzem efeitos de maneiras diversas das imagens ou demais materialidades, por isso, a adaptação é o meio pelo qual a matéria se adequa ao meio de transmissão e de transposição.

Por fim, a transcodificação destaca-se pela tradução de informação, mensagem, etc., em um código diferente, segundo a Oxford Languages. Em outros sentidos, como no aspecto televisivo, seria a transposição de um sistema de cores para outro, por exemplo, e na área da informática, um código eletrônico ou a tradução em código interno de instruções escritas pelo programador.

Na adaptação, a analogia ao tropo se faz pelo próprio código linguístico, que é outro, isto é, a diferença já se estabelece no quesito da linguagem cinematográfica, a qual, como afirmou Martin e que retomamos aqui, apresenta uma originalidade absoluta. O “transcódigo” significaria a passagem de uma linguagem (a do texto literário) a outra (a do filme).

ENCARNAÇÃO

Encarnação: o ato de “encarnar”. Encarnar: dar forma material a, ou ser a imagem viva de; representar (uma personagem); personificar; entrar (o espírito) (num corpo); tomar forma, vulto; criar carne; cicatrizar; incorporar-se (um ente espiritual); introduzir-se profundamente (Muniz e Castro, 2005, p. 365). O próprio ato de encarnar pressupõe a modificação de um corpo para outro diferente, de naturezas distintas, de diferentes estados da matéria. E o ato de *introduzir-se profundamente* indica o caráter subjetivo que, uma vez mais, sugere a incorporação da singularidade. Tomando como comparação uma obra adaptada a outro

4 “O ato de mudar ou ser mudado completamente, em especial de um modo surpreendente – sinônimo: transformação.”. Tradução nossa.

5 “Transformar de maneira surpreendente ou mágica.”. Tradução nossa.

gênero, é possível depreender que a encarnação cria uma nova “roupagem” à adaptação.

REALIZAÇÃO E DESEMPENHO

A realização advém do verbo realizar, isto é, tornar real, efetivo, existente (ideal, sonho); pôr em prática; efetuar (planos, projetos, viagens); converter (capital, herança, etc.) em dinheiro ou valor monetário; fazer, constituir, acumular; efetuar-se, efetivar-se, cumprir-se; ocorrer, suceder, dar-se; alcançar o seu objetivo ou ideal (Muniz e Castro, 2005, p. 873). Já o desempenho demarca o ato de desempenhar ou desempenhar-se; atuação; execução de um trabalho, ou de uma atividade, que exige eficiência; as possibilidades de atuação de uma máquina, motor ou veículo; em linguística: a manifestação da competência dos falantes nos seus múltiplos atos de fala; maneira de representar uma peça teatral; interpretação (Muniz e Castro, 2005, p. 307). Ambos os verbetes nos remetem ao ato de fazer algo, efetivar algo, implicando no desempenho que, por sua vez, remete ao modo como esse algo é ou será realizado. Sugerindo o sentido de interpretação particular e subjetiva, que temos enfatizado. E no processo de realizar algo e desempenhar a tarefa de um ou de outro modo, cabem, obviamente, meios distintos para tanto.

SIGNIFICAÇÃO

Com relação à significação, na Linguística e na Semiologia, trata-se de uma representação mental relacionada a uma forma linguística, um sinal; aquilo que um signo quer dizer; sentido, significado. O signo, conforme estabelecido por Saussure, compreende significante e significado. O estudioso suíço, à época, em suas pesquisas, valia-se do estudo sistemático da palavra escrita, em predominância. Com o passar do tempo, demais linguistas se debruçaram sobre a plasticidade dos signos em relação ao significado, atribuindo a ele uma gama de possibilidades que não se resumiam apenas à materialidade escrita, mas ampliavam-se à linguagem não verbal, às imagens e símbolos que ela cria e recria. Tendo em vista os recursos já assinalados em torno do cinema, concordamos

que a arte cinematográfica muito contribui em termos de significação em suas materialidades, inclusive de ressignificação.

DÉTOURNEMENT

Palavra francesa traduzida para o português como “desvio”, o *dé-tournement* caracterizou-se, também, como uma técnica de produção artística sistematizada pela Internacional Situacionista (IS) – movimento cultural e político, entre os anos de 1958 a 1972, surgido na Itália e tendo como principais nomes o filósofo belga Raoul Vaneigem e o escritor marxista francês Guy Debord. A ideia do “desvio” era utilizar elementos pré-existentes para a configuração de novos arranjos significativos. A técnica é aplicada até os dias de hoje em análises de áreas do conhecimento como as artes plásticas e a arquitetura. No cinema, o desvio claramente funciona como meio de configurar, na adaptação, novas correspondências significativas.

Através dos desvios, a adaptação encontra meios.

Críticos contemporâneos, como Corseuil (2009), Martin (2007), Avellar (2007), Silva (2012), Xavier (2003), Stam (2008), entre outros que compõem nosso corpo teórico, não negam a literatura como princípio, mas, mais do que isso, compreendem-na como princípio gerador em potencial, ou seja, que inspira e impulsiona criações para um universo mais além, no deslizamento da linguagem para outros horizontes significativos.

Nesse sentido, a partir das definições e reflexões a respeito dos tropos elencados, constata-se que, entre a literatura e o cinema, o esquema de transposição de um sistema sógnico para outro funciona em termos intersemióticos, em que os significados acabam encontrando meios diversos de manifestação e reverberação. Assim, o que intentamos destacar, por meio dos significados estudados é que cada um deles escapa a uma definição mais engessada como a que pudemos perceber no que tange à “fidelidade”.

Logo, face às considerações dos teóricos selecionados, bem como aos tropos elencados por Stam e as nuances e ramificações que deles advêm, é evidente o redirecionamento proposto aos leitores e espectadores

diante de um processo adaptativo, que envolve não apenas interpretações e reinterpretações, mas criação e recriação.

Na contemporaneidade, portanto, frente a tantos possíveis tropos que identificam a originalidade e a individualidade da arte cinematográfica, seria até incoerente tomarmos ainda o termo “fidelidade” como comparativo plausível, visto que, a título derradeiro de curiosidade, o próprio termo “adaptação” é sinônimo de “ajuste”.

REFERÊNCIAS

Avellar, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Corseuil, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: Bonnici, Thomas. Zolin, Lúcia Osana. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

DICIO – Dicionário on-line de português. **Tropo**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/tropo/>>. Acesso em: 09 out. 2022.

Dicionário Larousse francês/português, português/francês. **Détournement**. 2 ed. São Paulo: Lafonte, 2008.

Lefevere, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Cláudia Matos Seligmann. São Paulo: Edusc, 2007.

Martin, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasilense, 2007.

Muniz, Elisabete Lins; CASTRO, Hermínia Maria Totti de. **Dicionário Balsa da Língua Portuguesa**. São Paulo: Planeta, 2005.

Oxford languages. **Transcodificação**. Disponível em: <<https://languages.oup.com/research/oxford-english-dictionary/>>. Acesso em: 25 set. 2022.

Oxford learner´s dictionaries. **Transmogrification**. Disponível em: <<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>>. Acesso em: 25 set. 2022.

Silva, Thais Maria Gonçalves da. Reflexões sobre adaptação cinematográfica de uma obra literária. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, vol. 17, n. 2, p. 181-201, 2012. ISSN 2175-7917. Disponível em: <https://redib.org/Record/oai_articulo1489137-reflexões-sobre-adaptação-cinematográfica-de-uma-obra-literária>. Acesso em: 25 set. 2022.

Stam, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

Xavier, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Pellegrini, Tânia. *et al.* **Literatura, Cinema e Televisão**. São Paulo: Editora Senac. São Paulo: Instituto Cultural, 2003.

**MENINOS PERDIDOS
À LUZ DA DISNEY:
PURIFICAÇÃO
DA INFÂNCIA
MARGINALIZADA EM
PETER PAN (1953)**

**ANA FLÁVIA BRANCO
FÁBIO AUGUSTO STEYER**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A Literatura tem um papel importante de dar voz, protagonismo e visibilidade para grupos marginalizados, isto é, para Foucault (2001), grupos excluídos ou desconhecidos do resto da sociedade. Entre os grupos marginalizados que conseguem visibilidade na Literatura estão as crianças, que vivem sob um discurso hegemônico que majoritariamente as violenta.

Além dos crescentes números reportados que destacam a violência perante a infância, como o aumento de casos de suicídio e trabalho infantil ou invasões em escolas, por exemplo, a própria estrutura discursiva da sociedade acaba por ridicularizar ou invisibilizar a existência da criança, que é tida como inferior, menos importante ou indigna de ser levada a sério. Assim, na Literatura Infantil, ou na Literatura cujos personagens principais são crianças, esse grupo marginalizado da infância consegue um espaço de fala, ação e manifestação protagonista que geralmente não lhes é permitido.

Uma das obras canônicas clássicas em que as crianças conseguem o protagonismo é “Peter Pan”, do escocês J. M. Barrie, publicada em 1911. Nesse livro, escrito para crianças, há uma denúncia (muitas vezes implícita) à marginalização e negligência perante a infância. Na representação da personagem principal, Peter Pan, e do grupo de meninos que vive na ilha em que se passa a história, os Meninos Perdidos, perceberemos aspectos de violência infantil. Este trabalho se propõe a analisar a instabilidade familiar, a violência do local (isto é, a Terra do Nunca) em relação aos Meninos Perdidos, a situação de negligência em relação a saúde e direitos humanos das crianças, as situações de perigo constante, violência física e medo dos Meninos Perdidos, dentro da obra “Peter Pan”, comparando e debatendo cada um desses aspectos com o longa-metragem lançado pelos estúdios Disney, em 1953. O filme homônimo “Peter Pan”, produzido pelo próprio Walt Disney, representa a infância e a vida dos Meninos Perdidos, o grupo negligenciado de crianças, de maneira purificada, e discutiremos o porquê dessa representação, entendendo os objetivos da obra cinematográfica, a ideologia e a cultura ligada à Disney como empresa.

CONTEXTO HISTÓRICO

Para analisar de maneira justa cada uma destas manifestações artísticas (a literária, de 1911, e a cinematográfica, de 1953), propomos analisar a situação histórico-social em que foram produzidas. Até a novela narrativa feérica (às vezes tida como conto de fadas), que é o clássico canônico “Peter Pan” outras obras que a moldaram foram publicadas. A primeira aparição da personagem Peter Pan foi em “O Pequeno Pássaro Branco”, conto de J. M. Barrie, de 1902. Depois, a peça “Peter Pan, ou o menino que não queria crescer” foi realizada, e o sucesso da personagem se estabeleceu. Só em 1911 “Peter e Wendy”, obra depois renomeada para “Peter Pan”, foi publicada.

Inspirado pelas histórias das crianças da família Llewelyn Davies, filhos de amigos próximos do escritor que, depois que faleceram, deixaram a guarda das crianças para J. M. Barrie, o autor escreveu aventuras sobre a infância em uma peça que o imortalizou. O clássico do menino que voava inspirou um primeiro filme em 1924, e diversas adaptações cinematográficas da obra são feitas até hoje, como por exemplo o *live-action* chamado “Peter Pan & Wendy”, lançado pela Disney em 28 de abril de 2023. O filme que analisaremos neste trabalho é a animação em longa-metragem lançada pelos estúdios Walt Disney Pictures em 5 de fevereiro de 1953, que teve grande importância em propagar a obra de Barrie, como explica a pesquisadora Vera White:

Não há dúvidas quanto ao fato de que a animação de Disney tem um papel crucial na propagação da obra de J. M. Barrie, podendo-se até mesmo afirmar-se que essa refração é embaixadora de Peter Pan, já que é frequentemente o primeiro contato da criança com a obra. Porém, a visão de Peter Pan apreendida pelo mundo ocidental desde a época do lançamento do desenho animado é a imagem de Peter Pan estampada por Walt Disney. Um fenômeno no mínimo curioso e intrigante [...] há algum jovem leitor que saiba que o escritor e dramaturgo escocês Sir James Matthew Barrie é o autor de *Peter Pan*? Parece recorrente o apagamento do autor da obra original do consciente do consumidor de literatura infantil em qualquer obra adaptada pelos Estúdios Disney. O público tende erroneamente a acreditar que tais versões e/ou adaptações se tratam de originais criados por Walt Disney ou pelos Estúdios Disney e nem chegam a pesquisar as antecedências históricas do trabalho. (White, 2011, p. 69-70)

A pesquisadora traz à luz um problema de apagamento da autoria, além de apontar a importância dos Estúdios Disney para a propagação da história de “Peter Pan”. O longa-metragem foi de tamanho sucesso que a imagem do protagonista da animação é a primeira coisa que vem à mente, antes da obra escrita, quando se ouve o nome de Peter Pan. Compreendendo assim a importância do filme, seguiremos analisando seu contexto histórico de criação.

Idealizado durante a Segunda Guerra Mundial, o filme “Peter Pan” só conseguiu ganhar vida no que foi conhecido como a “Era de Prata” da Disney (1950-1967), e foi o último filme em que os “Nine Old Men”, grupo de animadores reconhecidos hoje como lendas do estúdio, por criarem filmes de sucesso imensurável, trabalharam juntos. A Era de Prata se refere ao período pós-guerra, e é também a última que conta com o próprio Walt Disney no processo de produção, já que termina justamente com a morte do produtor.

É importante ressaltar que, no contexto histórico pós Segunda Guerra Mundial, os objetivos das animações da Disney eram, além de uma recuperação de capital, proporcionar à audiência um ambiente natural, seguro, mas relativamente livre para brincar e aprender (HAWK, 2004, p.14), e “Peter Pan” perpassa justamente essa imagem. Economicamente, a Guerra estagnou o Estúdio, que teve que se adaptar ao formato dos “filmes pacote”. Para a recuperação econômica dos Estúdios Disney, a Era de Prata começou com o lançamento de “Cinderella”, em 1950, e o imenso sucesso do filme de princesa proporcionou à Disney criatividade audiovisual para produzir os filmes seguintes, entre os quais, em 1953, Peter Pan.

Um artigo escrito pelo próprio Walt Disney, intitulado “Why I made Peter Pan” (“Por que eu fiz Peter Pan”), publicado na revista *Brief* logo após o lançamento do filme, em abril de 1953, especifica a história do produtor com a peça da Terra do Nunca, que circulava pela América. Neste artigo, Walt Disney conta que interpretou o protagonista em uma peça da escola, e inspirado pelo seu apego à personagem, afirma que conseguiu adaptar a peça teatral e os seus limites práticos de palco no filme de animação, de uma maneira nunca feita antes:

Nossas mecânicas para fantasia são certamente diferentes daquelas que Barrie tinha sob comando 50 anos atrás, mas eu acho que em

certo sentido, nós chegamos mais perto do conceito original dele que qualquer outra pessoa [...] Eu acho que vocês vão gostar de ver ele [Peter Pan] em suas sessões de cinema. Ele é capaz de fazer muitas coisas além de voar, que ele jamais poderia fazer no palco. Mas ele ainda é o mesmo Peter, e é a mesma Terra do Nunca, e a mesma Sininho, e a mesma família Darling que tanto amamos. (Disney, 1953, s/p/)¹

Compreendendo que o filme é uma adaptação baseada não só no romance, mas também da peça, é possível entender o porquê de o enredo do longa conversar de maneira tão íntima com o roteiro de “Peter Pan, ou menino que não queria crescer”. Assim, Walt Disney parece se orgulhar de sua versão de Peter Pan, acreditando não perder a essência da obra no longa-metragem, ainda que adapte seus objetivos dentro dos princípios da empresa Disney. Segundo Brockus (2004 *apud* Robbins, 2014), a Disney cultivou uma marca de atendimento ao cliente com valores relacionados à família, bondade, gentileza e inocência para as crianças. Nesse sentido, podemos analisar a purificação nas obras da Disney, que para Vera White:

transmitem conforto espiritual, magia e felicidade, elementos vendidos pelos Estúdios Disney com o rótulo genérico de entretenimento para a família. Ao criar a ilusão da existência de um mundo perfeito e maravilhoso, ou seja, purificado pela eliminação de tudo aquilo que possa incomodar a sociedade, a maior parte dos indivíduos conseguirá encontrar alguma identificação entre a imagem que projetam de suas próprias vidas e aquilo que é externalizado pela obra fictícia (White, 2011, p. 65)

Assim, a não-representação da morte no longa “Peter Pan”, que aprofundaremos adiante, a purificação da obra (trabalhando duro para que o menor número de pessoas ao redor do mundo se sintam ofendidas) e a não-representação da violência fazem parte do que a Disney tem como valor intrínseco da empresa, que transpassa as animações do Estúdios Disney, como Peter Pan.

¹ Tradução nossa. No original: Our mechanics of fantasy are certainly different from the ones Barrie had at his command 50 years ago, but I think that in some ways, we have come closer to his original concept than anyone else has [...] I think you'll like seeing him in your movie theaters. He's able to do a lot of things, besides flying, that he could never do on the stage. But he's the same Peter and it's the same Never Land and the same tinker Bell and the same Darling family that we have always loved

Além disso, as transformações (cenas não inseridas da obra de Barrie no filme, assim como cenas que não existem em Barrie criadas por Walt Disney para o cinema) se deram para que a história funcionasse como uma obra de entretenimento que não corresse risco de ser censurada em nenhum país, em uma versão purificada de “Peter Pan” que poderia ser considerada “moralmente aceitável” para crianças pequenas (White, 2011, p. 66). Portanto, compreendemos que Disney tinha objetivos: a) capitalistas, não querendo perder parte de público infantil de países que possivelmente censurariam Peter Pan; e b) morais, compreendendo que a Disney, como empresa, quer manter a ideologia mágica e culturalmente influente que criou.

A purificação da obra de Barrie, considerando a violência que os Meninos Perdidos constantemente sofrem por serem “a margem da margem” (isto é, não só marginalizados por serem crianças, mas serem crianças em especial situação de negligência por conta do abandono parental), é o que este trabalho visa apontar. Na próxima seção, discutiremos como a violência perante a infância se apresenta na obra escrita “Peter Pan”, de Barrie, e como é amenizada no filme homônimo, de Disney. Para isso, debateremos características específicas de violência dentro da ambientação, diálogos, estruturação e enredo da narrativa escrita, comparando com como esses aspectos são representados na narrativa cinematográfica.

DESENVOLVIMENTO

Ambientação

O livro “Peter Pan” se passa aproximadamente no período em que foi escrito, no começo do século XX, na cidade de Londres. No entanto, na maior parte da obra não é na cidade de Londres, mas sim na Terra do Nunca, que a história acontece. A princípio, a Terra do Nunca é descrita como um local utópico, maleável para que cada leitor-criança monte uma ilha dos sonhos adequada para si:

[...] a Terra do Nunca é sempre mais ou menos uma ilha, com pinceladas maravilhosas de cor aqui e ali, e recifes de coral e barcos velozes prontos para zarpar, e esconderijos selvagens e secretos, e gnomos que quase sempre são alfaiates, e cavernas atravessadas por rios, e príncipes

com seis irmãos mais velhos, e uma cabana caindo aos pedaços, e uma velhinha bem baixinha com um nariz de gavião. [...] De todas as ilhas deliciosas que existem, a Terra do Nunca é a mais aconchegante e compacta [...] Quando você brinca nela durante o dia, usando as cadeiras e a toalha da mesa, ela não é nem um pouco assustadora. Mas, nos dois minutos antes de você dormir, ela fica quase, quase real. É por isso que a gente sempre deixa uma luzinha acesa no quarto durante a noite (Barrie, 2012, p. 37-38)

Barrie coloca em paralelo esse lugar onírico, em que as crianças poderiam viver grandes aventuras com piratas, brincar com sereias e se divertir voando sobre lagoas, com o nosso mundo real. A princípio, a Terra do Nunca é um lugar aconchegante, mas logo se torna assustador como a realidade.

Isso é compreendido em diversos aspectos, inclusive na estrutura da obra. Segundo Flávia Lins e Silva (2012), “Peter Pan” se constrói na estrutura *home-away-home* (lar-longo-lar), em que crianças deixam o lugar seguro e protegido da casa para viver uma aventura desprotegida, e voltarem transformados ou com uma lição aprendida. De fato, Wendy, João e Miguel Darling voam para a Terra do Nunca, vivem uma grande aventura e voltam para Londres, para casa, no final da narrativa. Isso nos aponta que a Terra do Nunca não é o lugar seguro e confortável de lar, mas a aventura da qual se deve voltar. Para os Meninos Perdidos, que vivem nela todos os dias, isso já é evidência de uma falta de segurança para este grupo, que vive em uma realidade tão dura quanto a do “mundo real” para as crianças, ainda que paralela.

Além disso, a Terra do Nunca é descrita como um local em que o tempo é relativo e distorcido; o narrador afirma que “é impossível saber de que forma o tempo passa na Terra do Nunca, onde ele é calculado pela lua e pelo sol, mas onde há muito mais luas e sóis que no resto do mundo” (Barrie, 2012, p. 112). Para White (2011, p. 66), o lapso temporal do livro é de no mínimo alguns meses, e as próprias crianças perdem noção do tempo que passaram na ilha. Essa falta de certeza em relação aos dias e às horas pode ser considerada, em certo sentido, uma forma de violência do ambiente perante as crianças: eles estão em um não-lugar, com um não-horário, esquecendo-se gradualmente de como era antes de irem para esse local, por um tempo que representa um grande período separados de seus pais.

A questão do esquecimento também é um constante problema para as crianças. Diversos personagens, e até mesmo o narrador, parecem perder memórias constantemente. Mais de uma vez, Peter esquece quem são João e Miguel, e chega a esquecer do nome da própria Wendy na passagem literária em que eles voam por dias em direção à Terra do Nunca. Na ilha, as memórias de Wendy, João e Miguel, em relação às suas vidas em Londres, ficam opacas e confusas:

O que a perturbava, às vezes, era que João só lembrava vagamente dos pais, como pessoas que havia conhecido um dia, enquanto Miguel sempre confundia e achava que Wendy era sua mãe de verdade. Isso deixava Wendy um pouco assustada e, com o nobre propósito de fazer a coisa certa, ela tentava ajudá-los a lembrar melhor da vida antiga obrigando-os a fazer provas sobre o assunto[...] as perguntas eram sempre escritas no passado. Qual *era* a cor dos olhos da mamãe e por aí vai. Pois Wendy estava esquecendo também. (Barrie, 2012, p. 112-113)

Esse esquecimento aparece em diversos momentos da obra, e é um tipo de alheamento proporcionado pelo ambiente para as crianças. Se eles não se lembrarem da vida antiga, não irão querer voltar. Lentamente, a Terra do Nunca vai mantendo-as ali, até que as memórias antigas fiquem tão confusas que não façam mais sentido e se percam no meio das novas memórias, de aventuras diárias. O local as mantém até que eles não se lembrem que tem para onde e para quem voltar, e acabem ficando “presos” na ilha e em suas únicas memórias: as de lá.

É possível, portanto, que os Meninos Perdidos tenham pouquíssimas ou nenhuma memória de suas vidas antes da Terra do Nunca. No livro, eles são descritos como “crianças que caem dos carrinhos quando as babás estão distraídas. Se ninguém vai buscar essas crianças em sete dias, elas são mandadas para um lugar bem longe, a Terra do Nunca” (Barrie, 2012, p. 63). Assim, esses meninos perdidos com sete dias de idade acabam crescendo na Terra do Nunca, sem conhecer outra possibilidade, e sendo mantidos lá enquanto Peter permitir.

Basicamente tudo isso é apagado na animação “Peter Pan”, seguindo os propósitos Disney. O tempo não é necessariamente distorcido na Terra do Nunca, mas quase “congelado”, no sentido de que, no filme, as crianças que estão lá não crescem, e permanecem crianças para sempre. Isso é apresentado no longa na cena inicial, em que Wendy conta a Peter que irá crescer no dia seguinte, ao mudar de quarto, e Peter (assustado

com a ideia de crescimento) diz que ela deve ir para a Terra do Nunca, onde ela nunca irá crescer. Enquanto a frase que abre o livro *Peter Pan* é “Todas as crianças crescem, menos uma”, a frase que abre a narração do filme é “Tudo isso já aconteceu uma vez, e vai acontecer novamente.” O livro dá a entender que, mesmo na Terra do Nunca, todos os Meninos Perdidos vão crescer (e isso é confirmado ao longo da obra), já o começo do filme explana um caráter cíclico que só vem a se confirmar na novela de Barrie no final da narrativa.

Enquanto meses se passam durante os eventos do livro, e cenas do Sr. e Sra. Darling sofrendo a falta dos filhos acontecem, no filme todos os eventos ocorrem em algumas horas. Os pais da família Darling nunca chegam a sentir medo, preocupação ou saudades de Wendy, João e Miguel: a história começa com eles saindo para um jantar, deixando as crianças em casa, e termina com eles voltando do jantar, com os três filhos já de volta no quarto.

Além disso, o esquecimento também não é retratado como no livro. A cena do voo é um curto número musical em que, diferente da narrativa escrita, Peter acompanha as crianças a todo momento sem nunca se esquecer do nome de nenhuma delas. Ele passa o filme inteiro sabendo quem são os Darling, e Wendy e João passam o filme todo sabendo quem são seus pais. Um dos poucos momentos em que o esquecimento é retratado no filme é a cena em que Wendy está dizendo para os meninos que precisam de uma mãe, e Miguel responde confuso: “Não é nossa mãe, Wendy?”. A menina responde: “Oh, Miguel, não sou não! Será que já se esqueceu de nossa mãe?”. Escutando a conversa, um dos Meninos Perdidos lembra: “Eu acho que já tive uma mãe.”, mas confirma que se esqueceu como ela era.

A única outra cena de retratação do esquecimento é quando Peter se propõe em salvar a Princesa Tigrinha e acaba se envolvendo na aventura de lutar contra o Capitão Gancho, esquecendo-se de salvá-la uma vez derrota o pirata. É Wendy quem o lembra: “Peter! Peter! E a pobre Tigrinha?”, e ele responde: “Tigrinha? Oh! A Tigrinha!”, indo então salvá-la de se afogar.

Assim, comparando com a passagem de tempo, memória e esquecimento constantes no livro, existe uma purificação de uma violência muito mais incisiva na narrativa de Barrie. Na animação, a Terra do

Nunca é muito mais o sonho infantil que se propõe a ser do que um ambiente implicitamente hostil.

As personagens

Peter Pan

A personagem protagonista nestas obras é um notório menino, cuja habilidade de voar e de não crescer são singulares, clássicas e o identificam ao redor do mundo. Morador da Terra do Nunca e o primeiro dos Meninos Perdidos, Peter Pan é descrito por Barrie como uma personagem muito arrogante, que mora com as fadas. Fisicamente, ele é tido como “um menino lindo que usava uma roupa feita de esqueletos de folha [...] o mais fascinante nele era que ainda tinha todos os dentes de leite” (2012, p. 42), e possui “mais ou menos a altura de Wendy”.

Ao longo da narrativa, percebemos que Peter é de fato uma personagem petulante, cheia de rebeldia e coragem aventureira: ele descreve a si mesmo como a juventude, a alegria e um passarinho que furou a casca do ovo. Pan é uma personagem profunda, sua existência é um mistério, e ele possui diversas camadas psicológicas que poderiam o definir como herói ou anti-herói, egoísta ou protetor, desalmado ou espirituoso. Segundo o próprio narrador, é impossível falar sobre Peter Pan por inteiro: “[...] tudo que lhe contei sobre ele é só a pontinha do comecinho” (Barrie, 2012, p. 210)

Uma das camadas mais importantes de Peter, que constituem um dos pilares da narrativa, é sua relação com a maternidade. Em uma história esplanada para os Meninos Perdidos e para Wendy, Peter explica:

– Há muito tempo – disse ele –, eu, assim como você, achava que a minha mãe sempre ia deixar a janela aberta para mim. Por isso, fiquei longe de casa durante luas e mais luas, e depois voei de volta. Mas havia barras na janela, pois a mamãe havia se esquecido de mim. E tinha outro menininho dormindo na minha cama. Eu não sei se isso é verdade, mas Peter achava que era. (Barrie, 2012, p. 149)

Assim, compreendemos Peter com uma personagem traumatizado, uma criança abandonada, criada por fadas. Nesse sentido, Peter Pan também sofre dessa dupla marginalização: não só é criança, negligenciado por essa condição, mas é uma criança abandonada, sem família

ou adulto em quem confiar. Toda essa condição não aparece no filme de 1953.

Em certo sentido, a representação de Peter no filme é parecida com a do livro. Ele também é descrito como sendo “o espírito da juventude”, e Wendy diz que ele é como ela achou que ele seria, ainda que um pouco mais alto (e de fato, a animação desenha Peter como sendo um pouco mais alto que Wendy). Cultua a liberdade e o divertimento, a brincadeira e a alegria, a juventude e a infância em si mesma. Inocente em certas questões (por exemplo, desconhecendo o que é um beijo ou uma mãe, e querendo colar sua sombra com um sabão), o Peter do filme é muito próximo do que conhecemos do livro. No entanto, uma característica essencial dele está faltando: sua relação com a maternidade.

No longa-metragem, Peter não sente repúdio pelas mães como vemos no livro, já que ao menos sabe o que é uma mãe. Quando Peter chama Wendy para ir para Terra do Nunca ela questiona: “O que mamãe vai dizer?”, ao que Peter responde: “Mamãe? O que é ‘mamãe?’”. Na cena em que se constitui o “ponto de virada” da narrativa, em que Wendy conta para os meninos como é uma mãe e, no livro, Peter explana como sua mãe esqueceu-se dele (fazendo com que as crianças queiram voltar para Londres imediatamente), no filme, o protagonista nunca diz nada. Os Darling decidem por conta própria voltarem para casa, por saudades de sua mãe, enquanto todos os meninos se animam com a ideia de irem para Londres e terem pais também. Wendy diz, certa, “Sei que mamãe irá recebê-los, se Peter não se importa”, e Peter não se opõe, assim como no livro. Apenas avisa: “Se crescerem, não voltarão jamais”, e afirma para si mesmo que eles vão acabar decidindo ficar. Esse apagamento da relação de Peter com a maternidade expõe a purificação da Disney: não abordando o problema do abandono parental, o filme apaga um tema que poderia ser de difícil acesso ou discussão para as famílias estadunidenses que constituíam o público-alvo do longa-metragem.

Além disso, existe uma certa humanização, ou purificação, do “costume de matar” de Peter no filme. No livro, ao chegar na ilha, João pergunta para Peter se ele já matou muitos piratas. “Milhares”, é a resposta de Pan, que vem a matar mais muitos outros no desfecho da obra, na luta dos Meninos Perdidos com os piratas, inclusive Capitão Gancho. No filme, assassinato nenhum é representado, e nem mesmo o maior

dos vilões termina morto, graças à piedade de Pan, purificada pela Disney.

Os Meninos

Enquanto no livro Barrie descreve cada um dos Meninos Perdidos com seus apelidos e características principais, no filme, nenhum deles possui nome. Ainda são os seis meninos que estavam na ilha da novela escrita: os Gêmeos, Firula, Bico, Magrelo e Caracol. Para o leitor atento, é possível identificar cada um deles no filme; na passagem em que Wendy vai contar aos meninos sobre o Sr. e a Sra. Darling, ela pergunta: “E o que vocês acham que eles tiveram?”, ao que Bico responde: “Ratinhos brancos!”; no filme, após um dos menino dizer que acha que já teve mãe, outro menino aponta: “Eu já tive um rato branco!”, o que pode ser um paralelo entre o menino sem nome no filme, e a personagem de Bico no livro, por exemplo. No entanto, é notável que esse apagamento de apresentação dos meninos os invisibiliza. No livro, suas características estereotipadas dão nome e visibilidade para crianças, aquelas que em diversos momentos não são vistas socialmente. Magrelo, por exemplo, é o mais roliço dos Meninos Perdidos, comicamente expressando a ironia de Barrie e trazendo características memoráveis para a personagem. No filme, onde as crianças não têm nome, esse tipo de característica não pode ser observado.

Além disso, o filme parece dar protagonismo especial para Peter e Wendy, e até mesmo João e Miguel têm seus consideráveis espaços na narrativa. No entanto, os Meninos Perdidos possuem muito menos “tempo de tela” do que teriam se a narrativa escrita fosse cronologicamente mensurável; conseguimos comparar, por exemplo, a quantidade mínima de falas dos Meninos Perdidos no filme, enquanto no livro a maioria das aventuras conta com a presença e voz ativa deles. Não é exagero apontar que Disney, em certa medida violenta, escolhe silenciar as crianças, ainda que se compreenda os limites da adaptação cinematográfica.

Enquanto no livro a origem dos Meninos Perdidos é explicada, ainda que brevemente, no filme não sabemos de onde eles vêm. Ao citar os Meninos Perdidos pela primeira vez, Wendy apenas os descreve como “*Peter’s Men*” (Os homens do Peter), meros seguidores de Pan, e não há

nenhuma descrição exclusiva sobre cada um deles. Assim, suas origens e personalidades também acabam sendo apagadas, ou purificadas, no filme de 1953.

A representação deles no cinema, em geral, ainda carrega o mesmo espírito aventureiro, brincalhão e infantil da narrativa de Barrie. Os Meninos Perdidos brincam, cantam, dançam, atiram, são presos, resgatados, vivem aventuras, são raptados e lutam com piratas, assim como no livro. No entanto, grande parte do que é o grupo dos Meninos Perdidos e do que eles representam na narrativa de Barrie, como bando de marginalizados em uma luta por sobrevivência, um instinto fraternal e uma luta política, é apagado e, portanto, não analisável no filme.

Considerando os então vistos valores dos Estúdios Disney, especialmente para a época, de tentar agradar o máximo de pessoas possível, é lógico que não haja engajamento político-social representado no filme. No entanto, é viável apontar que, na narrativa escrita de Barrie, a dinâmica que leva os Meninos Perdidos a formarem uma voz unida de protagonismo é uma rica característica. Podemos perceber, no “Peter Pan” de Barrie, uma dinâmica de união, em que os Meninos Perdidos existem como família, como voz unida socialmente (e conseguindo ser ouvida) e como grupo que se apoia em sobrevivência em bando. Na adaptação cinematográfica, podemos, no máximo, ver resquícios de uma fraternidade representada no grupo dos Meninos Perdidos, quando se juntam sob o mesmo teto e compartilham, em Wendy, de uma mesma mãe.

Os Antagonistas

Os antagonistas claros e mais violentos da obra “Peter Pan” são Capitão Gancho e sua tripulação de piratas da Terra do Nunca. Existe uma clara rivalidade maniqueísta, clássica dos contos de fadas, que caracteriza Gancho como o vilão, líder do “grupo do mal”, a ser derrotado por Peter Pan, líder do “grupo do bem”.

Essa rivalidade é importante para Peter: a primeira demanda que ele faz quando conhece João e Miguel no livro é deixar claro que devem deixar Gancho para Pan, e na aventura final Peter faz uma importante jura narrativa: “Dessa vez, é Gancho ou eu” (Barrie, 2012, p. 172). A relação é mútua: para o pirata, Peter deu o primeiro gostinho dele para o crocodilo, quando atirou sua mão esquerda para essa fera que agora

o persegue. Procurando vingança, Gancho tem como seu objetivo primordial matar Peter Pan, com um ódio à personagem intensificado pela arrogância de Peter.

No livro, a representação de Capitão Gancho é de um vilão maligno: ele mata o pirata Claraboia apenas por esbarrar nele, e carrega no bolso o mais mortal dos venenos. É descrito que “a elegância de sua dicção, até quando falava palavrões, assim como a superioridade de seu comportamento mostravam que ele não era da laia de sua tripulação” (BARRIE, 2012, p. 87). Ainda assim, existe uma humanização da personagem. Ao descrever o passado do pirata (afirmando que estudou em uma escola inglesa, e que possuía um sobrenome famoso na Inglaterra, visto que Gancho não é seu nome de verdade) e discutir sobre sua relação com a vaidade e os bons modos, Barrie classifica algumas nuances na personagem do vilão. O fato de que ele odiava pensar em bons modos, porque isso era maus modos, e o medo cômico que sentia da corda do relógio, engolido pelo crocodilo que o perseguia, acabar, classificam uma riqueza de camadas no vilão.

Seus medos, inseguranças, ciúmes e lamentos, principalmente em relação a Peter e às crianças, demonstram uma vulnerabilidade que não é ao todo explorada no vilão do filme. Ainda que o medo cômico do crocodilo apareça, não seria de fato possível explorar todas as nuances que apenas o narrador com voz quase infantil, intruso e onisciente de Barrie, que se difere do narrador pouco presente do filme, apresenta para o leitor. No entanto, Capitão Gancho é uma figura cruel: ele ainda mata um pirata (que também não tem nome, mas talvez Claraboia) no filme por motivo fútil, ao se irritar com o canto do marujo. O filme representa uma arma apontada e um barulho de tiro, bem como o som de algo caindo ao mar (o possível corpo do pirata), mas a morte não é explicitamente vista como no livro. Existe uma certa ridicularização de Gancho no filme: os Meninos Perdidos não parecem ao todo sentir medo dele e dos piratas, mas encaram-nos como uma aventura a mais. No entanto, em ambas as obras, Capitão Gancho representa a figura máxima do antagonismo e da vilania, em sua obsessão por matar Peter Pan.

No livro, essa obsessão não é mal vista pelos piratas. Eles são descritos como “tratados como cães” por Gancho, e “o obedeciam como cães”. Assim, no livro, nenhum deles questiona a maldade perante as

crianças, e se engajam na violência infantil. No filme, diferentemente, os piratas se irritam com a obsessão de Gancho por Peter. Eles querem sair da Terra do Nunca, saquear navios e conseguir riquezas, não perseguir crianças numa ilha encantada. Na primeira cena em que os piratas aparecem eles estão jogando facas, inclusive, em um desenho do próprio Capitão Gancho, e não na de Peter ou dos Meninos Perdidos. É claro que eles ainda estão no “lado do mal”, dizendo coisas como: “Quase nos esquecemos de como degolar alguém”, e por isso querem sair logo da Terra do Nunca; no entanto, não objetivam capturar e matar os Meninos Perdidos, como ocorre no livro por ordem de Gancho. Isso demonstra também como Gancho não é representado como o mais amedrontador dos piratas, mas como uma personagem de certa maneira ridicularizada, cuja liderança é questionável, amenizando a maldade e a vilania no filme da Disney.

Ainda que não se oponham a machucar crianças, conseguimos ver vestígios da purificação da Disney também nessa característica. Ao considerarmos os piratas uma representação do discurso violento da sociedade perante as crianças, dentro do livro, eles incisivamente estão lá para matar. No filme, percebemos um apagamento dessa violência no “não-objetivo” dos piratas do filme em matar crianças. Além disso, assim como ocorre com os Meninos Perdidos, o nome e a origem de toda a tripulação de Gancho, descrita particularmente por Barrie, não ocorre no filme. O único pirata que tem nome, além do próprio gancho, é o *sidekick* “Mr. Smee”, ou “Barrica” no livro, que também possui uma característica simpática e pouco ameaçadora.

Além disso, assim como no livro, a representação das sereias na Terra do Nunca é ameaçadora para as crianças, em especial para Wendy. As sereias parecem adorar Peter e sua companhia, mas na presença de Wendy se tornam assassinas, fazendo com que, no filme, Wendy seja (novamente) salva por Peter, quando afirmam com ar inocente que “só queriam afogá-la”. Assim como no livro, jogam água nela por querer, e isso tudo colabora com a perpetuação de uma rivalidade feminina e um discurso patriarcal, de que a mulher precisa ser salva pelo homem. Os aspectos de ciúme perpassam todo o filme: Wendy sente ciúmes da Princesa Tigrinha e sua relação com Peter, Sininho tenta matar Wendy por ciúmes da relação dela com Peter também. Isso tudo só expõe ainda

mais o discurso que Disney perpetua, ou ao menos costumava perpetuar, em seus valores ideológicos do século XX.

A vilania e o antagonismo da obra de Barrie não se limita aos piratas e às sereias da Terra do Nunca. No livro, uma das forças principais da ilha, por exemplo, é a presença de feras:

[...]um bando enorme e todo misturado. Leões, tigres, ursos, e os inúmeros animais menores que fogem deles, pois todas as feras, principalmente aquelas que se alimentam de homens, vivem próximas nesta ilha preferida dentre todas. As feras estão com a língua de fora; estão com fome esta noite (Barrie, 2012 p. 88)

Não só neste trecho, como também ao chegarem na Terra do Nunca, as crianças da família Darling estão voando no escuro e no silêncio, quando um ruído distante chama a atenção deles, ao que Peter explica serem as feras bebendo no fiorde. No filme, nenhuma dessas feras é mencionada, ou aparece; na cena em que os Meninos Perdidos estão andando pela floresta e “apresentando” a Terra do Nunca para João e Miguel, eles encontram um hipopótamo, alguns macacos, um rinoceronte e um urso, mas esses animais apenas brincam ou eles, e nenhum desses animais oferece perigo real. O urso, que se irrita por ter sido acordado pelos meninos e poderia ser um risco maior, logo se distrai ao ver o ursinho de pelúcia que Miguel carrega consigo. Essa sorte dos meninos é retratada como uma grande brincadeira ou coincidência, que apenas reafirma a ideia de que a Terra do Nunca é um lugar seguro e não perigoso, diferente do que no livro retrata ser.

Uma mudança significativa, por exemplo, é a entrada da toca. O narrador de Barrie traz uma grande explicação sobre como o esconderijo dos Meninos Perdidos, que fica embaixo da terra, possui diversas entradas pelas árvores. Cada árvore oca serve para um menino, e, como são os meninos que devem caber na árvore, se eles tiverem “uns calombos nuns lugares esquisitos”, o narrador afirma: “Peter faz alguns ajustes em você, e você cabe direitinho” (BARRIE, 2012, p. 109). Embora não fique claro o que esses ajustes que Peter faz em você possam ser, no filme os Meninos não sofrem nas mãos de Peter em nenhum momento. A entrada da Toca é uma só, pela mesma árvore, embora cada um entre em um buraco diferente. Isso exemplifica que, enquanto no livro os meninos levam palmadas por desobedecerem ao líder ou passam fome por terem

que fazer de conta que estão jantando, no filme, Peter é purificado como uma personagem que jamais faz maldade com os meninos, e é figura pura de bondade, sendo seus antagonistas (e antagonistas do grupo) apenas os piratas:

A diferença de Peter para os outros meninos em momentos como aquele é que eles sabiam que aquilo era faz de conta, enquanto para Peter faz de conta e realidade eram exatamente a mesma coisa. Isso às vezes perturbava os meninos, quando eles tinham que fazer de conta que tinham jantado. Se parassem a brincadeira no meio, Peter dava palmadas nas mãos deles. (Barrie, 2012, p. 102)

É interessante notar que, mesmo no livro, a fome não é um problema claramente abordado. Fica à interpretação atenta do leitor compreender que os Meninos Perdidos devem caçar suas próprias comidas, dia após dia, para terem uma refeição. Isto é, quando não têm que fingir que estão comendo, como exemplificado no trecho acima, e passando o dia sem uma alimentação adequada. No filme, nenhuma cena de caça ou de alimentação ocorre. As crianças passam horas na Terra do Nunca sem nunca comer e indo dormir sem jantar. Isso, é claro, não é abordado no filme diretamente, e poderia ser apenas uma adaptação relativa à diferença de uma obra cinematográfica e uma obra escrita, em que a narrativa de Barrie possui tempo hábil para contar esses detalhes, enquanto no filme é necessário condensar as informações. Ainda assim, é importante ressaltar que mesmo no filme os Meninos Perdidos vivem na ilha, e não sabemos ao certo que tipo de alimentação eles possuem, o que demonstra a instabilidade da Terra do Nunca como a pintura de um lugar belo, seguro e confortável que os ideais Disney pretendem passar.

O Desfecho

Por fim, uma das mudanças mais consideráveis em relação aos Meninos Perdidos é o desfecho do filme da Disney. No livro, os Meninos Perdidos vão para a cidade de Londres e passam a viver com a família Darling. No filme, eles decidem ir para Londres depois de ouvir Wendy contando sobre a Sra. Darling (que no filme, inclusive, tem nome: Mary). Observamos um único movimento contrário, em que agora é no livro que a Sra. Darling não tem nome, enquanto no filme possui, e sentem falta de ter uma “pessoa maravilhosa”, como uma mãe em suas vidas.

Depois, no entanto, os meninos decidem não ficar em Londres. Eles deixam Wendy, João e Miguel em casa, mas diferentemente da narrativa escrita, voltam para a Terra do Nunca.

O futuro deles, trabalhando em escritórios, se tornando lordes ou juizes, como é descrito no livro, nunca é narrado. Enquanto na narrativa de Barrie os meninos vão para a escola, crescem e vivem uma vida no futuro, na de Disney eles voltam para a eterna infância que a Terra do Nunca proporciona. Segundo Wendy, os Meninos Perdidos ficaram com Peter na Terra do Nunca porque não estavam preparados para crescer, ainda que ela esteja evidenciando a transformação que a personagem sofre em relação ao começo da narrativa, na qual não queria crescer. Jorge, o pai de Wendy, a consola: “Minha querida, tudo no seu tempo”. É interessante notar esse caráter do filme da Disney. Em algum local da ideologia e cultura da empresa, é importante propagar a ideia da infância eterna e do caráter mágico da Terra do Nunca.

O filme termina com Wendy e seus pais, Mary e Jorge, observando pela janela o espaço de transição entre os mundos na narrativa (Pires, 2020). Eles veem uma nuvem no formato do navio pirata voando pelo céu, e Jorge, o pai de Wendy retratado como o mais cético dos personagens, comentando sonhador: “Eu tenho a estranha sensação de que já vi esse navio, há muitos anos...”. Considerando que a família Darling é uma representação pitoresca da família de classe média branca, que é o público-alvo deste filme, a mensagem que perpassa é que este é um filme transformador e onírico para toda a família. É também nesse momento que uma pequena evolução é vista na personagem do Sr. Darling, que pincela o fim de um ceticismo e ódio a Peter Pan que estereotipa a personagem. Enquanto no livro o pai da família tem espaço para se arrepender e crescer psicologicamente, sentindo falta dos filhos por meses e se culpando por isso em diálogos que o ridicularizam comicamente, no filme essa cena final é a única em que certa profundidade é dada à personagem.

No livro, todos os meninos crescem em Londres, mas Peter combina com Wendy que irá vir buscar ela para uma “faxina de primavera”, e todo ano combinou com a Sra. Darling de levar Wendy por uma semana para a Terra do Nunca. Assim, Peter deixou-os em Londres e foi embora contente, vindo no ano seguinte buscar Wendy que, ao conversar

com Peter, percebeu que ele não se lembrava de quase nada. Não sabia quem era Capitão Gancho ou Sininho, afirmando que a fada devia ter morrido (outra morte que, novamente, não aparece no filme). No ano seguinte Peter não veio buscar Wendy, e foi só no próximo, que apareceu, sem perceber que havia pulado um ano. Peter não voltou a aparecer por anos, preso no ciclo de aventuras ininterruptas e o tempo congelado da Terra do Nunca.

Assim, Wendy cresce, se casa e continua morando na mesma casa em que vivia quando criança. Sua filha, Jane, dorme no mesmo quarto em que Wendy costumava dormir. Em uma narrativa cíclica, Peter aparece na janela e acaba levando Jane para a Terra do Nunca, e depois a menina cresce, e a filha dela, Margaret, é quem é levada para uma aventura com Peter. A obra termina com o narrador afirmando:

toda vez que chega a hora de fazer a faxina de primavera –a não ser quando ele esquece- Peter vem buscar Margaret e a leva para a Terra do Nunca, onde ela lhe conta histórias sobre si mesma, as quais ele ouve com grande atenção. Quando Margaret crescer, ela vai ter uma filha, e vai ser a vez dela de ser mãe de Peter. E assim continuará sendo, enquanto as crianças forem alegres, inocentes e desalmadas. (BARRIE, 2012, p. 219-220)

Neste sentido, o livro termina em uma narrativa cíclica, enquanto o filme só demonstra um indício de que Wendy, ou qualquer um de seus descendentes, pode voltar: a frase que abre a narração do filme: “Tudo isso já aconteceu uma vez, e vai acontecer novamente”. O filme parece terminar com um ar nostálgico, familiar e completo, que confere com tudo o que a Disney estava se propondo a perpassar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que percebemos ao analisar comparativamente a novela de J. M. Barrie, “Peter Pan”, de 1911, e o filme homônimo de Walt Disney, de 1953, compreendendo a adaptação da linguagem textual no meio cinematográfico, e analisando ambas as obras, é que o livro de Barrie possui uma representação menos idealizada do que é a infância.

Ao considerarmos o público-alvo infantil da obra, as crianças a quem o narrador constantemente se dirige, pode-se notar um acolhimento in-

fantil para encarar a realidade dura, retratada na Terra do Nunca. Enquanto isso, na animação da Disney, a infância é retratada de maneira idealizada: não existem problemas (e os que existem são possíveis de serem desviados ou resolvidos) e tudo é um sonho, uma brincadeira, uma aventura. Ninguém se machuca, ninguém morre, ninguém passa fome. Nenhuma criança, ainda que protagonize a obra, precisa de nome ou voz ativa socialmente. Com um pouco de sorte e coragem, a sobrevivência é garantida.

Para Barrie, ainda que a obra configure, de certa maneira, o “final feliz” dos clássicos infantis (ainda que seu desfecho cíclico não seja completamente seguro, confortável ou satisfatório), existe uma denúncia constante de problemas sociais. A vida dos Meninos Perdidos, com o ambiente roubando suas memórias em troca da ilusão de um tempo eterno, com a constante ameaça dos piratas e feras da Terra do Nunca, o medo e ansiedade imparável da necessidade constante de lutar, bem como o ter que lidar com a caça, a violência verbal e física, e a instabilidade médica e familiar, é intrinsecamente apontada a todo instante ao leitor atento.

Percebe-se, assim, que a representação de Peter Pan, da Terra do Nunca e dos Meninos Perdidos, a qual Walt Disney orgulhosamente apresentou como muito próxima ao conceito original, na verdade é uma amenização e purificação da obra de Barrie. Tal purificação se justifica para a empresa Disney por seus ideais de família e seus objetivos capitalistas. No entanto, não devemos ignorar que uma mensagem importante, que poderia estar sendo compartilhada ao redor do mundo, de proteção à criança e protagonismo ao marginalizado, está sendo apagada.

Ainda assim, o filme tem seu valor social: se o que procura é um local doce, inocente, brincalhão e infantil, a Terra do Nunca de Walt Disney e o menino voando (sem cordas, na tecnologia da animação de 1953) é o lugar mágico e ideal. Se o que procura é essa mesma Terra do Nunca, com nuances de um instintivo medo do escuro, alerta de perigo constante, e podendo encontrar uma aventura ao virar à esquina, a Terra do Nunca de Barrie pode ser onde o leitor encontre seu refúgio...

REFERÊNCIAS

Barrie, J. M. **Peter Pan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. 222 p. Tradução de: Júlia Romeu; Apresentação de Flávia Lins e Silva; Notas de Tiago Lins.

Disney, Walt. Why I made Peter Pan. **Brief**, S/L, v. 1, n. 4, s/p, abr. 1953. In: KORKIS, Jim. **In His Own Words: Walt Disney on Peter Pan**. 2023. Disponível em: <https://cartoonresearch.com/index.php/in-his-own-words-walt-disney-on-peter-pan/>. Acesso em: 05 set. 2023.

Foucault, Michel. **Os anormais**: Curso no Collège de France (1974-1975). 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001

Hawk, Angela. “Disney-fying” Mother Nature in the Atomic Era: how disneyland's portrayals of nature reflected post-war ideals of family, child-rearing, and the home, 1955-1966. **EXPLORATIONS: An Undergraduate Research Journal**. Davis, p. 7-28. jan. 2004. Disponível em: <https://explorations.ucdavis.edu/docs/2004/hawk.pdf>. Acesso em: 05 set. 2023.

Peter Pan. Direção de Hamilton Luske, Wilfred Jackson, Clyde Geronimi. Produção de Walt Disney. 1953. (76 min.), son., color. Direção de dublagem: Gilberto Souto

Robbins, Michaela J.. **The Most Powerful Mouse in the World**: the globalization of the disney brand.. 2013. 32 f. Monografia (Especialização) - Marketing, Brand, University Of Tennessee, Knoxville, Tn, 2013. Disponível em: https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2658&context=utk_chanhonoproj. Acesso em: 04 set. 2023.

White, Vera Lucia. **A influência do filme de Walt Disney nas traduções e adaptações brasileiras de Peter Pan entre 1953 e 2011**. 2011. 125 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-23082012-111457/pt-br.php>. Acesso em: 04 set. 2023.

**“WHERE LESTAT
SEPARATED MEN FROM
FOOD”: UMA ANÁLISE
DO DANDISMO, ESTÉTICA
QUEER E PERFORMANCE
CAMP DE LESTAT NA
SÉRIE ANNE RICE'S
INTERVIEW WITH THE
VAMPIRE**

ANDRIO J. R. DOS SANTOS

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O vampiro Lestat é um dos personagens mais icônicos de Anne Rice. Lestat é apresentado em *Interview with the Vampire* (1976) como criador, amante e antagonista de Louis. Em *The Vampire Lestat* (1985), sequência da saga “Vampire Chronicles”, ele ganha voz narrativa e passa a ser o protagonista das crônicas de Anne Rice, o que nos fornece acesso aos seus desejos e angústias, principalmente a sua obsessão a respeito do bem e do mal. Além disso, Lestat é um esteta. Em suas buscas por algo que o redima do mal, ele encontra na beleza uma espécie de mote estético para guiá-lo por noites insones, um mote que ele chama de Jardim Selvagem. Investido em um tipo de performance estética, algo que podemos ler como dandismo, Lestat passa não apenas a colecionar arte e a primar pela elegância e estilo, mas também a experienciar a arte, a elegância e a vestimenta através de experimentações sensoriais que beiram a sinestesia.

Neste capítulo, pretendo analisar a série *Anne Rice’s Interview with the Vampire* (2022), produzida pela AMC Studios e criada por Rolin B. Jones. A produção possui sete episódios e é baseada nos romances de Rice, principalmente na obra que lhe dá título, *Interview with the Vampire* (1976), contando com os atores Jacob Anderson (Louis), Sam Reid (Lestat) e Bailey Bass (Claudia). O Lestat da série é um personagem bastante *camp*, algo que não está distante, de fato, do Lestat de Anne Rice. Partindo do pressuposto que o *camp* é uma expressão *queer*, minha análise se centra no dandismo, ou performance estética, de Lestat. Meu objetivo é discutir como essa performance *camp* potencializa a resignificação de commodities culturais, como roupas, bebidas, tecidos, incluindo objetos de arte, em um processo que re-mistifica tais artefatos em relação à performance *queer* de Lestat. Esse processo potencializa a agência individual das personagens, a possibilidade de performar identidades dissidentes e oferece possibilidades de subverter normas hegemônicas de gênero em meio a uma cultura que commodifica o desejo.

Para dar conta dessa questão, traço apontamentos sobre dandismo, perpassando concepções básicas, e discorro sobre a relação entre *camp* e dandismo. Ambas as noções estão relacionadas a questões identitárias, *queer* e estéticas. Por isso, servem como pontos fulcrais da análise aqui proposta. Da mesma maneira, traço comentários a respeito da teoria

do gênero como performance de Judith Butler (2019), que serve de embasamento teórico ao presente capítulo. Munido de tais pressupostos e bases teórico-críticas, analiso a performance estética, o dandismo, do vampiro Lestat na série *Anne Rice's Interview with the Vampire* (2022).

“SIGNIFYING QUEERNESS”: SOBRE DANDISMO, CAMP E PERFORMANCES DISSIDENTES

Barbey D'Aurevilly ressalta que o dandismo é algo difícil de ser explicado e definido. Uma vez considerado a arte de vestir-se, delimitada por regras ousadas e perspicazes em questão de toalete, o dandismo também vai além dela. No ensaio *O pintor da vida moderna*, Baudelaire comenta que “a ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu vestuário, [...] seu gesto e inclusive impregna sutilmente, com o passar do tempo, os traços de seu rosto. O homem acaba por se assemelhar àquilo que gostaria de ser” (1995, p. 852), um processo que o poeta francês compreende como uma pintura dos costumes. Os comentários de Baudelaire sugerem que o dândi é a própria aparência. Em outras palavras, a estética do dândi é o próprio dândi, e o artifício constitutivo dessa estética sugere o caráter performativo da identidade.

O dandismo, devido ao caráter performático, tem muito em comum com a teoria da identidade como performance de Judith Butler (2019). Por isso, a noção de sujeito como uma construção cultural oferece bases a este capítulo. Discutir dandismo envolve levar em conta a questão da identidade, assim como sua relação à sexualidade, gênero, atitude (códigos de conduta), moda (códigos de vestuário), retórica e, em primeiro plano, corpo, pois todas essas instâncias auxiliam na criação das nossas ideias a respeito do corpo. Nesse sentido, a performance não é acidental, e sim uma estratégia constitutiva e intencional, calcada no princípio da subjetividade, em que o objetivo primeiro seria performar um eu (que aparente ser e, por aparentar, é) verdadeiro. O dândi, oferecendo-se de maneira voyeurística ao espectador, revela-se um fenômeno multiforme. Porém, no caso de uma perspectiva esteticista, ele representa a personificação do ideal baudelairiano do eu como obra de arte. Para Butler (2019), a reificação do gênero seria um processo que oculta a própria origem, o que sugere que a artificialidade do dândi, a ênfase no artifício,

aponta justamente ao caráter fabricado de nossas identidades, constituída por atos performativos.

Parto da premissa de que “o *queer* é um lugar de crítica, um ponto de vista, um *locus* epistemológico para se pensar questões de corpo, sexo, gênero e sexualidade” (ALÓS, 2020, p. 7), o que possibilita investigar o papel do dandismo na potencialização de uma posição identitária, política e artística afirmativa. Isto porque, “the queering antics of these artists offer an opportunity for reconfiguring masculinity. In particular, ‘signifying queerness’ magnifies the constrictions of a special type of performativity informed by the values of body politics and homosociality” (Hawkins, 2009, p. 35). O dândi apresenta-se como uma figura exemplar dessa “reconfiguração da masculinidade”, possuindo uma história longa, complexa e controversa.

Na alvorada do século XIX, o dândi representa “superiority, irresponsibility, inactivity” (Moers, 1978, p. 13), uma caracterização que se encontrava na contramão das amplas demandas por igualdade social. Por outro lado, o dandismo mesclava ideias díspares de criação e, assim, propiciava uma crítica ácida contra o espírito burguês da época, que sustentava a seriedade da prosa Vitoriana. Na França, o dandismo representou um fenômeno cultural considerável durante o Governo dos Cem Dias – a batalha de Waterloo, a queda do imperador e, a partir de 1814, o reinado de Louis XVIII. Este também foi um período de “anglomania” aos intelectuais franceses, como Charles Baudelaire e Barbey D’Aurevilly, que importaram diversos artefatos culturais das ilhas britânicas. Como Ellen Moers comenta, “the ambiguous symbol of the dandy brought together ideas and attitudes of the most unlikely contemporaries in the two countries” (Moers, 1978, p. 13).

Existem dois modelos influentes no que tange a compressões do dandismo, e ambos reconhecem o dândi como uma figura privilegiada no desenvolvimento cultural moderno em meio às contradições das políticas sexuais e da commoditização do desejo. O primeiro modelo é devedor de Susan Sontag, referente ao influente ensaio “Notes on ‘Camp’”, que associa o esteticismo gay a um projeto moderno que compreende “seeing the world as an aesthetic phenomenon” (p. 145, 2014). Ou seja, trata-se de uma maneira de ver o mundo em termos de artifício e estilização. Como Ross (1993) sugere, o ensaio de Sontag é considerado

fundamental à crítica da cultura contemporânea, o que se deve em parte ao fato de o modelo de esteticismo proposto pela autora persistir como um tema central a masculinidades gays.

Sontag comenta que “the history of Camp taste is part of the history of snob taste” (Sontag, 2014, p. 117). Thomas King (1994) argumenta que o sentido de *camp* foi atribuído à aristocracia por uma classe média em ascensão que a considerava improdutiva. O autor retraça essa noção até o século XVII, mas o mais pertinente aqui seria notar que esse antagonismo de classes esclarece por que alguns dândis intentam despolitizar sua experiência de mundo. King (1994) comenta que diante da emergência e desenvolvimento substancial de diversas questões políticas “the bourgeoisie interpreted the continued promulgation of aristocratic legitimacy through spectacular self-display and conspicuous consumption as empty gesturing, mere appearance with no underlying being” (King, 1994, p. 24). O mesmo autor defende que conceber o *camp* como algo vazio releva-se um mecanismo que visa tornar a homossexualidade invisível, uma vez que implica um projeto de negação da cultura gay. Por outro lado, a própria noção de *camp* mostra-se ambivalente, pois nega a ideia de uma subjetividade essencial ao mesmo tempo em que, de maneira intrincada, também nega qualquer tentativa de o designarmos como “superficial”, uma vez que o *camp* contém em si a possibilidade de propiciar o desenvolvimento de identidades subversivas. Essa concepção dual sugere um movimento de criação de sentido que vai do exterior ao interior e que se fixa a partir de um ato performativo, nos termos de Judith Butler (2019). Esse processo sugere que os modelos do eu são performativos e, assim, promovem “the primacy of performance beyond the epistemological prejudice of identity” (King, 1994, p. 24).

Esse modelo de homossexualidade como um cultivo da superfície relaciona-se ao fato de o dandismo personificar “estilo sobre substância”¹. Como Michael Bronski comenta, “dandyism was an exercise in perfecting the externals” (1998, p. 57). Essa leitura tende a conceber identida-

1 “*Style over substance*” era uma maneira derogatória comum para se referir a gays, particularmente durante os anos 1960-1970 nos EUA, deixando implícito que na verdade a comunidade gay representava apenas estilo sem substância. No entanto, esse argumento sobrepõe-se e ecoa a oposição binária da masculinidade sobre a feminilidade em uma cultura na qual a decoração, a maquiagem e a toailete eram consideradas femininas ou efeminadas, e a efeminação nos homens era recebida como um sinal pernicioso de homossexualidade.

des gays em termos de artifício, de estética, de fetichismo da commodity e de estilo. No entanto, em um primeiro momento, essa concepção parece sugerir uma tentativa de afastamento pessoal da política e da história rumo às esferas da arte e do consumo. Todavia, ao consideramos que o corpo é o próprio dândi, encontramos certas contradições. Considerando uma das máximas de Oscar Wilde, esteta notório e autor de *The Picture of Dorian Gray* (1890), de que “it is only shallow people who do not judge by appearances” (2012, p. 91), vemos uma crítica à concepção hipócrita de que o interior é mais real e valioso do que a superfície, e uma inversão dessa lógica, uma vez que, se a identidade é performativa, julgar pela aparência é julgar pela performance. E o indivíduo que se considera profundo por que não julga pelas aparências é, na verdade, um mero produto de reducionismos, da visão dualista e ontologicamente limitada entre verdade interior e falsidade aparente. Daí que o dândi, no desinteresse pela interioridade, através de uma estética das aparências, da estetização e estilização do corpo, acaba abalando justamente as ideias em torno dessas noções de verdades interiores, comumente através de uma performance subversiva calcada em políticas de ironia.

A primeira perspectiva, então, compreende dandismo como estilo. Já a segunda, diz respeito à noção de dandismo como rebelião política. Para críticos como Jonathan Dollimore (1991), que estendeu o modelo baudelaireano, o estilo gay não se define como um abandono da política, e sim como um ato performático, um local corporificado de engajamento político. Dollimore (1991) compreende certas práticas culturais, como o *cross-dressing*, a estética transgressiva de Oscar Wilde e a sensibilidade *camp* da cultura pós-moderna gay como controversas e subversivas justamente porque operam tanto como estilo quanto como ato político de resistência. Nesse sentido, dandismo se torna uma instância do que Barbey d’Aurevilly caracteriza como “the revolt of the individual against the established order” (1999, p. 33). Ou, sob uma ótica moderna, uma revolta contra o discurso heteronormativo da cultura hegemônica e contra o discurso utilitarista do capitalismo.

Esses dois modelos alocam o dandismo em polos opostos da modernidade, pois localizam o sujeito *queer* simultaneamente como um emblema privilegiado da modernidade e como um dissidente em revolta contra a sociedade moderna. No primeiro caso, o dândi relaciona-se ao

caráter erótico e estético do consumo, celebrando o cultivo da beleza, do prazer e do estilo. No segundo, o dândi rebela-se contra a mecanização da vida moderna e contra o impulso em direção à cultura de consumo e ao utilitarismo. Embora sejam dois modelos distintos, ambos estão relacionados na base, pois tratam das mesmas contradições dialógicas sob as quais o dandismo se assenta.

Nessa ótica, o dândi se revela uma construção desconcertante. Ele é uma criatura dotada de elegância, vaidade e ironia, que brinca e desafia convenções sociais ao bel prazer e, por isso, sua performance retém algo de insurgente ou combativo. Ao mesmo tempo, ele é alguém cujos gostos tangentes e efêmeros jamais escapam ao excesso e à rebelião. Cada época apresenta um elenco característico de dândis. De maneirismos a pose, o dândi deleita-se através do artifício, empregando estilo como um teatro de sombras de elegância calculada. Ao mesmo tempo, “dandificar” os próprios atos performativos significa repensar sensibilidades pessoais, algo que, para o dândi, exala a aura de uma elevação social – intelectuais, artistas, estetas mostram-se ansiosas por tornarem-se publicamente visíveis através de uma noção teatral de vaidade.

“IT'S A FEVER DREAM TOLD TO AN IDIOT”: O PROBLEMA DOS PERSONAGENS QUEER DA SÉRIE ANNE RICE'S INTERVIEW WITH THE VAMPIRE

A série *Anne Rice's Interview with the Vampire* (2022) estabelece profundas distinções em relação à obra em prosa. O romance se passa em 1791, já a série se situa em 1910. De um herdeiro de plantação, caucasiano e francês, Louis passa a ser um cafetão negro e crioulo, gerindo oito casas de prostituição no bairro Storyville, o famoso bairro boêmio de New Orleans, que Louis caracteriza como “20 blocks of drinking, gambling, and gluttonous whoring” (Jones, 2022, s.p.), onde investiu os fundos que sua família recebeu devido à morte do pai. Vale desatacar, todavia, que tais mudanças são situacionais e não têm significativa relevância no desenvolvimento temático da série, com exceção, é claro, a inclusão da discussão do problema da raça no sul os Estados Unidos no início do século XX. Além disso, vale mencionar o comprometimento do elenco com as vozes narrativas dos personagens. Por exemplo, Lou-

is narra história em 2022, e seu sotaque em 1910 é consideravelmente distinto de sua voz contemporânea, carregado por marcas regionais e de raça. Lestat, como um recém-chegado da França, fala um inglês carregado de sotaque e maneirismos e, em momentos de arroubo, desata a falar em francês.

No romance, o jornalista Daniel Molloy entrevista o vampiro Louis de Pointe du Lac, que esperava conceber um tipo de narrativa para advertir o público sobre o mal e o perigo que os vampiros representam. No entanto, no clímax da obra, Daniel implora que Louis o transforme, o que cela a derrota moral do vampiro. Na produção televisiva, a entrevista jamais foi concluída, pois teria terminado de maneira violenta, o vampiro atacando o jornalista, além de ser permeada por inverdades. Agora, mais de quarenta anos depois, Louis contata Daniel para refazer a entrevista, pois, como Daniel comenta, a primeira versão seria “a fever dreamt told to an idiot” (Jones, 2022, s.p.). Ao ser questionado sobre a razão de decidir ceder uma nova entrevista, Louis afirma que mudou, que as circunstâncias e o mundo mudaram, e que “I, too, find the tapes lacking” (Jones, 2022, s.p.). Os quatro primeiros episódios retêm um tom semelhante ao romance e empregam material extraído diretamente da obra, como no monólogo interior na cena da transformação de Louis em vampiro. No entanto, a partir do episódio cinco, a série se afasta da concepção de Rice das “Vampire Chronicles”, e não apenas em termos de uma tradução para outra mídia, como veremos a seguir.

Para fins de análise, trato a série como um produto autônomo. No entanto, a própria produção traça relações diretas à obra de Rice. O título da série, *Anne Rice's Interview with the Vampire*, sugere que a produção se baseia na visão da autora, algo marcado graficamente pelo apóstrofe no nome de Rice e, ao bem da verdade, pela própria menção ao nome da autora no título. Trata-se de algo curioso, visto que Rice não teve qualquer envolvimento no desenvolvimento da série. Como audiência, sabemos inclusive que Rice, quando ainda estava envolvida na pré-produção, pretendia adaptar *The Vampire Lestat* (1985) para a televisão, considerando o filme *Interview with the Vampire*, de 1994, como *background* ficcional². No entanto, o projeto não se concretizou devido

2 Ver: <https://bloody-disgusting.com/tv/3496778/pilot-episode-anne-rices-vampire-chronicles-written>.

à compra dos direitos autorais pela AMC Studios, e também devido ao declínio na saúde da autora, que deixou de se envolver na produção. Além disso, a performance *camp* de Lestat remete ao material ficcional de Rice, uma relação difícil de ignorar. Como meu objetivo é discutir como essa performance *camp* re-mistifica commodities culturais a fim de potencializar agência individual e subverter normas hegemônicas de gênero, faz-se necessário levar em conta o material ficcional de Rice, observando como esse material é reinterpretado na produção televisiva.

Partindo de tais pressupostos, considero que a série se apresenta como uma tradução intersemiótica do romance de Rice. Vale destacar que a noção de tradução intersemiótica não está livre de dubiedades, uma vez que é tratada de maneiras distintas por diversos teóricos, baseados em tradições teóricas contrastantes. Por exemplo, em suas discussões teóricas, Pignatari (2004) e Plaza (2006) baseiam-se na obra do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, ao passo que autores como Diniz (1998) e Clüver (1998) reportam-se à semiótica fundada pelo linguista Ferdinand de Saussure. Tais linhas teóricas não se conversam, e os quatro autores supracitados são bastante conhecidos no que tange tradução intersemiótica na academia brasileira. Não objetivo me ater demasiado a minúcias teóricas do processo de tradução intersemiótica, visto que não pretendo tratar aqui sobre o processo em si, e sim sobre seus resultados. Ou seja, sobre como a série *Anne Rice's Interview with the Vampire* reinterpreta e negocia sentidos com o romance *Interview with the Vampire* e outras obras de Rice.

Para dar conta da análise da obra, adoto a proposição de Clüver (1998), para quem a leitura crítica de uma tradução intersemiótica necessita levar em conta a “reconstrução das preocupações e programas estéticos, dos modos de representação, das convenções estilísticas e estruturais relevantes (ou supostamente relevantes) para o artista, seus modelos negativos ou positivos” (Clüver, 1998, p. 41). É justamente em relação à reconstrução de tais preocupações, modos e convenções que a série apresenta performances *camp*. Por outro lado, há certos problemas de concepção em relação ao material base de Rice, algo difícil de ser ignorado, principalmente porque a própria série traça uma relação direta, conforme supracitado, com a obra da autora. Por isso, antes de adentrar a análise, preciso tecer um adendo e citar exemplos desses problemas.

O primeiro diz respeito à Claudia e ao fato de os personagens das “Vampire Chronicles” serem, no geral, *queer*. Segundo Anselmo Peres Alós, *queer* não é uma identidade, e sim um lugar de crítica, um ponto de vista combativo para pensarmos questões de corpo, gênero e sexualidade (ALÓS, 2020), algo identificável na obra de Rice. Os romances da autora articulam imagens dialéticas de sexualidades dissidentes, performances de gênero e performances identitárias *queer*. Por exemplo, no romance *Interview with the Vampire*, Lestat transforma Claudia em vampira principalmente no intuito de oferecer a Louis o que ele desejava (ter Claudia como filha), mas não possuía agência para realizar. Os três passam a formar uma família *queer* e dissidente. Em *The Vampire Lestat*, romance seguinte da saga, tomamos ciência que no passado Lestat transformou a própria mãe, Gabrielle, que então passou a cortar os cabelos e a vestir-se com roupas hegemonicamente masculinas, realizando *cross-dressing* e performando androginia. Nesse aspecto, Rice se preocupa em examinar categorias como corpo, gênero e sexualidade, deslocando e reconfigurando categorias como masculinidade e feminilidade através da agência transgressiva de suas personagens, reconhecendo o caráter político do desejo.

No romance *Interview with the Vampire*, Claudia é condenada à morte por Armand por ter tentado assassinar Lestat, embora em *The Vampire Armand* (1998) tomemos ciência que a condenação também foi estimulada pelo ciúme que Armand sentia dela com Louis. Rice estabelece um tipo de subcultura ou comunidade vampiresca, e Claudia, após transformada, passa a integrar essa comunidade vampiresca *queer* permeada por micropolíticas. São as relações complexas dessas micropolíticas que causam sua destruição, não uma violência externa ou mesmo uma violência marcada por características hegemônicas, como no caso da série. Claudia é introduzida no episódio quatro. No romance, a personagem tem seis anos de idade e na série, 14. No entanto, em ambas as obras ela é atormentada pelo fato de ter de habitar para sempre um corpo infantil, mesmo que sua mente se torne mais velha, e essa tensão culmina, no romance, na tentativa de assassinar Lestat. Já na série ela se desentende com seus dois pais e vai embora de casa. No episódio cinco, durante suas andanças, ela encontra outro vampiro, quase tão jovem quanto ela, que se aproveita de sua fragilidade emocional para abusa-

-la sexualmente. Esse tipo de representação predatória, a perpetuação do abuso nas relações hegemônicas e heteronormativas entre homens e mulheres, está ausente da ficção de Rice no que se refere às micropolíticas do que chamei de uma comunidade *queer* vampiresca. Não que não existam outras formas de abuso permeando essas micropolíticas, pois existem, mas nenhuma que reproduza comportamentos predatórios hegemônicos e heteronormativos.

No “Epidode Insider” do episódio cinco, uma espécie de comentário crítico sobre o episódio, Rolin Jones, produtor executivo e roteirista, comenta o abuso sofrido por Claudia: “it’s a horrible thing that happens to Claudia, but it has toughened her up, and she ultimately comes back home. It’s the kid that goes ‘My parents weren’t all that bad. I have gone out and seen life. It is not all easy and conquerable’”. A primeira questão notável é a reprodução do tropo ingênuo e heteronormativo de que “mulheres se tornam fortes através do abuso”. É difícil pensar em algo menos riceano para se dizer. Além disso, Jones sugere que Claudia “seen life”, que seus pais estavam certos e que o mundo é de fato perigoso. Ora, se o comentário do produtor sugere que Claudia estava errada, então também sugere que ela própria é culpada pelas consequências de seus erros e, nessa lógica, que ela própria é culpada pelo abuso. Não pretendo discutir a questão, visto que culpar a vítima pelo abuso sofrido é sempre absurdo e jamais justificável. Agora, o que o comentário de Rolin Jones deixa claro é que a série *Anne Rice’s Interview with the Vampire* foi escrita, produzida e dirigida através de um ponto de vista heteronormativo, o que representa um problema quando consideramos que os personagens são, ou deveriam ser, *queer*.

Isso nos leva a segunda questão a ser examinada: o desenvolvimento da performance *queer* dos personagens. Claudia retorna a casa no episódio cinco, em que temos um ponto de virada no enredo: o retorno da filha faz com que a tensão entre Louis e Lestat escale, culminando em uma cena em que Lestat espanca Louis cruelmente. No episódio seis, Lestat tenta reconquistar a confiança e a afeição de Louis através de presentes caros, afirmando que mudou, que jamais cometeria os mesmos erros novamente, no caso, a agressão. E é claro que depois de certa insistência e de aceito por Louis, Lestat é retratado em arroubos temperamentais apenas para provar ao espectador que, como Daniel

Molloy sugere, Lestat não passa de um homem tóxico e que Louis está preso em um relacionamento abusivo. O problema dessa caracterização é que ela reproduz o mesmo ponto de vista heteronormativo expresso no comentário do produtor executivo Rolin Jones. Nos romances, os personagens de Rice são *queer* e têm relações *queer*. Porém, na série, as relações *queer*, ou pretensas relações *queer*, foram desenvolvidos a partir de um ponto de vista hegemônico e heteronormativo, como um *outsider* contemplando uma comunidade *queer* sem a ciência de suas intrincadas micropolíticas. Isso produz um Lestat um tanto descaracterizado a partir do episódio 5.

Soma-se a isso a mencionada violência com que Lestat trata Louis. Nos romances de Rice, a tensão entre personagens normalmente se desenvolve em intrigas político-pessoais e intelectivas, mas a série prioriza a reprodução gráfica – e potencialmente gratuita – da violência. No episódio cinco, Lestat espanca Louis em uma cena repleta de elementos sangrentos, bastante *gore*, de fato. O excesso de violência e a descaracterização de Lestat contrastam de maneira evidente com o desenvolvimento da relação entre Louis e Lestat na saga romanesca (e também nos primeiros quatro episódios da série). Na saga, Louis e Lestat por vezes se afastam, ferem um ao outro psicológica e emocionalmente. No entanto, essas relações conturbadas estão sempre relacionadas à questões íntimas, relativas aos afetos. Quando um ou outro necessita confrontar o mundo fora da comunidade vampiresca, eles sempre retornam para oferecer apoio. Além disso, mesmo entre as tensões internas das micropolíticas, a relação de Louis e Lestat está sempre permeada por complexidades afetivas e complicações do desejo relativas não só à sexualidade como também a posições políticas, e há sempre um momento de reconciliação. No entanto, como foi concebida a partir de um ponto de vista heteronormativa, a série simplesmente não tem como dar conta de tais complexidades afetivas, complicações do desejo e posições políticas referentes à micropolíticas *queer*. Assim, a análise proposta aqui se centra nos quatro primeiros episódios da série, o mais “riceanos”, a partir dos quais discuto o dandismo, ou performance estética, de Lestat.

“MUSIC PIERCED HIS DAMNED SOUL”: O DANDISMO E A ESTÉTICA QUEER DO VAMPIRO LESTAT

A caracterização de Lestat na série *Anne Rice's Interview with the Vampire* contrasta com a consistência da escrita de Anne Rice nos romances das “Vampire Chronicles”. É claro que há momentos em que a caracterização condiz com o personagem literário, como quando Louis o encontra com uma prostituta ou jogando cartas no primeiro episódio. O discurso combativo, a postura atrevida e a performance estética de Lestat ressoam passagens narrativas de *The Vampire Lestat* (1985) e *The Tale of the Body Thief* (1992), principalmente no tocando ao ponto de vista estético do personagem. Além disso, Louis nota que Lestat se veste de maneira um tanto antiquada, algo que chama atenção pela similaridade com a caracterização inicial de Lestat no romance *Interview with the Vampire*. No entanto, o romance é narrado exclusivamente do ponto de vista de Louis, ainda que seja um discurso narrativo que passou pelo crivo editorial de Daniel, o jornalista que conduz a entrevista. Esse recurso ficcional sustenta as discrepâncias empregadas por Rice em romances posteriores. Frequentemente, a autora muda fatos narrados, sua organização cronológica e elementos de espaço e tempo conforme muda o ponto de vista dos protagonistas de seus romances.

O Lestat de Anne Rice pode ser, por vezes, um tanto *camp*, e esse caráter *camp*, e também *queer*, potencializa um ato performativo a partir do qual Lestat realiza um projeto de estetização da vida, o que re-mistifica a vida moderna, em um processo capaz de viabilizar uma postura de agência político-pessoal afirmativa. É interessante notar que o Lestat da série é um personagem demasiado *camp*. Fica claro que, no intuito de representar Lestat como um personagem *queer*, a série enfoca uma representação *camp*, indissociável, como é, de uma noção de *queer*. Essa decisão ficcional engendra uma performance *camp*, ao menos até o episódio cinco, a partir do qual essa mesma performance por vezes inclui características que Rice raramente associa a Lestat, principalmente elementos heteronormativos, como já mencionei.

Há diversos momentos que refletem o caráter *camp* de Lestat. Entre eles, selecionei cenas relativas a questões estéticas caras a Lestat. A primeira delas é o encontro inicial de Louis e Lestat. Ao chegar ao bordel de luxo *Fairplay Saloon* para encontrar Lily, a meretriz com que tinha en-

contros habituais, Louis a encontra conversando com Lestat, por quem sente uma inicial animosidade que logo se confunde com desejo. Lestat, por outro lado, emprega uma descrição evocativa e sensorial de New Orleans para elucidar as razões de ter decidido se estabelecer na cidade:

So, I'm out on the Crescent coast, floating past your village, when I hear music playing, and the shadows of men and women dancing by the water's edge. I disembarked for the music, but then there was the food. [...] and the women, all shades of skin... white, Black, cinnamon. I've emptied a bank vault sampling, I must say. But it was not until a few nights later, when I watched a man pull a knife out of his walking stick and pressed the blade to his brother's breast bone, that I said to myself: "Lestat, unpack your trunks. You're home" (Jones, 2022, s.p.).

No período em que a série é ambientada, o bairro boêmio Storyville era visível tanto do convés dos navios ancorados no porto quanto da principal estação de trem da cidade. Viajantes e turistas curiosos acabavam por vezes desembarcando, atraídos pelo jazz, pela culinária local e pelos prazeres noturnos oferecidos pelo lugar. É isso que Lestat descreve ao mencionar as silhuetas de homens e mulheres dançando a beira do rio Mississippi. Em seguida, ele provocativamente enumera com exotismo as belezas que vê nas meretrizes do bairro, ao passo que provoca Louis tocando Lily. Ou seja, Lestat desembarcou atraído não apenas por toda sorte de prazeres possíveis, mas pelo efeito sinestésico que mescla cores, sombras, aromas, texturas e, sobretudo, música. No entanto, apenas ao testemunhar “a man pull a knife out of his walking stick and pressed the blade to his brother's breast bone” é que decide se instalar na cidade. O homem mencionado pelo vampiro é Louis. O irmão de Louis, Paul, tem problemas psicológicos, além de ser um pregador católico. Na noite em questão, Louis encontra Paul tentando converter uma meretriz. Eles se desentendem e Paul acaba socando Louis, que então o ameaça com sua lamina oculta. Louis afirma a Daniel que “did I want to pull a knife on my brother? No. But as I alluded to before, you couldn't look you couldn't look weak on Liberty Street” (JONES, 2022, s.p.), a rua em que o Louis matinha a maioria de suas casas meretrícias. O fato de Lestat decidir desembarcar por Louis relaciona-se ao caráter poético que ele identifica no tropo “irmão contra irmão”. Para Lestat, a ética por traz da cena importa pouco, uma vez que é o caráter estético que o atrai.

Daí que a cena, associada às potencialidades sinestésicas da cidade, delicia seu temperamento estético.

Louis encanta-se por Lestat logo na primeira noite, durante o encontro na sacada do *Fairplay Saloon*: “I couldn't move. My body was seized with weakness. His gaze tied a string around my lungs, and I found myself immobilized” (JONES, 2022, s.p.). O arrebatamento de Louis se transmuta em fascínio, do qual ele sente culpa: “Emasculation and admiration in equal measure. I wanted to murder the man, and I wanted to be the man. I had come there for Lily. But I left thinking of only him” (JONES, 2022, s.p.). O primeiro episódio culmina na transformação de Louis. Já o segundo se inicia com sua instrução. Lestat o ensina sobre seus novos poderes e a se alimentar, consumindo sangue humano, o que leva as vítimas à morte. Louis, no entanto, é incapaz de lidar com a culpa de tirar uma vida humana, algo que virá a ser relevante no desenvolvimento do enredo e também de ambos os personagens.

A performance estética de Lestat, seu dandismo, está relacionada à música. Na série, essa questão aparece associada particularmente a ópera. No episódio dois, Louis encontra-se angustiado, pois ao visitar sua família mortal sentira a forte tentação de beber o sangue do sobrinho. Louis, inconsolável, comenta que “you should just throw me in the incinerator and make another one” (JONES, 2022, s.p.). Mas Lestat afirma que jamais esperaria algo diferente, pois o amante seria “imperfectly perfect [...]. You're a challenge every sunset, Saint Louis, and I'd have it no other way” (JONES, 2022, s.p.). No intuito de animar Louis, Lestat o leva a ópera. No entanto, não se trata de qualquer peça, mas de uma de suas favoritas, que conta com uma soprano virtuosa. Lestat compra ingressos para uma cabine privada, manda fazer *smokings* novos, tomando cuidado para que tudo seja esteticamente perfeito, pois “I've been neglectful of our romance. And a steadfast pupil deserves a divine reward” (JONES, 2022, s.p.). Mas os planos não saem como o esperado. Louis narra a Daniel que:

The touring production of "Don Pasquale" was a cheap affair, but the soprano was everything Lestat said she would be. And music, that was where Lestat separated men from food. Music pierced his damned soul. And any human who were involved with the creation of it existed on an elevated plane in his eyes. I was moved to see he too had his human attachments. And this woman sang for us, it seemed, articulating the

difficult love we often had trouble expressing ourselves (Jones, 2022, s.p.).

É interessante notar a maneira como Louis expõe a relação de Lestat com a música, “where Lestat separated man from food”, pois “music pierced his damned soul”. Além disso, Louis mantém relações com sua família mortal, ainda que o passar do tempo as torne mais e mais conturbadas. Porém, o personagem compreende a necessidade dessa conexão, que garante a manutenção do que resta de sua humanidade. Aqui ele percebe a conexão que Lestat tem com músicos, com aqueles capazes de criar arte. No entanto, durante a cena, o tenor da peça, um jovem italiano, mostra-se muito aquém a soprano. Louis comenta que “to be kind, he did not live in the soprano's vocal stratosphere” (JONES, 2022, s.p.). Lestat acompanha a música na partitura do folheto e, enfurecido pelos erros do jovem, faz um corte no próprio indicador e marca com sangue as notas em que o tenor erra. Demasiado dramático, de fato, uma atitude bastante característica do vampiro Lestat representando nos romances. Depois da ópera, Lestat seduz o tenor e o leva para casa. Então toca no piano a composição recém-assistida, fazendo com o que o jovem cante corretamente, humilhando-o no processo: “you could see all the doubts the young man had about his art, about himself, exposed on his nodding, agreeable face. Lestat removed a lifetime of confidence, of joy, in less than half an hour” (JONES, 2022, s.p.). Louis se compadece do tenor, “this poor soul was someone's son, someone's brother, and he was to be butchered. For what? An offending note?” (JONES, 2022, s.p.). Louis confronta Lestat sobre a humilhação, mas acaba cedendo aos desígnios de seu amante e criador, alimentando-se do cantor.

A relação de Lestat com a música e com a arte no geral remete a noção de Jardim Selvagem formulada em *The Vampire Lestat* (1985). A concepção é mencionada por Lestat no primeiro episódio e por Louis no episódio sete, mas jamais chega a ser desenvolvida na série. Porém, sua pertinência não pode ser subestimada ou negligenciada, visto que se trata da concepção estética que norteia o dandismo e a performance *queer* de Lestat. Em *The Vampire Lestat* (1985), o protagonista vê-se angustiado pela noção de bem e mal. Ele deseja ser bom, mas acredita que existe algo inerente à natureza vampírica que o torna mau. O personagem passa a buscar por algo que o redima do mal, encontrando

na beleza um sentido capaz de apaziguar sua mente insone, pois, para Lestat, a beleza está além do bem e do mal. Por isso, ele concebe que a busca da beleza representa o caminho para a salvação. Lestat chega nessa concepção depois de contemplar a música tocada pelo amante e violinista Nicolas, daí a pertinência de sua relação com a música. Lestat traça suas considerações iniciais sobre a beleza:

Beauty [...] rather it was an uncharted land where one could make a thousand fatal errors, a wild and indifferent paradise without signposts of evil or good. In spite of all the refinements of civilization that conspired to make art – the dizzying perfection of the string quartet or the sprawling grandeur of Fragonard's canvases – beauty was savage. It was as dangerous and lawless as the earth had been eons before man had one single coherent thought in his head or wrote codes of conduct on tablets of clay. Beauty was a Savage Garden (Rice, 1985, p. 96).

A beleza é um terreno fatal e selvagem, um campo onde germinam as mais belas e venenosas flores. Lestat considera que a beleza não possui um caráter inerente bom ou mau, ela resiste ao julgamento e à delimitação humanas. Todas as características da beleza são primais e indômitas, tais como “an uncharted land”, “wild and indifferent paradise” e “dangerous and lawless”. Essas noções se referem a algo bruto, como se o estado natural do mundo, também compreendido como uma espécie de força criadora de todas as coisas, fosse belo. Mas contemplar essa instância das coisas, a beleza indiferente, livre e crua que Lestat vê no mundo, não seria algo passivo. Como resiste, a beleza age sobre aquele que a contempla.

Posteriormente, Lestat expande suas ideias a respeito do Jardim Selvagem, compreendendo então o mundo como um jardim selvagem. Nessa concepção, toda a Terra torna-se um lugar constituinte de belezas a serem desvendadas e sentidos a serem experienciados. Segundo a personagem, as únicas leis possíveis seriam as leis da estética (RICE, 1985). Ainda que tais leis não tenham sido especificadas na narrativa, é possível considerar que a própria concepção de beleza do personagem, seu Jardim Selvagem, atua como um conjunto estético no contexto da obra, uma vez que a experiência da beleza seria capaz de redimir o personagem. A busca pela beleza seria capaz de superar o mal e de conferir significado à existência de Lestat:

And I knew my vision of the garden of savage beauty had been a true vision. There was meaning in the world, yes, and laws, and inevitability, but they had only to do with the aesthetic. [...] A thousand other things can be said about the world, but only aesthetic principles can be verified, and these things alone remain the same (Rice, 1985, p. 106).

Lestat sugere que a beleza abarca algo de profético, uma vez que compara a noção de Jardim Selvagem a uma visão: “my vision of the garden of savage beauty had been a true vision” (RICE, 1985, p. 106). Esse ato visionário seria capaz de romper com as coisas mundanas. A personagem menciona que existe sentido no mundo, além de certas leis e de alguma inevitabilidade, mas logo descarta essas concepções em nome da estética, que, segundo ele, oferece os únicos princípios válidos ao indivíduo. A abandonar as demais leis em prol da estética, Lestat substitui a ética pela estética. E é essa estética que norteia sua performance *queer*. O Jardim Selvagem de Lestat se reporta à sinestesia, como se o processo de apreensão da beleza fosse mais completo quando esta atinge mais sentidos. O ato criador humano supera a beleza primal das coisas e, nessa direção, representaria a beleza em seu estado mais elevado, desde que imbuído da capacidade transgressora e selvagem de significar.

Retomando a questão do tenor, não surpreende que, ao desferir o golpe fatal, Lestat afirme ao jovem que “so no more of your sound can pollute this world” (Jones, 2022, s.p.). A partir de uma concepção estética apartada da ética, misericórdia não tem lugar, e ao findar a vida do tenor Lestat considera que de fato purga o espírito da música de um erro crasso. Lestat separa “men from food” (Jones, 2022, s.p.) por meio de critérios estéticos. E são esses critérios estéticos que servem de base para a performance estética de Lestat, seu dandismo, e também para a base de sua representação *camp* na série. Embora não exista um monólogo ou discussão sobre tais questões em nenhum episódio, a pertinência da estética como ato distintivo permeia diversas cenas.

No episódio dois, Louis vê-se ofendido devido à postura racista de um pretenso sócio durante um encontro de negócios. Profundamente irritado, ele acabada se alimentando do sujeito e matando-o. Louis pede a ajuda de Lestat para se livrar do corpo, mas este demonstra irritação, pois “this was an important man in town” (Jones, 2022, s.p.), diferente das vítimas usuais, cujo desaparecimento não chamaria tanta atenção. A discussão escala para um problema de raça, que Louis afirma que o

amante não compreende. A cena da discussão acaba se provando um tanto *camp* pela postura de Lestat. Mas é na sequência da cena que temos um momento *camp* significativo. Vemos o quarto dos personagens, então Lestat começa a conversar com Louis de dentro do caixão, depois abre a tampa e se inclina para fora:

Lestat: I don't like sleeping angry. For the record, if disrespect was done to you, I would have killed him myself. Well, what can I do to make it up to you?

Louis: I wanna buy the *Fairplay Saloon*.

Lestat: That's ambitious.

Louis: If you don't wanna help, I'll do it myself.

Lestat: Ridiculous of you to mix human and vampire business. It always ends poorly. But how can I stop you? How can I say no to you? (Jones, 2022, s.p.).

O ambiente luxuoso, o corte e tecidos refinados das roupas de dormir e até mesmo do interior dos caixões aponta ao refinamento estético de Lestat. Aqui, é claro, ele aceita comprar o *Fairplay Saloon* para agradar Louis, mas também porque o gesto representa um insulto aos principais comerciantes locais. Para Lestat, esse gesto de provocação está carregado por um tipo particular de deleite. Essa disposição provocativa, irônica e estética encontra expressão em outros momentos da história, como depois que Louis faz sua primeira vítima. Lestat enrola o corpo da vítima no tapete da sala, ao passo que diz a um angustiado Louis que “for our next carpet, I’m thinking Persian. Arabesque maybe” (Jones, 2022, s.p.). O comentário soa indiferente e até cruel a Louis, cuja visão de mundo é fundada em uma postura ética bastante estrita, arraigada em ideias como bem e mal e certo e errado. Mas Lestat, que apenas através de critérios estéticos separa “men from food” (Jones, 2022, s.p.), preocupa-se com a composição estética da sala de estar devido à troca de tapetes.

Encontramos outro exemplo no episódio quatro. Lestat e Louis ensinam Claudia a se alimentar, indicando que ela ataque um homem desavisado em um parque. A garota parece descontente, “I’m supposed to kill him?” (Jones, 2022, s.p.), mas Louis afirma que “you don’t have to. There’s always the birds and the beasts” (Jones, 2022, s.p.). Lestat, por outro lado, oferece outra possibilidade: “or you can endeavor on an experience that feels like eating syrup while riding on the wind” (Jones,

2022, s.p.). A símile de Lestat, “[...] like eating syrup while riding on the wind”, uma imagem em si bastante *camp*, é coroada por um comentário sobre a roupa de Claudia: “I’m not sure how I feel about that pleated skirt” (Jones, 2022, s.p.). Louis, por sua vez, complementa “It’s chiffon. It has movement” (JOones, 2022, s.p.). O comentário de Lestat sobre a saia de Claudia deixa implícito que um vampiro, além de saber caçar, precisa vestir-se com elegância enquanto o faz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Susan Sontag (2014) concebe o *camp* como um tipo de afetação, uma estética especial e particular que ironiza noções hegemônicas sobre moda, estilo, corpo, gênero e sexualidade. Trata-se, de certa forma, de um modo particular de ver o mundo, uma sensibilidade estética que transmuda arte e commodity em acontecimentos, um princípio calcado no excesso, que, para Sontag (2014), acaba sempre falhando e provocando humor. No caso de Anne Rice, esse processo está calcado em políticas de ironia. E o mesmo pode ser dito sobre a performance estética, e por vezes irônica, de Lestat na série (ao menos, até o episódio quatro). A insistência em tratar de tapetes, saias e outros adereços e produtos, como livros, casacos e vinhos, em face da morte das vítimas chama atenção à banalidade da morte. No mundo de Lestat, a morte é inevitável e enfadonha, e apenas a estética oferece um princípio redentor ao verdadeiro pecado: o tédio.

Lestat refina seus gostos através dessa performance estética, seu dandismo, ao experienciar as coisas da vida por meio de um princípio estético em vez de moral. Ou seja, Lestat se reconhece através dessa performance carregada de intenções estéticas, seja nos comentários sobre as roupas de Claudia ou sua postura implacável diante do pobre tenor, que pagou um preço alto por ser um músico medíocre. A estetização da vida, concebida como um projeto identitário de estilização do eu, re-mistifica a vida moderna, criando a aparência de uma experiência espiritualizada e estética que se cristaliza através do que Judith Butler (2019) concebe como atos repetidos sobre uma estrutura mais ou menos coerente. Nesse sentido, o dandismo de Lestat, e a maneira como ele experiencia a vida, evidencia o caráter performativo de sua identidade.

Assim como outros dândis da literatura, como o des Esseintes de Joris-Karl Huysmans ou o Dorian Gray de Oscar Wilde, Lestat espera criar um mundo visionário que ofereça experiências para além do cotidiano, onde, através da reconstrução do sentido de dados objetos, ele possa estilizar gestos, sabores, toques, ou seja, a própria experiência dos sentidos, refinando-os ao ponto que as coisas assumam novos significados. O desejo de Lestat por revitalizar e renovar o mundo através do próprio prazer, ou da experiência do prazer, através de objetos que produzem uma experiência autêntica do prazer, permite que ele também performe a si mesmo, recriando-se em relação a tais experiências. Ou seja, o mundo das aparências, da superfície, através da estilização repetida de suas propriedades, assume novos sentidos que, por sua vez, passam a possuir valor de verdade.

REFERÊNCIAS

Alós, Anselmo Peres. Traduzir o queer: uma opção viável? In: **Estudos Feministas**, vol.28 nº 2, Ago./2020. Disponível em <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n260099>>. Acesso em 20/05/2023.

Anne Rice's Interview with the Vampire (2022). Criador: Rolin Jones. Direção: Alan Taylor, Keith Powell, Levan Akin, Alexis Ostrander. Produção: Rolin Jones, Mark Johnson, Alan Taylor. Produtora: AMC Studios – outubro de 2022 – corrente, TV (7 episódios, 46–71 min), son., color.

Baudelaire, Charles. O Pintor da Vida Moderna (1863). In: **Poesia e Prosa**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.

Bronski, Michael. **The Pleasure Principle** – Sex, Backlash, and the Struggle for Gay Freedom: Culture, Backlash and the Struggle for Gay Freedom (1984). Nova York: St. Martin's, 1998.

Butler, Judith. **Problemas de gênero**. Feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

Clüver, Claus. Estudos Interartes: Conceitos, Termos, Objetos. In: **Literatura e Sociedade**, USP, nº 2, 1997.

D'Aureville, Jules Barbey. **Of Dandyism and of George Brummell** (1845). Tradução de Douglas Ainslie Douglas (1897). Nova York: PaJ Publications, 1988.

Diniz, Thaís Flores Nogueira. Tradução Intersemiótica: do texto para a tela. *In: Cadernos de Tradução*, v. 1, n. 3 (1998), p. 313-338. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em: 10/01/2016.

Dollimore, Jonathan. **Sexual dissidence**: Augustine to Wilde, Freud to Foucault. Oxford: Oxford University Press, 1991.

Hawkins, Stan. **The British pop dandy**: masculinity, popular music and culture (2009). Nova York: Routledge, 2016.

King, Thomas. Performing "Akimbo": Queer Pride And Epistemological Prejudice. In: MEYER, Moe Meyer (Ed.). **The Politics and Poetics of Camp**. London: Routledge, 1994, p. 23-50.

Moers, Ellen. **The Dandy**: Brummell to Beerbohm. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1978.

Pignatari, Décio. **Semiótica & Literatura**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

Plaza, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Rice, Anne. **Blackwood Farm**. New York: Ballantine Books, 2002.

Rice, Anne. **Blood Canticle**. New York: Ballantine Books, 2003.

Rice, Anne. **Interview with the Vampire** (1974). New York: Ballantine Books, 1997.

Rice, Anne. **The Tale of the Body Thief**. New York: Ballantine Books, 1993.

Rice, Anne. **The vampire Armand**. New York: Ballantine Books, 1998.

Rice, Anne. **The vampire Lestat**. New York: Ballantine Books, 1985.

Ross, Andrew. "Uses of Camp". *In: Bergman, David (Ed.). Camp Grounds: Style and Homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 54-77.

Sontag, Susan. "Notes on Camp". *In: Sontag, Susan. A Susan Sontag Reader* (1964). Nova York: Vintage Books, 2014, p. 144-162.

Wilde, Oscar. "The Picture of Dorian Gray" (1890). *In: Frankel, Nicholas (Ed.). Oscar Wilde: The Uncensored Picture of Dorian Gray*. Londres: Cambridge University Press, 2012, p. 55-235.

**UM “VESTIDO DE NOIVA”
PARA CADA OCASIÃO?
REFLEXÕES SOBRE
O CARÁTER (TRANS)
ARTÍSTICO NO PROCESSO
DE DERIVAÇÃO ENTRE
LINGUAGENS**

CRISTIANE WOSNIAK

BIANCA GRABASKI ACCIOLY

THIAGO HENRIQUE CARDOSO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A proposta de nossa investigação é apresentar algumas reflexões analíticas acerca de práticas hiperestéticas ou transformações de uma linguagem em outra, a partir de excertos – sobretudo a abertura e planos iniciais –, do filme *Vestido de Noiva* (2006)¹, do cineasta Joffre Rodrigues, tendo por ponto de partida o texto da peça teatral, também denominada *Vestido de Noiva* (1941), escrita por seu pai, o dramaturgo Nelson Rodrigues. A peça teatral foi levada à cena pela primeira vez em 1943, com o *Grupo Os Comediantes*, sob a direção de Ziembinski². A representação, cabe salientar, é considerada como ‘marco zero’ do modernismo teatral brasileiro. Assim, cotejamos duas formas de linguagem em relação de transformação e derivação (trans)artística: a literatura/peça teatral e o cinema.

A referida investigação parte das seguintes questões norteadoras: de que forma e com que meios o cineasta deriva a *mise-en-scène* descritiva até certo ponto infiel – espaço e tempo – da personagem Alaíde, na abertura e planos iniciais do filme, a partir da narrativa teatral? As possíveis inversões da ordem das cenas, focalização de objetos e adereços significativos realçando a narrativa e perspectiva de personagens – no filme – poderiam se constituir em elementos de caráter (trans)artístico vinculados especificamente ao discurso cinematográfico?

Como ancoragem teórica, para embasar a discussão analítica aqui empreendida, trazemos os pressupostos de Gérard Genette em *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), que serão aferidos à premissa de que o filme *Vestido de Noiva* pode ser lido como um texto palimpsésico; uma espécie de prática artística derivada de texto verbal, mas que também opera com qualidades e elementos codificados próprios à sua

1 Trata-se de um longa-metragem (112 min.), do gênero drama, lançado no Brasil em 2006, com direção de Joffre Rodrigues, roteiro original de Nelson Rodrigues, produção de Frederico Lapenda, edição de Eric Marin. O filme, distribuído no Brasil pela Riofilme, tem no elenco principal: Marília Pera, Simone Spoladore, Leticia Sabatella, Bette Mendes e Marcos Winter.

2 Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978) foi um diretor teatral, polonês, refugiado da Segunda Guerra Mundial no Brasil. Para maiores informações, consultar a *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>. Acesso em: 10 jun. 2023.

linguagem, o cinema, no sentido de subverter ou transformar algumas equivalências linguísticas neste percurso de (in)fidelidade literária.

Genette reconhece que um palimpsesto é uma espécie de pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, mas que não a esconde de fato, sendo possível ler, em camadas sobrepostas, ambos os textos: o antigo e o(s) novo(s) sucessivamente. Assim, o autor caracteriza palimpsestos – leia-se: hipertextos –, todas as obras derivadas de uma outra obra anterior, quer seja por transformação ou por derivação.

Por hipertexto, Genette define aquela obra ‘A’ [leia-se o filme *Vestido de Noiva* (2006)] derivada de outras obras preexistentes – hipotextos ‘B, C, D ...’ [leia-se aqui a peça teatral escrita por Nelson Rodrigues (1941), entre outras alusões, citações e referenciais repertoriais presentes no texto fílmico de forma explícita ou implícita], por transformação ou imitação, ou ainda, um conglomerado das duas possibilidades. Dessa ‘literatura de(em) segundo grau’ – subtítulo da obra *Palimpsestes* – a escrita acontece *pelo e no* processo de leitura.

A teoria transtextual genettiana estabelece uma hipótese, segundo a qual um texto frequentemente poderá ser lido e ler outros textos. De acordo com o autor, os textos podem ser transformados ou imitados, visto que, “nenhuma arte, por natureza escapa a esses dois modos de derivação que definem a hipertextualidade na literatura e que, mais genericamente, definem todas as práticas artísticas de segunda-mão, ou hiperartísticas (Genette, 1982, p. 536).³

Robert Stam em *Do Texto ao Intertexto* (2003, p. 233), por sua vez, parece corroborar a assertiva de Genette, quando afirma que a hipertextualidade possui amplo uso e aplicação no campo do cinema, especialmente nos “filmes derivados de textos preexistentes”, como é o caso desta investigação. Stam também se detém sobre as questões – tensas – que envolvem as noções de fidelidade ou infidelidade aplicadas às adaptações cinematográficas. E, neste ponto da reflexão, questionamo-nos sobre até que ponto necessita o cineasta ser ‘fiel’ à narrativa literária,

3 Do original: [...]il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hipertextualité, et qui, d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art au second degré, ou hyperartistiques.

quando traduzida, adaptada, reciclada, transformada, transmutada ou derivada pela/para a linguagem cinematográfica?

Nesta esteira de raciocínio, Stam em *A Literatura Através do Cinema: realismo, magia e a arte da adaptação* (2008), discute a referida tensão existente entre a fidelidade – tomada como um princípio metodológico – e os possíveis caminhos ou graus de adaptação de um obra transformada em outra:

Na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é possível. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação. A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (Stam, 2008, p. 20).

Sobre esta abordagem, também compensa mencionar Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2013) que, ao se reportar à obra de Genette, considera que ao justificarmos os pressupostos de adaptação, tradução ou transformação de uma obra em outra, já se encontra incluída nesta justificativa a relação declarada da obra atual – obra de chegada –, com a obra de partida (seminal).

De acordo com Hutcheon (2023, p. 30), uma adaptação pode ser descrita do seguinte modo: i) uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; ii) um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação; iii) um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada. Concluímos, pela premissa de Hutcheon, que a transcrição de uma obra em outra, não necessariamente precisa ser derivada. Trata-se da ideia de que o filme *Vestido de Noiva* de Jofre Rodrigues é uma segunda obra – uma obra de ‘segunda mão, sim – mas não secundária ou submissamente fiel. Em suas gradações de infidelidades hipérestéticas, assume-se como uma obra palimpséstica e (trans)artística.

UM VESTIDO DE NOIVA PARA O PALCO TEATRAL

O texto [de partida] que dá suporte à escrita deste trabalho foi publicado em 1941 e foi encenado, pela primeira vez, na data de 28 de

dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, por meio da performance do grupo teatral *Os Comediantes*.

Em consulta ao verbete ‘*Os Comediantes*’ na *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira* (2023), obtemos o seguinte resultado:

A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Amadores, Os Comediantes intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista [...]. São seus fundadores Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e Luiza Barreto Leite. Segundo o crítico Gustavo Dória, o percurso do grupo está bastante ligado ao da Associação de Artistas Brasileiros, fundada no início dos anos 1930 e frequentada por modernistas como Di Cavalcanti, Candido Portinari, Tomás Santa Rosa e Lasar Segall. (*Os Comediantes*, 2023, s/p).

Pela leitura do Programa da estreia, reparamos que a peça inicia – *Primeiro Ato* – com um cenário dividido em 3 planos: “primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.” (Rodrigues, 2022/1941, p. 13).

Na primeira cena – de acordo com descrição detalhada –, ouve-se, ao microfone, buzina de automóvel, rumor de derrapagem, vidros partidos e, a seguir, a voz da personagem Alaíde, visivelmente nervosa e confusa, chamando por madame Clessi. Dois personagens femininos iniciam, portanto, a obra em questão. E, neste momento da reflexão, torna-se necessário contextualizar o enredo da peça teatral como um todo.

Vestido de Noiva (1941) possui um argumento que é ambientado no Brasil dos anos 1940 e gira em torno da vida de Alaíde, que morre tragicamente em um acidente de trânsito. Na peça teatral, existem 3 planos de acontecimentos: o plano da realidade (onde acontece o atropelamento), o plano da alucinação (confusão mental) e o plano da memória (lembranças da vida de Alaíde). Neste contexto [coma], Alaíde protagoniza um tipo muito peculiar de viagem pelas lacunas de sua mente; uma jornada que intenta resgatar seu suposto passado e as personagens que exerceram papéis decisivos em sua existência.

Alaíde é uma mulher voluntariosa e arrogante que conquistou Pedro, o namorado de sua irmã, Lúcia, além de ter uma admiração exótica e obsessiva por madame Clessi, antiga prostituta/cafetina do Rio de Ja-

neiro e proprietária de um bordel. Alaíde via na figura de madame uma espécie de modelo de liberdade e de transgressão dos valores sociais. Enquanto está casada com Pedro, este protagoniza um caso adúltero com Lúcia, personagem com quem primeiro ia se casar. Após a morte de Alaíde, Pedro e Lúcia se casam, sem o menor remorso, diante do espanto da sociedade.⁴

É na cena de abertura da peça teatral que Alaíde, em sua busca por madame Clessi, encontra-se imersa em um ambiente que simula um 'bordel'. De acordo com a descrição literal da *mise-en-scène*, temos o seguinte trecho:

(Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de um vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. **Vestido cinzento e uma bolsa vermelha**). (Rodrigues, 2022/1941, p. 13 – grifo nosso).

A cena inicial intenta posicionar o(a) espectador(a) no plano da realidade, aludindo ao suposto atropelamento de Alaíde, mediante o recurso dos sons de buzina, derrapagem violenta e vidro quebrado. Não se apresenta o episódio em si. Alude-se a ele por meio da sonoplastia, enquanto a personagem protagonista – trajando um vestido cinzento e portando uma bolsa vermelha –, após um instante de silêncio e fazendo uso de uma iluminação que surge a seguir, (re)coloca-se em um plano da alucinação – sem acesso à memória –, procurando por um ícone feminino transgressor dos 'bons costumes': madame Clessi.

Com a leitura integral do texto, temos consciência de que, em determinado ponto de sua juventude, Alaíde encontrou o diário de madame em uma mala antiga no sótão da casa em que seus pais compraram, localizada num bairro famoso no Rio de Janeiro. O encontro de tal relíquia memorial imprime em Alaíde a fantasia desejante dos relatos ali contidos, em que a cafetina citava e descrevia em pormenores os seus jogos de sedução, conquistas e relações com os homens da sociedade da época, especialmente sua relação com um jovem que viria a assassiná-la,

4 Para mais informações, consultar os sites: https://www.passeiweb.com/vestido_de_noiva/ e <http://www.nilc.icmc.usp.br/nilc/literatura/vestidodenoiva1.htm>. Acesso em: 10 jun. 2023.

com uma navalhada no rosto. Este fato, inclusive, teria repercutido na imprensa – com fotos – e é mencionado nas duas cenas em que os pais de Alaíde se reportam à antiga proprietária daquela casa que, agora, lhes pertencia.

Destacamos um trecho específico do diálogo travado entre os pais de Alaíde e Lúcia, logo nas primeiras páginas do texto teatral:

MÃE – E tudo isso aqui?

PAI – Aqui, então?!

MÃE – Alaíde e Lúcia morando em casa de madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que dormia. O melhor da casa!

PAI – Deixa a mulher! Já morreu!

MÃE – Assassinada. O jornal não deu?

PAI – Deu. Eu ainda não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado. **Saiu fotografia.**

MÃE – No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar fogo em tudo.

PAI – Manda.

(Rodrigues, 2022/1941, p. 24-25 – grifo nosso).

Em síntese, nestes momentos iniciais da obra de partida – a peça teatral *Vestido de Noiva* –, temos como pontos sígnicos da *mise-en-scène*, os seguintes motes: i) o acidente de trânsito; ii) a estrutura de um bordel com 3 figuras femininas escandalosas; iii) Alaíde, confusa e sem memória do acidente, à procura de madame Clessi neste ambiente/bordel. Como nos reportamos à organização estrutural das cenas que se sucedem, tanto na peça teatral, quanto posteriormente, nos planos/cenas cinematográficos, cabe ponderarmos sobre alguns conceitos deste arranjo organizacional denominado *mise-en-scène*. Os conceitos ou definições sobre o que vem a ser *mise-en-scène*, variam ao longo da história das artes cênicas e do cinema.

David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 205), esclarecem que o termo basicamente significa “por em cena” e que sua origem advém do campo das artes cênicas, normalmente vinculado ao exercício da direção teatral. Associando-se o termo à prática cinematográfica, surge a coincidência com o proceder da direção teatral, ou seja, são as escolhas da direção que incidem sobre os aspectos da composição da cena, de tudo aquilo que será escolhido para que esteja, de fato, no plano, na tomada. Tais escolhas incluem angulação de câmera, iluminação, figurino, maquiagem, comportamento das personagens, tudo aquilo que irá de-

terminar o enquadramento, o que aparecerá e influenciará a narrativa. Neste suposto controle do conjunto de elementos que estruturam e tecem a cena/plano, “o diretor encena o evento para a câmera.” (Bordwell; Thomson, 2013, p. 205).

A seguir, temos a intenção de discutir e analisar de que forma e, com que meios, a abertura e os primeiros planos da obra fílmica enfrentam o enredo teatral a partir das particularidades da *mise-en-scène* cinematográfica. O argumento a ser evidenciado é que a transcrição derivada da obra de partida, gera um outro texto “em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação.” (Stam, 2003, p. 234).

UM VESTIDO DE NOIVA PARA A TELA CINEMATOGRAFICA

O filme⁵ *Vestido de Noiva* – versão específica trazida como objeto empírico da investigação –, estreia em 2006 e tem roteiro e direção de Joffre Rodrigues, com produção de Frederico Lapenda e edição de Eric Marin. As personagens Alaíde e Madame Clessi são representadas, respectivamente, pelas atrizes Simone Spoladore e Marília Pêra. Letícia Sabatella, faz o papel de Lúcia, a irmã de Alaíde, enquanto o marido adúltero, Pedro, é representado pelo ator Marcos Winter.

A primeira cena a ser analisada (figura 01), corresponde à abertura do filme, evidenciada após a inserção de uma cartela, de fundo preto em que lemos a seguinte assertiva: “Do universo de Nelson Rodrigues a *JBR Filmes* e a *Paradigma Filmes* apresentam a adaptação cinematográfica da peça que deflorou a moderna dramaturgia brasileira.” (*Vestido de Noiva*, 2006, 0:42” - 01:18”).

5 O filme completo pode ser acessado na plataforma YouTube no endereço disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxcLIUGQHf8&t=769s>. Acesso em: 10 mai. 2023.

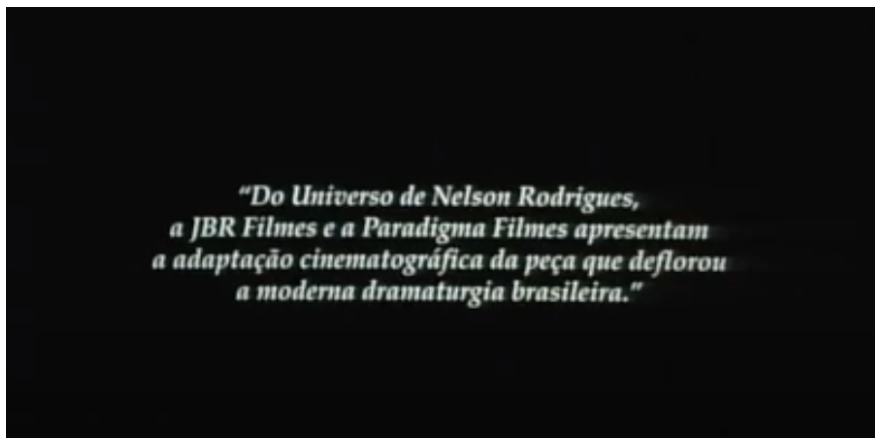


FIGURA 01 – CARTELA INICIAL E ABERTURA DA MISE-EN-SCÈNE CINEMATOGRAFICA

FONTE: FRAMES DO FILME *VESTIDO DE NOIVA* (2006) DE JOFFRE RODRIGUES

Em seguida, a trilha musical se reporta à marcha nupcial e, num movimento sonoro crescente, ao centro da tela, um par de portas se abrem abruptamente, deixando antever as silhuetas de um trio de personagens, sob o jogo de iluminação em contraluz. Aqui, a alusão à ‘abertura das cortinas de um palco teatral’ – sendo substituída pela abertura das portas centrais do enquadramento da tela –, é bastante clara e o cineasta/diretor parece querer emular a dramaturgia teatral.

Entretanto, o que notamos, na sequência fílmica, é a re(a)presentação de um espaço residencial que, pouco a pouco, vai sendo iluminado

para evidenciar a chegada de parte de uma família – saberemos mais tarde tratar-se da personagem Alaíde moça, seu pai e sua mãe – à nova casa recentemente adquirida e onde irão morar.

Contrariando a abertura da cena teatral, em que o barulho do acidente é ressaltado e a confusão mental/alucinação de Alaíde adentrando a um espaço transgressor – bordel – à procura de madame Clessi é a opção do texto verbal/peça, o texto filmico investe na *mise-en-scène* memorial, ou seja, Alaíde é vislumbrada – trajando calças compridas em tom vermelho escuro e uma camisa de mangas curtas na cor branca –, adentrando à casa, subindo ao sótão e aí se deparando com um achado fantástico: a mala antiga com os pertences da antiga moradora da casa, madame Clessi (figura 02).



FIGURA 02 – O ENCONTRO DE ALAÍDE COM OS OBJETOS DE MADAME CLESSI
 FONTE: SEQUÊNCIA DE FRAMES DO FILME *VESTIDO DE NOIVA* (2006) DE JOFFRE RODRIGUES

As escolhas do cineasta, no que se refere ao enquadramento e edição do filme, atestam a busca da personagem pelas relíquias da cafetina encontradas no interior da referida mala: um espartilho, um leque, uma rosa vermelha e o simbólico diário, contendo a narrativa de suas aventu-

ras amorosas e eróticas. Observamos uma inversão sequencial proposital na narrativa cinematográfica, no sentido de clarificar de que modo a personagem Alaíde teve acesso ao conteúdo da mala de madame Clessi. Assim, o início do texto fílmico é ‘transformado’ em relação ao texto de partida/peça teatral.

De acordo com Genette (1982), a transformação evoca parâmetros do texto original, mas sem a necessidade de citá-lo de forma exatamente derivativa. “Para transformá-lo basta que [...] modifique, não importa como, qualquer um de seus componentes.”⁶ (GENETTE, 1982, p. 15).

Na peça teatral, ocorre um diálogo travado no suposto plano da alucinação – bordel – em que apenas se nomeiam os objetos de recordação, a partir de um diálogo travado por madame Clessi e Alaíde, no plano da alucinação:

Apaga-se o plano da memória. Luz no plano da alucinação.
 ALAÍDE (preocupada) – Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei. Não me lembro.
 MADAME CLESSI – Então vocês foram morar lá? (nostálgica) A casa deve estar muito velha.
 ALAÍDE – Estava, mas Pedro... (excitada) Agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. (noutro tom) Mas essa Lúcia, meu Deus! (noutro tom) Eu acho que estou ameaçada de morte! (assustada) Ele vem pra cá.
 CLESSI – Deixa.
 ALAÍDE – (animada) Pedro mandou reformar tudo, pintar. Ficou nova, a casa. (noutro tom) Ah! Eu corri ao sótão, antes que mamãe mandasse queimar tudo!
 CLESSI – Então?
 ALAÍDE – **Lá vi a mala – com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário.** (arreatada) Tão lindo, ele!
 CLESSI – (forte) Quer ser como eu, quer?
 ALAÍDE – (veemente) Quero, sim. Quero.
 (Rodrigues, 2022/1941, p. 25 – grifo nosso).

De acordo com a citação (diálogo acima tratado), a alusão aos referidos objetos apenas figura como coadjuvante no conjunto da cena. Entretanto, no cinema, as possibilidades de transformação de um discurso verbal são imensas, visto que, no processo de montagem dos planos, a linearidade do texto verbal pode ser derivada para além do significante da obra de partida.

6 Do original: *Pour le transformer, il suffit que je modifie, n'importe comment, l'un quelconque de seus composants.*

No processo de transformação hipertextual, aqui citado, ocorre uma inversão estrutural com a finalidade (trans)artística de “fazer o novo com o velho”⁷ (Genette, 1982, p. 556). Esta menção simples aos objetos encontrados por Alaíde são exponenciados na versão transformada da peça em filme, ganhando relevância dramática. Juntamente com a personagem, também nos apropriamos da sensorialidade e da emoção do encontro de Alaíde com aqueles objetos. Eles ganham relevância pelo olhar da câmera e, em consequência, pelo olhar dos(as) espectadores(as).

Cabe salientar, que o discurso da narrativa em curso no filme afeta sensivelmente a modalidade do discurso hipotextual – o texto de partida, da peça teatral –, visto que o cineasta propositalmente escolhe alterar a temporalidade sequencial da peça como requisito para regular a informação garantindo eficiência na compreensão da dramaturgia audiovisual. A *mise-en-scène*, neste caso, assegura um exemplo típico de motivação psicológica e intencional de Alaíde, justificada pelo artifício técnico de colocá-la em modo *flashback* recordando o momento do encontro com as relíquias de madame Clessi (figura 03).



FIGURA 03 – O ENCONTRO IMAGINADO ENTRE A LEITURA E A ESCRITA DO DIÁRIO DE MADAME CLESSI

FONTE: SEQUÊNCIA DE FRAMES DO FILME *VESTIDO DE NOIVA* (2006) DE JOFFRE RODRIGUES

7 Do original: [...] *faire du neuf avec du vieux*.

Nos planos seguintes, entrevemos Alaíde sentada no chão, em um canto do sótão desabitado, lendo o referido diário. E, neste vislumbre do teor da escrita, surge na tela a persona diáfana de madame – representada pela atriz Marília Pêra. A colisão temporal – característica da linguagem cinematográfica/montagem – coloca em diálogo tanto o momento da leitura do diário, por Alaíde, quanto o momento fulcral da escrita daquelas palavras, por madame Clessi (figura 04).



FIGURA 04 – EFEITOS DE MONTAGEM PARA A COLISÃO DE ESPAÇO-TEMPO NARRATIVO

FONTE: SEQUÊNCIA DE FRAMES DO FILME *VESTIDO DE NOIVA* (2006) DE JOFFRE RODRIGUES

A flexibilidade temporal colocada em pauta é sustentada com elementos da linguagem cinematográfica característicos da montagem, visto que, em planos que são superpostos⁸, Madame Clessi senta-se à

⁸ A sobreposição/superposição é uma espécie de mistura de imagens com finalidades variadas, mas comumente relacionada ao sonho, fantasia, “alucinação, geralmente associada aos estados mentais das personagens” (Aumont; Marie, 2003, p. 280). Esta fusão de imagens, no contexto aqui examinado, passando de um estado/personagem

penteadeira trajando seu longo penhoar branco, transparente e esvoaçante, junto a um vaso de rosas vermelhas.

A seguir, pelo uso do mesmo recurso cinematográfico, é Alaíde quem ocupa o lugar, anteriormente usado por madame e o vaso de rosas vermelhas acaba por surgir em primeiro plano, em uma decoração atualizada.

A *mise-en-scène* dá conta de dois ambientes – quarto e sótão – e dois tempos – passado e presente –, separados por efeitos de montagem. É preciso destacar que as cenas dramáticas que se sucedem na tela encontram-se dispersas no texto de partida, não sendo contíguas. Os signos do passado e do futuro/presente tornam-se compreensíveis na transcrição cinematográfica pela presença de elementos figurativos próprios desta linguagem.

Admitimos que a ocorrência, aqui descrita, pode estar associada à menção de Genette, quando se refere a uma operação de transmodalização intermodal [de tempo adicionado ou suprimido em relação à narrativa de partida]. De acordo com o autor, “o cinema [...] faz uso abundante de tais signos, sob a forma de *fade-ins* e outros sinais codificados, que são correntes hoje em dia e facilmente interpretados pelo público”⁹ (GENETTE, 1982, p. 398).

E também poderemos nos reportar à ocorrência de uma transposição – na acepção genettiana – em que uma linguagem é transportada para outra, levando consigo alguns elementos que a codificam, mas incorporando também os elementos próprios da linguagem de ‘chegada’. Trata-se aqui de uma ocorrência de transcrição hiperestética.

Na passagem temporal seguinte, observamos no filme o plano em que, saindo do seu quarto, Alaíde – “uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. **Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.** (Rodrigues, 2022/1941, p. 13 – grifo nosso). A seguir, ouve-se os aspectos sonoros de um acidente – com ruídos de derapagem, buzinas e vidro quebrado, além de um grito agudo, feminino.

a outro; de uma cena temporal a outra, parece sugerir uma figuração própria, uma idealização de um certo lugar, de uma certa ação passada e trazida à tona por Alaíde.

9 Do original: *le cinema, em fait, au contraire grand usage, sou forme de fondus et autres signaux codés, aujourd'hui courants et aisément interprétés par le public.*

Nesta sequência de planos, o foco da narrativa é a personagem Alaíde, visivelmente inconsciente, coberta de sangue, transportada para o hospital, sendo despida e preparada para a cirurgia – ambiente hospitalar claro e iluminado com três personagens trajando roupas/jalecos brancos.

A metáfora da cor vermelha aqui, ganha relevância a partir do texto de partida. A única alusão à cor vermelha na peça teatral refere-se à bolsa que Alaíde segurava no momento do acidente. Entretanto, o que se observa no texto de chegada é a intenção de exponenciar a coloração, associando-a, possivelmente a uma metáfora do sangue que está por vir. Enquanto figura de retórica, baseada na substituição de um elemento/noção verbal para outro elemento/noção verbal, a metáfora filmica, em análise, parece substituir ou transferir – transcriar – o sentido do vermelho na cena.

O fato de o cineasta optar por manter a exata descrição da indumentária de Alaíde, no momento do atropelamento, portando a bolsa vermelha, pode se referir a um processo explícito de citação, apontando para a possibilidade – palimpséstica – de localizar em um texto, elementos estruturados anteriormente a ele. Nesta esteira de raciocínio Antoine Compagnon (1979, p. 56), também atesta que “a citação é uma repetição de uma unidade de discurso num outro discurso.”¹⁰ Logo, o texto de partida permeia a obra de chegada, por meio de uma enunciação que se repete tal qual a imaginada originalmente.

No filme, somos capazes de vislumbrar, em primeiro plano, o corpo inerte de Alaíde com o rosto desfigurado, enquanto sangue em profusão lhe escorre da face até os lençóis brancos e, em seguida, uma câmera posicionada acima da cena e apontando para baixo – posição zenital ou *plongée* absoluto – focaliza-a inerte em sua imobilidade, despida do vestido cinzento, sendo possível antever suas roupas íntimas (figura 05).

No texto de partida, tais detalhes e perspectivas da mesa/maca no hospital não são evidenciados, mas no texto de chegada, as imagens sequenciais, aqui explicitadas, figuram uma narrativa encarnada: o corpo assume o protagonismo neste enunciado dramático.

¹⁰ Do original: *la citation est une répétition d'une unité de discours dans un autre discours.*

É preciso mencionar, também, que para o cinema o corpo é um dos objetos principais da representação, como corroboram Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 64): o corpo humano mostrou-se “um dos objetos principais da representação cinematográfica, seja por meio de uma analogia pictórica (a pesquisa da figuração correta e expressiva do corpo, nu ou vestido), seja na filiação teatral (o corpo como suporte e motor da ação dramática).





**FIGURA 05 – SEQUÊNCIA DE PLANOS QUE REPRESENTAM O ATROPELAMENTO/
METÁFORA DE ALAÍDE**

FONTE: FRAMES DO FILME *VESTIDO DE NOIVA* (2006) DE JOFFRE RODRIGUES

A opção da *mise-en-scène* na narrativa fílmica é focalizar o corpo inerte de Alaíde em sua palidez – quase cadavérica – em profusão de sangue, mas não simular ou vislumbrar supostas fraturas nos/dos ossos, procedimentos cirúrgicos e ortopédicos, fios de bronze, ligaduras e aparelhos citados, especificamente, na obra de partida, conforme se pode observar no trecho abaixo mencionado:

(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. **Sala de operação**).

1º MÉDICO – Pulso?

2º MÉDICO – 160.

1º MÉDICO – Rugina.¹¹

2º MÉDICO – Como está isso!

1º MÉDICO – Tenta-se uma osteossíntese!¹²

3º MÉDICO – Olha aqui.

1º MÉDICO – Fios de bronze.

(Pausa)

1º MÉDICO – O osso!

3º MÉDICO – Agora é ir até o fim.

1º MÉDICO – Se não der certo, faz-se a amputação.

(Rumor de ferros cirúrgicos)

1º MÉDICO – Depressa!

(Rodrigues, 2022/1941, p. 27-28 – grifo nosso).

11 Instrumento cirúrgico usado para raspar ossos fraturados, expondo o tecido interno para facilitar a ligadura. (Rodrigues, 2022/1941, p. 27 – nota de rodapé número 7).

12 Ligadura das extremidades de ossos fraturados através de fios metálicos. (Rodrigues, 2022/1941, p. 27 – nota de rodapé número 8).

Acreditamos que o texto fílmico, nesta transposição da cena do acidente e a operação cirúrgica de Alaíde, exerce uma prática hipertextual, ou seja, elabora uma reescritura, uma reconstrução ou revisão do texto de partida, fazendo incidir sobre ele os elementos e códigos estruturantes da linguagem de chegada – o cinema.

CONSIDERAÇÕES SOBRE AS DERIVAÇÕES (TRANS) ARTÍSTICAS ENTRE AS LINGUAGENS

A partir das reflexões analíticas, levadas a termo ao longo deste texto, pudemos demonstrar algumas ocorrências de transformações da *mise-en-scène* [descritiva e cênica] localizadas em excertos de duas obras ou linguagens artísticas: a literária, representada aqui pela peça teatral *Vestido de Noiva* (1941), escrita por Nelson Rodrigues e a transcrição deste texto de partida, representada pelo filme *Vestido de Noiva* (2006), do cineasta Joffre Rodrigues.

O foco de nossa análise se concentrou na existência de um possível caráter (trans)artístico do discurso cinematográfico, em relação ao uso de variações e inversões de cenas para adaptar – extrair e adicionar –, trechos da peça teatral considerados de maior relevância para a tela do cinema.

Os deslocamentos de cenas, sobretudo os excertos da abertura e planos iniciais do filme analisado – considerados como partes integrantes do texto de chegada –, quando cotejados em relação ao texto de partida, atestam a existência de um leve processo de transformação gradual ou transcrição artística. Desta forma, a peça teatral e o filme são complementares pela forma, pelo conteúdo, mas o filme, entretanto, opera uma transmutação hiperestética.

Em nossos estudos acerca da transtextualidade de Genette, sobretudo a noção de hipertextualidade, percebemos que, no caso desta análise, efetuada a partir da peça e do filme *Vestido de Noiva*, estamos no campo das transposições abertas e temáticas nas quais “a transformação do sentido, manifestada e até oficialmente, faz parte do propósito.” (Genette, 1982, p. 292).¹³

13 Do original: *la transformation du sens fait manifestement, voire officiellement, partie du propos.*

O caráter (trans)artístico do processo de derivação entre as duas linguagens em pauta nesta investigação pode considerar, metaforicamente, que se trata de um vestido de noiva ‘diferente’, para cada ocasião, visto que, na derivação ou transporte de uma linguagem para a outra, a ‘roupagem’ ou os elementos codificadores e estilísticos de cada linguagem se tornam requerentes de atenção e tratamento específicos.

REFERÊNCIAS

Aumont, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

Bordwell, David; Thompson, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. Trad. Roberta Gregoli. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

Compagnon, Antoine. **La seconde main ou le travail de citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

Genette, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

Hutcheon, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. 2ª ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

Os Comediantes. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Verbete de Enciclopédia/material disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399356/os-comediantes>. Acesso em: 08 jun. 2023.

Rodrigues, Nelson. **Vestido de noiva**. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022. (Coleção Clássicos para Todos).

Stam, Robert. Do texto ao intertexto. *In*: Stam, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. 5ª. ed. Campinas-SP: Papyrus, 2003, p. 225-236.

Stam, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

Ziembinski. *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>. Acesso em: 09 jun. 2023. Verbete da Enciclopédia.

Vestido de Noiva. Dir. Joffre Rodrigues. Rio de Janeiro: Riofilme, 2006. 112 min., son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FxcLIUGQHF8&t=769s>. Acesso em: 10 mai. 2023.

**O PROBLEMA DO MAL EM
SOB O SOL DE SATÃ DE
BERNANOS E PIALAT**

DIEGO GOMES DO VALLE

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em célebre passagem, que também figura em um de seus diários, Charles Baudelaire, no conto “O jogador generoso”, diz:

Foi no dia em que ouviu um pregador, mais sutil que os confrades, gritar do púlpito: ‘Meus caros irmãos, não esqueçais nunca, quando escutais glorificar o progresso das luzes, que a mais bela das artimanhas do diabo é de vos persuadir que ele não existe’. (Baudelaire, 2018, p. 49)

Assim, não haveria astúcia maior ao “Pai da mentira” do que ser confundido com o acaso, com as leis naturais, com a benevolência fortuita, com qualquer coisa que não seja a possibilidade de se referir à autoria maligna. Trazemos na abertura do artigo tal reflexão porque parece ser o centro da representação das duas obras que serão analisadas e confluídas aqui: *Sob o sol de Satã* (2010), de Georges Bernanos, e sua adaptação homônima produzida em 1987 por Maurice Pialat.

Cabe a nós a investigação dos modos pelos quais Bernanos e Pialat tratam da onipresença satânica, mesmo apontando para, contraditoriamente, sua incerteza ontológica, ou seja, estar sob o sol de Satã é ter sua luz, seu calor, a atmosfera toda, a consciência que capta o real, a totalidade da experiência humana permeada pela influência maligna, fato que impossibilita seu descolamento e posterior percepção. A esse propósito, diz C. S. Lewis, em *Cristianismo puro e simples*: “Um território ocupado pelo inimigo – assim é este mundo” (Lewis, 2009, p. 60).

Para analisarmos nossos objetos de modo adequado, dividiremos nosso trabalho em três etapas distintas e complementares, a saber: primeiramente, uma discussão de fundo filosófico-teológico, o problema do mal. Tal reflexão nos colocará diante de impasses definitivos, que só se resolvem, em última instância, no plano da fé. A seguir, faremos uma apresentação breve dos enredos de cada obra, pois se diferenciam levemente. Tais diferenças não serão abordadas a partir do critério de “fidelidade” ou da falta dela, pois importaria um juízo qualitativo prévio, que tende sempre, em maior ou menor medida, a desmerecer a obra cinematográfica. Por fim, valorizando justamente os aspectos adaptativos, colocaremos a obras de Bernanos e Pialat em diálogo, valorizando as escolhas de ambos com vistas ao problema do mal, representado pela figura de Satã.

Dessa maneira, entendemos que ambas as obras serão iluminadas pelo sol, não de Satã, mas da teoria, da filosofia e de certa teologia. Durante a exposição comparativa, traremos outras obras do cânone ocidental para subsidiar nossos argumentos, uma vez que há vasta bibliografia, a qual, inclusive, teve certa influência sobre a obra original de Bernanos.

O PROBLEMA DO MAL

“Pensar no mal que existiu em minha história ou na história significa descobrir que se tornou uma verdade eterna insuportável”.
Étienne Borne, O problema do mal, p. 38.

Conforme anunciado na introdução, o problema do mal (questão preñhe de questões) será abordado com vistas à compreensão da figura de Satã e suas respectivas representações no romance de Bernanos e no filme de Pialat. Para isso, passaremos pelo que certa tradição cristã católica diz a respeito e seus desdobramentos na filosofia e na literatura.

Segundo o *Dicionário de símbolos*,

Satanás designa, por antonomásia, o **Adversário** [...] O termo passará a designar, cada vez mais, um ser essencialmente mau e tornar-se-á um nome próprio, o do poder do mal [...] O mito de Satanás resume todo o problema do que denominamos **o mal** (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 805, grifos dos autores).

O problema do mal, no sentido amplo, coloca-se da seguinte forma: qual a razão para que o sofrimento humano, especialmente o de inocentes, ocorra? Como conciliar a existência de um Deus, que é suma bondade e plena onisciência - que permite o mal, então -, além de ser (pelo menos) causa indireta do mal no mundo? O célebre paradoxo de Epicuro (341 a. C. – 270 a. C.) condensa muito bem o problema do mal: se onisciência, onipotência e benevolência são atributos de um Deus, a existência do mal inviabilizaria a existência de Deus com tal e tal atributo, o Qual deixaria de ser Deus. Assim, a constatação do mal no mundo colocaria em xeque a existência de um Ser Absoluto Criador. Assim, mobilizam-se conceitos diversos: a natureza, a origem e as causas do mal são elementos imbricados. Como resultado recorrente,

uma pergunta acachapante brota no interior do ser humano, resumida por Étienne Borne, em *O problema do mal*, assim: “Apesar da dor, do fracasso e da morte, a vida vale a pena ser vivida?” (Borne, 2014, p. 17).

Não nos proporemos a historiar as respostas filosóficas e teológicas a tais problemas, pois não nos compete e não caberia nos limites deste texto, mas tão somente jogar luzes ao problema, para que se complexifiquem as abordagens de Bernanos e Pialat. De uma maneira geral, a resposta-padrão da filosofia cristã é: o mal não possui consistência, pois não possui substância própria. Na forma lapidar: “O mal é ausência de bem”. Santo Agostinho, no diálogo *O livre arbítrio*, enuncia o problema assim:

Ora, nós acreditamos que de Deus procedem todas as coisas existentes, e que apesar disso Deus não é o autor dos pecados. Entretanto, se os pecados provêm das almas que Deus criou, e essas almas procedem de Deus, causa confusão ao espírito como é que os pecados, e quase imediatamente, não se hão de atribuir a Deus. (Agostinho, 1990, p. 24)

Toda a argumentação desenvolvida vai na direção de que Deus criou substâncias boas, para as quais deu livre-arbítrio, que é um bem, a partir do qual o mal é possível. Assim, as substâncias criadas por Deus são boas, as suas ações podem ser boas ou más. Estamos, evidentemente, no terreno do mal moral, que, na argumentação agostiniana, afasta o condão divino da ação má humana. Qual seria então, pergunta-se Agostinho, o impulso para o mal? Trata-se de um afastamento livre do Sumo Bem. Assim, se o mal é ausência de bem, pode-se dizer, com outras palavras, que o mal é afastamento de bem. Basta que nos lembremos da localização de Satã no Inferno de Dante: precisamente o lugar mais afastado do último círculo do Paraíso¹, onde o protagonista terá sua *visio Dei*. Arrematando seu raciocínio, e já trazendo a discussão para o campo de *Sob o sol de Satã*, Agostinho propõe que “é dupla a origem dos pecados: uma, a ideação espontânea; outra, a persuasão alheia” (Agostinho, 1990, p. 205). Nos dois casos, há vontade livre, inclusive na persuasão demoníaca, segundo o Doutor da Graça. Como fica claro no *Livro*

1 Simbolicamente, a *Divina Comédia*, de Dante, coloca Satã até à cintura de gelo, incrustado no centro da Terra. Por outro lado, em *Sob o sol de Satã*, a figuração satânica do desconhecido que tenta Donissan diz: “Eu sou o próprio frio. A essência de minha luz é um frio intolerável...” (Bernanos, 2010, p. 149).

de Jó, a tentação do Diabo faz parte da providência, que autoriza o agir maligno excetuando tão somente a quebra da liberdade humana durante o ato tentador.

Para S. Tomás de Aquino, na questão 48 da “Ia PARS” de sua Suma Teológica, da mesma forma que para Agostinho, o mal não possui substância, sendo parasitário do bem.

não é possível que o mal exprima um ser, uma certa forma ou natureza. E logo conclui-se que a palavra mal exprime uma certa ausência de bem. Donde vem o dizer-se que o mal nem é existente nem é bom; pois o ser, enquanto tal, sendo bom, desaparecido este, desaparece aquele. (Aquino, 2016, p. 342)

O ficcionista e apologeta cristão C. S. Lewis resume a explicação em termos claros:

é o reconhecimento real do fato de que o Mal é um parasita, não um ente original. As forças que fazem com que o Mal possa subsistir foram dadas pelo Bem. Todas as coisas que propiciam que um homem mau seja efetivamente mau são, em si mesmas, qualidades (Lewis, 2009, p. 60).

Assim, preliminarmente, concluímos a respeito da natureza do mal, segundo a visão de mundo cristã, a qual emoldura as obras em questão, que naquilo que foi criado por Deus só há bem, ao passo que o afastamento livre ou a falta de um bem anterior é o mal. Conforme Mário Ferreira dos Santos, no seu *Tratado de simbólica*:

há aqui um símbolo do ímpeto humano de completo afastamento de todas as resistências, obstáculos que sempre surgem, o demoníaco para o homem, pois não esqueçamos que a palavra Satã significa o obstaculizador, o que cria obstáculos (Santos, 2007, p.147).

Evidentemente, há uma diferença muito grande entre a definição técnica da teologia (o mal metafísico instaurado no ser das coisas) e a experiência real e concreta do mal, nas formas mais conhecidas de Mal, que são o moral (as ações más) e o mal físico (a dor, o sofrimento corpóreo próprio ou alheio). Para representar tal experiência empírica do mal, a literatura e o cinema cumprem (como se verá adiante) um importante papel, pois emulam e aprofundam os dramas existenciais, que serão detalhados agora.

Étienne Borne comenta em seu *O problema do mal*: “Pensar no mal que existiu em minha história ou na história significa descobrir que se tornou uma verdade eterna insuportável. Essa é a razão pela qual o pensamento do mal não pode ser senão angústia e angústia metafísica, ou, se preferirmos, remorso.” (Borne, 2014, p. 38). A abordagem de Borne, como se vê, nunca perde de vista a percepção fenomenológica do mal, ou seja, o que é o mal para um sujeito, o que ocorre quando somos conscientes do mal. Nesse sentido, a sensação de culpa (que é técnica no cristianismo) torna-se o próprio fundo comum dos sujeitos envolvidos no e pelo mal: “O mal torna o mundo culpado, assim sendo, somos todos culpados de estar no mundo” (Borne, 2014, p. 39). No plano ético, é a consciência que - quanto maior, mais trágica -, o bem para si pode ser ou necessariamente é mal para outrem, e não há alibi diante de tal dilema moral. Percebemos claramente, embora muito mais no romance de Bernanos, que *Sob o sol de Satã* trata também da consciência infernal da polifonia que nos envolve, a qual, como Bakhtin mostra (e que comentaremos na seção seguinte), democratiza as vozes e dialogiza a verdade, mas também democratiza e torna ambivalente a ação maligna: “O mal está presente também dentro do bem, que não para de se fragmentar em bens diferentes, rivais, inimigos – a tal ponto que essa contradição que divide o bem contra o bem também é uma figura insustentável do mal” (Borne, 2014, p. 40).

Os objetos deste artigo tematizam precisamente pela sutileza invisível e onipresente do mal (comentada no início desta seção) e pela ambiguidade produzida por aquilo que Borne apresenta: não há maniqueísmo em *Sob o sol de Satã*, os personagens, em especial o padre Donissan, lutam não contra *um* mal, mas para discernir *o* mal que há no bem e o bem que há no mal, resultando em certa visão gnóstica²:

2 Segundo o *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, “Em geral, para os gnósticos o conhecimento era condição para a salvação, donde esse nome, que foi adotado pela primeira vez pelos ofitas ou Sociedade da Serpente, que mais tarde se dividiriam em numerosas seitas [...] Hoje se fala de neognosticismo também a propósito das posições filosóficas que insistem no vínculo de necessidade, seja lá como for entendido e interpretado, que liga Deus ao mal” (Abbagnano, 2012, p. 565-556).

Entretanto, o demônio está... Está na oração do homem só, em seus jejuns e em suas penitências, nos abismos de seus mais profundos êxtases, na calmaria de seu coração. É ele que envenena as águas lustrais ou arde na cera dos altares, mistura-se ao hálito das virgens, lacera com cilício e a disciplina, corrompendo todos os caminhos. (Bernanos, 2010, p. 125)

Assim, resta somente a angústia, o denominador comum de santos e pecadores: “A angústia da morte e a angústia do mal são uma coisa só” (Borne, 2014, p.50), o que resultará em uma visão trágica da existência, a qual é o próprio centro fenomenológico da percepção do mal: perceber o mal é sentir angústia existencial.

Após esse breve périplo pelos caminhos do mal, vejamos agora como a questão é representada nas obras ficcionais que motivaram o presente trabalho, começando pelo romance de Bernanos.

A REPRESENTAÇÃO DO MAL EM SOB O SOL DE SATÃ, DE GEORGES BERNANOS

*“Na verdade, o ódio do inferno
está reservado aos santos”.*

Georges Bernanos, Sob o sol de Satã, p. 126.

Se na seção anterior buscamos trazer os principais elementos da questão fundamental da filosofia, agora, cumpre-nos trazer a dinâmica do mal no romance de Georges Bernanos. Por conveniência metodológica, a condução do trabalho seguirá a ordem do romance, para aí o trabalho comparativo se dar na relação com o filme. Trata-se da história de um padre nos dias céticos e relativistas de metade do século XX. A obra começa com “A história de Mouchette”. A partir de um plano amplo e paisagens campestres, encontramos os Malorthy. Mouchette é o apelido de Germana Malorthy, o qual significa “mosquinha” (voltaremos a isso). Toda essa primeira parte se desenvolve em torno da gravidez da jovem de dezesseis anos, a qual envolve diretamente os seguintes personagens: Marquês Cadignan, o médico Gallet e o só mencionado jovem Ravault. Em uma sociedade campesina e patriarcal, trata-se de um enredo suficientemente perigoso: “Às vezes uma pessoa parece ter nascido para uma vida pacífica e, no entanto, é um destino trágico que a espera. Fato

surpreendente e imprevisível... Mas, os fatos nada são: o trágico é que lá estava em seu coração.” (Bernanos, 2010, p. 25).

Com um pai interesseiro e cioso por limpar a honra de Mouchette, o diálogo com o Marquês é tenso e pleno de ameaças mútuas, ironias veladas e contensão da violência; marcas que se revelarão nos diálogos posteriores também, entre Mouchette e o pai, com o Marquês e da moça com Gallet. A personagem central deste “Prólogo” exemplifica os efeitos da Queda, do Mal metafísico presente no mundo, onde *jaz o maligno*. Se o romance trata do mundo que está *sob o sol de Satã*, é mister meditar de que maneira os raios malignos encontram guarida nos seres humanos. Nesse sentido, convém trazer algumas considerações a respeito da personagem criada por John Milton, em seu *Paraíso Perdido*, pois, segundo Étienne Borne: “Os três primeiros capítulos do Gênesis contam no estilo do mito a origem do mal” (Borne, 2014, p. 73).

Milton, buscando recriar o momento da queda luciferina e a subsequente queda do primeiro casal, acaba dando a maior caracterização, inclusive psicológica, do personagem Satã, o que provocava profundo desagrado a C. S. Lewis. Assim como ocorrerá no *Fausto*, de Goethe, a lógica satânica é sempre de inversão que provoca o relativismo absoluto: “O bem jamais será nossa tarefa, / Mas o mal nosso único prazer, / Como o oposto da altíssima vontade/ Que combatemos. Se então presciência/ Propuser outro bem do nosso mal, / Deve ser mister nosso pervertê-lo, / E do bem achar meios para o mal.” (Milton, 2021, p.45).

A lógica mimético-invertida se dá pelo elemento fundador da revolta de Lúcifer: “Melhor reinar no inferno que no Céu/ Servir.” (Milton, 2021, p.55). O *non serviam*, que caracteriza o orgulho de Satã, modula todo o discurso satânico, que busca emular a Deus naquilo que é possível a um ser inferior: encontrar prosélitos para o seu reino: “Aonde vá o inferno vai. Eu sou / O inferno” (Milton, 2021, p. 257). Após a serpente tentar a Eva e conduzi-la até à árvore do conhecimento do bem e do mal, “Em hora má, colheu-o e o comeu. / Sentiu o chão a ferida, e a natureza / Do trono suspirando gemeu toda, / Que tudo se perdera.” (Milton, 2021, p. 641).

Ademais da promiscuidade sexual no romance (que em Milton é associada à proximidade de Satã³), Mouchette evidencia o problema

3 Assim que comem do fruto proibido, Adão e Eva de Milton passam a experimentar

do pecado e da culpa, que, no caso dela, é obliterada justamente pela recorrência da postura vaidosa⁴ da personagem. Diante da repreensão paterna, ao invés de ressentimento, sente-se livre: “Livres, livres!, repetia, com uma certeza crescente” (Bernanos, 2010, p. 32). Até fisicamente o mal vai tomando forma: “Via [o Marquês], com maior espanto diante dele, uma Germana desconhecida, de olhos maus, a testa sulcada de cólera viril e o lábio levantado, entremostrando os dentes alvos” (Bernanos, 2010, p. 37). A postura orgulhosa diante de Cadignan predomina no diálogo, que culmina de modo fatídico: “A carga atingiu-o debaixo do queixo, fazendo voar a mandíbula aos pedaços. O tiro tinha sido deflagrado de tão perto que, atravessando o pescoço, deixara a bucha na gravata” (Bernanos, 2010, p. 51).

A segunda parte do romance, intitulada “A tentação do desespero”, coloca o Padre Donissan desde o início de seu sacerdócio, quando ocupava o posto de pupilo do padre Menou-Segrais, de quem recebe intensas desmotivações quanto à vida clerical, o que serve para evidenciar a autoimagem do Padre Donissan: “Não sou somente um padre ignorante, grosseiro, incapaz de despertar simpatias. No pequeno seminário, sempre fui um aluno medíocre” (Bernanos, 2010, p. 99). Até que, diante do desmaio de Donissan, se vislumbra seu ascetismo levado ao paroxismo, com mortificações violentas de cilício debaixo de suas vestes, o que provoca uma espécie de conversão real de Menou-Segrais.

Importante apontar os traços distintivos do romance de Bernanos: o narrador apresenta os fatos e a consciência do personagem central sempre a partir de uma atemporalidade, como se o presente só pudesse ser compreendido à luz de lembranças (analepses) e de fatos futuros (prolepses), como ocorre neste trecho: “O Santo de Lumbres um dia conhecerá a face de seu inimigo” (Bernanos, 2010, p. 118). Passagens como essa abundam no romance, criando uma camada a mais de sentido, só possível no romance: o livro não se preocupa em apresentar um Donissan que se fez progressivamente no tempo, mas cumular a percepção presente do leitor com a totalidade possível de seu ser, como se Deus

o gozo físico de modo mais intenso: “Esguelhou [Adão] olhos lascivos, pagou-lhe ela/Olhar igual; arderam em luxúria. [...] Muito prazer perdemos na abstinência/ Do doce fruto” (Milton, 2021, p. 657).

4 Considerada como “suprapecado” pela tradição da igreja católica.

o vislumbresse desde a eternidade. Colabora para esse efeito a estrutura de biografia e de acesso a fontes primárias do Santo de Lumbres, como se se tratasse de uma hagiografia. Nesse sentido, são três são os momentos fundamentais de “A tentação do desespero”: a tentação demoníaca sofrida no caminho a Étapes, o diálogo com Mouchette, que culminará em seu suicídio. Na parte final do romance, “O santo de Lumbres”, destaca-se o evento com o menino morto e sua ambígua ressurreição. Comentaremos cada um deles com vistas ao problema do mal e sua possível representação romanesca.

Na viagem a Étapes, encontramos um espaço aberto e labiríntico, evidenciando a solidão e a semelhança com o deserto em que Cristo sofre as tentações demoníacas. Há toda uma atmosfera de pesadelo - noite, chuva, esforço vão, fuga inconsciente -, que culmina com a sensação de que alguém passa a acompanhá-lo. Formalmente, trata-se de um vendedor de cavalos (um “cuidador de bestas”, segundo ele mesmo⁵), mas aos poucos revela sua identidade satânica: “Há muito tempo que o sigo, que o assisto, amigo! (Bernanos, 2010, p. 146). Até que, diante da fraqueza física e psicológica, como que em transe, Padre Donissan adormece no colo do desconhecido:

- Dorme sobre mim, criancinha de meu coração – continuava a voz, no mesmo tom. – Segura-me firme, estúpida besta, padreco, meu camarada. Repousa, sim? Muito te procurei e te caçei. Aqui estás. Como me amas! E como me amarás mais ainda, porque não quero mais te abandonar, meu querubim, patife tonsurado, velho companheiro, para sempre! – Era a primeira vez que o santo de Lumbres ouvia, via, tocava aquele que foi o ignominiosíssimo conviva de sua existência dolorosa. (Bernanos, 2010, p. 147)

Ato contínuo, “a boca imunda colou-se-lhe aos lábios e lhe roubou o fôlego” (BERNANOS, 2010, p. 148), provocando exasperação e horror no padre. Contudo, as palavras ditas na sequência são mais importantes, pois o discurso penetra na consciência de Donissan completamente, ressoando até o fim do romance:

5 Em uma das várias lamentações satânicas no Paraíso perdido, de Milton, ele diz: “Ó vil descida! Eu que antes lutava / P’las alturas de deuses, sou agora / Forçado a bestas, ao muco de bestas, / A encarnar no brutal a minha essência, / A mesma que aspirava aos graus de deuses.” (Milton, 2021, p.597).

Queres que te diga? Beijo a todos, acordados e adormecidos, mortos ou vivos. Eis a verdade. Meu supremo deleite é estar com vocês, anões-deuses singulares, singulares criaturas! Falando com franqueza, eu nunca estou ausente. Vocês me trazem em sua carne obscura, a mim, cuja luz foi a essência, no tríplice recesso de suas tripas, eu, Lúcifer... eu que os arrola, todos. Nenhum de vocês me escapa. Reconheço pelo cheiro qualquer animal do meu rebanho. (Bernanos, 2010, p. 148)

O que se segue é um confronto tenso e polifônico entre os dois, um embate cósmico em torno das consequências do mal na consciência humana. Impossível aludir a todas as nuances, mas, a partir de um viés bakhtiniano, podemos elucidar dizendo que se trata de Satã sendo ou fingindo ser ciente de todo o ser de Donissan (dando o *acabamento* diabólico ao outro), antecipando reações, ironizando hipotéticas réplicas do padre e colocando-se sempre acima e além do plano humano, como um sol realmente. Da parte de Donissan, para além da inerente fragmentação advinda de um eu que se reconhece como um corpo maléfico e portador da ação maligna (daí as intensas e constantes autoflagelações), vemos um padre decidido a enfrentar seu Adversário com uma voz também penetrante, que escapa às sugestões confusas, mentirosas e, cumpre dizer, polifônicas de Satã. Assim, a tentação demoníaca, aqui e no diálogo com Mouchette, ocorre via discurso, mais especificamente pela consciência atravessada por vozes intermináveis e acusativas, que só podem levar ao desespero, à loucura, ao suicídio. Não à toa, Bernanos é conhecido como o “Dostoiévski francês”. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Mikhail Bakhtin explica que a dinâmica dos personagens do autor russo, que acreditamos ser, de fato, semelhante à de Bernanos, se dá assim:

A esfera da sua existência não é a consciência individual, mas a comunicação dialogada entre as consciências. A ideia é um acontecimento vivo, que irrompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências. Neste sentido a ideia é semelhante ao discurso, com o qual forma uma unidade dialética. Como o discurso, a ideia quer ser ouvida, entendida e “respondida” por outras vozes e de outras posições. (Bakhtin, 1997, p. 87)

Após a tentação demoníaca, Donissan recebe dele a capacidade de penetrar na consciência alheia, escapando precisamente da polifonia

interna e externa do eu⁶. Retornando a Campagne, Donissan encontra Mouchette, homicida que se culpa pela criança natimorta (pivô das complicações iniciais do romance). Mentirosa compulsiva, é uma *mosquinha*. A esse propósito, consultamos o *Dicionário de símbolos*, no verbete “mosca”, em que se lê:

incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma **busca incessante**. É nesse sentido que uma antiga divindade síria, Belzebu, cujo nome significaria etimologicamente *senhor das moscas*, tornou-se o *príncipe dos demônios*. (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 623, grifos dos autores)

Acostumada a dissimular, quando fala a verdade, ninguém acredita. Neste *diálogo no limiar* (emprestando a expressão de Bakhtin), as palavras de Mouchette sempre acusam. Seu discurso invariavelmente é lancinante, atinge as fraquezas (potenciais ou reais) de seus interlocutores. Por outro lado, somente o padre Donissan poderia ver quem era efetivamente Mouchette, o que torna o discurso do padre verdadeiramente penetrante⁷. Quando Donissan evidencia que sabe da criança morta e da vontade de Mouchette ir ao lugar onde o enterrou, a moça, sentindo “penetrar-lhe o coração”, exclama: “– De que morte fala o senhor” (Bernanos, 2010, p. 173), que significa muito mais: “Como consegue se desviar de minhas acusações e dissimulações e me enxergar de verdade?”. Assim, Donissan acaba sendo um espelho por meio do qual Mouchette se vê, o que provoca ódio e repulsa na moça. O orgulho desmesurado de Germana, que advém de uma autoilusão de onipotência, reveste-se de estado paranoico diante do padre. René Girard, em *A crítica do subsolo*, analisando Dostoiévski, diz aquilo que poderia ser analogado ao nosso objeto:

6 Na parte final do romance, dirá Donissan ao cético padre de Luzarnes: “Conheci almas demais, Sabiroux; ouvi por demais a palavra humana [...]” (Bernanos, 2010, p. 255).

7 Bakhtin, analisando o diálogo do ateu Ivan Karamázov com o monge Zóssima, no romance *Os irmãos Karamázov*, cunha o conceito de *diálogo penetrante* justamente para evidenciar a incorporação sutil da voz alheia (de Zóssima) na autopercepção de suas (de Ivan) próprias ideias.

O orgulhoso se vê como um no sonho solitário, mas no fracasso ele se divide entre um ser desprezível e um observador que despreza. Ele se torna Outro para si próprio. O fracasso o obriga a tomar, contra si mesmo, o partido desse Outro que lhe revela seu próprio nada. Portanto, as relações consigo mesmo e com os outros são caracterizadas por uma dupla ambivalência. (Girard, 2011, p.82)

Assim, todo o ódio contra si mesma se vê refletido na imagem perfeita que Donissan apresenta a ela, convertendo-se em ódio contra si mesma. A esperança do padre era que esse ódio se convertesse em submissão a Deus, em perfeita conversão ascética: “Tua vida repete outras vidas, todas iguais, vulgarmente vividas ao nível das manjedouras onde teu gado come seu grão” (Bernanos, 2010, p. 181). Contudo, confirmando a ambivalência a que Girard alude, o resultado acaba sendo o suicídio de Mouchette. A consciência que o padre lhe mostrou – o espelho – não suporta e desaba no abismo. O inferno é aqui – e são os outros.

Na parte final do romance, o evento mais marcante é o que envolve a criança morta pela meningite. Padre Donissan é chamado a ir até à cidade de Luzarnes, em que atende um cura chamado Sabiroux, “identificado com o seu tempo, com as ideias de seu tempo” (Bernanos, 2010, p. 229), de formação científica (um “padre cartesiano”, conforme o narrador diz adiante) e descrente em milagres, o que será motivo de tentação ao padre Donissan. Diante de uma plateia anelante por milagre, Donissan se divide entre as dúvidas quanto à sua falibilidade, à presença maligna ou divina em si e no evento que lhe aguarda. No limiar de si mesmo, cobra um milagre de Deus, propõe uma troca, mesmo que lhe custe a salvação: Ah! Que importa o inferno e sua chama, contanto que seja esmagada uma vez, pelo menos uma vez, a monstruosa maldade! Quererá Deus conceder que o pobre servo que o seguiu ache em seu lugar o ridículo rei das moscas, o animal cem vezes coroado?” (Bernanos, 2010, p.263). Neste período, que certamente durou muito mais do que o tempo cronológico, o milagre se esboça: em cena barroca, com o menino alçado como uma hóstia, Donissan reflete:

Meu pai, é bem verdade; o diabo, que tinha tomado posse de mim, é bastante forte e bastante sutil para enganar meus sentidos, perturbar meu julgamento, misturar o verdadeiro e o falso [...] Sim! Durante um espaço de tempo que não pude fixar, o cadáver pareceu reviver. Senti-o quente, palpitando sob meus dedos. A cabecinha caída para trás voltou-se para mim... vi as pálpebras baterem e o olhar animar-se...

eu vi. [...] Um segundo ainda, tentei aguentar o pequeno corpo que me escapava. Vi-o tombar sobre o leito. (Bernanos, 2010, p. 266)

Considerando-se todo o périplo de dúvidas, ascetismo e luta espiritual, a cena evidencia que “Sem a confusão do bem e do mal, sem a divisão equívoca dos valores, o trágico não estaria na vida nem na arte” (Borne, 2014, p. 80). Seria o milagre a tentação máxima de Satã? Após isso, a vida de Donissan terá seu fim, isolado em um confessionário.

O FILME *SOB O SOL DE SATÃ*, DE MAURICE PIALAT, E A REPRESENTAÇÃO DO MAL

Após essa abordagem do romance de Bernanos com vistas ao problema do mal, passemos à análise da adaptação feita pelo francês Maurice Pialat, focando, da mesma maneira, no modo pelo qual a questão filosófica e teológica do mal permite ser representada na Sétima Arte. Concordamos com Robert Stam quando diz que:

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta no processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “infidelidade” (Stam, 2008, p. 21).

Assim, a obra de Pialat será vista como um objeto estético dialógico quanto à fonte, mas original quanto aos meios de se representar a questão do mal, tópico fundamental que une as narrativas. *Palma de Ouro*, em Cannes, do ano de 1987, *Sob o sol de Satã* foi encenado pela seguinte equipe de atores e atriz: Padre Dossignan (Gerard Depardieu), Mouchette/Germaine Malorthy (Sandrine Bonnaire), Padre Menou-Segrais/Deão (com atuação do diretor Maurice Pialat). Robert Bresson, nos anos 1960, também adaptou alguns outros romances de Bernanos, por exemplo: *Diário de um pároco de aldeia* e *A nova história de Mouchette*, personagem fundamental em *Sob o sol de Satã*.

Em palestra de apresentação do romance, abrigada até pouco tempo no site da É Realizações – e atualmente retirada do ar –, o professor

e crítico João César de Castro Rocha observa, a respeito do filme de Pialat, a condensação temporal, uma estética elíptica que parece coincidir com um tempo infernal ou celestial. O recurso da elipse temporal, da condensação do tempo, centrando nos diálogos (muito fiéis ao romance), sempre tensos, traz a possibilidade que o espectador possui de compreender a profundidade dos personagens. O tempo verticalizado, que é de Deus ou de Satã, mas e não o tempo horizontal dos homens, cumulativo, evidenciando causas e efeitos em um presente que circule pelo passado e que prepare futuros eventos. Aproveitando, ainda, um comentário feito por Castro Rocha na palestra aludida, Pialat precisou ser infiel para ser fiel ao romance de Bernanos. Vejamos.

Diferentemente do romance, que se inicia com a história de Mouchette, o filme começa com o padre Donissan em conversa com Menou-Segrais. Donissan não é apresentado como o “grosseirão” de Bernanos, mas como alguém ciente de suas deficiências e muito disposto a aceitar qualquer deliberação de Segrais. Em outros momentos do filme, é possível perceber a tentativa de se compor o perfil rústico do padre, por exemplo, quando rapidamente ele chuta uma bola de futebol com meninos na rua (o que não aparece no romance) ou quando, em partes de diálogos, se menciona sua simplicidade. Ainda nessa cena de entrada, Donissan desmaia e é revelada a pele de mortificação por debaixo do hábito.

Na sequência, Donissan aparece escrevendo e lendo as *Confissões*, de Santo Agostinho, enquanto a voz do pensamento diz: “Somente tu, Deus, pode me julgar [...] Para os outros, é um segredo impenetrável” (Pialat, 1987, 10’50”). Isso antes de uma cena violenta de autoflagelação do padre. Ficam evidentes aqui duas diferenças quanto a romance e filme: o descompasso entre a interioridade e a exterioridade dos personagens é fundamental em ambos os casos, mas no romance isso se verifica na verossimilhança com que o narrador se embrenha na psique e revela tal contradição; por outro lado, no filme, é preciso comunicar isso com as possibilidades verossímeis de tal estética, as quais acabam, sendo fiel à estética romanesca de Bernanos, mantendo uma ambiguidade grande quanto à interioridade dos personagens em questão, já veremos, como no teatro, os seres em ação, e só.

Mantendo a elipse temporal, o filme apresenta um corte apresentando Mouchette já em diálogo com Cadignan, acelerando, suprimindo, mas, sobretudo, condensando o mal atualizado na “mosquinha”. Os principais elementos da malignidade atuando sobre Mouchette são: a artilosidade, a sedução e certa postura involuntária, como se houvesse um espaço passível para se inferir uma possessão demoníaca em curso. Tanto é assim que a espingarda que tirará a vida de Cadignan é tomada pela moça como um objeto lúdico no início da cena. Novamente, a duvidade da personagem se intensifica na estética cinematográfica.

Na sequência, a cena com Gallet é, também, abreviada em função da representação artilosa e sedutora de Mouchette, que mente constantemente, mas, quando busca revelar o homicídio que cometeu, não é levada a sério pelo amante. O grito final desta cena é símbolo do desespero diante da polifonia infernal na qual todos estamos postos. Assim, se o romance de Bernanos precisa de centenas de páginas para, pouco e pouco, revelar pedaços polifônicos dos personagens, no filme é suficiente o urro desconcertante.

Em novo corte, encontramos Donissan na viagem a Étapes. As tomadas abertas das grandes propriedades rurais pelas quais o padre passa intensificam a amplitude, a solidão, o silêncio e tornam como que insignificante a presença do clérigo naqueles lugares. Nesse caso, fica evidente que o espaço amplíssimo serve para evidenciar a solidão deste homem, que encontrará com o próprio Satã nesta feita. Analisando a mística derivada de Santo Antão, Luiz Felipe Pondé, em *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*, diz que:

A ida para o deserto é interpretada como um distanciamento do mundo; ou, de outra maneira, como um enfrentamento direto do maligno. Como o deserto é a própria imagem do vazio, o demônio deverá se apresentar ao solitário com sua própria face, enquanto no mundo ele se disfarça de tudo (Pondé, 2003, p. 73).

Inegavelmente, há um ganho enorme na representação do mal aqui, já que o estranho satânico se revelará em cores acinzentadas ou na penumbra. Ademais, não há, como ocorre no romance, elementos fantásticos na figura de Satã, o que aumenta a ambiguidade a respeito da (in)existência maligna. O constante estado de torpor de Donissan, com a representação impecável de Gérard Depardieu, enfatiza ainda mais a

dúvida fundamental do romance: o mal existe? Se sim, como distingui-lo do bem ou detectar a presença dele em mim? Na sequência, acelerando os feitos do romance, Donissan encontra Mouchette e lhe revela, com o dom recebido de Satã, todo o interior da moça, incluindo seu crime e conseqüente dor moral. Se no romance esse encontro rende dezenas de páginas altamente polifônicas, aqui, é necessário condensar na onipresença invisível do mal, que resultará no suicídio da moça⁸. Como modo de evidenciação dessa ideia, Menou-Segrais irá perguntar ao padre se ele havia ajudado a moça com a revelação do seu eu. Antes do ato fatídico, Mouchette é mostrada durante alguns minutos em tormento silencioso. Tais momentos só podem ser aludidos no romance com lacônicas palavras que descrevem cronologicamente tais momentos, o que no filme é mais verossímil.

Após o suicídio, Donissan apanha Mouchette e a conduz ao altar de sua igreja, onde, após um corte, surge, em cena escandalosa, com a boca ensanguentada. Após isso, é enviado a La Trappe. Lá, ocorrerá a cena primorosa da ressurreição ambígua do menino convalescente. Antes de ir à casa do menino, vemos na casa que hospeda Donissan, durante dois momentos, a pintura *L'Angelus du soir*, de Jean François Millet. Conforme informação de Castro Rocha, o quadro continha uma criança morta no centro, mas que havia sido suprimida por Millet. O ganho simbólico só é possível na esfera cinematográfico, neste caso, uma vez que a sugestão é rápida e sutil. Como numa pintura de Caravaggio, o menino é elevado aos céus e, discretamente, abre os olhos. Se no romance o milagre não ocorre, no filme há uma ambigüidade, pois a cena finaliza com a mãe aos prantos de alegria diante do Santo de Lumbres.

A leitura que Albert Camus, em *O mito de Sísifo*, faz do dinamarquês Kierkegaard parece ser esclarecedora quanto ao estado de espírito do Padre Donissan:

Todo o esforço da sua inteligência [de Kierkegaard] é escapar à antinomia da condição humana. Esforço ainda mais desesperado quando ele percebe, em lampejos, a vaidade [...]. É assim que, por um subterfúgio torturado, ele dá ao irracional o rosto do absurdo e a Deus, seus atributos: injusto, incosequente e incompreensível. (Camus, 2005, p. 52)

8 “Se um personagem de Dostoiévski se olhasse no espelho, ele não veria uma imagem refletida, mas sim uma polifonia despedaçada” (Pondé, 2003, p. 128).

Por fim, a supressão e compressão temporal, no desfecho da obra, é fundamental: Menou-Segraix, que na versão romanesca já estava morto, reencontra seu pupilo morto no confessionário. Em cena barroca, finaliza-se o filme com a imagem congelada no rosto (e somente ele) iluminado durante quinze segundos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, tivemos como guia a abordagem da questão do mal, teológica e filosoficamente complexa, abordada no romance de Bernanos e no filme de Pialat. Constatamos diferenças e equivalências com o intuito de evidenciar os meios que competem a cada arte e não para estabelecer uma hierarquia ou mesmo confrontar de modo injusto a obra que adaptou o texto original. Nesse sentido, “A característica do mal é a decomposição. O mal decompõe a natureza e a natureza existe, após a queda, na condição de decomposta. O desespero do ser humano é a decomposição à qual damos o nome de morte”. (Pondé, 2003, p. 147). O que, no romance, é explorado pela esfera polifônica dos personagens e suas vozes que se espelham, se misturam e parecem ser orientadas pelo “Príncipe deste mundo”. Contudo, em um mundo pós-cartesiano, para o qual Deus e Diabo são palavras ocas, o romance ecoa aquilo que Frye coloca como fundamento das relações entre literatura e religião: “Não estou preocupado agora com a possibilidade de Deus estar morto, ou obsoleto, mas sim com a questão de quais recursos de linguagem assim podem estar” (Frye, 2004, p. 41). Assim, a linguagem permeada de entonações diversas, incluindo a satânica, só é possível de ser explorada no romance.

Por outro lado, a ambivalência dos personagens, a inconclusibilidade e conseqüente abertura de suas identidades é condensada na narrativa fílmica de Pialat. A tensão silenciosa dos personagens desesperados da trama se converte em símbolo do nosso desespero de modo imediato, já que o corpo-linguagem dos atores traduz o problema do mal é um sol para todos nós.

Em verdade, o sol de Satã é um anti-Sol, pois se caracteriza pela ausência de luz própria, ausência de bem. Contudo, restará sempre um

Donissan na solidão de um confessorário, imerso no pecado alheio,
mas com um feixe de luz vindo de cima.

De quem é essa luz?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abbagnano, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução coordenada por Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

Agostinho (Santo). **O livre arbítrio**. Tradução de António Soares Pinheiro. Braga: Faculdade de Filosofia, 1990.

Aquino, Tomás de. **Suma Teológica**: volume I (Ia Pars). Tradução de Alexandre Correia. Campinas: Ecclesiae, 2016.

Bskhtin, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

Baudelaire, Charles. **O Spleen de Paris**: Pequenos poemas em prosa. Tradução de Alessandro Zir Charles Porto Alegre: L&PM, 2018.

Borne, Étienne. **O problema do mal**: mito, razão e fé – o itinerário de uma investigação. Tradução de Margarita Maria Garcia Lamelo. São Paulo: É Realizações, 2014.

Camus, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

Frye, Northrop. **Código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

Girard, René. **A crítica no subsolo**. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

Lewis, C. S. **Cristianismo puro e simples**. Tradução de Álvaro Oppermann e Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Milton, John. **Paraíso perdido**. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Ed. 34, 2021.

Pondé, Luiz Felipe. **Crítica e profecia**: a filosofia da religião em Dostoiévski. São Paulo: Ed. 34, 2003.

Santos, Mário Ferreira dos. **Tratado de simbólica**. São Paulo: É Realizações, 2007.

Sob o sol de Satã [*Sous le soleil de Satan*]. Diretor: Maurice Pialat. Produção de Lume filmes. França: Lume Filmes, 1987. DVD (90 min).

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

O VELHO E O MAR: DUAS ADAPTAÇÕES

**FÁBIO RICARDO GIOPPO
THATIANE PROCHNER**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ainda é bastante comum em nossos dias o estabelecimento de comparações superficiais a respeito do processo adaptativo de uma obra literária para o cinema, substancialmente tendo-se em pauta o quesito “fidelidade”, a qual incide em uma perspectiva redutora da potencialidade do cinema na qualidade de obra independente e livre em seu universo criativo.

É notório que existe uma relação entre um texto adaptado e uma obra de origem, entretanto, “qualquer comparação entre um filme adaptado e o texto literário poderá ser mais produtiva se levadas em conta, tanto as especificidades de cada meio como as similaridades das narrativas adaptadas, e, a partir daí, propor uma reflexão crítica sobre os efeitos que a adaptação conseguiu ou não criar” (Corseuil, 2009, p. 370).

Diante disso, felizmente, “vários estudos de adaptação têm proposto uma análise mais contextualizada do filme adaptado, respeitando o momento histórico-cultural em que ele é produzido e inserindo-o nos vários discursos que o constituem como produção cinematográfica” (Corseuil, 2009, p. 369), especialmente no tocante à própria linguagem do cinema e sua originalidade.

Respeitando as especificidades dessa linguagem, o termo “fidelidade” foi substituído por outras várias denominações. “Andrew subdividiu as diferentes formas de adaptação nas seguintes categorias, *borrowing* ou “empréstimo”, *intersecting* ou “interseção”, e *transforming sources* ou “transformação das fontes” (Corseuil, 2009, p. 370 – 371). Por si só, essas expressões denominam “transformações” ou mesmo acréscimos ou substituições, o que, por fim, remete a um movimento de “adaptações”, propriamente, ou seja, daquilo que necessita de ajustes a depender do contexto de produção.

E dentre outros vários termos utilizados por analistas de obras fílmicas adaptadas, como dialogização, crítica, tradução, realização, transmutação, transfiguração, encarnação, poderíamos citar a “leitura”, que, conforme aponta Stam (2008, p. 21) amplia a possibilidade de interpretações, gerando exatamente o que o cinema propõe, isto é, uma vasta gama de informações por meio dos diálogos, das movimentações em cena, das ideologias dominantes no filme, dos sistemas de divulgação de produção, dos elementos narrativos, etc.

Além disso, Andrew (*apud* Corseuil, 2009, p. 371) destaca que “os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, expandindo, criticando e reatualizando o texto original”, tanto que, para o autor, o termo *adaptação* passa a definir “qualquer relação semiótica de uma forma de expressão com outra, envolvendo meios artísticos como a música, o teatro, a dança ou a pintura” (Corseuil, 2009, p. 371).

Nesse sentido, nossa análise se debruça em uma perspectiva de leitura interpretativa, levando-se em consideração a estrutura fílmica, sons e imagens, bem como elementos narrativos, presentes em duas adaptações do romance *O velho e o mar* (1952)¹, de Ernest Hemingway. A análise não prevê uma leitura de plano a plano, mas uma reflexão em torno das formas de transposição da história do pescador Santiago, conforme opção dos diretores de cada filme. Outrossim, procuramos demonstrar os entrelaçamentos entre as obras e em que medida a intertextualidade permite construções narrativas tão diversificadas entre si, cada qual evidenciando suas potencialidades dentro desse universo criativo.

Assim, buscamos estabelecer um recorte que proporcione diálogos entre obras produzidas em épocas distintas, assim como em características diferenciadas de produção. Para tanto, o primeiro filme em questão é a adaptação de 1958, realizada pelo diretor John Sturges. Spencer Tracy é quem encarna a personagem de Santiago; seu trabalho, nesse filme, rendeu-lhe a indicação ao *Oscar* de melhor ator. Essa versão conquistou os prêmios de melhor filme e melhor ator no *National Board of Review* de 1958. Filmado, parcialmente, em Cuba, a adaptação tem duração de 86 minutos e a trilha sonora assinada por Dimitri Tiomkin.

Já o segundo filme é o curta-metragem do russo Alexander Petrov, produzido em 1999, o qual venceu o *Oscar* de melhor animação no ano 2000. Essa versão animada, com duração de aproximadamente 22 minutos, demorou cerca de dois anos para ser finalizada e contou com uma técnica de pintura em vidro. Foram mais de 29.000 *frames* pintados com os dedos. O autor pintou quadro por quadro e realizou uma jus-

1 A publicação original do romance se dá no ano de 1952, contudo, para a análise em foco, utilizamos uma edição datada de 1980, cuja referência segue integralmente ao fim deste trabalho.

taposição dos desenhos feitos para dar movimento às imagens. A trilha sonora foi produzida por Normand Roger e Denis L. Chartrand.

Nossos apontamentos se detêm, precisamente, nas estratégias utilizadas por ambos os diretores², em cenas selecionadas. Fica evidente, nos dois trabalhos, a focalização em determinadas partes do romance, dando a elas maior ênfase em detrimento de outras. Em diversos momentos, enquanto um transpõe para o filme excertos do texto original, o outro não o faz. Dá-se, igualmente, ênfase ao enredo, em ambos os filmes; isso porque a narrativa de Hemingway promove, tanto ao leitor quanto às personagens do romance, a sensação de incerteza. Estaria Santiago falando a verdade ou apenas nos ludibriando com as famosas “histórias de pescador”? Dessarte, as cenas selecionadas direcionam-se aos elementos sequenciais de maior destaque, visto que em grande parte do romance, o velho se encontra em alto mar.

É interessante perceber que, ao longo do filme dirigido por Sturges, em diversos momentos, o espectador tem a sensação de estar ouvindo um *audiobook*, devido justamente aos trechos da obra literária acompanharem as imagens, com a presença do narrador. Por se tratar de um texto, no qual não há muitas personagens, Sturges usa como estratégia, portanto, a literalidade textual, justapondo-se às imagens que vão sendo apresentadas ao espectador.

Tendo esses aspectos mais gerais como premissa, detemo-nos, agora, às análises interpretativas das cenas, pensando no processo de leitura como diálogo intertextual, promotor da autonomia da linguagem cinematográfica.

Estruturamos nosso estudo, subdividindo-o em seções específicas, concernentes às cenas selecionadas, a saber: a cena inicial, a pescaria, fígando o peixe, *El Campeón* e o saque.

A CENA INICIAL

Nos primeiros 18 planos do filme, Sturges, através de imagem e narração feita por um narrador onisciente, nos mostra as personagens

2 Doravante, denominaremos as adaptações de acordo com os respectivos nomes dos diretores. Sturges, quando se referir ao filme de 1958, e Petrov, quando se referir ao filme de 1999.

principais, Santiago e Manolín, o cenário em que eles vivem e um pouco do dia a dia do vilarejo onde eles moram.

Nesses primeiros dois minutos de filme, já estamos inseridos no “mundo” de *O velho e o mar*. A história se dará apenas ali: na vila e no mar (excetuando os *flashbacks* e os sonhos de Santiago). Ao descrever o pescador, o narrador nos apresenta suas características físicas, as quais são mostradas pela câmera. Ele fala das cicatrizes e marcas que o velho carrega em seu corpo, estigmas que ele fora ganhando no decorrer da vida, e finaliza com a seguinte frase, retirada *ipsis litteris* do romance: “Mas nenhuma dessas cicatrizes era recente.” (Hemingway, 1980, p. 9).

Observamos que, no momento em que a leitura é feita, há um tom que denota tristeza e decepção, uma vez que a música recebe um lugar de destaque, sobressaindo-se da harmonia ao som melancólico de uma flauta transversal, nitidamente revelando a melodia numa escala em tom menor e sugerindo a ideia de tristeza, que se contrapõe ao tom maior, que denota alegria; isso ao mesmo tempo em que o semblante do ator que representa Santiago se fecha, evidenciando claramente seu estado de espírito naquele momento, qual seja, de abatimento.

Porém, ao continuar a narração, do abatimento Santiago passa a uma expressão de esperança, quando o narrador diz “Tudo o que nele existia era velho, com exceção dos olhos...” (Hemingway, 1980, p. 9 – 10). Essa passagem, que revela o abatimento e esperança do velho pescador, não dura mais do que 22 segundos, no entanto, é suficiente para que o espectador atento absorva uma carga emocional muito grande, fruindo dessas três artes misturadas: literatura, cinema e música.

Mais à frente, Sturges enfatiza, pela fotografia do filme, as cabanas do vilarejo e os equipamentos utilizados pelos pescadores, em uma sequência de imagens que vai desde o interior da vila até o interior da casa de Santiago; o espectador pode perceber claramente o cenário em que vivem as personagens, principalmente Santiago, na pequena cabana. Sturges salienta a descrição do interior da cabana, transmutando os detalhes da descrição literária por meio de imagens no filme.

Em contrapartida, o início da adaptação de Petrov se faz de maneira menos objetiva, exigindo mais atenção do espectador para o grau de complexidade que lhe é apresentado. A estratégia do diretor foi a de iniciar a narrativa do filme *in medias res*, misturando-a aos sonhos que o

pescador tem recorrentemente. Isso o espectador entenderá no decorrer do filme, quando Santiago revela que, durante a mocidade, nos tempos de marujo, viajava pela costa da África e via leões e animais daquela região.

De maneira muito suave, Petrov, em 1 minuto e 23 segundos, consegue nos dar uma ideia do cenário em que se passará a história. E antes de o garoto Manolín acordar Santiago, oferecendo-lhe o café da manhã, Petrov encerra a cena, ainda no sonho do velho, com uma imagem emblemática: ele apresenta ao espectador a cena de Santiago, ainda jovem, no alto do mastro de uma embarcação no meio do mar e, em seguida, a cena de um leão no alto de uma montanha. Podemos inferir uma nítida comparação entre o rei da selva e o rei do mar. Lembrando que a cena se passa no sonho do velho pescador e que, evidentemente, há aqui o peso da mão de Petrov, revelando uma leitura que ele faz da história de Hemingway.

Petrov prefere aliar duas coisas no início de seu trabalho: primeiro, mostrar o cenário, ou seja, a vila de pescadores, a cabana onde vive o velho, alguns apetrechos típicos do trabalho no mar, tudo isso tendo ao fundo ruídos como o barulho das gaivotas, o som do vento e o marulho do mar. E em segundo lugar, Petrov nos revela a devoção que Manolín tem pelo velho pescador. Devoção misturada com cuidado e também sede por aprender com o velho. Manolín o respeita muito e Petrov confirma isso ao criar uma cena de desapontamento do menino ao ser proibido por seu pai de embarcar com o velho para a pescaria. O pai de Manolín acredita que o velho está sem sorte e por isso proíbe o filho de pescar com ele. Essa cena também aparece na versão de Sturges, ficando claro que para os dois diretores tal momento do texto é importante e vale a pena aparecer na tela.

De maneira diferente do trabalho de Sturges, no qual há a voz de um narrador onisciente que nos conta a história, Petrov revela o enredo aos espectadores a partir das vozes das próprias personagens. Então, percebe-se, aqui, que a emoção vivida pela personagem, além de ser descrita pelos gestos da fisionomia e por expressões dos semblantes, há que ser repassada pela voz de quem dubla as personagens. Hemingway escreve o texto, intercalando a voz do narrador com as vozes das personagens.

Por ser quase um monólogo, o texto nos é contado, quase que na totalidade, pela voz do narrador onisciente.

Sturges mantém essa dinâmica, descrevendo os cenários, experiências vividas pelo pescador e informações sobre a vida marinha e sobre o trabalho que é feito pelos homens do mar, enquanto que Petrov utiliza-se de uma “câmera”, que vai fazendo as vezes de um narrador, apresentando para nós o cenário. A adaptação de Petrov, sendo uma hora mais curta do que a versão de Sturges, exige um esforço maior do espectador para captar os detalhes do filme. Pelo fato de ser um curta-metragem, há o processo de condensação de imagens e fatos do enredo, a fim de promover o impacto, bem como a provocação ao espectador, nesse movimento de ir construindo os elementos da cena em sua individualidade e no todo.

A PESCARIA

Algo presente no texto de Hemingway é o hábito de o velho falar sozinho e em voz alta. Ele mesmo, o pescador, em determinada parte do texto se pega refletindo sobre esse fato e se pergunta desde quando manifesta essa “mania”. Entretanto, chama-nos consideravelmente a atenção o fato de o pescador falar com seres inanimados (pássaros, peixes, mão), a exemplo da cena em que ele conversa com uma andorinha e Petrov constrói um significativo momento. Segue a “conversa”, da maneira como ela se apresenta a nós no romance:

Nesse momento viu uma andorinha-do-mar, com suas enormes asas negras, descrevendo círculos no céu, bem diante da canoa. Desceu rapidamente, deslizando com suas asas escuras, e depois voltou a voar em círculos.

- Viu alguma coisa – disse o velho em voz alta. – Não anda só à procura. (Hemingway, 1980, p. 31).

Petrov aproveita-se dessa imagem para criar um ambiente celestial e divino. Com frequência, no texto, o velho pescador se dirige a Deus, como que se dependesse de uma orientação divina para encontrar o enorme peixe do qual ele sai à busca; até mesmo a isca que ele prepara parece depender de uma influência maior. Adiante, no texto, ele faz promessas a Deus, caso consiga trazer o peixe à tona e caso consiga

sair vitorioso da luta na qual se empenha. Acreditando em sinais e associando-os à sua experiência no mar, Santiago entende a direção que deve seguir, pois a andorinha continua a lhe mostrar: “O velho Santiago tornou a olhar para cima e viu que a andorinha estava de novo descrevendo círculos e pairando no ar. – ‘Viu peixe’ – disse ele em voz alta...”. (Hemingway, 1980, p. 34). O velho está à cata de um cardume, quando lemos o seguinte excerto no texto de Hemingway:

Se não forem depressa demais posso alcançá-las, pensou o velho, observando o cardume de albacoras no seu cerco e a andorinha lançando-se à água e apanhando os pequenos peixes, que no pânico de que estavam possuídos se viam obrigados a vir à tona.
– A ave ajuda-me muito, disse o velho.
(Hemingway, 1980, p. 35 – grifos nossos).

A ave, nesse sentido, parece conduzir Santiago, pois ela representa parte constituinte da natureza, que age por instinto, buscando alimento. O velho tem a noção de que seguindo-a, conseguirá encontrar seus peixes.

Todavia, é interessante apontarmos a cena que antecede a grande aventura de Santiago e que se faz presente em ambas as adaptações, muito embora com maior atenção por parte de Petrov. A cena tem início quando Manolín, após ser despertado pelo velho, desce, juntamente com ele e com os outros pescadores do vilarejo, todos com suas lanternas acesas, em direção ao mar. Em ambas as adaptações, há um destaque para essa cena – o amanhecer na vila –, e parece que tanto Sturges quanto Petrov se preocuparam em descrever como seria a vida dos pescadores no dia a dia. Todos parecem ter a mesma rotina: acordam cedo, tomam café e se lançam ao mar para tentar a sorte. Sabemos que Santiago está há 84 dias sem fregar um peixe, mas sua sorte está para mudar a partir daquela manhã.

Petrov constrói imageticamente, e de forma extremamente poética, a grandiosidade do amanhecer na vila naquela manhã. Quando a cena tem início, há apenas a escuridão, a qual dá lugar às duas personagens, Santiago e Manolín, que se dirigem ao mar. A luz a que o espectador tem acesso é apenas a iluminação que vem dos lampiões de Santiago e de Manolín. A cena vai crescendo em luminosidade, enquanto eles progredem na caminhada e, de repente, abre-se uma perspectiva para o

espectador, do ponto de vista de quem olha de cima do vilarejo e observa vários pescadores, munidos de seus lampiões, chegando de todos os lados, confluindo para um mesmo lugar: o mar. Há um silêncio matinal ainda, o qual é quebrado por conversas esparsas. A imagem dá conta de mostrar pontos estrelados no céu, o meio termo entre a noite que se vai e o novo dia que vem nascendo, o mar, os barcos e os pescadores entrando na água.

Trata-se de uma cena carregada de informações, fazendo com que haja no espectador uma atmosfera que o preenche de esperanças. Manolín se despede do velho, na praia, desejando a ele boa sorte. Ele, por sua vez, se dirige ao alto mar, sozinho no barco, porém na companhia de outras embarcações. Em seguida, há um corte na cena, quando a tela fica escura e no segundo seguinte vemos o dia amanhecendo. A perspectiva que nos é apresentada muda o ponto de vista, como o de uma câmera que filmasse de um helicóptero. O velho rema em seu barco e a perspectiva de visão muda pouco a pouco, até que se aproxima da pequena embarcação, focalizando o remo se movimentando, quando ouvimos o grito da andorinha-do-mar, vindo “avisar” ao velho que por ali havia peixes. O velho olha para cima, focalizando e, a seu modo, conversando com a andorinha. Nesse momento, a câmera mostra-o em seu barco, mas rapidamente a perspectiva muda, fazendo com que o ponto de vista, agora, seja o da andorinha, visualizando o mar e preparando-se para executar um mergulho.

Na cena da animação de Petrov, o espectador experimenta um momento ímpar, pois o foco está voltado à andorinha, que cai do alto até atingir a água, mergulhando e fisingando um peixe. É perceptível, assim, que a direção que o pescador tem vem do alto. A direção que ele possui para lograr bom êxito em sua pescaria vem do céu, através do olhar da andorinha. Tal qual um milagre, logo após, Santiago fisinga uma albacora e, em seguida, o grande peixe – um marlin – abocanha a sua isca, dando início, assim, à luta.

Acompanhando verbalmente essa luta, Santiago novamente se põe em conversa com os já mencionados seres inanimados, porém, daqui para frente, mais especificamente com o grande peixe. O velho conversa com ele o tempo todo: mesmo antes de o fisingar até o momento final da luta e a volta para a praia. Em determinado momento do texto, lemos

que o velho, antigamente, tinha o hábito de cantar quando estava sozinho no mar; sabemos também que ele conversava com Manolín, mas, agora, o pescador fala sozinho. Na versão de Sturges, essa característica do velho é descrita palavra por palavra, talvez com a intenção de deixar claro para o espectador que o velho tem uma mente sã: “- Se os outros me ouvissem falando sozinho, julgariam que estou louco - disse em voz alta. - Mas como não estou louco, não me importo.” (Hemingway, 1980, p. 36). Percebe-se, pelo texto, que ele não está louco, no entanto é visível a falta que lhe faz uma companhia no barco. Talvez essa falta fosse compensada pela conversa, não só a “conversa” introspectiva que trava consigo mesmo através de seus pensamentos; isso só é possível de o leitor apreender, porque o narrador onisciente faz com que aquele tenha “livre acesso” à mente do pescador, mas também o leitor pode fruir das conversas em voz alta que o velho deixa escapar. Antes de fisgar o peixe, Santiago sugere a ele que coma a isca. Manda-o cheirar e garante que aquele engodo é delicioso. Há um momento de expectativa, até que o grande peixe come a isca e é fisgado.

Ambas as adaptações promovem, nesse ponto, uma sensação de clímax na narrativa. Isso é perfeitamente aceitável, pois o texto gira em torno da luta travada entre o velho e o grande marlin. Porém, há uma grande diferença de estratégia. Na versão de Sturges, a voz do narrador aparece durante um período inteiro que dá conta de mais de quatro páginas. Estamos novamente diante de uma cena em que poderíamos afirmar estar ouvindo um *audiobook*, pois durante a narração, acompanhando a leitura do livro, pode-se perceber que a cena é descrita inteiramente baseada no texto, palavra por palavra.

No momento em que o pescador conversa com o peixe, sugerindo a ele que coma a isca, a música ocupa um lugar especial na cena, pois há uma gradação tanto de volume sonoro, quanto uma gradação na harmonia que conduz o espectador até um caminho que apresenta a ele uma expectativa, beirando a ansiedade. Será que o pescador vai fisgar esse peixe ou não? Até o momento em que o velho percebe que é hora de fisgá-lo.

A cena foi montada, aliando a trilha sonora com os movimentos da fisgada. O velho dá três puxões com muita força para trás e a música acompanha cada movimento: ela irrompe três vezes de maneira intensa,

usando no mesmo “ataque” flautas muito agudas, como instrumentos de corda com a tonalidade bastante grave. Isso gera uma grande tensão, dando à cena o impacto que dela se espera, pois é nesse exato momento que começa a “verdadeira” luta entre homem e peixe, entre homem e natureza.

O velho está no mar, dentro do barco, demonstrando-se satisfeito e preocupado ao mesmo tempo, pois o peso da linha é imenso. A câmera capta a imagem de baixo para cima. Não há como afirmar que o ponto de vista é o do peixe, pois se assim fosse a cena seria submersa na água, mas o que é evidente é que a imagem mostra o velho acima, fisgando-o. Isso sugere uma posição de vitória. A música volta a um lugar de “descanso”, combinando com a “falsa” sensação de triunfo que paira no ar, pois o velho fisgou o peixe e a partir de agora terá de demonstrar toda a sua habilidade para trazê-lo à tona.

FISGANDO O PEIXE

Na versão de Petrov, a cena também beira um clímax, afinal, Santiago conseguiu seu intuito. A tensão na adaptação do russo é intensa desde o momento em que o velho conversa com o peixe, ordenando a ele que morda a isca. A música tem uma função muito importante nesse momento, pois desde a primeira fisgada até o momento final da cena, ela vem em um crescente. O som de violinos toma conta da cena e a luta do velho com o peixe corresponde a essa intermitência. Do mesmo modo, em Sturges, a música tende a “desenhar” a movimentação existente na cena.

Entretanto, Petrov apresenta ao espectador uma luta mais feroz do que se percebe na adaptação de Sturges. Nesse ponto, a narrativa voltada à animação possui um recurso mais maleável. O velho, em Petrov, quase cai do barco. Ele precisa enrolar a seu corpo à linha a fim de que não machuque a mão, tamanha era a violência do peixe. O peixe, no meio da luta, faz com que a embarcação quase vire, forçando o velho a se atravesar no barco com um pé de um lado e as costas de outro. Ele segura firme a linha até ter a certeza de que o grande peixe não irá escapar.

Do momento em que o peixe começa a morder a isca até a hora em que o velho tem a certeza de que o fisgo são 10 planos. O primeiro de-

les focaliza de uma perspectiva igual à dada por Sturges nesse momento da cena: de baixo para cima. Do mesmo modo, não se pode afirmar que é a visão do peixe em relação ao velho – a imagem não é submersa. Conforme os planos vão se desenvolvendo, mostrando a luta do velho com o peixe, a câmera focaliza a cena de tal modo que faz o espectador olhar de muito perto o que está acontecendo. Em determinado momento, a sensação é a de estar junto ao velho dentro do barco.

É perceptível a diferença de uma versão para a outra nessa parte do texto. Enquanto o espectador de Sturges tem uma sensação de expectativa apenas, em Petrov, a tensão é maior. Há uma grande dificuldade de Santiago para fisgar o peixe e conseguir pescá-lo efetivamente. A adaptação de Petrov acaba considerando, sobremaneira, a idade, o condicionamento físico e as limitações do velho em relação ao esforço que precisa empreender para efetuar seu intento. A verossimilhança entra em pauta nesse aspecto, ao tratarmos de um senhor pescador determinado em uma tarefa exaustiva para a sua idade, como homem maduro, ainda que deveras experiente; isso intensifica ainda mais o fato de ele lutar, com tamanho afincio, e conseguir vencer o seu “algoz”.

O plano final dessa cena de Petrov é o ponto de vista do alto, entre nuvens. Retomando as crenças de Santiago e seu forte e constante apelo a Deus, na narrativa, é possível afirmar que a perspectiva agora parte de um mistério, afinal, quem está a observar o velho do alto? A menção da personagem a Deus ocorre tanto no texto original, quanto em ambas as adaptações e, associada à cena, temos a musicalidade, soando entre triste e reflexiva. Algumas pistas do desfecho da história já estão aí evidenciadas, pois a sonoridade da cena, associada à imagem que vai se distanciando cada vez mais, do barco para o céu, aponta a um provável fim disfórico.

EL CAMPEÓN

É curiosa a existência de algumas semelhanças muito marcadas entre as obras cinematográficas, realçando até mesmo a liberdade no processo de releitura não apenas da obra literária para uma obra fílmica, mas de uma obra fílmica para outra obra fílmica.

Uma dessas semelhanças é a cena da transição do momento atual da narrativa para o momento em que o velho se lembra de que ele já enfrentara uma luta tão dura quanto aquela em que estava metido agora: Santiago fisgara o grande marlin e precisara despender enorme energia para trazer o peixe à tona. Ele compara a briga que estava travando com o peixe com a disputa que teve, anos atrás, com um negro enorme de Cienfuegos, em Casablanca, numa taberna. Conta ele que havia ficado um dia e uma noite com os cotovelos grudados em uma mesa, medindo forças em uma queda de braço. Os marinheiros que ali viam a disputa faziam suas apostas, mas não imaginavam que aquela luta duraria tanto tempo. Começara no domingo pela manhã, acabando na alvorada de segunda-feira.

Atentando para como os dois diretores adaptaram essa cena, pode-se perceber que ela tem o seu início em uma mesma posição. O velho, sentado, segurando a linha de pesca com o cotovelo apoiado, no barco, como que se estivesse segurando a mão de alguém para começar uma queda de braço. O velho olha fixo para frente, como quem encara um adversário. Na adaptação de Petrov, a cena passa, de um momento para outro, de um ambiente claro, aberto e iluminado pela luz do sol quase no fim do dia, para um local cheio de penumbra, fechado e iluminado pela luz de lampiões. A narração é feita, nesse momento, em primeira pessoa, sendo, assim, a cena descrita pela voz do próprio velho.

Petrov gastou 1 minuto e 41 segundos, utilizando 12 planos para compor esse *flashback* que descreve a incrível vitória de Santiago. A presença dessa cena é importante, nos filmes, para gerar no espectador pelo menos duas coisas: a certeza de que ele não está diante de um velho que nunca obteve conquistas grandiosas; e também para criar uma expectativa de que a “sorte” do velho voltara na pescaria, e, da mesma forma que *El Campeón* derrotara aquele grande homem no passado, o velho também conquistaria seu prêmio na luta em que se encontrava agora. O espectador não sabe, mas essa última não iria se confirmar. Os apostadores se apinham, no início da luta, ao redor da mesa onde estão os lutadores, e fazem suas apostas. Mas com o passar das horas, a sala em que estão vai se esvaziando pouco a pouco. Os juízes da luta se alternam a cada quatro horas. E no romper da manhã, Santiago, num último arranque de força, gruda a mão de seu oponente na mesa. A cena tem

o seu fim, na adaptação de Petrov, numa passagem muito artística da imagem do lampião afixado no teto da taberna, o qual iluminava a mesa dos lutadores, para a imagem de um lampião o qual o velho leva consigo na pescaria. Passado e presente são unidos pela luz dos lampiões.

Sturges utiliza, na montagem dessa mesma passagem da narrativa, uma perspectiva frontal da câmera, no início da cena. O ator que interpreta o velho está sentado no barco, com os olhos fixos em lugar à sua frente, como quem desafia um adversário invisível. Sua expressão é determinada, pois ele travará uma luta que consumirá todas as suas forças. De repente, a imagem da tela leva o espectador para o passado, no momento em que aquela luta se deu. A câmera focaliza, agora, os dois lutadores na mesa, circundados por inúmeros apostadores. A ênfase do primeiro plano do *flashback* se concentra totalmente no oponente de Santiago. A expressão daquele é determinada, confiante e demonstra até certo desdém, para com o seu adversário. É preciso lembrar, nesse momento, que o velho está lutando com o peixe, devemos fazer essa comparação, analisando as estratégias utilizadas por Sturges. O negro é também o peixe, para o velho. O espectador tem acesso a essas informações e precisa utilizá-las de uma maneira bem alinhada para prováveis inferências.

Sturges despende 2 minutos e 20 segundos, utilizando-se de 22 planos, para compor a cena. Algo que vale a pena salientar é que dos 22 planos apresentados, em 9 deles o foco da cena recai sobre o negro. A câmera o focaliza, dando destaque à sua fisionomia, e sempre há bastante iluminação em seu rosto. Santiago é o centro de 6 planos, porém a iluminação sobre ele é mais fraca que aquela sobre o negro. É perceptível que Sturges enfatiza o adversário de Santiago, mostrando ao espectador que, realmente, o lutador com quem pelejava a personagem principal da história era valoroso. Sabemos que, no fim da luta, Santiago vence e fica sendo reconhecido e chamado por muitos anos pelos outros de *El Campeón* – o campeão.

O SAQUE

A última cena selecionada para esta análise trata-se do momento em que o velho, após lutar ferrenhamente contra o enorme peixe, trá-lo

à tona, prende-o ao lado de sua embarcação e começa a regressar para a praia, todavia, sofrendo, na sequência, um duro golpe: vê seu prêmio ser saqueado por tubarões. Essa cena poderia ser dividida em três partes básicas: 1) o ataque inicial do tubarão; 2) Santiago lutando contra os tubarões; 3) o ataque final. O segundo ato é no qual nos deteremos em nossa análise, considerando até mesmo os equipamentos utilizados e gerenciados para a realização da cena. Esse aparato contribui, inclusive, para a criação de uma atmosfera de “medo”, somada a um clima de expectativa, o qual faz com o que o espectador experimente sensações diversas, como tensão, pena, raiva...

A adaptação de Sturges, considerando principalmente a data de produção, implica na construção de um cenário e de equipamentos montados especificamente para a cena, que não utiliza um animal de fato, mas um protótipo, elaborado com técnicas em materiais determinados; o peixe é fabricado e amarrado à embarcação, de modo que os tubarões venham a abocanhá-lo. Tudo isso causando a impressão de veracidade. Por outro lado, Petrov tem a seu favor o material de que se utiliza para criar o seu filme: vidro e tinta. O desenho possui uma característica mais domável para um artista-cineasta que depende predominantemente de sua criatividade e talento.

A cena é realizada, a princípio, no mar. Mas percebe-se, claramente, pelas imagens seguintes, que essa passagem é fruto de uma montagem feita em estúdio, à qual são somadas várias cenas de “pescaria real”. O enorme peixe está preso ao barco e estão ambos, pescador e peixe, fazendo a viagem de volta ao vilarejo. O narrador se encarrega de revelar ao espectador aquilo que se passa na cabeça do velho naquele instante, enquanto que a imagem é trabalhada de modo a encaminhar para a margem o barco, sincronizando, à fala do narrador, os movimentos realizados pelo velho dentro da embarcação. O velho parece não crer na conquista que obteve e olha o tempo todo para o peixe amarrado em seu barco, porém, de repente, o narrador anuncia que o primeiro tubarão está a caminho. Durante vários instantes da cena, novamente temos a sensação de ouvir um *audiobook*. Nesse momento, a câmera focaliza o rosto do velho, o qual expressa um olhar cheio de temor e de preocupação por aquilo que se seguirá. A perspectiva da câmera muda, rapidamente, e o espectador passa a ver através do olhar de uma câmera

que filma debaixo da água, por debaixo do tubarão. É um momento assustador, pois a imagem que temos é do animal submerso, e ao mesmo tempo, através de uma montagem, os planos variam entre a imagem do tubarão submerso e a imagem da nadadeira dorsal, que esses animais possuem, acima do nível da água. A música cresce em intensidade e faz com que o espectador se prepare para outro duelo que está prestes a começar.

Petrov lança mão dessa cena, mas a atmosfera criada por ele, anunciando o primeiro ataque é um pouco diferente. A cena começa logo após Santiago espetar um arpão no coração do peixe. A câmera focaliza a agonia do animal e, em seguida, em um outro plano, nos mostra Santiago, em pé no barco, com a cabeça baixa, apoiando os dois braços na borda da embarcação. A tela fica escura e, no primeiro plano dessa nova sequência de imagens, o espectador vê o grande peixe já morto e amarrado ao lado do barquinho.

Durante 26 segundos, ouvimos somente os sons do mar, de pássaros e a voz do velho, a qual narra o seu lamento pela ausência de Manolín naquele instante. Parece, para o espectador, uma cena de triunfo, pois o velho acaba se convencendo de que havia alcançado seu objetivo: pescar um peixe gigantesco. Mas, logo em seguida, o espectador tem essa sensação desfeita através de três recursos utilizados por Petrov. O primeiro é a passagem do “silêncio” musical (uma melodia mais amena) para um som de violinos muito agudos, que prepara um ambiente de tragédia, o qual estaremos próximos de observar. O segundo elemento que prevê a desgraça iminente é a imagem de uma enorme nuvem negra bem acima do barco do velho Santiago, representando, por assim dizer, um mau agouro. Então, agora, o espectador tem a música e a imagem do ambiente anunciando o infortúnio, mas é pelo último elemento que sabemos que algo de muito ruim está por vir: o semblante de Santiago. A expressão dele é carregada e preocupada. A câmera o filma de frente, enchendo a tela apenas com a imagem do pescador, sentado, olhando fixamente para frente, como quem não acredita no que virá. Interessante perceber que a imagem de Santiago, ao ser focalizada, nesse instante, o filma de um jeito tal que faz com que apenas o seu olho esquerdo olhe, arregalado, para frente. Não demora muito para que o primeiro tubarão ataque a recompensa do velho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mencionamos, no início desta discussão, a respeito da distância temporal entre uma adaptação e outra, no sentido de repensarmos até mesmo os recursos tecnológicos que permitem novas maneiras de realização do processo adaptativo. Outro ponto interessante é a própria utilização, ou não, do texto-base. Em Sturges houve a necessidade de um narrador que conduzisse as cenas, enquanto que em Petrov, a imagem acaba falando por si só. Mais um indício da interpretação diretamente relacionada às marcas subjetivas e às marcas de estilo. E isso envolve, além das estratégias de estrutura, recortes e narração, a sonoplastia, recurso que comentamos em alguns momentos em ambas as obras, ou seja, os recursos audiovisuais fazem parte do aparato cinematográfico que se torna cada vez mais rico e produtivo à medida em que o universo tecnológico se expande.

Retomando os princípios norteadores para esta análise, podemos considerar, claramente, que as estratégias utilizadas pelos produtores das obras filmicas diferem das estratégias utilizadas em uma narrativa literária, de antemão, pensando nos elementos básicos de transposição de um gênero a outro, tais como o “conceito da imagem mental” que o texto literário possibilita e “a percepção da imagem visual” proporcionada pelos filmes, na classificação de Bluestone (1957, p. 47).

É evidente que, para concentrar o espectador nas imagens mostradas, haja a necessidade da criação e da interpretação por parte do produtor de cinema (seja na criação de um cenário, de um contexto, de personagens, de modos de narrar), já que o momento solitário de leitura promove uma imagem mental muito particular a cada um, na qualidade de leitor da obra literária. Cada leitor interpreta de uma forma, a partir de suas crenças, de seu meio de convívio, dos grupos sociais aos quais se vincula, de suas convicções políticas, religiosas, culturais, etc. Daí decorre o fato de muitos espectadores aficionados por livros se “decepcionarem” com as adaptações ao se depararem com leituras diferentes das suas; cabendo lembrar, mais uma vez, que a ingenuidade do espectador está justamente em não considerar a liberdade do ato criativo e as múltiplas faces do texto, nas várias formas possíveis de se transcodificar linguagens de um meio a outro.

REFERÊNCIAS

Bluestone, George. **Novels into films**. Los Angeles: University of California Press, 1957.

Corseuil, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. (org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009.

Hemingway, Ernest. **O velho e o mar**. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

O Velho e o Mar. Direção de Alexander Petrov. Rússia / Japão: Ogden Entertainment. (22 min). Disponível em: <<https://youtu.be/PvVJv5LEyO4>>. Acesso em: 04 ago. 2023.

O Velho e o Mar. Direção de John Sturges. Estados Unidos: Leland Hayward Productions, 1958. DVD (86 min.).

Stam, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação**. Trad. Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

**UM ELEFANTE INCOMODA
MUITA GENTE – UMA
ANÁLISE DE *THE
ELEPHANT MAN*, DE
DAVID LYNCH**

LARISSA DE CÁSSIA ANTUNES RIBEIRO

David Lynch é um diretor de cinema muito reconhecido por abordar de maneira bastante sensível os arroubos de mentes inquietas. É o que presenciamos, por exemplo, em *Blue Velvet* – “Veludo Azul” (1986), cujo retrato de uma cidade pacata é problematizado pelo seu aspecto oculto: em ambiente noturno, ações terríveis se desenrolam sob o crivo do prazer e da sedução. *Mulholland Drive* – “Cidade dos Sonhos” (2002) – aborda a psique de uma consciência perturbada e desejante, uma jovem luta inconsequentemente por uma vida plena e gloriosa de atriz de cinema. Ambos os filmes desenvolvem o desenrolar de cenas que brincam com o que está aparente ou submerso, fazendo com que o espectador questione os limites do sonho, da imaginação e da realidade. Tudo isso acontece por meio do trabalho meticuloso de elementos simbólicos. No primeiro, podemos citar uma das cenas iniciais: uma orelha humana está jogada no meio de um jardim, em um dia belo e ensolarado ao som de uma canção amorosa. Sob o efeito do *close*, adentramos na cavidade profunda desse órgão e nos mistérios da narrativa entrecortada. No segundo, há uma curiosa caixinha com uma chave, ao abri-la, já na metade do filme, o espectador tem acesso a outra face dos fatos até então apresentados. A personagem mergulha na escuridão profunda do objeto por meio do *zoom* e o espectador é empurrado para as profundezas da trama tão bem articulada.

Em *The Elephant Man* – “O Homem Elefante” (1980), observamos o jogo entre o íntimo e o aparente através da alternância: o concreto e o abstrato, que acabam por compor a personagem principal. Sem reviravoltas no enredo, percorremos a narrativa linear da vida de um homem que aparentemente beira à aberração, no entanto o seu modo de ser atesta a beleza moral. Sob o crivo de uma doença de pele desconhecida até o momento, a personagem deteriorada por fora; apresenta-se incorruptível por dentro.

A contradição que compõe esse sujeito estende-se para o embate social, pois a horripilante imagem é reveladora da característica íntima das pessoas que com ele convivem: algumas reagem com medo e violência; outras com benevolência e caridade. Desse modo, o jogo trabalha com o evidente monstruoso e as suas repercussões. Estamos diante não apenas da composição de uma personagem que desafia a nossa interpretação, mas das profundezas da configuração humana.

Evidencia-se que o filme é uma adaptação do livro *The Elephant Man and Other Reminiscences*, de Frederick Treves, o qual relata estudos referentes à estranha doença manifestada em seu paciente. Além disso, faz-se presente a autobiografia desse sujeito enfermo e o poema referenciado no final do filme pelo diretor "Nothing Will Die" - "Nada morrerá" (1830) de autoria do poeta romântico Alfred Tennyson.

O presente texto tem como objetivo a análise jogu entre o concreto e o abstrato representado na obra cinematográfica através do recurso do enquadramento, recorrendo-se aos apontamentos de Aumont e Marie (2009). Para tanto, faz-se necessário compreender o diálogo entre os seguintes relatos: o clínico, desenvolvido pelo médico; o jornalístico - descrito nas publicações da época em que o caso se tornou destaque na sociedade; o autobiográfico - segundo o registro do paciente, e o poético, através da apresentação do poema referenciado. Os três primeiros estão presentes na obra do médico, traduzida e organizada por Leandro Ayres França (2017).

A BRUTALIDADE NA TELA E NA VIDA

The Elephant Man é um filme britano-estadunidense, pertencente ao gênero drama histórico-biográfico. O roteiro é escrito por três autores: o próprio diretor David Lynch, Christopher De Vore e Eric Bergren. Foi estrelado por Jhon Hurt, Anthony Hopkins, Anne Bancroft, John Gielgud, Wendy Hiller, Michael Elphick, Hannah Gordon e Freddie Jones. A obra foi produzida por Jonathan Sanger e Mel Brooks, porém o segundo foi omitido dos créditos iniciais, a fim de evitar que o público recebesse como uma obra de comédia, uma vez que Brooks é renomado em tal gênero.

Desde a estreia, a produção foi um sucesso crítico e comercial, recebeu oito indicações ao Oscar, como a de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Ator, todavia não venceu nenhuma, o que gerou muitas críticas à premiação. O fato impulsionou a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas criar a categoria de Melhor Maquiagem para a edição seguinte, pois o filme provocou centenas de elogios pelo trabalho do maquiador Christopher Tucker para a caracterização do rosto de John Merrick. A obra ganhou os prêmios:

BAFTA nas categorias de Melhor Filme, Melhor Ator e Melhor Desenho de Produção, o prêmio francês César na categoria de Melhor Filme Estrangeiro e e foi indicado a vários Globos de Ouro.

A narrativa fílmica, situada no fim do século XIX- era vitoriana, apresenta o Doutor Frederick Treves (interpretado por Anthony Hopkins), cirurgião do Royal London Hospital, que encontra John Merrick (encenado por Jhon Hurt) em um espetáculo de circo, onde ele é exibido como "O Homem-Elefante" pelo Sr. Bytes, o animador alcoólico e cruel. Fora do espetáculo John usa um capuz e é tratado como deficiente intelectual.

Bytes é pago pelo médico para Merrick ao hospital. Treves apresenta Merrick e seu crânio monstruoso em uma conferência. O especialista relata que devido a deformidade, o rapaz precisa dormir com a cabeça entre os joelhos, pois se deitasse normalmente corria o risco de morrer asfixiado.

Depois de ser espancado pelo seu tutor, o pobre deformado volta ao abrigo do hospital, onde recebe os cuidados da Sra. Mothershead, a enfermeira-chefe e de suas ajudantes que, inicialmente, demonstram medo. O diretor da clínica, Sr. Francis Carr-Gomm, é contra a internação porque lá não se aceitava incuráveis. A fim de comprovar que Merrick pode obter melhoras, Treves ensina-o algumas frases para que ele conversasse com o diretor, mas esse percebe que o paciente decorou algumas palavras ensinadas e ordena que o doente seja encaminhado para outro local. Entretanto, logo na sequência, Merrick recita o Salmo 23 e explica que lê a bíblia seguidamente. Assim, sua permanência é aceita. Ele passa seu tempo, aprendendo boas maneiras com Treves e constrói uma réplica da catedral, vista da janela de seu quarto.

Seu progresso social é tal que chega a ser convidado a tomar chá com o médico e a esposa. Ele causa lágrimas à dama que se enternece com a condição de uma pessoa tão desforme e tão amável, ao mesmo tempo. Nesse momento, mostra o retrato de sua mãe, diz que acreditava que deveria ter sido uma decepção para ela, mas conclui que a genitora poderia se orgulhar, ao vê-lo amigo de pessoas tão gentis.

Devido às notícias jornalísticas, Merrick recebe várias visitas em seu quarto no hospital, incluindo a atriz Madge Kendal (interpretada por Anne Bancroft), a qual encenava uma peça sobre Romeu e Julieta.

Assim, o paciente se torna um objeto de curiosidade para a elite. A enfermeira ,Sra. Mothershead, manifesta preocupação. Treves começa a questionar as consequências desse tratamento. Enquanto isso, Jim, o vigia noturno do hospital, cobra dinheiro dos moradores locais, em troca de visitas escondidas ao Homem-Elefante.

A residência de Merrick é discutida pelo conselho do hospital, mas ele consegue a garantia de internação permanente por ordem da Rainha Vitória do Reino Unido. Essa envia uma mensagem através de sua nora Alexandra.

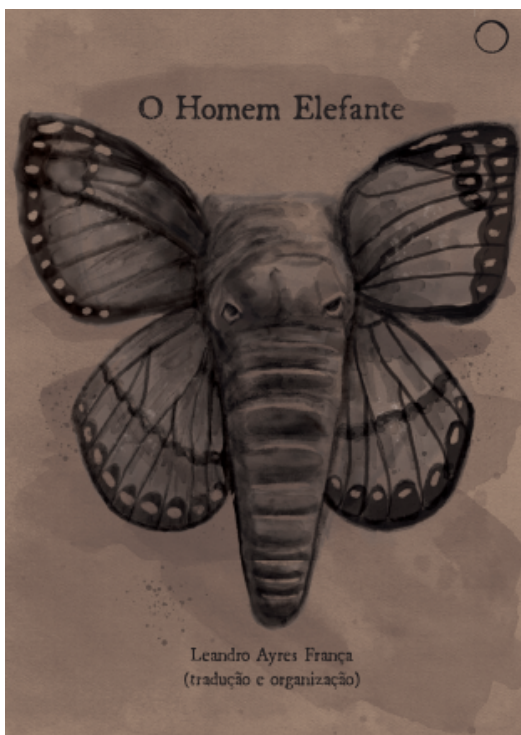
John acaba sendo sequestrado por Bytes durante a noite, que o leva da Inglaterra.

Em uma de suas apresentações forçadas na Bélgica, desmaia provocando raiva em seu chefe que lhe desfere duros golpes. Nessa noite, o algoz embেbede-se e o tranca em uma gaiola, mas ele é solto por outras criaturas do show de horrores que se comovem com tal situação. Eles o levam até um porto onde um navio partiria à Inglaterra. Merrick embarca, encapuzado, a fim de evitar a reação das pessoas. Ao chegar em Londres, sofre ataques de algumas crianças dentro da Estação de Liverpool-Street e derruba, acidentalmente, uma pequena menina causando revolta pública. Seu capuz é retirado pelos manifestantes, ele é perseguido pela multidão até ser detido dentro do banheiro masculino da estação. Sem mais recursos, grita: "Eu não sou um elefante! Eu não sou um animal! Eu sou um ser humano! Eu sou um homem!" e desmaia. Os policiais o reconhecem e o levam novamente ao hospital.

Tempos depois John recupera parte de sua saúde, mas se encontra cada vez mais comprometido. Treves e Mothershead levam Merrick para ver um dos shows da Sra. Kendal e a atriz dedica a performance da noite ao amigo. Assim ele é homenageado e ovacionado de pé pela plateia.

Por fim, agradece Treves por tudo e se despede. Sozinho em seu quarto, finaliza a maquete da catedral. Após, deita-se de costas na cama, imitando uma criança dormindo em uma foto na parede de seu quarto e falece durante o sono. Nesse momento, temos acesso à voz de sua mãe que, em tom de consolo, recita o poema *Nothing Will Die*. Desse modo, encerra o filme.

O livro *Man and Other Reminiscences* foi traduzido no Brasil somente em 2017 com o título *O Homem Elefante* por Leandro Ayres França. Nessa obra, encontra-se a seguinte imagem de capa:



A referência que funde o desenho de um elefante ao da borboleta nos indica a orientação de leitura desse tradutor. Entre a magnitude brutal e a metamorfose, que recai na delicadeza do voo, situa-se a personagem. A biografia comovente é mostrada tanto a partir da concretude assustadora, como pela sutileza da compaixão.

Na apresentação, temos acesso ao motivo que gerou a tradução:

Foi no Festival de Teatro de Curitiba que conheci a história de Joseph. O ano era 2003. Uma companhia encenou sua vida. Creio que fui assistir-lhe cinco noites, no Guairinha. (Foi a terceira peça teatral a que mais vezes repetidas assisti; a segunda foi a favorita *Morgue Story* e a primeira, *Metamorphosis*). Encantado com a narrativa, assisti ao filme, de David Lynch (1980). E, com o passar dos anos, fui esporadicamente

coletando outras fontes sobre a sua vida. Esse interesse poderia ter se limitado a uma pesquisa pessoal. Por que, então, retomar a história já tanto explorada e traduzi-la ao público brasileiro? Porque se ela foi bastante reproduzida no ano de 1980 – o filme, a primeira peça da Broadway e o primeiro livro mais completo sobre a vida de Joseph datam todos desse ano –, é imperioso que ela seja reapresentada à nova geração. Porque, como uma narrativa alegórica, ela tem a peculiar qualidade de transcender o tempo. Porque sua história tem o valor de uma moralidade natural quanto à questão da dignidade humana. Porque, acima de tudo, no atual contexto de novos medos, de êxtase, de polarização ideológica e de profundo estranhamento com o outro, o resgate dessa história real e comovente tem muito a nos ensinar. (França, 2017, p. 10).

Observa-se a motivação pessoal frente a essa história de vida e, para além disso, o apelo social: o quanto tal existência dialoga com a sociedade contemporânea. É a respeito dessa atualização que se associa e engendra-se a imagem referenciada.

Como mencionado anteriormente, a obra reúne a visão clínica, a jornalística e a autobiográfica. Na primeira, ocorre a constatação da catástrofe biológica, porém, ao lado do relato científico está a visão enternecida por meio da contextualização a ser aqui destacada. Na segunda, há a visão de um grupo de pessoas, descrito na palavra do jornalista que traduz valores e comportamentos específicos. Na terceira, há a profusão de uma individualidade mergulhada em sua representação sem queixumes, John provoca a própria morte e não conseguimos entender se é porque não conseguiu suportar a incompreensão de muitos ou porque não se sentia digno do amor de poucos. A doença é para ele algo suportável, mas é o relacionamento com as pessoas o que o perturba verdadeiramente. Na sequência, vamos mergulhar em cada uma dessas perspectivas.

AS SUTILEZAS DA OBSERVAÇÃO E OS EFEITOS EMOCIONAIS

O relato do médico inicia tal como ocorre no filme, após o sonho assustador com os elefantes, tem-se o encontro do profissional da saúde em um espetáculo de horror em meio a cidade. Treves narra da seguinte maneira (1980 *In* 2017, p. 21):

Na Mile End Road, oposto ao Hospital de Londres, havia (e possivelmente ainda há) uma fileira de pequenas lojas. Entre elas estava uma

mercearia vaga, que estava para locação. Toda a frente da loja, com a exceção da porta, estava encoberta por uma lona suspensa na qual estava o anúncio de que o Homem Elefante era exibido ali dentro e de que o preço do ingresso era dois centavos. Pintado na lona, em cores rudimentares, estava um retrato em tamanho real do Homem Elefante. Essa produção muito grosseira representava uma assustadora criatura que somente podia ter sido possível em um pesadelo. Era a figura de um homem com as características de um elefante. A transfiguração não estava muito avançada. Ainda havia mais do homem do que da besta. Esse fato – que isso era ainda humano – constituía o atributo mais repulsivo da criatura. Nada havia nisso da lâstima do disforme ou do deformado, nada do grotesco da aberração, mas meramente a insinuação repugnante de um homem sendo transformado em um animal. Algumas palmeiras no fundo da pintura sugeriam uma selva e podem ter levado o imaginativo a supor que foi nesse mundo selvagem que vagara o objeto pervertido.

Essa abertura atesta o horror por meio da semelhança entre o homem e a criatura selvagem. Ressalta-se que o desenho contempla a característica humana. Desse modo, o que causa horror é a identificação. Tal como nas tragédias gregas, o reconhecimento de uma catástrofe humana pode causar o sentimento de horror, seguido de compaixão. Porém, nem todos são tocados dessa maneira.

A obra cinematográfica traz como símbolo do abuso e da incompreensão o chefe de Merrick, o qual se apresenta como tutor do rapaz, mas o explora e o espanca de maneira recorrente.



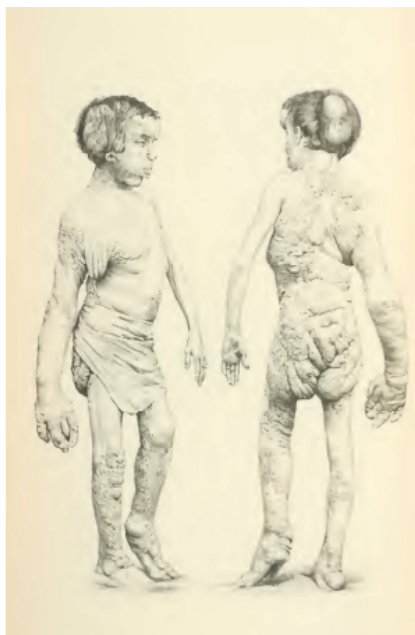
Disponível em: << <https://musicboxtheatre.com/films-and-events/the-elephant-man>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Bytes é mostrado sempre de maneira sinuosa e obscura, jamais ocupa o plano central dentro do enquadramento cênico, o que gera a sensação de desconfiança e falta de empatia em quem está assistindo.

No que concerne análise clínica, a partir do livro, temos acesso à uma detalhada descrição da deformação congênita, porém a todo momento estamos em meio às referências humanas. De início, ocorre a identificação desse sujeito, após a apresentação de suas características. Observa-se o seguinte trecho:

O sujeito dessa deformidade foi um homem com 24 anos de idade, que ganhava a vida se exibindo como "o Homem Elefante". Ele era um pouco mais baixo do que a estatura média e era coxo em razão de um encurtamento da perna esquerda que seguira uma repentina enfermidade de quadril na infância. A deformidade concernia ambos os sistemas cutâneo e ósseo. No que diz respeito à pele, as zonas afetadas apresentavam uma dupla anormalidade. Em primeiro lugar, em certas regiões, o tecido subcutâneo era muito aumentado em quantidade. Disso resultava que o tegumento em tais regiões era consideravelmente levantado sobre a pele normal circundante. Ele se tornara também notavelmente solto, de modo que ele podia ser livremente movimentado, e, se apanhado, ele podia ser afastado das partes mais profundas em imensas dobras. (Treves, *apud* França, 2017).

Esse trecho, cujo objetivo é relatar a respeito da doença desconhecida, é tocado pela abertura do relato, que indica a subjetividade e a posição do sujeito dentro do cenário social. Ao sabermos a sua idade e maneira de ganhar a vida, observamos que não é a aparência física que o impede de ter uma ocupação, mas o horror das pessoas que o observam. Assim, ele vai ocupar um espaço bem específico: o espetáculo de horror. A obra vem acompanhada de ilustrações que retratam o aspecto físico de John de maneira minuciosa. Tal como esta imagem:



É bastante interessante refletir que, não apenas de palavras, o médico se serve para mostrar tal criatura. É necessário exibi-la, lançar mão às imagens, a fim de que as descrições se tornem críveis. No filme, isso é muito bem retratado, pois as pessoas que demonstram compaixão pelo sujeito, são aquelas que suportam ver o quadro de horror, cujo segundo passo é o sentimento de compaixão.

Treves é interpretado no filme como um homem tão curioso e sagaz quanto sensível e caridoso. Sua causa médica, desdobra-se em humana, pois ele desenvolve uma relação de amizade com o paciente.

Antes de vermos John, acompanhamos a dedicação desse profissional. A cada cena em que visualizava o paciente, experimentamos o seu interesse detido e cuidado atento. Contrariamente, muitas pessoas soltavam gritos e fechavam os olhos diante do enfermo, até mesmo as enfermeiras do hospital mostravam o susto e o horror, por meio de caretas. Mas o especialista, detém o olhar emocionado e fica em silêncio por alguns segundos, quando o avista pela primeira vez.



Disponível em: <<<https://maratonadesofa.com/david-lynch-02-o-homem-elefante>>>.
Acesso em: 15 Ago. 2023.

Uma cena que merece destaque é a exibição de Merrick para a plateia de especialistas. Nesse momento, tem-se a multiplicação do olhar especialista, observa-se o quanto olham de maneira atenta e interessada para John e como, nós espectadores, apenas ao ter acesso a sua silhueta, acompanhamos a atenção dos demais. Esse recurso, faz com que antes do descortinar do indivíduo, já possamos vê-lo como um sujeito e não como um monstro. Antes de nos ser mostrada a sua face, a nossa simpatia é ativada pois já acompanhamos um pouco a sua existência. Com isso, estamos próximos da personagem e nos enternecemos com a sua difícil situação.



Disponível em: <<<https://musicboxtheatre.com/films-and-events/the-elephant-man>>> Acesso em: 15 Ago. 2023.

É por meio da palavra que Jhon e Merrick se aproximam de tal maneira, que ao tentar ensiná-lo algumas frases, surpreende-se com a sua capacidade intelectual e a correspondência entre ambos passa a ser cada vez mais intensa. Apesar se todas as diferenças que os separam socialmente. Na obra escrita, tal evento é descrito:

Eu logo compreendi seu jeito de falar de modo que eu pudesse conversar com ele à vontade. Isso lhe proporcionou uma grande satisfação, pois, bastante curioso, ele tinha uma paixão por conversa, ainda que por toda sua vida não tivesse tido qualquer um com quem falar. Eu – tendo então muito tempo livre – visitava-o quase todo dia, e fiz questão de passar cerca de duas horas com ele toda manhã de domingo, quando ele tagarelava quase sem parar. Não era razoável esperar que uma enfermeira o assistisse continuamente, mas não havia falta de voluntários temporários. Como nem todas elas se familiarizaram com sua fala, aconteceu que, ocasionalmente, eu tive que atuar como intérprete. (Treves *apud* França, 2017, p. 29).

Essas visitas, são muito bem retratadas no filme, pois nos é mostrado o modo como essa descoberta encanta o médico. Em tratamento e reclusão, a personagem tem a possibilidade de sentir-se humana, a conversa o faz representar um mundo sonhado, aprendido nos livros. O que possibilita Merrick a se distanciar desse mundo de insatisfações.

No filme, há um momento especial a ser mencionado: trajado com requinte, a personagem passa a viver uma vida calma e tem a oportunidade de receber vistas tão ilustre, como a Rainha e a atriz de sucesso. Isso faz com que olhamos para tal criatura e a percebamos dentro de um ambiente de destaque: o da arte e da representação. Ele está internado, mas tem a oportunidade de interagir de maneira saudável e digna, repleta de afetos e fraternidade. Entretanto, a representação o ronda, ele jamais deixa de ser um personagem para aquelas pessoas. Sua individualidade é sempre posta ao lado de sua aparência, o que gera um desconforto até mesmo no médico, que se questiona sobre o efeito de espetáculo e a curiosidade das pessoas que não deixam em paz o seu paciente.

No livro, ocorre o destaque por meio da imaginação de Jhon. O médico compara e lança questionamentos a respeito de como seria a sua vida, caso a aparência correspondesse à maneira de ser:

Ele era amoroso. Ele gostaria de ter sido um amante, de ter caminhado com o objeto amado nas lânguidas sombras de algum lindo jardim e de ter vertido em seu ouvido todas as radiantes expressões que ele ensaiara

em seu coração. E, no entanto, – pena dele! – imagine os sentimentos de um tal jovem quando ele nada via senão um olhar de horroroso estranhamento no rosto de cada garota cujos olhos encontravam os dele. Eu imagino que, quando ele falava de uma vida entre os cegos, havia uma ideia semiformada em sua mente que ele poderia ser capaz de ganhar a afeição de uma mulher se ela não tivesse olhos para ver. (Treves *apud* França, 2017, p. 39-40).

Observa-se essa vida íntima em contraposição à vida social, tudo isso é-nos mostrado em cena, principalmente, por meio da repercussão do jornal médico que representa um papel importante para o retrato desse jovem.

Na imagem a seguir, podemos observar a expressão sonhadora em um enquadramento central: mostra-se, claramente, o seu rosto deformado. Mas os e seus olhos impactantes, que vislumbram cenas imaginárias, pautadas nas narrativas ficcionais, estão centralizados no plano e nos chama à atenção. É dessa forma, que imaginamos junto com John e visualizamos os seus desejos.



Disponível em: <<<https://www.criticalhit.net/entertainment/charlie-heaton-play-role-elephant-man-new-bbc-series/>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

NOTÍCIAS DE UMA VIDA DEVASTADA

No texto médico, identificamos o noticiário que apresenta questões científicas e pessoais. A impressão que temos diante dessas produções é a de que a ciência não dá conta de representar a realidade, desse modo,

apoia-se no mistério apresentado pela vida. A morte é relatada sem uma causa específica, o que gera inquietações. Somente temos suposições lógicas e a explicação de Treves é a mais aceita. Essa falta de precisão gera a suposição de um suicídio. É o que é possível acompanhar na descrição do texto produzido pela junta médica do *The British Medical Journal*:

No entanto, a saúde geral do “homem elefante” era relativamente boa pouco antes de sua morte. No início da semana passada ele estava com excelente humor, escrevendo cartas. Ele esteve fora, no jardim do London Hospital, na noite de 10 de abril. À 1h30 p.m. de sexta-feira, ele estava na cama (ele raramente se levantava antes da tarde) e pareceu estar perfeitamente bem quando a empregada da enfermaria lhe trouxe seu jantar. Entre 3 e 4 horas ele foi encontrado morto em sua cama. O Sr. Treves, a quem nós agradecemos pelos detalhes acima, é da opinião de que, da posição em que o paciente estava deitado após a morte, parecia que o pesado crânio caíra para trás e deslocara seu pescoço (The British Medical Journal *apud* França, p. 77-78).

John apresentava uma saúde estável, ele dormira em uma posição diferente da habitual. Seria por uma simples coincidência ou um ato premeditado? No filme, o diretor opta por uma resolução definitiva.

Após a ida ao teatro, onde fora homenageado por sua amiga atriz, Sra. Kendall, simplesmente decide morrer, após ter presenciado o esplendor da arte e o reconhecimento do público. Muito emocionado, decide deitar-se, como uma pessoa normal, olha para o quadro de uma criança que dorme acalentada e imita a mesma posição.

Antes de chegar as cenas finais, a narrativa fílmica nos relata as contradições vivenciadas pelo personagem. Entre a falta de reconhecimento total de sua individualidade até a apoteose da homenagem no teatro, o Homem Elefante recebe contraditórios tipos de tratamento social.

Durante visita da atriz renomada, ficamos diante de olhares enternecidos, que nos são fornecidos pelo enquadramento que ora mostra a cordialidade entre ambos no mesmo plano, ora reverencia o semblante encantado de um deles:



Disponível em: <<https://www.corriere.it/spettacoli/20_settembre_22/02-spettacoli-documentoasadacorriere-web-sezioni-6aea7102-fd16-11ea-b4fe-6ee7d601be57.shtml>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Na imagem acima, o perfil de cada um é destacado e forma a conjuntura do face a face. Assim, analisamos a beleza da mulher e a deformidade de Jhon. Mas o posicionamento de ambos traz a conotação de afetividade. Observa-se que ela o toca, se ajoelha diante dele e ambos se olham com ternura.



Disponível em: <<<https://cinefilosparasempre.blogspot.com/2022/04/o-homem-elefante-elephant-man-1980.htm>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Nessa cena, tem-se a atriz mostrando por meio de seus gestos faciais uma surpresa e um encantamento diante de Merrick. Essa reação encaminha o espectador a receber a personagem dessa mesma maneira. Somos influenciados pelos olhos da atriz, muito mais do que pelos olhares de susto, pois os dela ocupam uma posição privilegiada no filme. Assim como os do médico.

No livro tem-se o seguinte relato:

As circunstâncias sob as quais o “homem elefante” obtiveram os benefícios de residência no London Hospital foram inteiramente explicadas pelo Sr. Carr Gomm, presidente do London Hospital, em uma carta publicada no Times, na quarta-feira. O pobre rapaz era agradecido, inteligente e interessante. A Princesa de Gales e metade das celebridades de Londres visitaram-no. Desde quando ele entrou no hospital, a Princesa lhe enviava anualmente um cartão de Natal com uma mensagem manuscrita, ao passo que, de tempos em tempos, o Príncipe lhe enviava jogos. Lady Dorothy Neville, Sra. Kendal, Srta. Lankester e outras damas também lhe demonstraram grande bondade de uma maneira muito prática. (*The British Medical Journal apud França, 2007, p. 74*).

Observa-se que a adaptação traz a síntese dessas afeições em determinadas figuras, sendo a atriz, uma das principais expressões tal como podemos atestar nas imagens aqui presentes.

Destaca-se, ainda, o comportamento do grupo de pessoas que se identificam com o Homem elefante, aquelas que também eram exibidas como atração circense. É, justamente, tal grupo que, no filme, livra John de seu algo. A disposição cênica colabora para exploração da força em conjunto, o que indica a possibilidade de uma certa autonomia e implica a forte expressão de poder de ajuda. Esse é um dos momentos da narrativa fílmica, mais emocionantes, pois demonstra que essas pessoas, muitas vezes, tratadas como selvagens, bizarras ou animais, são capazes de mudar a realidade. Isso faz com que a própria representação de John seja valorizada, pois tal como seus colegas, ele pode exprimir as melhores ações e sentimentos.



Disponível em: <<<https://cinephiliabeyond.org/elephant-man-portrait-outcast-defeating-fears-deformities-creativity-wit-compassion/>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Em contraponto, podemos citar a cena em que o guarda do hospital permite que passantes entrem no quarto e provoquem uma algazarra, abusando do enfermo. O que indica o quanto pessoas ditas normais agem de maneira deshumana e até mesmo monstruosa, com objetivo de tirar alguma vantagem por meio de uma ação violenta. No caso, o guarda cobrava dinheiro para que John fosse visto por essas pessoas que percorriam as ruas durante à noite.



Disponível em: <<<https://cinephiliabeyond.org/elephant-man-portrait-outcast-defeating-fears-deformities-creativity-wit-compassion/>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Na disposição acima, podemos encontrar a perspectiva de grupo, cujo centro é o personagem em queda. Tem-se alguns observando do lado de fora da janela e o guarda e outro homem abusando de Jhon.

Nas ruas, Jhon era obrigado a usar o capuz, a fim de não chamar tanto a atenção do público e para não ser insultado. Ainda assim, o espectador reconhece esse mesmo olhar ora atento, ora assustado, mas sempre impactante, destacado no plano central.



Disponível em: <<<https://cinephiliabeyond.org/elephant-man-portrait-outcast-defeating-fears-deformities-creativity-wit-compassion/>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Após ser libertado pelos colegas do circo, chega à estação e lá as crianças que o provocam tiram a sua máscara. Para fugir dos insultos infantis, o rapaz corre e acaba esbarrando em uma menina que cai. Então, um grupo de pessoas o perseguem e o detém. Um motim está prestes à ocorrer. Foi necessário que John gritasse, dizendo ser um ser humano para que não fosse agredido.

Na adaptação filmica, está disposta a sequência de quatro ações que qualificam a adesão do grupo. Primeira: o grupo age de modo irracional e infantil. Segunda: o grupo é influenciado por um apelo individual, quando a menina cai, a mãe grita pela perseguição e muitas pessoas correm atrás dele. Terceira: ao retirar o capuz, as pessoas se enfurecem, ou seja, o grupo repete ações, muitas pessoas, soltam gritos ou murmúrios de horror, uma após a outra até que essa atitude seja praticada em conjunto. Quarta: o grupo é detido pelo diálogo e pela reflexão - somente quando John afirma, contundentemente, a sua qualidade humana é que as pessoas param para ouvi-lo, assim, ao invés da oposição combativa, ocorre a identificação reflexiva.

O filme revela a personagem, bastante consciente de si mesma, pois é isso que a impede de sofrer o ataque coletivo, tal como foi descrito. No livro, John comenta sobre a sua vida e descreve as suas dificuldades. No entanto, jamais reclama. A partir do seu relato, é possível perceber que escreve antes de ter sido encontrado por Treves. Ele reconfigura a

sua existência, pautada em uma concepção transcendente e até mesmo irônica:

Ao fazer minha primeira aparição diante do público, que tem me tratado bem – de fato eu posso dizer que eu estou tão confortável agora como eu estava desconfortável antes. Eu devo agora dar aos meus amáveis leitores adeus. Fosse eu tão alto que alcançasse o Polo, / Ou segurasse o Oceano com meu Palmo, / Eu deveria ser medido pelo meu Espírito: / A Mente é a Medida do Homem!. (Merrick *apud* França, 2007, p.50).

Observa-se no trecho a inadequação desse sujeito no mundo. A expressão de solidão e de falta de compreensão é colocada por meio do seu desconforto. Mas a citação final, expressa a sua concepção sobre si mesmo, que perpassa o olhar alheio, e o transcende. Ao enfatizar a importância do espírito, ele afirma a sua personalidade, as suas qualidades enquanto sujeito e também revela o seu olhar sobre os outros. A aparência exterior, definitivamente, não define a pessoa, seja ela admirável ou repugnante, o que qualifica o indivíduo, é aquilo que só ele mesmo pode saber, de maneira clara e exata: a sua própria consciência.

Em cena, a personagem demonstra esse mergulho em si, após a apoteose vivenciada no teatro, pois além de assistir uma belíssima peça, ele é aplaudido e homenageado por toda a platéia.

1 Estrofe de um poema *False Greatness*, escrito pelo poeta clérigo inglês não conformista Isaac Watts (1674-1748). Joseph provavelmente reescreveu de cabeça, pois há algumas distinções quanto à estrofe original – as quais não modificam o conteúdo dos versos. Na versão impressa na sua autobiografia: “*I was so tall, could reach the pole, / Or grasp the ocean with a span; / I would be measured by the soul, / The mind’s the standard of the man.*” Na versão original de Watts: “*Were I so tall to reach the Pole, / Or grasp the Ocean with my Span, / I must be measur’d by my Soul: / The Mind’s the Standard of the Man.*” A tradução seguiu a versão de Watts. (Watts, Isaac. *Horæ Lyricæ*. p. 107-108.)



Disponível em: <<<http://cinediario.blogspot.com/2005/12/o-homem-elefante-elephant-man.html>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023 .

A imagem revela Merrick em traje de gala, bem situado em cena. Ele é o centro do plano em um ambiente público, mesmo desmascarado não causa alarde. Essa situação é prazerosa não apenas para personagem, mas também para o espectador que acompanha desde o início a sua saga. Todavia, o enredo nos surpreende. Após tudo isso, ele se mata, dormindo naturalmente, abdica das precauções necessárias. Assim, somos levados a questionar: o que se passa nessa mente? Por que suicidar-se, após finalmente receber o reconhecimento público? Ser considerado pela sociedade não foi o suficiente para que ele esperasse a morte chegar.

A escolha misteriosa, que nos imprime tantas interrogações, é acrescida por cenas de devaneios. De repente, como se penetrássemos nessa mente, obtemos novamente imagens aterrorizantes de elefantes, juntamente com o doce retrato da mãe. Em voz feminina, há a recitação do poema referenciado, que funciona como o acalento final, materno:



Disponível em:<< <https://maratonadesofa.com/david-lynch-02-o-homem-elfante/>>>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

O olhar da progenitora, aos poucos, apaga a marca selvagem do elefante. E o barulho do animal é substituído pela sua voz. A transição implica a passagem de um pesadelo para um sonho. A sugestão é a de que continuar vivo, seria para ele um tormento e a morte lhe traria a plenitude e o sossego merecidos.

O poema *Nothing Will Die*² apresenta o que é passageiro e o que é permanente. Sua construção sonora corrobora para a configuração de imagens da natureza em fluxo contínuo e movimento revigorante, o que põe em evidência a materialidade suscetível e a essência permanente. Desse modo, podemos imaginar que mesmo escolhendo a morte, John

2 *Nothing Will Die*

*When will the stream be weary of flowing/ Under my eye?/ When will the wind be weary of blowing / Over the sky?/ When will the clouds be weary of fleeting? / When will the heart be weary of beating? / And nature die? / Never, O, never, nothing will die;/ The stream flows, /The wind blows, /The cloud fleets, /The heart beats, / Nothing will die. / Nothing will die; / All things will change / Thro' eternity. / 'Tis the world's winter; / Autumn and summer / Are gone long ago; / Earth is dry to the centre, / But spring, a new comer, / A spring rich and strange, / Shall make the winds blow / Round and round, / Thro' and thro', / Here and there, / Till the air / And the ground / Shall be fill'd with life anew. / The world was never made; / It will change, but it will not fade. / So let the wind range; / For even and morn / Ever will be / Thro' eternity. / Nothing was born; / Nothing will die; All things will change. In: RICKS, Christopher (Ed.). *The Poems of Tennyson*. Berkeley: University of California Press, 1987, 3 v.*

sabia que permanecerá em essência, tal como tudo o que existe. Considerando a estética apresentada pelo poeta, sabemos que no Romantismo, a natureza física é o reflexo do espírito humano, com toda a sua força desmedida, seu movimento determinado e a sua fluidez revigorante. Para os românticos, a natureza comporta todos os sentimentos do espírito e suas formas, sons, cores e odores representam muito mais do que das ideias já elaboradas. Assim, nada morre, nem mesmo Merrick, pois tudo está em ininterrupto movimento - as significações jamais cessam dentro do eterno vir-a-ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta análise, houve a reflexão sobre as obras via a representação social, individual e clínica de John. De todas, a que mais se sobressai é a individual, pois acompanhamos a sua trajetória por meio do seu ponto de vista. Penetramos na ternura e nas dores desse homem de aparência disforme e de espírito regular. Tudo isso, só foi possível, via o recurso da focalização. Segundo Aumont & Marie (2009, p. 96) a noção desse conceito implica dois elementos distintos: “1) o que sabe uma personagem? e 2) o que vê uma personagem?”. Dentro da narrativa literária, a segunda significa o corolário da primeira, pois ao relevar o que se vê, mostra-se o próprio ponto de vista. No cinema, essa distinção fica mais evidente, pois estamos diante do olhar da câmera que acompanha essa personagem, sendo que a sua imagem e as suas ações nem sempre apresentam o que ela pensa e sabe. Portanto, conhecemos John, acompanhamos a sua vida, sabemos exatamente o que passa em sua existência, conhecemos os seus sentimentos, via a expressão de seus gestos, penetramos nos seus pesadelos, principalmente nas cenas iniciais e finais, mas algo em sua mente nos fica inacessível.

Os planos abertos e fechados encaminham-nos para aquilo que deve ser observado na cena como um todo. Desse modo, colocamo-nos diante desse rapaz e da sociedade. Ao seguir a sua trajetória, temos acesso ao modo como as pessoas o tratam e, para além disso, conhecemos a delicadeza de uma personalidade íntegra e sonhadora, apesar de tudo.

REFERÊNCIAS

Aumont, Jacques; Marie, Michel. **A análise do filme**. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

Lynch, D. **O Homem Elefante**. EUA: Brookfilms Inc., 1980. (118 min).

Tennyson, Alfred. *Idylls of the King*. In: Ricks, Christopher (Ed.). **The Poems of Tennyson**. Berkeley: University of California Press, 1987, 3 v., v. 3.

**ANNA E ANAHY: ANÁLISE
COMPARATIVA DAS
PERSONAGENS DE
BRECHT E SÉRGIO SILVA**

ROSENÉIA DO ROCIO PRESTES HAUER

SOBRE O FILME

A *Anahy de las Misiones* foi produzido em 1997 por Sérgio Silva, nas veredas pampeanas do Rio Grande do Sul. Promove consistente relação entre forma e conteúdo, além do enredo apresentar uma história ficcional dentro um contexto histórico real. Mas, antes, é importante definir o conceito “filme”:

Um filme é constituído por um enorme número de imagens fixas chamadas fotogramas, dispostas em sequência em uma película transparente, passando de acordo com um certo ritmo em um projetor, essa película dá a origem a uma imagem muito aumentada e que se move. Evidentemente, existem grandes diferenças entre o fotograma e a imagem na tela – começando pela impressão de movimento que a última dá; mas ambos apresentam-se a nós sob a forma de uma imagem *plana* e delimitada por um *quadro* (Aumont, 2009, p. 19 – grifos do autor).

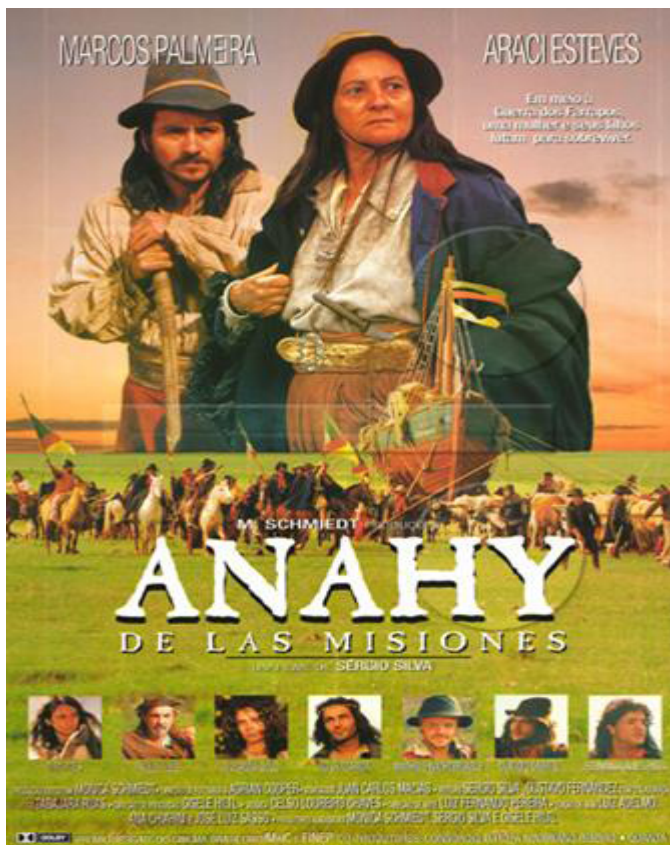
Esta é a definição técnica de filme. É possível acrescentar a essa definição o fato do filme ser um texto relacionado ao significado do que é apresentado na tela. Dentro do universo de gêneros textuais, assim como o romance está para a literatura, o filme está para o cinema; e a linguagem está para ambos. Na literatura, a expressão linguística se dá pela escrita. No cinema, a expressão linguística se dá pelos materiais no interior do plano. São eles: fotografia, enquadramentos, som, créditos.

Além de produzir um filme que possibilita análise tanto cinematográfica quanto literária, Sérgio Silva, o diretor, reelaborou e reapropriou um patrimônio cultural. Segundo o próprio diretor, a intenção era apresentar um drama familiar em um enredo ficcional, com um pano de fundo histórico e real. Isso torna possível reconhecer elementos que possibilitam uma análise consistente e que levantam discussões sobre a história do Rio Grande do Sul, o papel da mulher na sociedade oitocentista, e a própria história do cinema, através da linguagem cinematográfica. Porém, os fatos são recriados em favor da ficção. Isso exige, então, uma busca por teorias que esclareçam esse episódio na história. Em entrevista, Sérgio Silva explica sobre enredo e ficção em *Anahy*:

Não...ninguém pode estudar a Revolução Farroupilha pelo *Anahy*. Tá? Não pode, não pode. Agora do ponto de vista ficcional o *Anahy* não trai a história da Revolução Farroupilha. Entendeu? Ele não trai. Como eu

acho que os filme do Taba, o Netto, e o seguinte, eu não vi o último lá do Domador de Cavalos, eles não traem. Tu recria o fato histórico, sem traír o fato histórico. Em benefício da ficção (Silva *apud* Sanchez, 2010, p. 120).

A partir dessa recriação, o filme direciona o espectador para os temas que o diretor deseja suscitar; apresenta elementos com padrões narrativos dentro da linguagem do cinema que permitem que a crítica estabeleça critérios de análise com conceitos e teorias que podem ser trazidos da teoria literária.



FONTE: Imagem de divulgação do filme de Sérgio Silva
 NOTA: No destaque da imagem, Anahy e seu filho Solano

Apesar desse potencial – tanto do filme quanto do diretor – *Anahy de las Misiones* não ganhou projeção nacional em grande escala. Foi exibido em festivais de alguns Estados, mas não alcançou a aceitação do público como outros filmes alcançaram, a exemplo de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. Uma das hipóteses levantadas pelo diretor como fator complicador da aceitação é a linguagem: um hibridismo do português arcaico e castelhano, reproduzida de maneira fiel. Um exemplo de hibridismo é o uso do vocábulo “feredimento” em vez de ferimento. Sobre essa dificuldade na linguagem empregada no filme, Silva conta sobre a sua decisão ao receber o pedido de determinado Estado do Centro-Oeste brasileiro, para que a equipe de edição legendasse o seu filme.

[...] Mas gaúcho parece que chega lá e que tem que virar estrangeiro pra puder fazer o seu trabalho. [...] Nos outros lugares não me lembro, acho que não... porque...eu.....sempre assisti filme de cangaceiro mestiço, Glauber Rocha, com sotaque deles que às vezes é incompreensível, como dizem e...eu não me incomodei mas eles “ah” [...]coisa e tal...então existe uma coisa assim que não é implicância com o resto do Brasil mas é prática da gente, ah eu gosto de dizer “a la putcha”...eu gosto de chamar de “tchê”, entendeu? Eu gosto de tomar chimarrão. Não vou disfarçar isso porque carioca e paulista não vai gostar, o problema é deles (Silva *apud* Sanchez, 2010, p. 103).

Apesar de não conseguir visibilidade nacional, Sérgio Silva ainda contou com um baixo orçamento o que não foi obstáculo para o sucesso do filme em festivais: dois milhões e oitocentos mil dólares – e relata:

Daí a gente partiu então assim teve um prêmio do Resgate do Cinema Brasileiro, teve um empréstimo através do BNDR não me lembro que que era, e ainda a possibilidade de entrar na lei do audiovisual que foi o que a gente fez. E aí o custo do filme na época, pelo projeto do roteiro, projeto de produção era de dois milhões e oitocentos mil dólares, que na época ainda a gente, como tava aquela adaptação do real pro dólar, então a gente ainda pensava em dólar e tinha, claro, num filme brasileiro tu não podia botar moeda estrangeira, pensava no dólar e adaptava pro valor que tava o dólar. E o dólar na época tava assim, acho que era um ponto... cinquenta. Era baixo, não era um por um como foi no início, e a gente captou tudo. E eu só comecei a filmar quando tinha os dois milhões e oitocentos mil dólares então assim foi um...esse digamos foi o início (Silva *apud* Sanchez, 2000, p.99).

Um valor considerável por ser um prêmio de concurso, mas um baixo orçamento se comparado a outros longas metragens nacionais do

mesmo ano; ou do ano seguinte. *Coração Iluminado* (1996), de Hector Babenco, foi orçado em nove milhões de reais; *Guerra de Canudos* (1997), de Sérgio Rezende, teve um orçamento de seis milhões de dólares. No mesmo ano, no cinema internacional, foi lançado o *blockbuster*¹ *Titanic* (1997), de James Cameron, com o orçamento de duzentos milhões de dólares.

O orçamento para o *Anahy de las Misiones* foi adquirido através de concurso de roteiros, no qual também participou Fábio Barreto com *O quatrilho*. No total, foram dezenove roteiros premiados.

O enredo de *Anahy* é fiel à linguagem, ao figurino, ao espaço; e o que se vê no filme é um retrato dos pampas missioneiros e dos campos de cima da serra, no século XIX. O filme é totalmente dublado, pois não era possível captar o som direto nas locações. As roupas eram enterradas, desenterradas e batidas em paredões para ficarem com aspecto de envelhecidas. O ator Marcos Palmeira mergulhava seus dedos na lama para que parecessem verdadeiramente sujos e há um dente podre no sorriso de Anahy, interpretada por Aracy Esteves. Não há fios elétricos por onde sua carroça passa, pois foram escondidos em aterramentos. Detalhes que se percebidos pelo espectador, farão diferença no momento da leitura.

O Marquinho se maquiava se vestia e ia pra terra fazer assim [...] aí metia a mão num balde, claro ficava as unhas todas pretas aqui assim... e claro eles não cortavam a unha toda semana, eles raspavam a unha com uma faca, né? Em vez da faca eles faziam a navalha. Aí o Marco ficava com as unha comprida e eu tava com o roteiro, o Marquinho[...] e ele pegava de propósito uma unha bem preta, (não, era essa aqui) e dizia : “ah, tá, é nessa linha que tu achas que eu tenho...” e eu dizia: “que nojo esses teus dedos sujos (risos)podre, [...]” porque realmente era uma coisa que é[...] [...]se o espectador não vê, não tem importância mas se vê ta lá (Silva *apud* Sanchez, 2010, p.114 – grifo nosso).

A densidade dramática do filme em estudo se deve, em partes, a essa preocupação do diretor com a verossimilhança. Além disso, para construir um enredo que diverge dos tradicionais que abordam a Revolução Farroupilha, ocorre uma quebra de elementos básicos que geralmente se

¹ Entende-se por *blockbuster* o filme produzido com elevado valor financeiro, com perfeição em detalhes e com intenso sucesso popular. Diante disso, a renda de um *blockbuster* também alcança um alto valor monetário.

encontram em um enredo oitocentista: o patriarcado, a masculinidade do homem do pampa, o cavalo, a terra e a coragem do monarca das coxilhas.

O roteiro de Sérgio Silva não é composto de grandes personalidades, grandes cenários em estúdios, luzes, nem variações temporais e nem cinematográficas. Não há cenas de batalhas, pois, segundo o diretor:

[...] o que eu acho é o seguinte, hoje o cinema tá ficando uma... quase que um...um videogame. Então é o “Avatar” que tá entrando. Entendeu? É muito pouco de ator, muito pouco de texto e muita fantasia de computador. [...] Tropa de Elite e coisa que o valha. Mas já imbuído de todo um outro espírito que não existe mais fruição do plano, existe é velocidade, montagem é “corta, corta, corta”, agilidade, entendeu? É toda uma coisa muito de computador (Silva *apud* Sanchez, 2010, p.118).

Alguns aspectos relevantes contribuíram para que a obra tivesse a força semântica e narrativa que tem: o silêncio em determinadas cenas; a ênfase na oralidade de Anahy; a autenticidade de ambientes e cenários, às vezes, contando com os fenômenos naturais: em uma das cenas realmente chovia muito. Se a intenção do diretor era contar um drama familiar ficcional, “a diferença se fez no tratamento e no papel atribuído ao espectador” (MERTEN, 2002, p. 82). Isto é, para se tornar completo, o filme precisa da sensibilidade e conhecimento de quem assiste.

ANNA E ANAHY

Sobre o texto de 1939, de Bertold Brecht – “Mãe coragem e seus filhos”: uma peça teatral com enredo marcado pela Segunda Guerra mundial, onde uma mãe de três filhos também sobrevive graças ao comércio ordinário do que achava pelo caminho nos redutos de batalha. De acordo com Martins

Um dos textos mais conhecidos do teatro épico brechtiano, a peça narra a trajetória de Anna Ferling, apelidada de Mãe Coragem, pequena vendedora e mãe de três filhos que sobrevive graças ao comércio de mercadorias ordinárias durante a Guerra dos Trinta Anos, conflito entre reinos europeus ocorrido nos anos de 1618 a 1648. Para manter sua família, a personagem empreende negociações e conchavos, valendo-se muitas vezes de expedientes pouco honestos. (Martins, 2019, s/p)

É fácil de visualizar que Anna Fierling, de Brecht, e Anahy, de Sérgio Silva, estão em contextos parecidos e na mesma condição social e econômica: sobrevivem de resto de guerra.

Por terem um lugar pré-estabelecido na sociedade, raramente as mulheres surgem nas narrativas de forma que não estejam de acordo com os ajustes sociais sobretudo se for pobre em contexto de guerra. Se isso ocorre, ou seja, se as mulheres escapam ao regimento das normas sociais, são punidas. Um exemplo é a personagem Clara Vitória, no romance *Concerto Campestre* (1997), de Luiz Antônio de Assis Brasil: ao envolver-se com um músico forasteiro e engravidar antes do casamento, a jovem é exilada em um boqueirão a mando de seu pai Major Eleutério – um conhecido fazendeiro de charqueada. Sobre os deveres do comportamento feminino, Hilda Flores relata:

A determinação pombalina de meado do século XVIII proibia a criação de conventos. A mulher deveria ser encaminhada para o casamento e gerar prole numerosa a garantir soldados para a defesa e expansão das fronteiras. A igreja em seu conservadorismo reforçou essa função de geratriz, centrando o papel da mulher na anônima administração do cotidiano, zelando pelo bem estar do marido e educando os filhos – encaminhando desde tenra idade os meninos para as tarefas externas e a defesa da pátria, e as meninas para as prendas domésticas (Flores, 2013, p. 7).

A religiosidade era uma forma de confirmação do bom comportamento da mulher, que deveria sempre consentir a conduta do marido por pior que fosse. Não seguir estas regras era decretar o seu exílio social. Para Richard (2002), a representação das mulheres já teria um referente constituído como se o feminino já tivesse suas características pré-fixadas. No entanto, existiram mulheres, como Anna e Anahy, que movidas pela necessidade administravam suas vidas e suas propriedades, apesar disso, sem perder a domesticidade. Não tiveram o mesmo reconhecimento de figuras masculinas reais e heroicas que foram e são retratadas exaustivamente em livros, filmes e músicas, desde os tempos de Alencar.

Hilda Flores (2013) fez um levantamento realista dos perfis femininos. De acordo com a pesquisadora, forjou-se uma sociedade guerreira com menosprezo à mulher. Fala-se, inclusive no enaltecimento da raça hípica, mas a mulher se torna invisível. Entre costureiras, imigrantes,

estancieiras, esposas, professoras, intelectuais e guerreiras, as mulheres lutaram pela sobrevivência, o que “resultou numa nova identidade que capacitou, ou não, a mulher de gerir recursos e se inserir na reconstrução da sociedade” (Flores, 2013, p. 130).

Então, nos enredos de Brecht e Silva, temos duas mulheres que tentam, a qualquer custo, resguardar sua família daquela guerra que não era sua. Anahy diz: “Pra viver nesse mundão é preciso ser ruim que nem ele (Silva, 1997)”. Anna diz: “Pois é, já andei por este mundo todo com a minha carroça”.

Não há texto, vídeo ou qualquer material do diretor Sérgio Silva onde ele afirma de forma categórica que o roteiro de *Anahy de Las Misiones* é uma adaptação de *Mãe coragem e seus filhos*. Mas sabe-se que é um texto que Sérgio Silva conhecia com profundidade:

Eu não podia por exemplo entrar numa coisa do[...][...]como eu te disse alguns[...]como a Mãe Coragem do [...] [...]mas eu não podia entrar no que o Brecht[...] chamava de distanciamento crítico, ou[...] o efeito de distanciamento, o efeito de alienação crítica. Ou seja, que as personagens criassem uma emoção e contivesse essa emoção, não deixasse levar adiante. Eu acho que quando Anahy encontra aquela Pietá, no final ela sofre realmente com aquilo. E que quando ela vê que na realidade só sobrou a Luna e o Solano e a Picumã... como agregada ela se atira no barro e grita de dor. Bom, aí, acho que é uma questão que eu tinha que levar pra esse lado realista (Silva *apud* Sanchez, 2010, p. 109).

Além da cena citada por Silva, na citação acima, podemos citar outros elementos em comparação com o texto de Brecht. Em primeiro lugar, o nome das personagens: Anna/Anahy – que significa: “Deus teve misericórdia”. Depois, o contexto de guerra. Ainda, o sobreviver de farrapos dos mortos das batalhas. E, por último, a carroça: transporte usado para transitar pelo tempo e espaço do enredo.

MÃE CORAGEM *com firmeza* — Do dinheiro eu estou necessitada, mas prefiro gastar os meus pés, até cá em cima, andando atrás de quem me empenhe, a me desfazer dela. Por quê? A carroça é que nos sustenta! (Brecht, 1939, p. 33)

No texto de Bertold Brecht, *Mãe Coragem*, assim como em Anahy, a guerra também não é vista de frente. Mas do ponto de vista daqueles que sofrem as consequências de uma guerra. “Há a mãe e a carroça,

como em Brecht; e os filhos ficam reduzidos a três, também como em Brecht” (Merten, 2002, p. 81). Nas duas obras a família é desintegrada e condenada a sobreviver.



FONTE: Imagem capturada durante a exibição do filme pela autora deste artigo.
 NOTA: Na cena, Anahy e os filhos puxando a carroça com os utensílios recolhidos dos locais de combate.

Embora vestida para o trabalho com poncho, guaiaca e faca na cintura, para Anahy e os seus, não havia trabalho que não fosse saquear os mortos e vender o que fosse recolhido. Como não tinha fonte de renda para a compra de animais, ela mesma puxa a carroça que leva os objetos saqueados.

Proteger os filhos também é uma das características das duas personagens. Embora em um contexto de guerra, as duas dialogam com os soldados de frente. Sem se furtar de coragem e força. No primeiro diálogo, Anna evitando que um dos filhos fosse levado para a guerra. No segundo, Anahy conversando com os farrapos como se fosse um deles. A linguagem foi um dos recursos de defesa das duas personagens; um elemento que constrói sentido e organiza as práticas culturais, é apoio como ponto de partida para a reacomodação das personagens nas cenas. Através da linguagem, ocorre a interação com o outro. Não somen-

te a linguagem oral das personagens nos serve como elemento, mas, no caso do filme, a corporal, fotográfica, figurino, locação etc.

RECRUTADOR — Mas por que não? A guerra dá lucro e dá glória. Vender borzeguins baratos é negócio de mulher. *A Eilif* — Dê um passo à frente, e deixe-me apalpar, quero ver se tem musculatura ou se é um frangote...
MÃE CORAGEM — É um frangote. Se alguém olha para ele um pouco mais, ele é capaz de cair.

RECRUTADOR — É, mas na queda ele derruba um touro, se estiver no caminho, hein? *Tenta levar o rapaz.*

MÃE CORAGEM — Quer deixar meu filho em paz? Ele não serve para vocês. (Brecht, 1939, pág. 9)

SOLDADO: Buenas, Anahy. Le vejo com bons olhos. Sempre de negociamento por esse mundo.

ANAHY: Venham farrapos abusados. Abram suas guaiacas.

SOLDADO: Entonces, Anahy, bricarama de valor e bom preço.

ANAHY: Pues, veja por vancê mesmo.

SOLDADO: Dessa vez traz uma china jeitosa pro uso.

ANAHY: Não! Não! Pinguancha não tenho. Não por minha vontade. Que no caso de vocês, ela me valeria muitos bolivianos de prata. (SILVA, 1997 – transcrição minha)



FONTE: Imagem capturada durante a exibição do filme pela autora deste artigo

NOTE: Anahy conversando com os farrapos.

Entendemos, então, que tanto Brecht quanto Silva, partiram da perspectiva de se contar a história a partir de baixo, ou seja, a partir da classe subalterna e marginalizada, apresentando mulheres que são banidas do contexto social e separada de suas raízes. Há um forte ímpeto de mostrar o quanto a força sociocultural pode se tornar impositiva na formação de um povo, principalmente no que diz respeito à mulher. A seguir, a fala de Anahy sobre a sua condição de china, transcrita de acordo com a linguagem apresentada no filme:

ANAHY: China sofre, mas não morre así no mas. Se morresse não tava aqui de prosa. Hoje me defendo. [...] China não pode ter uma querência, por pequena que seja. Nessa terra o mando e a posse são dos home.

JOCA RAMIRES: Mas conheço mulheres que se casaram por bem e vivem na proteção das estâncias.

ANAHY: Ora, cuê! Só se o pai da desposada tem riqueza. O home ajunta as posse co'a dela, botam família pra despues as cria terem cria. E assim as herdade vão aumentando, passando de um pros otros (Silva, 1997 – transcrição nossa).

A marcação patriarcal tende a rejeitar esse processo e limitar essa reprodução, no que diz respeito à identidade feminina. Desde o nascimento, menino usa azul e brinca com carrinhos. Brinquedos que representem a força e liberdade. Meninas usam rosa, brincam com bonecas e cozinhas, direcionando para a domesticidade e, assim, reproduz-se o falocentrismo, o patriarcado, o machismo. No filme, a protagonista está com facões em vez de panos e agulhas, cabelos desarranjados e sem nenhum adorno; linguagem e atitudes que descaracterizam a delicadeza e fragilidade tão atribuídas ao sexo feminino.

No início do longa metragem, ao saquear os mortos em um acampamento, Anahy e os filhos encontram um farrapo agonizando. Sérgio Silva descreve essa cena:

Estão despojando os mortos. Aí ela encontra um dos meninos lá encontra um farrapo ainda moribundo. E o farrapo pede pra... que a dor tá muito grande então que ela tire a vida dele, que ela faça a eutanásia. E Anahy não tem menor pudor, volta àquela questão do amoral. Ela diz: “É, não tem mais serventia pra vida, então me dá a faca, degola, que é mais fácil pra ele, elimina a dor, que ele vai morrer mesmo” (Silva *apud* Sanchez,, 2010, p.108).

O poder da decisão sobre matar o farrapo coube a Anahy. As personagens masculinas mantiveram-se caladas e apenas observaram. De certa forma, uma cena como essa não faria muita diferença em outras narrativas. Mas, neste trabalho, discutimos sobre protagonismo feminino. Sobre os enredos regionalistas que usam o fato histórico como tema e com heróis masculinos no protagonismo, Moacyr Flores diz que: “esse modelo de história influenciou toda uma geração de historiadores, principalmente os positivistas do Rio Grande do Sul” (Flores, 2003, p. 63). Mas, está em discussão o perfil de mulheres as quais mesmo depois do final físico da obra, não temos a sua essência definida.

Anna e Anahy subvertem esse sistema e criam outra configuração para a definição de mulher dada pela sociedade. Podemos inferir que o filme e a peça teatral apontam para duas direções: uma mulher que assume sua masculinidade e uma mulher que está em um papel onde, tradicionalmente, encontraríamos um homem. E, em ambas as direções, encontramos a mulher subalterna.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Romper esse esquema conceitual que baliza o universo social não é ocultar ou suprimir nenhum dos gêneros, mas dar às mulheres como Anna e Anahy o devido lugar de direito dentro da sociedade, dentro das suas diferenças e daquilo que elas atribuem na sua constituição de sujeito. Essa é uma das funções do cinema e da literatura.

São exemplos de mulheres indicando que se pode romper esse esquema, analisar suas diferenças e seus significados e, ainda, tê-los numa relação de interdependência. É preciso desmascarar a relação de poder construída ao colocar a igualdade como antítese da diferença. Não existe respeito à diferença quando os sujeitos são colocados como iguais. É necessário desnaturalizar a submissão feminina mascarada de igualdade. Anna e Anahy não são iguais aos soldados de guerra, mas vivem entre eles para se defender.

O cinema de Retomada de Sérgio Silva, com direção autoral, desconstruiu para resignificar a posição da mulher na sociedade do século XIX e trazer à luz a importância de se discutir sobre papéis subalternos

femininos e, nesse artigo, relacionado ao que o filme adaptou texto de Bertold Brecht.

A experiência de vida das personagens é contada por elas com descrição de circunstâncias, entoando lirismo. As experiências vividas ou sabidas são o ponto de partida de todos os grandes narradores, os quais tem as suas histórias enraizadas no povo; ou em si mesmo. As histórias contadas pelas protagonistas, inclusive as lendas, representam o que está enraizado na cultura popular. As experiências são os vigamentos necessários para a compreensão do comportamento delas e dos filhos como consequência dessas experiências, dentro de uma sociedade que valorizava e obedecia a dicotomia homem/mulher. Sobre o destino das personagens em perambular com carroças, para elas, fixar-se em algum lugar é o mesmo que desistir. Usam a própria condição como arma para manter o seu desejo de somente ficar onde realmente for seu lugar.

REFERÊNCIAS

Aumont, Jacques. **A estética do filme**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas. Papyrus Editora. 2009.

Brecht, Bertold. **Mãe coragem e seus filhos**: uma crônica da guerra dos trinta anos. Tradução Geir Campos. São Paulo. Paz e Terra. 1939.

Flores, Hilda H. **Mulheres na Guerra dos Farrapos**. Porto Alegre. Martins Livreiro. 2013.

Martins, Ferdinando. Mãe coragem e a atemporalidade do mal. **Jornal da USP**. Disponível em <https://jornal.usp.br/cultura/mae-coragem-e-a-atemporalidade-do-mal/>. Acesso em dez. 2021,

Merten, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho**. São Leopoldo. Editora UNISINOS. 2002.

Sanchez, Karine Ferreira. **Patrimônio Imaterial no Cinema**: Um Estudo de Anahy de Las Misiones e Netto Perde sua Alma. 2010. 136fls Monografia Especialização em Patrimônio cultural – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2010

Silva, Sérgio. **Anahy de las Misiones**. Porto Alegre: M. Schmiedt, 1997. filme (115 min), DVD, son. Color. Filme cinematográfico.

**A AMBIGUIDADE NA
CONSTRUÇÃO DAS
PERSONAGENS NA PEÇA
DOUBT E NA ADAPTAÇÃO
PARA O CINEMA**

**SILVIO ROBERTO ZOCANTE DA SILVA
JEANINE GERALDO JAVAREZ**

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A peça *Doubt, a parable* (2004), de John Patrick Shanley, conta a história de um padre em uma igreja dos Estados Unidos dos anos 1960 que é acusado de abusar de um garoto em uma escola católica no Bronx, Nova York, frequentada em sua grande maioria por estudantes descendentes de famílias italianas e irlandesas. Donald Miller, o garoto que teria sido abusado, é o único estudante afro-americano.

O mote principal do enredo acontece quando a professora de Donald, irmã James, diz à diretora da escola, irmã Aloysius, que o garoto voltou do encontro na igreja com o padre Flynn, seu benfeitor naquele ambiente hostil, com hálito etílico, o que será o gatilho para que as desconfianças prévias de Irmã Aloysius, com relação a estar diante de um caso de pedofilia e por consequência para todo o desenvolvimento da narrativa, embora nada disso seja evidentemente comprovado no desenvolvimento da trama.

A partir daí, tanto a irmã James quanto o leitor atento ficarão em dúvida a respeito do que pode ter acontecido. Já a personagem da senhora conservadora e rígida irmã Aloysius não hesita desde o início em condenar o padre, de comportamento acolhedor e progressista. A personagem da jovem, generosa e tolerante irmã James, que a princípio parece não ver nada de errado na relação entre o padre e o aluno, começa a ter dúvidas por influência da insistência e retórica de irmã Aloysius.

Logo, o fio condutor do enredo da peça é a dúvida. Essa questão transpassa todos os diálogos e a tensão criada pelas falas das personagens é o que conduz a narrativa. No teatro moderno, como mostra Candido *et al*, não há mais a figura do *corifeu*, que nos diz o que cada detalhe ou persona do enredo significa.

Mas o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem – o corifeu – se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar [...] Assim devemos compreender o coro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral religiosa a incidentes que por si só não ultrapassariam a esfera do individual e do particular. (Candido *et al*, 1968, p. 86)

Quando Candido *et al* diz que o chefe do coro, o *corifeu*, se destacou, podemos fazer a leitura de que na verdade foi a morte do corifeu e do coro que apresentava e delimitava o que seria mostrado, mas foi o nascimento do diálogo e por sua vez da personagem do teatro moderno; personagens agora entendidas diante de seu novo estatuto, o literário. Um dos novos estatutos, porque essencialmente, a personagem no palco continua sendo uma realização cênica.

Em sua versão para o cinema, *Doubt* (2008), roteiro e adaptação dirigida pelo próprio dramaturgo, o cineasta teve que lançar mão de estratégias diferentes para dar conta de adaptar o texto teatral para as telas, tanto em relação ao texto propriamente dito, os diálogos, quanto sua adaptação e transposição intersemiótica, em se tratando de (re)criação e adaptação de personagens, recursos imagéticos, cênicos e reelaboração da perspectiva tempo-espço. Assim, este artigo tem como objetivo analisar o processo de adaptação entre mídias, em especial no que diz respeito à construção da personagem Donald Miller comparando sua existência e influência discursiva dentro do texto teatral e do texto cinematográfico para, em seguida, verificar suas implicações narrativas e imagéticas.

A PERSONAGEM DONALD MILLER

A principal diferença entre a adaptação cinematográfica e o texto teatral é que, no roteiro cinematográfico, o roteirista/diretor optou por dar voz e rosto para a personagem Donald Miller. Embora no texto teatral a presença de Donald Miller seja onipresente, pois ela transpassa dialogicamente a construção das falas das demais personagens que têm voz na peça, em nenhum momento seu rosto ou sua voz aparecem. Segundo Hutcheon:

Os personagens, é claro, também podem ser transportados de um texto a outro, e, a rigor, conforme alega Murray Smith, são cruciais aos efeitos retóricos e estéticos de textos narrativos e performativos, pois engajam a imaginação dos receptores através do que ele chama de reconhecimento, alinhamento e aliança. (Hutcheon, 2013, p. 33)

FIGURA 1 – DONALD MILLER



Fonte: Frame de *Doubt* (2008).

Nesse sentido, de acordo com Candido *et al.* (1968, p. 84): “[...] tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator [...]”. Essa presença viva também pode ser apreendida através das falas das outras personagens, como aponta Candido *et al.* (1968, p. 88): “[...] Os manuais de *playwriting* indicam três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito [...]”.

No caso da personagem Donald Miller, o que sabemos dele na peça é construído através do que é dito pelas outras personagens ou a partir de inferências, como no caso deste diálogo entre as irmãs:

SISTER ALOYSIUS: [...] How is your class? How is Donald Miller?
 SISTER JAMES: He is thirteenth in class.
 SISTER ALOYSIUS: I know. That's sufficient. Is he being accepted?
 SISTER JAMES: He has no friends.
 SISTER ALOYSIUS: That would be a lot to expected after only two months. Has anyone hit him?
 SISTER JAMES: No.
 SISTER ALOYSIUS: Someone will. And when it happens, send them right down to me.
 SISTER JAMES: I'm not sure anyone will.
 SISTER ALOYSIUS: There is a statue of St. Patrick on one side of the church altar and a statue of St. Anthony on the other. This parish serves Irish and Italian families. Someone will hit Donald Miller. (Shanley, 2005, p. 23)

Na construção dos diálogos acima, podemos inferir que Donald Miller será vítima de um iminente ataque *bullying*; para irmã Aloysius é questão de (pouco) tempo. Quando a professora Irmã James diz que ele não tem amigos, o diálogo deixa evidente que a personagem sem presença física terá sua integridade física e psicológica ameaçada pelas demais crianças filhas de famílias italianas e irlandesas – todas brancas, já que tanto na peça quanto no filme fica evidente que Donald não é apenas o único aluno negro, mas o primeiro: “*Our first Negro student*” (Shanley, 2005, p. 25). Esses diálogos nos ajudam a compreender uma personagem complexa sem voz e rosto, mas também colabora para ajudar o leitor/espectador a ter outra dimensão de tempo e espaço de outras personagens e recursos da peça que também não estão tão evidentes, como exemplo, o modo estereotipado com que irmã Aloysius se refere às famílias irlandesas e italianas como *street-tough* e *trouble-makers* – “This parish serves Irish and Italian families. Someone will hit Donald Miller” (Shanley, 2005, p. 23). Para Gaudreault e Jost:

A capacidade quase universal de “tomar o lugar” que a língua possui (sua capacidade ilimitada de exprimir tudo), como seu caráter abstrato, impede-a assim de restituir, com exatidão, certas realidades, dentre as quais as relações de ordem espacial. Uma narrativa escritural, por mais “cênica” que seja, não terá jamais a medida para respeitar simultaneamente os parâmetros topográficos (espaciais) e cronométricos (temporais) do evento com o qual ela se relaciona. (Gaudreault; Jost, 2013, p. 101)

Diante disso, podemos concluir que, na ausência da personagem expressando fisicamente o que ele é, apenas o texto por si só pode não dar conta de expressar, de significar uma personagem em toda sua complexidade inerente. Já a representação cinematográfica pode contar com o componente cênico em sua relação tempo-espaço na inserção topográfica da(s) personagem(ns). Evidentemente, isso também está presente na encenação teatral. No entanto, diferentemente da ampla gama de recursos de câmera e edição presentes na montagem cinematográfica, no teatro temos o espectador em frente ao ator, sem a intermediação da câmera/narradora, sem contar que, em se tratando da convenção tempo-espaço, o cinema mostra um presente idealizado, que foi concebido, estruturado no passado.

Na adaptação para o cinema realizada em 2008, roteirizada e dirigida pelo próprio Shanley, o dramaturgo/diretor resolveu dar rosto e voz para a personagem Donald, que, se não podemos afirmar ser a personagem principal no texto teatral e no cinema, podemos dizer que a narrativa e o fio condutor de tudo o que é problematizado e dito existe em razão de sua existência. Nesse contexto, “A adaptação buscaria, em linhas gerais, “equivalências” em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história: temas, eventos, mundo, personagens, motivações, pontos de vista, consequências, contextos, símbolos, imagens e assim por diante” (Hutcheon, 2013, p. 32).

Não à toa que a autora usa o termo “equivalências” entre aspas. Por implicitamente não ter a pretensão de ser o trabalho de origem, o adaptador e a adaptação sempre trabalham com ajustes que em um primeiro momento podem parecer lineares e convencionais, mas que no nosso caso específico nos apresenta outro olhar narrativo; não é só um ator a mais ali. Além disso, vale destacar que:

No decorrer dos eventos que formam a trama da narrativa, os atores de cinema, ao contrário dos de teatro, não são, então, os únicos a emitir “sinais”. Esses outros “sinais”, que vêm pelo viés da câmera, são plausivelmente emitidos por uma instância situada de algum modo acima dessas instâncias de primeiro nível que são os atores; por uma instância superior, portanto, que seria o equivalente cinematográfico do narrador escritural. (Gaudreault; Jost, 2013, p. 38)

Ou seja, embora diferente da narrativa de um romance, por exemplo, no texto teatral em geral podemos contar com relativa quantidade de informações para que o leitor (falando estritamente do texto escrito) possa delimitar o enredo e as personagens. No caso da encenação teatral, temos o trabalho do diretor delimitando o que acontece na instância tempo-espácio do palco em se tratando dos recursos cênicos e da configuração dos atores. No entanto, no teatro, a “câmera” são os olhos do espectador, com suas idiossincrasias atuando junto com o que é apreendido à sua frente.

Já no caso de uma versão cinematográfica, o roteiro geralmente pré-definido atua juntamente com a câmera/narrador/diretor na construção da narrativa. Comparativamente, não é meramente a simples ideia de o espectador ter à sua frente o palco ou a tela. Temos que levar em

conta recursos técnicos, cênicos, dramáticos que estão presentes em uma mídia e não o estão na outra.

Em se tratando especificamente da personagem de Donald Miller, quando o autor decide inseri-lo na versão cinematográfica, não se trata de decisão meramente acessória. É uma reconstrução intersemiótica. Uma recriação de uma mídia para outra mídia, na qual se recriam personagens. De acordo com Hutcheon:

Em resumo, a adaptação pode ser descrita do seguinte modo:
 - Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
 - Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
 - Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.
 Assim, a adaptação é uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária – ela é a sua própria coisa palimpséstica. (Hutcheon, 2013, p. 30)

O adjetivo *palimpséstico*, termo usado por Hutcheon, emprestado do poeta e crítico Michael Alexander (Ermarth *apud* Hutcheon, 2013, p. 27) vem do termo *palimpsesto*, que na Idade Média designava um pergaminho que era raspado para a sua reutilização. No caso particular de uma adaptação de um texto literário para uma mídia como o cinema, poderíamos até entender como uma analogia a ideia de raspagem do suporte de escrita porque esse processo poderia ser entendido como algo que deixa certa carga residual e que não acarreta em uma mera sobreposição de escritos, mas numa confluência que cria, recria e reposiciona determinado texto.

No caso particular de *Doubt*, por se tratar de uma peça em que o dramaturgo também se transmuta em diretor de sua adaptação cinematográfica (porque podemos entender aqui também dramaturgo como duas personas distintas, se considerarmos a construção narrativa que cada mídia impõe).

Independentemente de vínculos preexistentes, a adaptação está sempre dialogando com suas referências, tanto para seu realizador quanto para o seu espectador.

De acordo com Fischlin e Fortier (*apud* Hutcheon, 2013, p. 30), “Grosso modo, a adaptação inclui quase toda alteração feita em certas obras culturais do passado, vinculando-se, pois, a um processo de recriação cultural mais amplo”. Diante disso, a presença física de Donald Miller na versão cinematográfica funciona como uma adaptação dentro

da adaptação. Adaptação de uma obra para outra mídia que é ao mesmo tempo uma recriação que dialoga com o passado, em certo grau o reverenciando e ao mesmo tempo sendo iconoclasta, uma vez que já não se está mais no mesmo ponto de partida do criador da obra-referência.

A partir disso, é importante problematizar e comparar as diferentes estratégias empregadas em cada mídia quanto à construção da personagem Donald Miller e, concomitantemente, à ambiguidade nas duas narrativas.

A PERSONAGEM IRMÃ JAMES

De acordo com a caracterização das personagens da peça, Irmã James, a professora da turma de Donald Miller está na casa dos vinte anos. Provavelmente, a Irmã James do filme, em contraste com as demais personagens, seja o arquétipo de personagem da melhor tradição literária, se analisarmos o fato de que no filme fica evidenciado o seu desconforto e sua angústia por se sentir culpada pelo que pode estar acontecendo com Donald e por não saber se ainda acredita na inocência de padre Flynn ou se acredita no que pode ser apenas ilações de irmã Aloysius.

FIGURA 2 – IRMÃ JAMES



Fonte: Frame de Doubt (2008).

Sua inquietação é expressa imagetivamente pela personificação de sua personagem, tanto em cenas que a mostram na cama sem conseguir dormir ou, mesmo em momentos alegres, como na cena da aula de dança, em que James aparentemente parece estar feliz pelo ambiente descontraído e musical. Porém a câmera/narrador consegue captar na imagem abaixo o que parece ser um momento, um espasmo de hesitação, em que a personagem parece refletir, ruminar sobre o que seu testemunho trouxe para a vida de todos ali, o gatilho para a sua angústia e gatilho para a narrativa.

Tanto no texto quanto na versão cinematográfica, o que sabemos dela pela irmã Aloysius é que irmã James é “ingênua” na maneira como vê a vida e os alunos. O que irmã Aloysius vê como ingenuidade, Padre Flynn vê como generosidade e amor pelos alunos, o que o padre expressa em uma conversa, sentados os dois no jardim da escola:

FATHER FLYNN: She sees me talk in a human way to these children and she immediately assumes there must be something wrong with it. Something dirty. Well, I'm not going to let her keep this parish in the Dark Ages! And I'm not going to let her destroy my spirit of compassion!

SISTER JAMES: I'm sure that's not her intent.

FATHER FLYNN: I care about this congregation!

SISTER JAMES: I know you do.

FATHER FLYNN: Like you care about your class! You love them, don't you?

SISTER JAMES: Yes.

FATHER FLYNN: That's natural. How else would you relate to children? I can look at your face and know your philosophy: kindness.

SISTER JAMES: I don't know. I mean, of course.

FATHER FLYNN: What is Sister Aloysius' philosophy do you suppose? (A pause.)

SISTER JAMES: I don't have to suppose. She's told me. She discourages... warmth. She's suggested I be more... formal.

FATHER FLYNN: There are people who go after your humanity, Sister James, who tell you the light in your heart is a weakness. That your soft feelings betray you. I don't believe that. It's an old tactic of cruel people to kill kindness in the name of virtue. Don't believe it. There's nothing wrong with love.

SISTER JAMES: Of course not, but...

FATHER FLYNN: Have you forgotten that was the message of the Savior to us all. Love. Not suspicion, disapproval and judgment. Love of people. Have you found Sister Aloysius a positive inspiration?

(Shanley, 2005, p. 38-39)

O diálogo acima visto pelo prisma da ambiguidade que permeia toda a narrativa, também pode ser entendido como uma tentativa de

manipulação por parte do padre, da mesma forma que as falas acusatórias de irmã Aloysius em diálogos prévios como irmã James. A narrativa deixa tudo e todos em suspeição.

A PERSONAGEM FATHER FLYNN

O Padre é descrito no texto como próximo dos quarenta anos e oriundo da classe trabalhadora. Em uma narrativa como a do teatro, pela sua natureza dialógica, em que a construção das personagens se realiza na forma com que se combinam personagens e seus diálogos, na sua interação com a representação cênica, sobretudo num texto amarrado pela ambiguidade do que é sugerido, dito e por vezes inferido, temos esta personagem que também é delineada pelo que expressa verbalmente em seus dois sermões em missas e em uma fala para os alunos na aula de basquete.

FIGURA 4 – PADRE BRENDAN FLYNN



Fonte: Frame de *Doubt* (2008).

No primeiro sermão, no início das duas narrativas, o padre problematiza a questão da dúvida versus fé. No preâmbulo, ele argumenta que por vezes o que nos une enquanto pessoas é o sentimento de desespero que pode acometer uma comunidade, uma nação, e ele cita como exem-

plo a comoção pela morte presidente Kennedy, que acontecera um ano antes, de acordo com a delimitação cronológica do dramaturgo.

Em sua parábola, ele conta a história de um marinheiro experiente perdido; em alto mar. Único sobrevivente de um naufrágio, ele consegue traçar uma rota para casa apenas olhando a posição das estrelas. Porém adormece e acorda com as nuvens cobrindo todo o céu. Já faminto e com sede, o marinheiro já não tem certeza se está a caminho de casa e vê o tempo passar lentamente. Já começa a ter dúvidas de sua redenção. O padre conclui o sermão conclamando aos presentes para refletirem sobre a fé:

FATHER FLYNN: There are those of you in church today who know exactly the crisis of faith I describe. I want to say to you: Doubt can be as powerful and sustaining as certainty. When you are lost, you are not alone. In the name of the Father, the Son, and the Holy Ghost. Amen. (He exits.) (Shanley, 2005, p. 14)

Portanto, podemos entender como um recurso sofisticado da trama a personagem que é delineada não pelo que fala na peça, mas o que fala na terceira pessoa. Por outro lado, o que ela fala na terceira pessoa pode ser entendido antes como um diálogo interno; a alegoria do marinheiro à deriva sendo compreendida como a angústia existencial do padre. E essa angústia, como parece ser tudo o que fica em suspense na narrativa, seria o atestado de culpa, visto sob certa perspectiva?

Para Candido *et al.* (1968, p. 91): “O monólogo, em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público.” Na versão cinematográfica, também temos esta interlocução nos sermões e na fala do padre, só que ainda mais amplificada pelos recursos discursivos e cênicos predicativos da linguagem cinematográfica, como a presença da irmã Aloysius andando entre as fileiras de bancos da igreja e fazendo um contraponto narrativo ao discurso do padre, presença que também colabora para delimitar a construção dos arquétipos das duas personagens antagonicas, se analisadas e confrontadas diretamente dentro da configuração do enredo.

A PERSONAGEM IRMÃ ALOYSIUS BEAUVIER

*When you take a step to address wrongdoing,
you are taking a step away from God, but in His service.
Dealing with such matters is hard and thankless work.*

S Aloysius (Shanley, 2005, p. 24)

A personagem irmã Aloysius Beauvier, a diretora da escola, de acordo com o texto da peça com idade entre cinquenta a sessenta anos, já foi casada e seu marido morreu na guerra. A partir de suas falas é que em certa medida são delineadas as demais personagens, tanto para o leitor quanto para o espectador, evidentemente sob a perspectiva da suspeição, porque fica nebulosa na construção da personagem a linha tênue que separa o que é de fato conservadorismo, dogma e convicção, da hipocrisia, da calúnia, da mentalidade retrógrada e da perseguição.

FIGURA 5 – IRMÃ ALOYSIUS (DIRETORA DA ESCOLA CATÓLICA)



Fonte: Frame de *Doubt* (2008).

É possível fazer um paralelo no caso particular da sua representação tanto na peça quanto na adaptação cinematográfica, com a figura do *corifeu* e do coro no teatro antigo, pois através de sua voz temos uma primeira apresentação de cada personagem, até mesmo de sua principal

interlocutora, já que nos diálogos entre elas, fica evidente como irmã Aloysius vê irmã James. Para Candido *et al.*:

A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando toma em mãos as rédeas do seu próprio destino: o espantoso de toda criação dramática – em oposição à lírica – é que o autêntico criador não se reconhece na personagem que deu origem. (Candido *et al.*, 1968, p. 100-101)

Problematizando o que Candido *et al.*, considera, no caso específico do texto de *Doubt* e de sua intermedialidade, poderíamos dizer que o estatuto da personagem é constituído dentro de uma narrativa que de fato vai além do que o autor escreveu/concebeu. Nas entrelinhas do não dito que é a tônica do enredo, o leitor ou telespectador pode apreender outros significados e sentidos. Portanto, na criação da personagem em *Doubt*, para além da presença do autor, tem também o interlocutor que existe em busca de uma convicção, que talvez não venha jamais.

Dai voltamos ao autor de *Doubt*. Talvez de fato, como propõe Candido *et al.* (1968, p. 101), ele não “se reconheça na personagem a que deu origem”. Porém, tenha sido esta justamente a intenção. E também deixar para o leitor a tarefa de “julgar” as personagens. Diante disso, todas as personagens estariam em aberto, até mesma irmã Aloysius, que durante todo o enredo é a representação da convicção em termos do julgamento prévio que faz do padre, mas que no final tem sua redenção, pois reconhece que não tem certeza alguma, enquanto é confortada por irmã James:

SISTER JAMES: Then why did Father Flynn leave? What did you say to him to make him go?

SISTER ALOYSIUS: That I had called a nun in his previous parish. That I had found out his prior history of infringements.

SISTER JAMES: So you did prove it!

SISTER ALOYSIUS: I was lying. I made no such call.

SISTER JAMES: You lied?

SISTER ALOYSIUS: Yes. But if he had no such history, the lie wouldn't have worked. His resignation was his confession. He was what I thought he was. And he's gone.

SISTER JAMES: I can't believe you lied.

SISTER ALOYSIUS: In the pursuit of wrongdoing, one steps away from God. Of course there's a price

SISTER JAMES: I see. So now he's in another school.

SISTER ALOYSIUS: Yes. Oh, Sister James!
 SISTER JAMES: What is it, Sister?
 SISTER ALOYSIUS: I have doubts! I have such doubts!
(Sister Aloysius is bent with emotion. Sister James comforts her. Lights fade) (Shanley, 2005, p. 51-52)

Para sua representação na tela, o cineasta optou por ângulos e *patterns* muito comuns no cinema para destacar sua (talvez apenas aparente) imponência, como na imagem abaixo, numa perspectiva *contra-plongée*, em que a câmera está abaixo do que deve ser destacado.

FIGURA 6 – IRMÃ ALOYSIUS (NO ALTO), WILLIAM LONDON E IRMÃ JAMES



Fonte: Frame de *Doubt* (2008).

No cinema, também a câmera funciona como uma espécie de narrador, uma vez que conduz o olhar do espectador, diferente do teatro, onde o que é visto não tem a mediação da câmera. Para Brook, (*apud* Hutcheon, 2013, p. 180) [...] “o teatro permite a vivência de algo incrivelmente poderoso e ao mesmo tempo nos reserva certa liberdade. Essa dupla ilusão é a própria base tanto da experiência do teatro quanto da forma dramática [...]”. Portanto, no cinema, a escolha de determinado ângulo

da câmera em determinada cena também faz parte, enquanto recurso discursivo e linguístico, da construção da personagem [...] “o cinema segue esse princípio com seus *closes* e suas tomadas longas, mas o efeito é bastante diferente” (Brook, *apud* Hutcheon, 2013, p. 180). “Em parte por causa da diferença entre ação ao vivo e ação mediada” (Hutcheon, 2013, p. 180). E, por consequência, as demais personagens são construídas também dentro desta distinção ou oposição em que o realizador decide apresentar esta ou aquela personagem de certa perspectiva.

A PERSONAGEM SENHORA MILLER

A mãe de Donald Miller está presente no texto e no filme. Não é mencionado qual seria seu prenome. Na peça, ela aparece apenas no Ato oito, após convite da diretora para uma reunião com os pais. No filme, a conversa entre a senhora Miller e a diretora é deslocada para uma caminhada entre a escola e seu trabalho.

FIGURA 7 – SENHORA MULLER



Fonte: Frame de *Doubt* (2008)

O intuito da conversa para Irmã Aloysius era contar com o apoio da família na sua cruzada contra o padre. No entanto, a irmã é surpre-

endida por uma mãe pragmática que está preocupada é que seu filho consiga as notas para ingressar na *high school*, a partir de junho. A mãe diz que não conhece pessoalmente o padre, mas sabe que o filho nutre grande estima por ele. Relata que no episódio da ingestão do vinho da sacristia, o pai de Donald, que não gosta do filho, bateu nele, violência que é uma constante pelo seu relato, pois segundo ela, o pai não entende a “natureza” do filho, conforme termo usado por ela.

A ambiguidade na presença discursiva da personagem senhora Miller é marcada por não dar ouvidos às acusações contra o benfeitor de seu filho. É verdade que não sabemos se o que fala a irmã Aloysius é verdade. Contudo, são acusações graves. Em cinco situações a mãe recorre à frase “é só até junho” para tentar encerrar o assunto ante ao bombardeio de argumentações de irmã Aloysius.

Não sabemos se a mãe entendeu a dimensão das acusações, ou fez-se dissimulada. Mas fica evidente que sua presença cênica colabora para deixar ainda mais a trama em suspense e o que poderíamos ver como um esclarecimento de certa ordem dos fatos, na verdade lança mais suspeição sobre a narrativa.

DO TEXTO À TELA

Na versão cinematográfica, a presença física da personagem Donald Miller se faz representar não por acaso já nas primeiras cenas, onde o narrador-câmera tem intenção de delinear como podemos conceber imageticamente a escola católica no contexto temporal-espacial dos anos 1960. No prefácio da peça, John Patrick Shanley delimita mais precisamente o ano que se passa a história, 1964. O próprio autor, também descendentes de irlandeses, nasceu em 1950. Isso não significa obviamente que se trata de um trabalho com reminiscências autobiográficas. No entanto, podemos dizer que Shanley retrata um ambiente cultural experienciado por ele no final de sua infância.

Logo no início do filme, vemos o garoto Donald Miller, um dos coroinhas, chegando atrasado para os preparativos da missa. É importante destacar que essa cena não existe na peça. No entanto, da sua atuação enquanto coroinha é que se desencadeará um dos recursos dramáticos

mais importantes tanto para o filme quanto para a peça em se tratando de criar o clima de suspeição que permeia ambas narrativas.

Após ser orientada por irmã Aloysius para que fique alerta para qualquer tipo de movimentação suspeita, Quando irmã James diz à diretora da St. Nicholas School, Irmã Aloysius, que Donald Miller voltou da reitoria para a sala de aula parecendo assustado e com hálito etílico, não há dúvidas mais para Aloysius dos crimes do padre. Na peça, isso acontece no capítulo 4, praticamente na metade do texto. No filme, isso é revelado por uma irmã James, insegura nas escolhas das palavras, no primeiro 1/3 da trama. Em ambos os casos temos o gatilho para o que será problematizado em ambas as mídias, e na construção das personagens que doravante orbitarão a ideia de suspeição, incerteza e dúvida presentes nas personagens para o leitor/espectador mais atento.

No caso de irmã James, o filme a constrói como uma pessoa atormentada pelo fantasma da dúvida personificadas nas personagens de irmã Aloysius e Father Flynn. Este como alguém que ela quer acreditar como uma pessoa justa e aquela como alguém que instila medo e desconfiança não apenas como vê o padre, mas na maneira como se deve ver a vida e seu trabalho com as crianças.

Essa parte do enredo em ambas as mídias colabora para a delimitação da personalidade das duas personagens femininas: Irmã Aloysius, a senhora de meia idade conservadora, preconceituosa e hipócrita, que não vê distinção entre dogma e dúvida; e Irmã James, a jovem sensata, generosa e carinhosa com os seus alunos, que vive a angústia da dúvida instilada por irmã Aloysius.

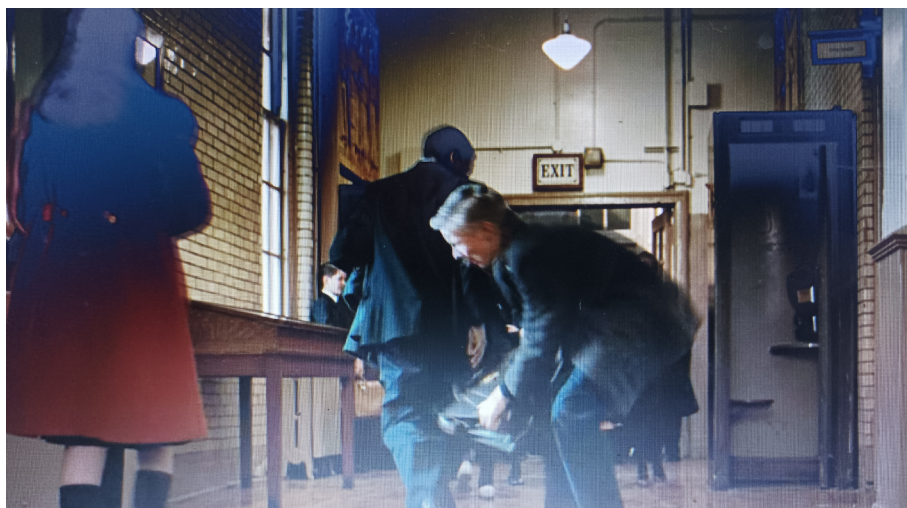
Para reforçar esse comportamento ambíguo, na adaptação cinematográfica, o roteirista/diretor optou por criar novas cenas, como quando os alunos estão na aula de dança e irmã James consegue ver, a partir do salão de dança, o padre entrar sozinho no vestiário e guardar no armário do garoto algo que seria uma camiseta branca. Another relevant thing is the color of Donald's t-shirt. It is a white t-shirt, as if representing that the innocence and purity of the boy are now in the hands of Father Flynn. (Fritsch, 2012, p. 96).

Outra cena que não há no texto é quando o garoto ganha um brinquedo do padre. Depois, em um ataque de *bullying* no corredor da escola, tendo como alzo o colega de sala William London, o brinquedo

é pisoteado. O padre vê a cena e tenta confortar o garoto. Irmã James observa tudo, o que provavelmente acontece para fazer pairar mais dúvidas e angústia a respeito de como esta vê o padre.

Outro ponto diferente do texto da peça acontece com a presença de William London nesta cena. William também não tem voz e rosto na peça. Tanto no texto quanto no filme, ele é mencionado jocosamente por irmã James como alguém que supostamente simula sangramento no nariz para ser dispensado das aulas. Assim, é significativo que o roteirista tenha optado por colocar as duas personagens, que não existiam fisicamente na peça, e que efetivamente não tinham nenhum tipo de conexão, na mesma cena.

FIGURA 8 – “WILLIAM LONDON DERRUBA A BOLSA DE DONALD MILLER PROPOSITAMENTE – *BULLYING*”



Fonte: Frame de *Doubt* (2008).

A isso, soma-se a personagem de padre Brendan Flynn, que transita entre as supostas convicções de irmã Aloysius e a incerteza que toma conta de irmã James, que tanto no texto teatral quanto no filme, vive o dilema de deixar ou não de acreditar no padre enquanto alguém que ajuda Donald Miller. Mesmo com a presença física do garoto no filme, ainda assim muito do que sabemos dele vêm de irmã James.

A cena em que a mãe do garoto, senhora Miller, vai à escola atendendo ao convite da diretora irmã Aloysius também é concebida cenicamente diferente. No texto, a conversa acontece dentro da sala da diretoria. No filme, o diálogo começa na sala da diretora, mas o roteirista optou por deslocar as personagens em uma caminhada até o trabalho da mãe do garoto. Nessa cena, a mãe explica que não foi só pelo vinho que o pai o espancou. Segundo ela, ele não aceita o que a mãe caracteriza como um comportamento da “natureza” do menino. Aqui também temos uma informação para a construção da personagem Donald Miller que, como já é de praxe na narrativa, é dito de forma enviesada e dissimulada.

Tanto na peça quanto no filme não podemos contar com a figura de um narrador onisciente que funciona como uma referência ou ponto de partida. Para Xavier:

Nosso olho, e com ele nossa consciência, identifica-se com os personagens no filme; olhamos para o mundo com os olhos deles e, por isso, não temos nenhum ângulo de visão próprio. Andamos pelo meio de multidões, galopamos, voamos ou caímos com o herói, se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”. (Xavier, 1983, p. 85)

Assim, o que o autor chama de “identificação” pode ser entendido também como o narrador/câmera que apresenta as personagens de certa perspectiva dentro da materialidade fílmica e cênica, que torna o pleno exercício de apreciação também um momento constitutivo do objeto estético. Nesse sentido, de acordo com Candido *et al.*, podemos:

Definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. [...] graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens do romance. (Candido *et al.*, 1968, p. 106)

Tanto o teatro quanto o cinema têm como ponto de partida o espectador com a imagem à sua frente, sendo o cinema mais profícuo em recursos e imagens se pensarmos em toda a gama de recursos tecnológicos disponíveis. Devemos salientar, ainda, que o cinema não é apenas,

grosso modo, uma câmera-narrador, mas pode contar com os infindáveis recursos de edição, diferentemente do teatro e toda sua organicidade. Como aponta Hutcheon:

O narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real. (Hutcheon, 2013, p 35)

Sobre isso, é importante ressaltar que o que vemos na peça é o presente, aqui agora. No cinema, dentro das imagens em movimento, temos a ligeira ilusão de que estamos vivendo o presente daquela narrativa, mas é uma apreensão do tempo e do espaço que está ontologicamente no passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças concebidas no texto da peça para a adaptação cinematográfica não mudaram em sua essência a estrutura do enredo. A ideia central da peça, a “dúvida” que reside em todas as personagens, está presente também no filme diante dos recursos adaptativos e estéticos utilizados. A presença física e a voz da personagem Donald Miller destacaram outra personagem, que não é apenas aquela inferida pelo discurso das outras personagens na peça. Nesse sentido, trata-se de uma nova história com uma nova personagem, se pensarmos a complexidade imagética desta em cada gênero, considerando as limitações e virtudes da realização teatral e cinematográfica.

A peça e o filme não esclarecem se de fato tratava de caso de pedofilia ou intolerância, já que até mesmo a antagonista do padre, Irmã Aloysius, ao final da peça e do filme reconhece não ter certeza alguma. Portanto, o dramaturgo/cineasta é bem sucedido na sua construção da ambiguidade que envolve trama e as personagens nas duas mídias. Assim, a ambiguidade que é o principal mote da concepção teatral original também está evidente e valorizada na recriação cinematográfica.

REFERÊNCIAS

Candido, A. *et al.* **A personagem de Ficção**. Ed – São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.

Doubt. Direção: John Patrick Shanley. Produção de Scott Rudin. Estados Unidos: Miramax Films e Scott Rudin productions, 2008. 1 DVD.

Gaudreault, A.; Jost, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

Hutcheon, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. 2. Ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

Shanley, J. P. **Doubt, a parable**. 1. Ed. - Nova York: Dramatists Play Service, Inc, 2005.

Xavier, I. (Org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

Fritsch, V. H. **“One Steps Away From God” An Analysis of John Patrick Shanley’s Doubt, a Parable Through a Hermeneutics of the Imaginary**. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, 2012.

SOBRE OS AUTORES

Ana Flávia Branco é graduanda em Letras –Português/ Inglês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG) e participante do programa de mobilidade acadêmica no exterior, pelo qual estuda Língua, Literaturas e Culturas na Universidade do Porto (Uporto). Atuou como professora de inglês no ensino básico e já desenvolveu pesquisa na área de formação de professores de língua estrangeira e interculturalidade no ensino de língua inglesa. Atualmente, pesquisa na área dos estudos literários sobre a marginalização da infância.

Andrio J. R. dos Santos é Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), vinculado ao estágio pós-doutoral do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFSM, Bolsa PNPd/CAPES, sob supervisão do prof. Dr. Anselmo Peres Alós. Participa de Grupos de Pesquisa “Trânsitos teóricos e deslocamentos epistêmicos: feminismos, estudos de gênero e teoria queer” e “Literatura, cinema e ensino”. Pesquisa ficção gótica e suas relações à ansiedade sociais sobre corpo, gênero e sexualidade, apresentando particular interesse na figura do vampiro. O trabalho aqui apresentado foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Bianca Grabaski Accioly é mestranda do Programa de Pós-Graduação/ Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/FAP e vinculada à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Bolsista Capes/DS (2023). É membro do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq). Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). E-mail: grabaskib@gmail.com

Cristiane Wosniak é doutora e Mestre em Comunicação e Linguagens - linha de pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual (UTP). Docente adjunta da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/FAP (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/Unespar/FAP). Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPR, vinculada à linha de pesquisa: Linguagem, Corpo e Estética na Educação (LiCorEs). Líder do GP CineCriare – Cinema: criação e reflexão (PPG-CINEAV/CNPq) e membro do GP Labelit – Laboratório de estudos em educação, linguagem e teatralidades (PPGE/CNPq). E-mail: cristiane.wosniak@unespar.edu.br

Diego Gomes do Valle é professor Adjunto de Literatura no curso de Letras da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS. Faz parte dos seguintes grupos de pesquisa do CNPq: “Língua(gem), discurso e subjetividade”, “Literatura, cinema e ensino” e “Métodos em Teoria e Crítica Literária”. Realizou em 2022-2023 estágio pós-doutoral na

Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), é Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduado em Letras (UEPG) e em Filosofia (Claretiano), vem publicando artigos e capítulos em livros buscando sempre a interdisciplinaridade e o trabalho comparativo, nunca perdendo de vista a dimensão do ensino. E-mail: diego.valle@uffs.edu.br

Fábio Augusto Steyer possui formação interdisciplinar, com graduação em Comunicação Social/Jornalismo, História e Letras/Português (todas pela PUCRS), Especialização em Cinema (PUCRS), Mestrado em História (PUCRS), Doutorado em Literatura (UFRGS) e estágio de Pós-Doutorado em Literatura (UFRGS). Com passagens por várias instituições como docente em suas áreas de formação, entre elas Unisinos, UCS, Univates e UFRGS, atualmente é professor associado na Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), atuando na graduação e pós-graduação em Letras. Possui diversos livros publicados como autor e organizador, além de vários artigos em revistas acadêmicas. Participa dos grupos de pesquisa "Literatura, cinema e ensino" e "Métodos em teoria e crítica literária", ambos certificados pelo CNPq.

Fábio Ricardo Gioppo é Graduado em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras - Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - e Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); Doutorando no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens - pela Universidade Tuiuti do Paraná (UTP). Faz parte do *Grupo de Pesquisa Literatura, Cinema e Ensino*, do Instituto Federal do Paraná (IFPR). É professor de Língua Portuguesa com dedicação exclusiva no Instituto Federal do Paraná - Campus Curitiba - desde 2010.

Jeanine Geraldo Javarez é Doutora em Letras pela Universidade Federal do Paraná, possui graduação em Letras Português/ Inglês, especialização em Narrativas Visuais, pela e mestrado em Estudos da Linguagem. Atualmente é professora do Instituto Federal do Paraná, coordenadora do curso técnico integrado em Informática, e líder do grupo de pesquisa em Literatura, Cinema e Ensino, criado em 2018. Atuou na coordenação de ensino, na coordenação do núcleo de atendimento às pessoas com necessidades específicas (Napne) e na subcomissão permanente de pessoal docente (SCPPD). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica literária, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, crítica e teoria literária, literatura comparada, leitura e estudos culturais. É autora de *O animal que me tornei* (2018), *As folhas vermelhas do outono* (2020) e *Alcateia* (2022).

Larissa de Cássia Antunes Ribeiro é autora e organizadora de diversas obras no campo dos Estudos Literários, membro dos Grupos de Pesquisa: Estudos da Dramaturgia – coordenado pelo Professor Dr. Edson Santos Silva (UNICENTRO-PR) e Literatura, Cinema e Ensino, coordenado pela professora Jeanine Javarez (IFPR). Graduada em Letras - Português/ Francês pela Universidade Estadual de Ponta Grossa - UEPG; Mestre e Doutora em Estudos Literários pela UEPG e Universidade Estadual do Paraná - UFPR, respectivamente. Atua no Ensino de Língua Francesa no Centro de Línguas da Universidade Estadual do Centro Oeste – UNICENTRO – Irati/PR. É professora mentora no Curso de Especialização de Ambientes de Aprendizagem no Plano Nacional de Desenvolvimento (PDE) pela Universidade Virtual do Paraná.

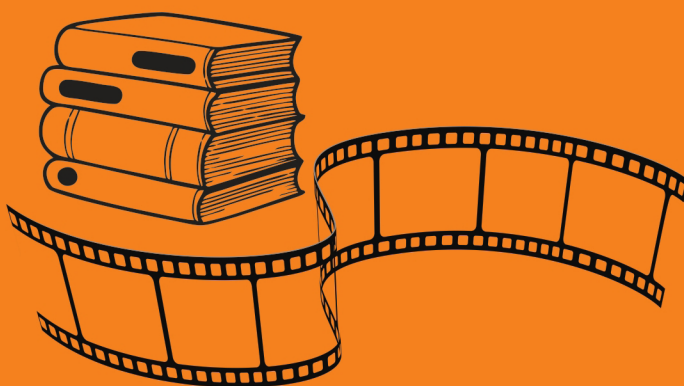
Rosenéia do Rocio Prestes Hauer é Editora, licenciada em Letras/ Espanhol e Mestre em Estudos da Linguagem, pela Universidade Estadual de Ponta Grossa. Graduanda em Pedagogia (Uniasselvi), especialista em Metodologia do Ensino de Língua Portuguesa e revisora certificada pela UNESP.

Silvio Roberto Zocante da Silva é graduado em Letras Inglês pela Universidade Federal do Paraná e Especialista em Estudos da Linguagem, pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR).

Thatiane Prochner é Graduada em Letras Português / Inglês, Especialista em Letras - Língua Portuguesa, Linguística e Literatura - e Mestre em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG); Doutoranda em Letras - Interfaces entre Língua e Literatura - pela Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). Faz parte do *Grupo de Pesquisa Literatura, Cinema e Ensino*, do Instituto Federal do Paraná (IFPR). Atua como coordenadora do *Projeto Ellas*, promovendo pesquisas produzidas por mulheres. É autora da obra *Interfaces do (in)verso* (2019) e organizadora do *Projeto Poesia na PRÁTICA* (2021).

Thiago Henrique Cardoso é mestrando do Programa de Pós-Graduação/Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e vinculado à linha de pesquisa (2): Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo. Membro do Grupo de Pesquisa CineCriare – Cinema: criação e reflexão (Unespar/PPG-CINEAV/CNPq). Especialista em Produção Multimídia com ênfase em Audiovisual (Universidade Anhanguera, 2022). Bacharel em Cinema e Vídeo (Unespar/FAP) e Técnico em Produção de Áudio e Vídeo pelo Instituto Federal do Paraná (IFPR, 2011). Atuou como docente substituto no Curso Técnico de Áudio e Vídeo no IFPR (2018-2020). E-mail: thiagocardoso89@gmail.com

Para muito além da adaptação cinematográfica considerada como dependente da arte literária, quiçá como um gênero menor em relação à supremacia literária, nossa proposta está pautada no princípio da autonomia do cinema como intérprete e criador no processo de estabelecimento de modificações que transformam livremente uma obra em outra. Stam pontua que “a teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *détournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação” (STAM, 2008, p. 21). Destarte, frente a tantos possíveis tropos que identificam a originalidade e a individualidade da arte cinematográfica, seria até incoerente tomarmos ainda o termo “fidelidade” como comparativo plausível em um trabalho de análise acadêmica em que se considere a adaptação. Logo, neste volume de trabalhos desenvolvidos pelo grupo de estudos sobre Literatura, Cinema e Ensino, sob o título *Da Literatura ao Cinema: adaptação em cena*, apresentamos análises direcionadas a obras fílmicas que, necessariamente, configuram-se como adaptações de obras literárias ou peças teatrais, analisando o objeto criticamente enquanto obra de caráter autônomo, admitindo-se, desde o início, “a originalidade absoluta da linguagem cinematográfica.” (MARTIN, 2007, p. 19).



Esta obra contou com apoio e recursos:



ISBN: 978-65-86625-89-9