

n.2, 2013

LITERARTES

diálogos entre a literatura e
o cinema sob a perspectiva da
infância e adolescência



EQUIPE EDITORIAL

Coordenação **MARIA ZILDA DA CUNHA**

[Prof.^a D.ra do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo. Docente da área de Literatura Infantil e Juvenil e do Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa]

Editora **Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann**

Apoio editorial para web **Thais do Val**

Projeto gráfico **Isabella Lotufo**

Criação do logotipo **Silvana Mattievich**

Ilustração de capa **Marina Faria**

Preparação e revisão **Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann**

Paula Leocádia

Regina Célia Ruiz

Renata Paltrinieri Hograefe

Rosmeire Zanfolin Pires

Prof.a Maria Aparecida Macedo (PUC-SP)

Pareceristas da segunda edição

Andrea Castelaci Martins [Universidade de São Paulo]

Davina Marques [Universidade de São Paulo]

Euclides Lins [Universidade de São Paulo]

Maria Auxiliadora Fontana Baseio [Universidade de Santo Amaro]

Maria Cristina Xavier de Oliveira [Universidade de São Paulo]

Maria Luiza Guarnieri Atik [Universidade Presbiteriana Mackenzie]

Patrícia Carvalhinhos [Universidade de São Paulo]

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

ENTREVISTAS

- Um diálogo com o diretor do filme *Corda Bamba, história de uma menina equilibrista*** Adriana Falcato Almeida Araldo p.7
- Mauricio de Sousa – Literatura e cinema de animação: diálogos**
Ricardo Macedo p.13
- Diálogos ao pé da árvore: uma conversa com a roteirista de *Meu Pé de Laranja-Lima*** Adriana Falcato Almeida Araldo p.18

ARTIGOS

- Hamlet passeia na savana** Elizabeth Ramos, Poema Quesado Valente Meyer, Manoela Sarubbi Henares Figueiredo p.23
- Intersecções e divergências entre literatura e cinema nas (re) interpretações do mito Inesiano** Glória Marques Ferreira p.40
- O grotesco e o *nonsense* de Alice: Diálogos desafiadores nas produções culturais para crianças e jovens** Nathalia Xavier Thomaz p.55
- De Basile a Disney: uma comparação entre *Sol, Lua e Tália* e *A Bela Adormecida*** Bruna Cardoso Brasil de Souza p.65

Peter Pan no século XXI: uma atualização do mito do menino que não queria crescer Karen Stephanie Melo p.76

Entre olhares: relações entre literatura e cinema
Joana Marques Ribeiro p.92

Discusiones propedéuticas sobre teoría de la transposición: acerca de la ausencia de una teoría de la enunciación y los prejuicios de la semiótica de la literatura en la consideración del cine
Raúl Cuadros Contreras p.111

RESENHAS

A personagem de ficção Maria Laura Pozzobon Spengler p.134

Roland Barthes e a fotografia Rodrigo da Costa Araujo p.138

O mundo de Mary & Max Thais Fonseca de Andrade p.143

Tainá - A origem e Meu Pé de Laranja Lima: o popular e o erudito no cinema infantil brasileiro Sérgio Rizzo p.149

ENTRE LINHAS E TELAS

Caro leitor,

É um grande prazer encontrá-lo de volta nas páginas de **Literartes**. Com muita satisfação, damos continuidade à nossa revista, nesta primorosa segunda edição. Seguindo a linha do grupo de pesquisa de produções literárias e culturais para crianças e jovens, procuramos estabelecer, neste número, um diálogo entre a literatura voltada ao público infantil e juvenil e outras artes, neste caso, o cinema.

A escolha se deve aos intensos e permanentes intercâmbios entre a arte da palavra e a da imagem em movimento. Nada como uma boa história para gerar novas representações. Para o público infantil e juvenil – assim como para o adulto, havemos de convir –, ver seus personagens favoritos representados nas telas é algo fascinante, que inspira a imaginação por meio de diversas linguagens.

Neste segundo número de **Literartes**, contamos com três entrevistas. Conversamos com o diretor Eduardo Goldenstein que, recentemente, dirigiu o filme *Corda Bamba*, inspirado na obra homônima de Lygia Bojunga. O diretor, motivado pela imagem da menina que se equilibrava em uma corda, resolveu recriar em linguagem fílmica o livro que marcou sua infância. Conversamos, também, com a roteirista Melanie Dimantas, que, junto ao diretor Marcos Bernstein, escreveu a versão para o cinema do livro *Meu Pé de Laranja Lima*, de José Mauro de Vasconcellos. Com ela, descobrimos o desafio de reinventar uma história tecida na linguagem literária para a cinematográfica. A terceira entrevista foi feita com o cartunista brasileiro mais querido pelas nossas crianças, adolescentes e adultos: Mauricio de Sousa. Com suas histórias, ele conseguiu encantar crianças com a linguagem dos quadrinhos, da animação e do cinema.

Trazemos, também, uma série de artigos de especialistas de diversas regiões do Brasil e do exterior. Para citar alguns exemplos, Bruna Cardoso Brasil de Souza (Unesp) trata da literatura italiana, traçando um paralelo entre o conto *Sol, Lua e Tália*, coletado por Giambattista Basile, no século

XVII, e a animação *A Bela Adormecida, de Disney*. Há, ainda, para a surpresa do leitor, uma audaciosa abordagem do longa-metragem *O Rei Leão* em cotejo com o clássico *Hamlet*, do inglês William Shakespeare, seguida pela leitura comparativa de *O menino da Terra do Nunca*, Peter Pan, escrito pelo escocês J. Barrie, e o filme *Peter Pan*, dirigido pelo australiano P. J. Hogan.

Este segundo número de **Literartes** conta com quatro resenhas envolvendo desde os conceitos de fotografia, à luz de Roland Barthes, até imagens cinematográficas, como a indiazinha Tainá, traçando um paralelo entre o erudito e o popular brasileiro. Os resenhistas tecem considerações pertinentes ao estudo do tema, valendo destacar o que diz respeito às produções da atualidade.

Nesta edição, continuamos a primar pela qualidade dos artigos, resenhas e entrevistas, com o intuito de trazer a você cada vez mais o rigor que uma revista científica de primeira linha requer. Também contamos com a diagramação da designer gráfica Isabella Lotufo e com participação da ilustradora Marina Faria, que criou a capa.

De acordo com Marina, a imagem “mostra uma menina que descobre um portal mágico luminoso. Se ela atravessá-lo, viverá grandes aventuras. O que vemos é o momento exato em que ela se encanta, mas reluta em seguir viagem, tentando compreender o que se revela e, ao mesmo tempo, tomar coragem para se entregar ao desconhecido”.

Com essas palavras, convidamos você, leitor, a entrar nesse portal mágico e seguir na aventura que cada texto desperta, considerando linguagens tão envolventes que encantam crianças, jovens e adultos, como a literatura e o cinema.

Redação **Literartes**

UM DIÁLOGO COM O DIRETOR DO FILME *CORDA BAMBA, HISTÓRIA DE UMA MENINA EQUILIBRISTA*

Adriana Falcato Almeida Araldo

Sempre que falamos em transposição de uma narrativa qualquer para outro suporte, como na transposição de um livro para o cinema, de uma forma ou de outra, surgem comparações e discussões sobre a fidelidade ao texto original. E aqui ficam as questões: é possível tal fidelidade? Esse rigor não dificulta a apreciação da arte em sua completude?

Se entendermos que livro e cinema, por exemplo, constituem linguagens diferentes, cada um com sua especificidade e sua maneira própria de se organizar enquanto narrativa, se pensarmos que toda leitura que realizamos tem como base nossa própria história, nosso conhecimento de mundo e as inúmeras leituras feitas anteriormente e se compreendermos a leitura como uma forma de diálogo, pode ficar mais simples aceitar a transposição como uma resposta. Resposta como um registro das impressões que o olhar sensível é capaz de captar e como produção de novos sentidos, sentidos que compõem um novo objeto estético. E se pensarmos que diálogo envolve trocas, intercâmbio rico de imagens, símbolos e recursos, deveríamos, então, refazer nossas questões iniciais: será desejável essa fidelidade?

Há alguns anos, ainda menino, Eduardo Goldenstein fez a leitura da história *Corda Bamba* de Lygia Bojunga. Aqui, em entrevista à Revista Literartes, realizada no dia 26 de abril, ele nos conta que ficara especialmente sensibilizado com a imagem forte da menina caminhando sobre uma corda, numa representação ambivalente de equilíbrio e desafio. Explica, então, que o filme *Corda Bamba, História de uma Menina Equilibrista* nascera dessa imagem, do diálogo com o texto de Lygia Bojunga. Uma imagem que ficara guardada muito tempo na memória e que merecia ser transposta para as telas. Desse diálogo, desse olhar singular, de uma leitura que é sempre única, nasceu um filme expressivo e que acredita no potencial reflexivo, perceptivo e transformador dos jovens.

Vale a pena assistir ao filme, ler o livro e acompanhar o diálogo existente entre essas duas narrativas, em qualquer ordem. Um diálogo enriquecedor. E vale a pena também acompanhar, por meio desta entrevista, as ideias de Eduardo Goldenstein, ideias que se converteram em arte e que vieram a preencher um espaço ainda pouco explorado pelo cinema nacional: o espaço dedicado ao jovem e sensível espectador.

Eduardo Goldenstein, o que representa para você a realização de um trabalho em família? Como se deu esse trabalho em Corda Bamba?

Tudo isso corresponde à maneira como eu penso o cinema. Para mim, o cinema é um ato coletivo e cada filme, com seu elenco e sua equipe, determina a construção de uma nova família. Família e cinema fazem parte do fazer cinematográfico. Na verdade, todos os filmes realizados anteriormente contaram com a participação da minha esposa Katya Goldenstein, minha sócia e produtora. Em Corda Bamba, conto, ainda, com a atuação de minha filha, Bia Goldenstein, atuação à qual fui bastante resistente de início. Contudo, nós procurávamos, para o filme, uma criança que apresentasse uma boa ligação com o circo e que realmente tivesse entendido a história, a bonita história de Lygia Bojunga. Nessa busca pela menina que viria representar o papel de Maria, a Bia pediu para fazer a leitura do roteiro, e, na ocasião, realizou uma leitura brilhante, demonstrando grande compreensão da história. A equipe viu em Bia a Maria que estávamos procurando. Para ajudar, ela possuía uma boa consciência corporal e equilíbrio devido às aulas de ginástica olímpica que praticava, fatores importantes para desempenhar o papel da personagem. Ela entrou para as aulas de corda bamba, na escola de circo, foi tão bem que nem chegou a precisar de dublê durante as filmagens.

Como foi para a Bia representar os sentimentos mais profundos da personagem?

Realmente é uma personagem muito complexa para uma criança fazer. Existe uma densidade de sentimentos e expressão difíceis de representar. Acredito que ela tenha adquirido uma empatia muito grande com a personagem. Houve também aulas com o preparador de elenco que ajudaram na compreensão da história vivenciada pela menina Maria. Um trabalho que exigiu muita expressividade, atenção ao olhar, muitas vezes sem precisar usar a fala. A fala da personagem, na verdade, só acontece após quinze minutos do início do filme. Acho que ela conseguiu transmitir o sentimento de que trata a história.

E por que a escolha de *Corda Bamba*, de Lygia Bojunga, para o seu primeiro longa-metragem?

Na década de 80, as obras de Lygia já eram bastante recomendadas nas escolas, como hoje. Nessa época, com 10 anos de idade, li *A Casa da madrinha*, *A Bolsa Amarela* e o livro *Corda Bamba*. *Corda Bamba* foi um livro que me marcou muito. Um livro diferente porque contava a história de uma criança que ia revisitando o passado. Depois de muitos anos, assistindo a uma palestra de uma roteirista holandesa a respeito de um filme infantil/juvenil que tinha partido de um livro, e que vinha fazendo muito sucesso na Holanda, uma imagem voltou: a imagem de uma menina andando numa corda bamba, no alto de um prédio. A partir dessa imagem, recuperei a história. E, nesse momento, tive a certeza de que esse era o filme que eu queria fazer. Na verdade, um filme pode surgir de várias maneiras: de uma música, de uma cena num ônibus, de uma manchete de jornal, como fazia Fellini. O Filme *Corda Bamba* nasceu de uma imagem. Eu achei que a imagem da menina numa corda bamba era uma imagem altamente cinematográfica.

A imagem da corda bamba é uma imagem muito forte. Que sentidos traz essa imagem para você?

Muito forte. Muito temática. E aqui eu vejo a grande ligação entre a literatura e o cinema. Uma imagem tem uma concretude muito grande. Essa corda representa o risco. A coragem. A linha que nos conecta com passado, com o futuro. Aventura. O fio. As condições existenciais, uma vez que sempre temos um abismo debaixo de nós. Condições da história da Maria.

O filme deixa alguns espaços para que o espectador possa preencher com a sua imaginação. Você poderia comentar sobre essa estratégia?

Isso mesmo. A questão das lacunas foi muito pensada. Houve um trabalho exaustivo de roteiro no sentido de escolher o que seria mostrado e o que seria apenas sugerido. Isso também para que pudéssemos garantir a essência da história. No cinema, quando o objetivo é deixar a imaginação do espectador livre e ativa, permitindo que ele participe da construção da história, preenchendo lacunas, é preciso sugerir. Não se pode mostrar tudo, nem contar tudo.

Qual foi o maior desafio ao transpor o texto de Lygia para o cinema?

O maior desafio foi enxugar o texto. E fazer a própria transposição. Isso porque são linguagens diferentes. Enquanto a literatura precisa contar ou descrever os fatos para envolver o espectador na história, no cinema é o contrário. O cineasta não pode entregar a história. O cineasta tem de tirar o espectador de seu conforto, esconder, sugerir. Então, o grande desafio foi realizar cortes de cenas, cenas adoráveis, como a da professora, mas que, contextualmente, saíam do foco. Eu não poderia expressar a história da Maria da mesma maneira que a Lygia expressou na literatura. Eu só poderia expressá-la pela linguagem do cinema, embora a essência seja a mesma. Na transposição, é preciso apreender a essência da história para poder expressá-la de outra forma.

Em razão da linguagem que os textos apresentam, pode-se dizer que existem obras que são mais facilmente transpostas para o cinema? Ou depende do cineasta?

Acho que depende muito do cineasta. Embora possa citar dois livros que considero muito difíceis de adaptar: *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar e *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago. Os dois foram transformados em filmes. E foram feitos belos trabalhos. Mas são muito difíceis. Acredito que tudo depende da forma como o diretor irá tratar o material. Eu vejo o material literário como um material de inspiração. Não se pode querer adaptá-lo literalmente para o cinema. Corre-se o grande risco de não dar certo. Eu tenho uma forte relação com a literatura. Meus curtas apresentam ligações com textos do autor de *Moby Dick*, Herman Melville, nos quais me inspirei para criar *O copista*, *O vendedor de pára-raios e Truques, xaropes e outros artigos de confiança*. Este último nascido de livre inspiração, filme que deu certo porque houve grande desprendimento do texto original. Na adaptação, como na tradução, sempre existe uma traição ao texto original.

Gostaria que você comentasse um pouco sobre os recursos utilizados para representar os sonhos de Maria.

Nós queríamos fugir do realismo para criar um realismo fantástico, lembrando um pouco *Alice no país das maravilhas*, imagens que o próprio texto de Lygia traz. Queríamos fugir também do clichê de que os filmes para crianças têm de ser sempre coloridos. Como a maior parte do filme se passa nos sonhos de Maria, por isso costumo chamá-lo Filme-sonho, nós buscamos explorá-los como a passagem para uma nova dimensão e usamos tons escuros e penumbra como representativos do inconsciente, da confusão da memória. Já as lembranças, as memórias do circo, aparecem em tons vivos e claros, o lugar colorido. Foi tudo muito pensado com o fotógrafo. O pensamento estético foi muito trabalhado.

O que você considera fundamental num filme para o público jovem?

Acho que é importante levá-los a conhecer algo novo, de forma que possam adquirir uma experiência estética e sensível. E os jovens, que vêm assistindo ao filme em festivais, estão embarcando nessa experiência, mais que os adultos.

Como você define o olhar do cineasta?

O olhar do cineasta é um ponto de vista. É a forma como ele observa uma história. Cada ângulo, cada posição. O filme é um olhar. Contudo, cada história pede um olhar próprio, uma linguagem que forme uma bonita composição. Por exemplo, *Corda Bamba* pede uma câmera muito sóbria, um olhar muito próximo da Maria, um olhar contemplativo. Na verdade, o olhar do cineasta é a expressão de uma essência através de imagens. É isso.

MAURICIO DE SOUSA – LITERATURA E CINEMA DE ANIMAÇÃO: DIÁLOGOS

Ricardo Macedo

Mauricio Araújo de Sousa é animador de desenhos, cartunista, empresário e membro da Academia Paulista de Letras. Criador da “Turma da Mônica”, começou a desenhar em 1959, com tirinhas em quadrinhos do Bidu (um cãozinho) e do Franginha (dono do animalzinho). Em 1963, foi criada a personagem Mônica, inspirada em sua filha que tem o mesmo nome.

Mauricio é internacionalmente conhecido e adaptou as suas histórias em quadrinhos para o cinema, a televisão e os videogames. Ultimamente, tem alguns projetos que incluem vários trabalhos para o meio digital. Por meio da personificação, *que é a extensão da entidade verbal*, como nos diz Paul Ricoeur (RICOEUR, p.100), Mauricio de Sousa nos proporciona isso estabelecendo um diálogo de linguagens entre palavra, imagem e movimento.

Em entrevista concedida à revista Literartes, Mauricio, que é reconhecido como um dos mais importantes cartunistas do Brasil, fala sobre sua trajetória na área da animação, do cinema de animação e da literatura, e sobre os novos rumos do diálogo entre a animação e a literatura.

Como você faz o diálogo entre literatura e animação, considerando a sua própria obra e as de seus contemporâneos, ou seja, a transformação da literatura em cinema de animação?

A animação é um dos grandes aliados para criar o interesse do público, para aprender um pouco mais sobre literatura, mas a alta literatura, as dos clássicos. Não podemos alienar as pessoas. Procuramos levantar os aspectos literários, e há uma mobilização maior no desenho animado. Infelizmente, a maior parte dos desenhos animados não é planejada com o pessoal de li-

teratura. Mas vale a pena continuarmos a brigar para haver um casamento entre a literatura, histórias clássicas e tudo mais com a animação.

O senhor considera que a literatura e a animação são puramente para o público infantil e juvenil ou também para outros públicos? Por quê?

Para todo mundo. A literatura deve ser para todo mundo e nós podemos ajudar e colaborar com isso, por meio do desenho animado. A criança é o primeiro leitor, e a animação tem de ter conteúdo, estilo. Na animação, falta pessoal que tenha conhecimento de literatura, porque, se pensarmos bem, de modo geral, essa área é desprovida de conteúdo.

Você poderia nos contar um pouco sobre a evolução da literatura para a animação? Como era no passado, como é no presente e o que se espera para o futuro, no cinema 3D, por exemplo?

Espero que tenha cada vez mais uma junção entre literatura e animação com conteúdo, com arte, com inspiração. É preciso aumentar o nível intelectual dos leitores. Sobre o 3D, nós fizemos uma animação com o Penadinho. É um pouco mais caro, mais sofisticado, mas está em nossos projetos. Teremos um primeiro filme mais alongado, numa rebeldia contra a situação cultural, depois em 3D, em nível da Pixar. Vai demorar ainda um pouco, mas, certamente, vale a pena. E, com certeza, terá bastante conteúdo. Vamos fazer também um *game* com o Horácio, que é um filósofo.

Você se considera mais um literário ou mais um animador?

A cada dia tenho gostado mais de escrever. De algum tempo para cá, estou gostando de escrever crônicas. Com a facilidade do computador tenho escrito mais. Só preciso de tempo, por isso, tenho delegado algumas coisas para minha equipe para poder administrar melhor o tempo.

Sabemos que, em literatura, todo autor se inspira em aquilo que lê, viu ou ouviu. Você, ao criar uma ou mais personagens, inspirou-se em algum outro autor? Walt Disney, por exemplo?

É sempre assim. Eu leio muito. Leio *best-sellers*, gosto de diversos autores daqui e de outros países. Atualmente, tenho trabalhado com o Ziraldo. Na Bienal, combinamos de fazer algo juntos. Temos um acordo: quando eu escrevo, ele ilustra. Depois, ele escreve, e eu ilustro. O que ele escreveu, eu já illustrei, mas o que eu escrevi, ele ainda não ilustrou. Dei muito trabalho para ele, porque nas ilustrações têm castelos e várias imagens.

Hoje em dia, a linguagem visual, ou seja, as ilustrações têm um caráter estético mais evidenciado do que a linguagem literária. Qual a sua opinião sobre isso?

Na sua cabeça tem a literatura, a sua história. Ninguém escapa da literatura. Tudo está na mente. Contar uma história é literatura. Um livro de ilustração é um livro de imaginação. Vai ser contado para si próprio. Uma pessoa com uma boa narrativa vai formatando a história conforme suas experiências de vida. Uma pessoa que viaja muito, e já viu várias coisas terá maior capacidade de ler uma história sobre um lugar que nunca foi, por exemplo, o Japão. A pessoa vai viajando, imaginando. Ela tem, na memória, muitas informações e, com isso, consegue captar melhor as coisas. O importante é viver a vida: olhando, observando, para usar como ferramenta de entendimento para melhor compreensão, enquanto estiver lendo uma ilustração. Ela terá, na sua imaginação, características mais exatas do que quem nunca viajou.

O que pensa do e-book?

Tenho vários trabalhos para o meio digital. Estamos desenvolvendo *e-books*, aplicativos, *games*, *toys*. Isso tudo não é para desenho animado, nem para revista. É para ser lançado como aplicativo na internet. Estamos desenvolvendo,

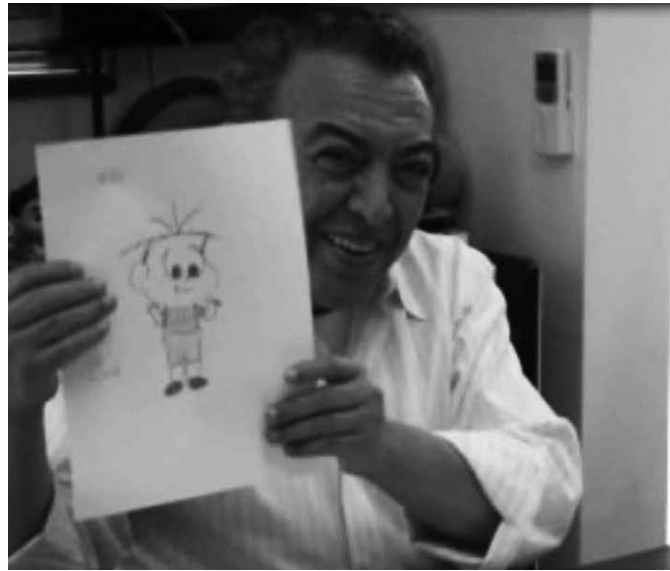
porém, até hoje ninguém achou o caminho certo. Sabemos que é o futuro e conviveremos com isso tranquilamente. Assim como quando saiu a televisão, falavam que o cinema iria acabar. Quando o cinema passou a ser falado, diziam que acabaria com ele e, no entanto, convivemos com tudo isso. Hoje, temos um público com multiatenções, com poder de vivenciar várias coisas ao mesmo tempo. Os jovens olham para três ou quatro telas, usando fones de ouvido, falando com alguém, fazendo a lição, e ainda assistindo à televisão. Assim, estamos mudando a cabeça para acompanharmos os jovens, também.

O senhor vai fazer uma Turma da Mônica Adulta?

Essa revista, edição 49 da Turma da Mônica Jovem, tem um Convite de Casamento da Mônica com o Cebolinha. Isso é a entrada da Mônica e do Cebola na vida adulta. A minha ideia é fazer, a partir daqui, a vida adulta. Eu percebi que quando as crianças atingem seus 10 ou 12 anos, já ficam envergonhadas de lerem histórias que elas consideram de crianças e vão para o mangá japonês. Quando eu percebi isso, fiz a Turma da Mônica em mangá. De qualquer maneira, pegamos os jovens, porque é a revista mais vendida. Depois esses jovens virarão adultos e falarão que os mangás são para jovens e buscarão histórias mais adultas. Então, temos A Turma da Mônica na vida adulta.

(Essa última pergunta feita por Dante Herrero Lopes Macedo, criança que acompanhava o pai durante a entrevista, motivou muita simpatia e propiciou a oportunidade de Mauricio anunciar em primeira mão o casamento de Monica e Cebolinha, pois, até então, não havia sido lançada a edição 50, que tratava do casamento dos dois.)

Ao guardar o desenho de Cebolinha que o menino realizou durante a conversa, Maurício o cartunista revela, mais uma vez, a sua sabedoria em dar atenção e saber aprender com os mais jovens.



Mauricio de Sousa (Foto tirada nos Estúdios Mauricio de Sousa no dia da entrevista. Divulgação)

DIÁLOGOS AO PÉ DA ÁRVORE: UMA CONVERSA COM A ROTEIRISTA DE *MEU PÉ DE LARANJA-LIMA*

Adriana Falcato Almeida Araldo

Uma das funções da arte é fazer com que o leitor, ao deslocar-se de si, adentrando o fantástico, venha a usufruir da possibilidade de olhar-se de fora, tornando possíveis reflexões, descobertas e autoconhecimento.

Por meio da fantasia, que tem papel importante no processo de compreensão da realidade e que é *uma necessidade coextensiva ao homem*, como nos revelou Antonio Candido (CANDIDO, 1972), a literatura trabalha a sensibilidade humana. E, através da identificação com as personagens, a literatura vai provocando o prazer, o riso, o medo, a dor, a dúvida...

Num mundo que busca amenizar a dor e suspendê-la até o limite do possível, existe uma tendência de se considerar *dramalhão* o livro que desperta grandes emoções e faz chorar. *Meu Pé de laranja-lima* é uma dessas histórias que conseguem derrubar lágrimas. Escrita em 1968, por José Mauro de Vasconcelos, tudo indica que existam milhares de Zezés espalhados pelo mundo: são inúmeras reedições de uma história traduzida para 52 línguas, publicada em 19 países e que já foi adaptada para o cinema e para três novelas da televisão. Agora acaba de ganhar uma nova versão para as telas, sob a direção de Marcos Bernstein e roteiro de Melanie Dimantas.

Para Nelly Novaes Coelho, esse livro *facilmente deslizaria para o dramalhão lacrimoso não fosse a habilidade com que o autor o sustenta com ludismo e a fantasia. Excelente o registro de imaginação criadora do menino e o mundo que ele construiu dentro de seu limitado cotidiano* (COELHO, 2006, p.387).

É quase impossível não se identificar com o menino Zezé. Quase impossível não se sensibilizar. Talvez porque não exista ninguém que, em algum momento de sua história, não tenha sido um pouco Zezé, buscando aprender a viver no mundo complicado dos adultos. Talvez porque não exista

ninguém que não tenha encontrado na fantasia uma forma de preencher o vazio da vida.

Se uma obra, escrita nos anos sessenta, ainda consegue causar tamanha comoção, sensibilizando o público de diferentes lugares, não apresentaria, então, algo mais a ser valorizado? O que explicaria tudo isso?

Questões como essas fizeram Melanie Dimantas, que escreveu roteiros premiados como *Carlota Joaquina*, *Não quero falar sobre isto agora*, *Olhos Azuis*, aceitar a proposta de compor o roteiro para o filme *Meu Pé de laranja-lima*.

Em entrevista à Revista Literartes, realizada no dia 21 de junho, a roteirista fala sobre as produções voltadas ao público jovem na atualidade. E, por meio da voz e da arte de Melanie Dimantas, podemos acompanhar o diálogo existente entre cinema e literatura.

De onde partiu o interesse de transpor para as telas, mais uma vez, o livro *Meu pé de Laranja Lima*?

Na verdade, o interesse partiu da França, de uma produtora que nos contratou, a mim e ao Marcos Bernstein, para realizar o roteiro do filme. O *Meu Pé de Laranja-lima* é um livro adotado e muito lido nas escolas francesas, e o que se percebeu é que havia um mercado importante e bem aquecido para essa história. Quando fui convidada a fazer o roteiro, de início, fiquei surpresa, porque o livro tem uma carga emotiva muito grande. Eu já havia lido a história na minha infância e lembro-me de ter chorado muito. Durante uma viagem para São Paulo, comecei uma nova leitura, uma leitura mais crítica que me emocionou da mesma forma, e chorei tudo o que tinha chorado aos 12 anos. Assim, me perguntei “o que faz com que essa história tenha essa força e consiga sensibilizar até mesmo aquele que faz uma leitura crítica, como no meu caso?” Foi, então, que me interessei em fazer a adaptação.

Neste novo filme, percebe-se que é atribuído, por meio de uma nova leitura, um destaque maior à personagem do escritor José Mauro de Vasconcelos. Como se deu esse processo de composição?

O livro é autobiográfico. Há pontos que não são ditos, mas que estão presentes na história de José Mauro de Vasconcelos, pontos que tentei explorar a partir de meu olhar. Quando fiz a leitura do livro, eu percebi que duas personagens: Luís e Godoia, seus irmãos, que já haviam morrido e aos quais o autor dedicou a sua história, não apresentavam a mesma dimensão que as demais, não tinham a mesma profundidade, eram “angelicais”. Essa questão me interessou porque as lembranças do autor refletem isso. Veja bem, cinema não é literatura, então, é preciso buscar uma nova abordagem. A maneira de obter esse ponto de vista, conseguindo expressar a sensibilidade e buscando algumas respostas que envolviam a personagem, foi criando a figura do escritor.

A exploração da imaginação de Zezé é um dos pontos altos da história. Como foi transportar para o cinema essa questão tão subjetiva?

Muito do imaginário do menino Zezé, no livro, se passa em Bangu, nos anos 30 e tem relação com Tom Mix e cowboys. Nós não queríamos um tempo muito delimitado, queríamos alguma coisa mais contemporânea. Um tempo mais ou menos etéreo. Híbrido. Pode-se ver que o escritor já usa celular no filme. De início, pensamos em transportar essa história para a Ilha de Paquetá, ficando muito interessante, mas acabamos encontrando uma locação em Minas e seguindo as referências do livro, voltando ao velho roteiro, com o zoológico, o cavalo e o universo do cinema.

Qual o impacto dessa história nos dias de hoje?

Acho que o jovem não vê muito bem histórias que refletem a infância problemática, que falam de tristeza, porque o filme não foi tão bem. Já não se lê mais *Os meninos da rua Paulo*, literatura triste e realista. Esse tipo de

literatura perdeu um pouco o seu lugar. Hoje existe mais ironia e até histórias como *O Rei Leão*, de fundo *shakespeariano* são atenuadas com números musicais, com a ideia de superação e piadas. No filme, o diretor precisou ousar mais na forma e no ar soleno do filme porque, caso contrário, não haveria impacto nenhum.

**Em sua opinião, como deve ser um bom filme para os jovens?
Que elementos você considera indispensáveis?**

Os filmes para jovens têm de falar sobre a juventude, sobre o mundo no qual eles precisam se espelhar, abandonar coisas, ganhar outras e crescer. Independente do gênero, seja comédia, musical, drama, o importante é fazer com que o adolescente se sinta em casa. *O ET*, por exemplo, é um filme impecável em termos de roteiro, ele fala sobre a iniciação, sobre a pré-adolescência, sobre as dores do crescimento. *Coraline* é um filme inglês, *stop-motion*, muito triste, quase beirando o cinema de horror e é muito interessante. Não fez muito sucesso, mas é um filme de que gosto.

Qual foi o maior desafio ao transpor o livro para o cinema?

Em termos de adaptação, essa não foi a mais difícil de fazer. O livro é de memórias e construído por lembranças episódicas. A lembrança do Natal, a da mudança da casa, a do encontro com o português. Para amarrar essas recordações, foi preciso compor uma narração e uma narração, às vezes, se torna insuportável em um filme, guiando demais o espectador. O exercício mais difícil foi o de colocar todas essas lembranças episódicas numa linha lógica.

Parece que o Brasil começou a investir mais em produções para o público infantil/juvenil. É uma tendência? Como você vê as novas produções voltadas a esse público?

Não é uma tendência. O mercado de filmes no Brasil é complicado e segue uma lógica própria. Os filmes para crianças não dão dinheiro. E vários fatores estão incluídos nessa lógica. Por exemplo, as crianças precisam pedir

para os pais para irem ao cinema. Elas dependem dos pais. Então é mais difícil. Na verdade, quando existe interesse, os filmes são pequenos. Não são grandes produções. Há, inclusive, um laboratório de cinema infantil com roteiristas incríveis, mas os filmes não saem. Mas saem os filmes de ficção para adultos. No que diz respeito ao cinema para os jovens, o Brasil não tem um mercado aquecido, não se apresenta interessante para os produtores.

Pensando na criança como espectadora, o que você acha que ela espera encontrar num filme?

A linguagem muda muito. A velocidade da linguagem do cinema para crianças mudou bastante e as histórias contemplativas perderam espaço. Então, o que mais se faz é comédia ou filme de ação. Pode-se até discutir o valor das comédias, a sua qualidade, mas o carro-chefe é a comédia. De modo geral, as crianças estão muito familiarizadas com a linguagem da TV, com as séries e tudo acaba resvalando no humor.

Qual foi o ponto alto desse filme?

Inicialmente o roteiro foi muito admirado. Muito elogiado. Mas quando assisti ao filme, eu lamentei o fato de que havia pouco roteiro. Eu sou muito crítica com o meu trabalho. É a questão do olhar. Eu olho sempre buscando o que pode ser mudado para que fique melhor. Mas um roteiro não é uma escrita em pedra. Quando começa uma filmagem, ele serve de guia e coisas inesperadas acontecem. Como era roteirista também, o diretor Marcos Bernstein teve de fazer algumas adequações no desenvolvimento das filmagens. Depois eu revi o filme, com outros olhos, olhos de espectadora, e me emocionei bastante. Eu gostei muito da direção do Marcos. Acho que foi um trabalho de direção inteligente e ele soube fazer ajustes para que o filme não ficasse sentimental demais, como eu temia.

HAMLET PASSEIA NA SAVANA

Elizabeth Ramos¹

Poema Quesado Valente Meyer²

Manoela Sarubbi Henares Figueiredo³

RESUMO: As relações entre a literatura e o cinema, do ponto de vista da tradução intersemiótica, são não hierarquizadas, posto que a produção cinematográfica resulta em um texto também original, fruto da interpretação de um texto-fonte construída por um sujeito singular. Aqui, contemplamos a animação *O rei leão* (1994) como releitura da tragédia shakespeariana *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* (circa 1601) atentando, em particular, para os deslocamentos e ressignificações do texto-fonte.

PALAVRAS-CHAVE: William Shakespeare, *Hamlet*, *O Rei Leão*, animação; tradução intersemiótica.

1 Doutora em Letras e Linguística, UFBA. Coordenadora do grupo de pesquisa “Shakespeare passeia na contemporaneidade”. beth_ramos49@hotmail.com

2 Doutoranda, University of California, Berkeley. Pesquisa em literatura brasileira no exterior. poema.valente@gmail.com

3 Pesquisadora do projeto Shakespeare passeia na contemporaneidade, UFBA. manu_sarubbi@hotmail.com

ABSTRACT: The relationships between literature and film, from the point of view of inter-semiotic translation, is non-hierarchical, since the film production also results in an original text, stemming from the interpretation of a source text built by a singular individual. Here we contemplate the animation *The Lion King* (1994) as a retelling of the Shakespearean tragedy *Hamlet, Prince of Denmark* (circa 1601) paying special attention to the shifts and re-signifying features of the source-text.

KEYWORDS: William Shakespeare, *Hamlet*, *The Lion King*, animation; inter-semiotic translation.

William Shakespeare, o mais conhecido dramaturgo da língua inglesa, escreveu, de 1599 a 1601, uma das mais famosas tragédias de todos os tempos – *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, cujo ponto central é um sentimento extremamente popular nas artes dramáticas dos séculos XVI e XVII: a vingança. No entanto, dono de um talento consolidado em treze anos de carreira, Shakespeare vai mais além. Aos trinta e seis anos de idade, permeia esse sentimento com a dúvida e cria “o mais longo papel na dramaturgia ocidental” (HELIODORA, 2006, p. 376), situando-o num ambiente de traições, decadência e corrupção. Nesse ambiente, insere um protagonista dotado de extrema integridade, responsável por conduzir o leitor/espectador a um movimento de reflexão sobre suas mais profundas convicções.

Contudo, a criação de William Shakespeare possibilita reflexões não apenas sobre a complexidade existencialista da mítica personagem principal, mas também sobre as relações intertextuais que permeiam sua construção. *Hamlet, príncipe da Dinamarca* deriva de uma lenda escandinava que data pelo menos do Século XII, quando foi publicada no terceiro livro da compilação *Historia Danica* do dinamarquês Saxo Grammaticus. Quatro séculos mais tarde, em 1576, o francês François de Belleforest publicou, no seu livro *Histoires Tragiques*, a sua própria versão da lenda escandinava que pode ter sido o texto com o qual Shakespeare teria travado o primeiro contato com a história de Hamlet. Há ainda uma terceira obra –

*Ur-Hamlet*⁴ – provavelmente escrita por Thomas Kyd e hoje perdida, que pode ter influenciado o dramaturgo a produzir um texto dramático com mais de quatro mil linhas e tempo de encenação de cerca de quatro horas e meia. Dadas as condições físicas dos teatros renascentistas ingleses, é provável que raramente a peça tenha sido representada na íntegra e que algumas de suas cenas fossem destinadas apenas à leitura. (Cf. BRYSON, 2008, p. 162)

Portanto, nossa obra de partida força-nos a revisar e ampliar o conceito de “original”, libertando-nos da hierarquização com que se avaliam as produções literárias no Mundo Ocidental. Afinal, observamos que o “centro do cânone” constrói-se da mesma forma que toda produção artística: como um mosaico de outros textos, apropriados e transformados. A compreensão de que a arte resulta de uma intrincada rede de intertextos impossibilita, portanto, que aceitemos a existência de um original único, legítimo e portador da verdade, sempre credor das traduções e adaptações que o sucedem, e que dele nunca se aproximam.

É à luz dessa perspectiva “desierarquizante” que analisamos o filme de animação *O Rei Leão* (1994), dirigido por Rob Minkoff e Roger Allers, como tradução intersemiótica da peça *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, concentrando-nos na reconfiguração e deslocamento da história, sob a perspectiva da rede “de referências intertextuais e transformação, [na] qual textos geram outros textos num infinito processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem que haja um ponto de origem evidente.” (STAM, 2000, p. 68).

Ao desempenharem sua tarefa de tradutores, os roteiristas, desenhistas e diretores da animação interpretam a peça e expressam em suas traduções sua visão de mundo, opiniões e valores, criando um “novo” *Hamlet* ressignificado em diferentes linguagens, épocas e comunidades culturais, embora sempre preservando o vínculo com a anterioridade da obra.

É com base na possibilidade de ressignificar, resultante do exercício da interpretação, que a tradução intersemiótica traz o passado ao presente, para

4 Interessante notar que o prefixo “Ur” em alemão significa original, fundador.

que a obra literária permaneça viva ao longo do tempo. Ao tirarem do papel textos como *Hamlet* e transformá-los em filmes, peças teatrais e outras expressões artísticas, os diretores não só disseminam a obra, mas também, dão vida àquilo que antes parecia estar enterrado em um passado distante, sacralizado e envolto pela aura do cânone.

Claro está que, como se trata de um trabalho de transformação de um texto literário em outro cinematográfico, implicando duas artes distintas, haverá necessidade de subtrações, acréscimos, inversões em relação ao texto-fonte, e, por isso, não raro, as releituras tornam-se alvo de preconceito por parte dos críticos mais conservadores, que as consideram uma forma de violação e redução do cânone a algo essencialmente comercial. O que não pode ser esquecido, no entanto, é que o bardo inglês, a exemplo dos diretores de cinema atuais, também adaptou obras de outros autores, subtraindo ou acrescentando aspectos destas.

Hoje temos acesso a 38 peças de William Shakespeare e sabemos que a maioria delas – se não todas – são colagens de elementos de outros textos recriados e ressignificados pelo dramaturgo, que se apropriava de histórias, peças, tramas e personagens alheias e as recombinava e reconstruía. O que hoje seria considerado plágio, na Inglaterra renascentista, era comportamento extremamente comum entre os dramaturgos, já que a produção artística era considerada propriedade comum e a noção de autoria nada tinha a ver com a ideia de posse que temos hoje em dia. Bill Bryson, em sua obra biográfica de Shakespeare, afirma: “O que [ele] fez, é claro, foi pegar obras rasas e dotá-las de distinção e, muitas vezes, de grandeza.” (2008, p. 101)

Assim procedendo, tanto Shakespeare quanto os diretores de cinema suplementam a anterioridade, possibilitando a disseminação e vida mais longa ao texto literário. Tal é o caso da animação *O Rei Leão*, que por meio de movimentos de ressignificação gerados com os deslocamentos temporal, espacial, midiático e de público, traz *Hamlet* para a plateia infantil.

No texto shakespeariano, temos um rei assassinado por seu próprio irmão, que passa a ocupar o trono. O filho do rei, um jovem príncipe órfão, é banido do reino por seu tio assassino que conspira para matá-lo também. Enquanto

o jovem se perde em meio aos seus próprios conflitos, o rei assassinado faz uma visita ao mundo dos vivos e pede ao filho que se lembre dele, isto é, que vingue sua morte.

Em linhas gerais, essa é a trama da peça *Hamlet* e do filme infantil de animação da Disney, *O Rei Leão*.

A Tragédia Shakespeariana com sabor de fábula

O Rei Leão tem como *locus* a savana africana: o reino da Pedra do Rei (*Pride Rock*), deslocamento do shakespeariano Elsinore. Vale salientar que a opção por trabalhar com animais e situar a narrativa em um espaço onde não há referencial cronológico dá à obra fílmica um aspecto atemporal e alegórico, com sabor de fábula.

Situado o cenário, é importante salientar que há nas tragédias shakespearianas alguns elementos recorrentes que podemos identificar em *Hamlet* e na sua tradução intersemiótica *O Rei Leão*. Um dos primeiros pontos de observação diz respeito à posição social dos personagens principais, que, geralmente, ocupam posições privilegiadas na nobreza ou na aristocracia. Em *Hamlet*, a família real dinamarquesa protagoniza o drama e em *O Rei Leão* o espectador se depara com uma família de leões, os reis da selva, em uma savana africana. Esse deslocamento, no entanto, tem reflexos na caracterização das personagens. Uma vez que, em uma alcateia de leões só pode haver um macho, os demais membros do bando se resumem a fêmeas. Sendo assim, algumas personagens masculinas da tragédia shakespeariana, como Horácio, Laertes, Polônio, Rosencrantz, Guildenstern, Marcelo e Bernardo, somem ou têm seus papéis desempenhados por outros animais que não leões. Polônio, o camareiro-mor, por exemplo, transforma-se em Zazu, um calu, espécie de tucano da savana africana. Sua função é pajear o príncipe, Simba, e levar informações sobre o reino para Mufasa, tradução do rei dinamarquês.

No modelo trágico do drama, a ação se desloca para o caos. Na peça em análise, o príncipe Hamlet é chamado de volta a Elsinore para o funeral

do pai. Nessa visita, o caos é engatilhado e passa a mover toda a trama: a loucura do príncipe e de Ofélia, conspirações e assassinatos. No filme, esse aspecto não parece ser tão forte, embora o espectador encontre conspirações entre Scar, o vilão, e as hienas, que, no final, se voltam contra ele.

A tragédia constrói-se em torno de um perigo extremo, fonte de risco de vida para as personagens. Em *Hamlet*, há nada menos do que oito mortes. Já em sua adaptação fílmica infantil, o número de mortes é certamente reduzido: apenas Mufasa, o rei, e Scar, seu irmão e assassino, morrem, embora Simba, o jovem príncipe, tenha sua vida constantemente ameaçada pelas conspirações do tio.

Shakespeare costumava incluir em suas tragédias uma dificuldade ou conflito (interno ou externo) que precisa ser solucionado. Em *Hamlet* temos o maior conflito interno da obra shakespeariana: a dúvida. Confiar ou não no fantasma? Prosseguir ou não com a vingança? Ser ou não ser. (Ato III, Cena I). Da mesma forma, o jovem leão Simba vê-se envolto numa rede de conflitos e indecisões: teria capacidade de assumir o trono? Deveria voltar para o reino e assumir seu lugar como rei?

As tramas trágicas são pautadas sobre situações de injustiça. No texto dramático shakespeariano, trata-se do regicídio e da usurpação do trono por um assassino, situação reproduzida na animação da Disney: “o tio invejoso elimina o pai do herói e assume injustamente o trono, e um jovem herói despreparado, aos poucos ganha força e contra-ataca.” (VOGLER, 1998, p.259)

A grande diferença entre a obra de partida e sua tradução está no final trágico, imprescindível nas tragédias, implicando a queda do herói, cuja morte conduz também à queda de outras personagens. Quando Hamlet morre, morrem também Laertes, o rei Claudius e a rainha Gertrudes. No filme *O Rei Leão*, temos um movimento oposto: a ascensão do herói Simba – com a reconquista do trono – resulta na ascensão de outros – Timão e Pumba, por exemplo, que passam a fazer parte da corte. Além da ascensão das personagens, o jovem espectador pode alegrar-se com o reflorescimento do próprio reino que se encontrava em decadência. Muito provavelmente, a inversão se deve ao tipo de público a que a animação se destina.

Portanto, alguns dos elementos tradicionalmente encontrados na tragédia shakespeariana são mantidos na releitura fílmica e outros, dada a mudança de gênero e de público alvo, são transformados e ressignificados.

O Rei Leão destinado a cumprir o seu papel

O filme começa com o despontar do sol na savana africana. Simultaneamente, nasce o príncipe da selva, Simba, tradução do Hamlet shakespeariano.

Figura 1. O nascimento de Simba.



(foto reprodução)

Os animais são despertados por uma canção – *Ciclo Sem Fim (Circle of Life)* – de Elton John, melodia que vai definir o ritmo do filme e o tema principal: a ambiguidade entre a vida e a morte. Este tema ecoa durante todo o filme e é abordado um pouco mais tarde numa conversa entre o rei Mufasa e Simba, já um pouco mais crescido. No diálogo, Mufasa, trata da transitoriedade de um reinado para explicar ao filho *o ciclo da vida*:

MUFASA – Tudo que você vê faz parte de um delicado equilíbrio. Como rei, você deve entender esse equilíbrio e respeitar todas as criaturas: da formiga que se arrasta ao antílope saltitante.

SIMBA – Mas pai, nós não comemos os antílopes?

MUFASA – Sim, Simba, mas deixe-me explicar. Quando morremos, nosso corpo se torna grama, que os antílopes comem. E, assim, somos todos, parte do grande Ciclo da Vida. (*O rei leão*, 1994).⁵

No diálogo, com a explicação de Mufasa, que se remete ao princípio da cadeia alimentar, a animação adquire o colorido de fábula educativa evidenciando princípios de respeito e igualdade construídos sobre o próprio conflito da peça shakespeariana: vida e morte. Assim como Simba, Hamlet reflete sobre esse conceito com o pai, ou melhor, com a morte do pai. É esse aprendizado que leva o príncipe dinamarquês, em um diálogo com Cláudio, a dizer:

HAMLET – Não onde ele come, mas onde é comido. Certa assembleia de vermes políticos se ocupa dele, neste momento. Um verme desse gênero é o verdadeiro imperador da alimentação. Engordamos as criaturas, para que nos engordem, e engordamo-nos para dar de comer aos gusanos. Um rei gordo e um mendigo magro são iguarias diferentes; dois pratos, embora destinados à mesma mesa: simples assim.

5 Tradução nossa:

“Mufasa – Everything you see exists together, in a delicate balance. As king, you need to understand that balance and respect all the creatures -- from the crawling ant to the leaping antelope. Simba – But, Dad, don't we eat the antelopes? Mufasa – Yes, Simba, but let me explain. When we die, our bodies become the grass. And the antelopes eat the grass. And so we are all connected in the great Circle of Life.”

O REI – Oh Deus!

HAMLET – Pode-se pescar com um verme que comeu de um rei, e comer o peixe que se alimentou desse verme.

O REI – O que você quer dizer com isso?

HAMLET – Nada. Estou apenas mostrando ao senhor meu tio, como é possível a um rei fazer um passeio pelos intestinos de um mendigo. (SHAKESPEARE, Ato IV, cena III)⁶

Depois de explorar a temática da vida e da morte, o enredo de *Hamlet* torna-se mais visível na animação. O tio de Simba, Scar – tradução de Cláudio – por ser o único leão adulto além de Mufasa, vive afastado. Ele inveja o irmão e por isso parece sempre buscar uma forma de destruí-lo. Após uma tentativa frustrada de matar o sobrinho, Scar, engendra um plano para matar o irmão e usurpar o trono. Há no desenho da Disney, no entanto, uma mudança em relação à forma como o antigo rei morre. Ao invés de usar veneno, o irmão do rei usa seu filho Simba, como isca para uma cilada.

Dizendo ter uma surpresa para o sobrinho, Scar leva o pequeno príncipe até um desfiladeiro e o deixa esperando pela anunciada surpresa. Enquanto isso, Scar faz sinal para que as hienas, suas súditas, assustem uma manada de

6 Tradução nossa de:

“**HAMLET**: Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table. That's the end. **CLAUDIUS**: Alas, alas! **HAMLET**: A man may fish with the worm that hath eat of a king, and eat of the fish that hath fed of that worm. **CLAUDIUS**: What dost you mean by this? **HAMLET**: Nothing but to show you how a king may go a progress through the guts of a beggar.”

Disponível em http://nfs.sparknotes.com/hamlet/page_222.html. Acesso em 13 de mai. 2003.

gnus, que descem desesperadamente o desfiladeiro em direção a Simba. Dissimulando preocupação, Scar se apressa em avisar o irmão do perigo que o sobrinho corria. Mufasa rapidamente sai em direção ao desfiladeiro para encontrar o filho e desce o penhasco em sua direção, quando o avista pendurado numa árvore prestes a cair. Assim, o rei consegue salvar o filhote, mas sucumbe. Enquanto escala a parede do desfiladeiro para salvar a própria vida, pede ajuda ao irmão que, ao invés de socorrê-lo, derruba-o para ser pisoteado pelos gnus. Na cena, a manada de gnus pode ser entendida como reconfiguração da guerra contra a Noruega, seguida do fratricídio do rei Hamlet, na peça de William Shakespeare.

Por não ter visto o que aconteceu, Simba desconhece o fato de que o tio assassinou seu pai. Assim, enquanto o príncipe lamenta a perda de Mufasa, Scar se aproxima e, com sua língua venenosa, insinua que a morte do rei resultara da imprudência do filhote. Ingenuamente, Simba acredita no tio e passa a se culpar pela morte do pai, sentimento que reconfigura a dúvida do príncipe Hamlet em relação à vingança. Ao contrário de Simba, o príncipe dinamarquês descobre, no início da trama, que o tio assassinara o seu pai e passa o resto da trama, conjeturando sobre a necessidade de matá-lo. Há, então, na tradução intersemiótica de *Hamlet* para *O Rei Leão*, um deslocamento do sentimento de vingança para o de culpa.

Figura 2. Simba após a morte de Mufasa.



(foto reprodução)

Scar, fingindo querer proteger o sobrinho, sugere que ele fuja. Simba, desesperado, segue o conselho do tio que, logo em seguida, envia três assassinos ao seu encalço: Banzai, Shenzi e Ed. O príncipe da selva, no entanto, consegue escapar, mas é ameaçado de morte caso um dia resolva voltar. A cena fílmica recria a peça quando Cláudio, após a morte de Polônio, manda o sobrinho para Inglaterra acompanhado de Rosencrantz e Guildenstern. Peça e filme, portanto, afastam o protagonista da cena dramática.

Na animação, no entanto, ao sair do reino da Pedra do Rei, Simba faz dois novos amigos: Timão, um suricate, cujo nome constrói uma relação intertextual com outra peça shakespeariana (*Timão de Atenas*); e Pumba, um javali. Até onde nos foi possível identificar, as duas personagens são adicionadas à obra fílmica, sem que tenham correspondência no texto-fonte. O encontro dos três amigos acontece, quando Simba estava quase morrendo. Timão e Pumba aparecem e ensinam ao pequeno leão a filosofia do *Hakuna Matata*, que, em kiswahili⁷, significa *sem problemas*. Essa percepção do mundo serve como alívio para o personagem principal, possibilitando-o escapar da angústia – a mesma que atormentava o príncipe dinamarquês.

Simba cresce, olhando o mundo através das lentes da filosofia do *Hakuna Matata*, mas volta a pensar nos problemas depois de um reencontro com a sua melhor amiga de infância, Nala, reconfiguração da Ofélia shakespeariana. Contudo, a cena desse encontro, demonstra que, assim como na tragédia, o filme é construído sobre momentos de extrema tensão, seguidos de instantes de comicidade grotesca – o chamado alívio cômico, segundo Northop Frye (1999).

Ao procurar comida para a alcateia, Nala tenta caçar Pumba, que é salvo por Simba. Depois de um breve desentendimento, os dois felinos acabam se reconhecendo, mas Nala não entende como é possível que Simba esteja vivo: afinal, Scar anunciara que o príncipe havia morrido com o rei. Ela, então, vendo o amigo e avaliando a situação devastadora em que se encontrava o reino do qual ele era o rei por direito, pede para que Simba volte. O príncipe,

7 Uma das línguas oficiais do Quênia, de Uganda e da Tanzânia.

no entanto, se recusa a regressar, pois não consegue enfrentar os erros que acreditava ter cometido no passado. Nala insiste que Simba volte e, na cena seguinte, o espectador vê o príncipe em um campo aberto irritado com a amiga de infância e se sentindo incompreendido. De repente, um som estranho que vem de uma árvore lhe chama a atenção. Era Rafiki (amigo em kiswahili), o macaco babuíno, amigo não só de Simba, mas da família real. Ele, assim como Horácio, é o responsável por guiar o protagonista até o fantasma do pai.

Ao contar para o príncipe da selva que seu pai ainda podia ser contatado, Rafiki leva Simba para uma lagoa e, lá chegando, aponta para a água, ordenando que o pequeno leão se aproximasse dela. Simba se depara com o próprio reflexo e fica decepcionado. Rafiki, então, pede que o príncipe olhe com mais atenção e, dizendo isso, toca nas águas do lago. Simba olha mais uma vez para o reflexo na água, mas, em vez de sua imagem, vê refletida a imagem do pai.

Logo em seguida, uma nuvem aparece no céu e começa tomar a forma de Mufasa, com uma mensagem para o filho: “Lembre-se de quem você é!” (*O Rei Leão*, 1994). A mensagem inverte o ponto de vista da peça teatral, quando o fantasma de *Hamlet* diz: “Lembra-te de mim.” (SHAKESPEARE, Ato I, Cena V) A explicação para tal transformação pode ser atribuída ao deslocamento do sentimento de vingança para o de culpa.

Figura 3. Reflexo de Simba e de Mufasa.



(foto reprodução)

O fantasma de *Hamlet* deseja que o filho vingue sua morte e, por isso, pede para que não se esqueça do pai, não se esqueça de vingá-lo. Já o fantasma do pai de Simba, em nenhum momento pede vingança. Mufasa apenas diz que o filho não pode esquecer seu papel: ele é o rei e deve arcar com suas responsabilidades. Assim, Mufasa, ao pedir para que seu filho lembre-se de quem é, está recomendando que Simba reveja seu sentimento de culpa e aceite o papel de rei.

Figura 4. Simba falando com o espectro de Mufasa.



(foto reprodução)

É somente depois dessa cena que Simba sai do estado de angústia profunda. Depois de ouvir o pedido do pai, Simba volta a sentir-se digno de ser rei, como no início do filme.

Não podemos ignorar o fato, entretanto, de que o príncipe resolve essa questão pessoal no momento em que se encontra fora do mundo real, em um lugar fantástico. Este local de magia, onde os problemas se resolvem, é característico das comédias shakespearianas e foi denominado de *green world* pelo crítico canadense, Northrop Frye. Trata-se de uma espécie de

refúgio, geralmente uma floresta, onde o personagem entra, passa por um processo de metamorfose e volta para o lugar de onde veio.⁸ Observamos, então, que a tradução intersemiótica de *Hamlet* para *O Rei Leão* inseriu esse aspecto da comédia shakespeariana na tragédia: Simba, nesse mundo mágico, não só resolve os seus problemas, como também passa pelo processo de amadurecimento – ele cresce, segue os conselhos do pai e resolve regressar para ajudar o seu povo e tomar o reino das mãos do tio.

Surpreso ao ver o sobrinho vivo, Scar conta para toda a alcateia de leões que o responsável pela morte de Mufasa havia sido o príncipe da selva. Assim procedendo, tira a razão de Simba de querer ocupar o seu lugar de rei. Acuado, o príncipe começa a andar de costas sem prestar atenção no abismo que se encontrava atrás, e acaba escorregando. Pendurado na rampa da Pedra do Rei, ele reproduz a cena da morte de Mufasa.

Figura 5. Pai e filho vivem a mesma situação na mão de Scar.



(foto reprodução)

8 Disponível em <http://www.uwf.edu/krasmuss/studentprojects/green1.htm>.
Acesso em 10 de mai. 2010.

No texto dramático a confirmação de que Cláudio havia assassinado o rei surge da encenação de uma peça apresentada na corte. Na animação, no entanto, a verdade não vem à tona por meio da observação de alegorias, mas diretamente da boca do tio, que relembra o passado, ao revivê-lo diante da possibilidade de poder matar Simba.

Ao descobrir que o tio foi o culpado pela morte do pai, Simba consegue sair da beira do penhasco e pular sobre o tio, que acaba sendo forçado pelo príncipe a revelar publicamente, a verdade sobre a morte de Mufasa. Livre da angústia da culpa pela morte do pai, Simba recupera a confiança de toda a alcateia e – mais importante que isso – a confiança em si. As hienas, após a declaração de Scar, atacam Simba, mas acabam tendo de lutar com as leoas. Scar, no meio da confusão, foge, porém o príncipe o persegue e exige que o tio desapareça do reino. Diferentemente de Hamlet, Simba não se deixa corromper pelo sentimento de vingança: ele não deseja matar o tio, quer apenas se defender, embora acabe provocando a queda o tio no desfiladeiro, onde é morto pelas hienas, antes suas parceiras.

A Disney, então, cria a dicotomia maniqueísta entre o vilão e o herói, inexistente no texto de Shakespeare. Simba sai vivo e vitorioso da luta contra o tio, e tudo acaba bem como nas comédias renascentistas.

Reflexões conclusivas

Ao partirmos do ponto de vista de que todo texto resulta de um processo de interpretação, apropriação, deslocamento de uma produção anterior, em que vários jogos são possíveis, compreendemos que a tradução de uma obra resulta de um trabalho de interpretação conduzido pelo tradutor, de um outro lugar de fala. As traduções que lemos e a que assistimos nos meios de comunicação de massa, expressam, pois, uma voz do presente. E como não há interpretação neutra, nem inocente, o trabalho de tradução intersemiótica resulta de um ato de apropriação, que como tal, adquire o *status* de (re)criação, que somente no plano da utopia pode ser idêntica ao texto que a originou, uma vez que conterà as marcas de quem a interpreta.

Muitas vezes, as plateias expostas às obras “originais”, rechaçam as traduções/adaptações, com base em conceitos como os de fidelidade, estabilidade do sentido e de hierarquia, como se o texto “original” contivesse uma verdade absoluta, cabendo somente a uma elite cultural o privilégio de desvendá-lo.

O desejo de cópia, que tanto se espera e se demanda de um texto artístico traduzido, pauta-se na subserviência e no apagamento do ponto de vista do tradutor, diante do texto “original”, do “inatingível”, da “verdade”, da “pureza”, expressões que refletem a hierarquização cultural. O rechaço às adaptações de obras canônicas ignora o fato de que o começo resulta de uma escolha do intérprete, em vista da característica de eternamente inacabado do ato da interpretação.

Ao libertarmo-nos da primazia do original sob o viés hierarquizante de valor, libertamo-nos também da superioridade deste sobre a tradução, que passa a ser encarada, então, como transformação, recriação, suplemento da obra de partida.

A partir desse posicionamento, o artigo buscou construir uma leitura analítica da tradução intersemiótica de *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* para a animação da Disney, *O Rei Leão*, dirigida por Rob Minkoff e Roger Allers. A investigação permitiu-nos confirmar o posicionamento de Jacques Derrida de que a tradução é a prática da semelhança na diferença, isto é, embora a ressignificação resulte do deslocamento temporal e espacial (diferença) da obra de partida, mantém o vínculo (semelhança) com a anterioridade. Toda tradução parte de um inesgotável exercício de interpretação singular, resultante da visão de um sujeito singular, constituído com base em uma história igualmente singular.

Assim pensando, concluímos que a arte é construída como tradução de traduções, todas originais, num *Ciclo sem Fim* de interpretações.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ALLERS, Roger. Minkoff, Rob. Hahn, Don. *O Rei Leão*. Filme-vídeo. Walt Disney Pictures. Califórnia, 1995. 88 minutos.

BRYSON, Bill. *Shakespeare: o mundo é um palco: uma biografia*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Hucitec, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SHAKESPEARE, William. Hamlet. IN: HELIODORA, Barbara. *Teatro completo: tragédias e comédias sombrias*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 369-544.

STAM, Robert. "Beyond Fidelity: the dialogics of adaptation." IN: NAREMORE, James (ed.). *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

INTERSECÇÕES E DIVERGÊNCIAS ENTRE LITERATURA E CINEMA NAS (RE)INTERPRETAÇÕES DO MITO INESIANO

Glória Marques Ferreira¹

RESUMO: O presente artigo pretende verificar como o mito inesiano foi reinterpretado pela arte cinematográfica, ora se afastando, ora se aproximando das fontes literárias que o criaram, disseminaram e o perpetuaram até hoje. Reconhecer e estabelecer as relações intersemióticas dos diferentes códigos (literário e fílmico) permite compreender a problemática da transposição de um código para o outro, de modo a que se possam determinar, posterior e conscientemente, as intersecções e divergências em relação à obra literária de ponto de partida, consoante a *interpretação* que os receptores fazem do texto literário. Esta relação dialógica entre autor-texto-leitor/espectador (situado (s) historicamente, como aponta a nova Hermenêutica Cultural) é, naturalmente, subsidiária dos postulados da Teoria da Recepção.

PALAVRAS-CHAVE: Estudos Culturais; Teoria da Recepção; Hermenêutica Cultural.

1 Doutora em Literatura Portuguesa: Investigação e Ensino, pela Universidade de Coimbra. gloria.mferreira@gmail.com

ABSTRACT: The present article intends to trace the course of the Inesian Myth in literature and to verify its reinterpretations by the cinema, sometimes moving away from or coming closer to the literary sources. To recognize and to establish the intersemiotic relationships between the different codes (literature and cinema) will allow us to understand the problematic of the script adaptation, in order to determine the intersections and/or deviances towards the literary work. The dialogue between author-text-reader/viewer (historically contextualized, as the new Cultural Hermeneutics points out), will be analyzed according to the postulates advocated by the Readers' Response Theory.

KEY-WORDS: Cultural Studies; Readers' Response Theory; Cultural Hermeneutics.

Nota:

Embora o artigo esteja escrito respeitando o Novo Acordo Ortográfico de 2009, todas as citações se mantiveram fiéis à sua redação original. Distinguimos os títulos de filmes dos literários, colocando os primeiros a negrito e os segundos a itálico.

Introdução

O gérmen do mito inesiano, lançado na e pela literatura, encontrou, cedo, novas *interpretações* em outras manifestações artísticas, mormente no teatro, na pintura, no bailado, na música e, a partir do século XX, no cinema. Usamos aqui o termo *interpretações* no sentido que o filósofo desconstrucionista Jacques Derrida² o utilizou, isto é, todas as expressões artísticas são resultado das leituras possíveis que a linguagem permite fazer dos *factos*, uma vez que todos os textos estão incompletos e as lacunas, que à linguagem são inerentes, permitem corromper os seus significados tradicionais e criar novas leituras em novas contextualizações. A transposição do mito literário para a linguagem fílmica é, deste modo, o resultado dessas interpretações, elaboradas pelos diversos leitores historicamente posicionados, agora num suporte comunicativo diferenciado.

A Teoria da Recepção da escola alemã de Konstanz, nos anos 60, reformula e expande alguns dos postulados de Roman Ingarden n' *A Obra de Arte Literária* (1965) até chegar ao seu conceito de "leitor implícito". As "múltiplas concretizações literárias" nascem do resultado da leitura que a obra literária permite por possuir pontos de indeterminação e aspetos esquematizados que são identificados e completados pelos leitores. O leitor é subdeterminado pelo texto, pelo que a essência da obra (eido) é consistente, ainda que a obra literária possa sofrer "alterações", nunca perde a sua "identidade" (Ingarden, 1965, p.389). Assim, não há uma interpretação, mas interpretações resultantes da experiência da adequação interpretativa do leitor. Ingarden encara o artefacto artístico do ponto de vista ontológico, como uma "heteronomia": se, por um lado, a obra é real, tem substância física, por outro lado, a obra constrói-se pelo ideal, pela consciência de quem a frui, uma consciência constitutiva que dá à obra de arte a sua existência. Essa transcendência na imanência da obra de arte é que completa o seu próprio significado. Wolfgang Iser aproveita esse modelo fenomenológico de leitor (nascido da relação entre o intelectualismo fenomenológico e o

2 DERRIDA, Jacques (1967), *Gramatologia*, publicado em 1973, São Paulo, Perspectiva.

formalismo literário] para considerar o leitor como um elemento articulado às estruturas objetivas do texto, fazendo da recepção literária uma recepção eminentemente estética.

A Teoria da Recepção alemã centra, então, a análise na experiência do leitor empírico, historicamente situado – o qual assim corresponde à estrutura textual de “solicitação à resposta do leitor” que W. Iser designava por “leitor implícito”³. A interpretação será, para os filósofos alemães, o produto do efeito condicionado pelo texto no leitor e a recepção condicionada pelo destinatário. Jauss propõe uma metodologia analítica que assenta na reconstrução dos horizontes de expectativas em que as obras foram criadas e a experiência estética do leitor⁴. As leituras (e não a leitura) são atualizações regidas por esses horizontes de expectativas, tanto da obra quanto dos leitores, e das quais resultam interpretações (e não uma interpretação) à medida que ocorre distanciamento estético da obra em relação ao seu contexto de ressurgimento. O conjunto de interpretações que dela se fez é transmitido e incorporado “numa espécie de história social dos efeitos”.⁵

É à luz desses princípios hermenêuticos que nos propomos a verificar (algumas) interpretações que, na literatura e no cinema, têm sido realizadas a propósito do mito inesiano, já de si uma interpretação dos factos históricos ocorridos no longínquo século XIV, e de como historiadores, escritores e realizadores de cinema deles se apropriaram.

3 Cf. ISER, Wolfgang, *Prospecting*. Baltimore, The John Hopkins: University Press, 1983; TOMPIKINS, Jane T. (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore The John Hopkins: University Press, 1980.

4 Jauss recupera as categorias narratológicas aristotélicas de *katarsis* (na função de comunicação artística) e *aesthesis* (relacionado com o prazer estético da recepção) e ainda à noção de “juízo estético” kantiano.

5 FILHO, Jorge Luiz Cunha Cardoso. *40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação*. Diálogos Possíveis: FSBA, 2007 (p. 65).

Para compreender a história de D. Pedro e Dona Inês e o seu desfecho trágico, é preciso recuarmos à Idade Média. Os testemunhos deixados por cronistas e historiadores, nem sempre coincidem quanto às razões que estariam subjacentes a algumas decisões, nem tão pouco são consensuais nas análises (ou como se diria à luz da Teoria da Recepção, nas interpretações) dos factos ocorridos à época. Podemos especular até que se trata de um momento na História relativamente longínquo, uma época que não tinha os meios para registar os seus acontecimentos como aqueles que atualmente dispomos. Por outro lado, tão imenso arco temporal deu a oportunidade de rever e reformular múltiplas opiniões de diversos autores.

Segundo o autor de *História, Memória e Esquecimento* (Paul Ricoeur), o problema da verdade dos factos passados reside na transferência do acontecimento relatado para a testemunha que o relata, pelo que não existe História sem um processo interpretativo. O universo dos autores da Hermenêutica explica que o “mundo do texto” reflete o “mundo do autor” e que, ao apropriar-se do texto por meio da leitura, o leitor transporta o seu “mundo”, mesmo quando este leitor é o investigador histórico, pelo que o que obtemos é sempre uma compreensão criativa dos acontecimentos. A linguagem possui um carácter ontológico e a História expressa-se por essa linguagem. Não há verdade histórica porque o historiador interpreta os factos de várias formas e a(s) leitura(s) resulta(m) da vivência que o leitor faz do texto histórico. Outrossim, encontramos sobre os factos ocorridos no reinado de D. Afonso IV não uma, mas várias “verdades históricas”.

Na “Introdução” da Edição da Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro de *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês* (1999), Manuel Viegas Abreu questiona-se sobre as razões pelas quais a (hi)stória⁶ de Pedro e Inês permanece até aos dias de hoje, comparando a sua subsistência àquela que manteve outro grande mito português, o do Sebastianismo. São apresentados dois argumentos para a justificar a edição e visitar o mito inesiano. Por um lado, a negação de D. Pedro em aceitar a morte de D. Inês que, “apoiado na *visão* e na Fé cristãs da vitória da Vida sobre a Morte pela

6 Fusão de *História* e *comestória*, uma vez que a usamos com os dois sentidos.

Ressurreição dos corpos, (...) [ordenou] a construção de duas obras de arte que permanecem como testemunho de uma Vontade, de um desejo que desafia os tempos, abrindo o horizonte da transcendência”; por outro lado, o papel depurador da literatura, “processo de transmutação significativa dos aspectos violentos e dificilmente aceitáveis dos acontecimentos, por depuração ou *catarse* narrativa”.⁷

De facto, não nos é difícil concordar com esses argumentos, nomeadamente com o último, que espelhou na literatura, desde a crônica do século XV ao romance histórico do século XX – altura em que se estreia nas telas do cinema – centenas de interpretações da reação de D. Pedro, essa reação inesperada, violenta, quase incompreensível, à morte de D. Inês.

Acima de tudo, Pedro e Inês encarnam o símbolo do amor incompreendido, incapaz de vencer as forças externas que o impediram de atingir a plenitude do “foram felizes para sempre” dos contos de fada ou dos filmes românticos hollywoodescos. O seu carácter simbólico, e assim, multívoco, promoveu, ao longo de séculos, múltiplas interpretações, quiçá à procura de um desfecho menos trágico. Como disse Manuel Viegas Abreu, “não nos conciliamos ainda com o que aconteceu. (...) Tendemos a negá-lo, a imaginá-lo de outro modo, a recriá-lo, a contá-lo de diferentes maneiras e a aguardar, em um futuro mais ou menos longínquo, a ocorrência de um acontecimento que ultrapasse definitivamente a tragédia”(Abreu, 1999, p. 9). Abreu aponta para uma das características intrínsecas do símbolo que Ricoeur relembra: eles são, simultaneamente, regressivos e prospetivos. Se, por um lado, nos remetem para a significação que adquiriram no passado (regressão), por outro, projetam-nos para o futuro (prospecção), preenchendo, a cada nova *interpretação*, uma lacuna, um vazio, um equívoco, por eles deixado. O símbolo é fonte inesgotável de interpretações e em diversas áreas de criação artística.

7 ABREU, Manuel Viegas, “Introdução”, in *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999 (p. 10).

Na História, D. Pedro foi *justo* e *cruel*, gago e esquizofrênico. Na literatura, o seu afeto por Inês foi do *puro amor* camoniano até à paixão insana de *A Traça de Inês*⁸, passando a protagonista feminina por múltiplas formas de morrer – degolação, envenenamento, apunhalada, e, na obra de Rosa Lobato de Faria, morta a tiro. Porém, e ao longo do século XX, a figura de Pedro foi se tornando o foco de interesse dos escritores, por ser, como é, o agente que desencadeia toda a trama narrativa.

A arte cinematográfica faria um percurso paralelo: primeiro tentou reconstruir, historicamente, os acontecimentos, depois centrou-se em Pedro como o herói amargurado e obstinado na vingança, cuja obsessão era só uma: consagrar Inês rainha de Portugal. No dealbar do século XXI, e em um formato alargado (série televisiva), o público assiste a mais uma reconstrução dos acontecimentos, agora tentando justificar o comportamento de Pedro como consequência do relacionamento com o seu pai, o austero Afonso IV⁹.

Relacionar a produção literária inesiana com a (ainda escassa) produção fílmica, ultrapassou a questão das relações intersemióticas entre narrativas de índole estético-comunicacionais diferentes, uma vez que não há, até a data, nenhum filme que assuma a adaptação de uma só obra literária sobre Pedro e Inês – apesar da fecunda produção de romances (ditos) históricos das últimas décadas do século XX. Procedemos ao inventário da produção cinematográfica portuguesa nos últimos cem anos e estabelecemos, tão só, os pontos de contágio identificáveis nas narrativas fílmicas de várias obras literárias.

Analisamos, então, comparativamente, os pontos-chave no tratamento do mito e sua(s) leitura(s) nos filmes **Inês de Castro** (1944) e **Inês de Portugal** (1997), mas antes passamos os olhos os olhos pelos ensaios fílmicos realizados no Brasil, no início do século XX.

8 *A Traça de Inês*, Rosa Lobato de Faria (2001), atualmente em processo de adaptação fílmica. A concretizar-se, será o primeiro que transpõe, de uma só obra literária, o mito inesiano para o cinema.

9 Referimo-nos à série televisa **Pedro e Inês** (2005), realizada pela RTP por João Cayatte, no ano em que se registaram os 650 sobre a morte de Inês.

Os filmes e as fontes literárias: intersecções e divergências

Os dois primeiros filmes inspirados no mito de Inês de Castro foram realizados e produzidos, ainda em preto e branco, no Brasil, por dois portugueses: referimo-nos às curtas-metragens **Inês de Castro** (1901), de António Leal, e **Dona Inês de Castro** (1909), de Eduardo Leite. **Rainha Depois de Morta** (1910), de Carlos Santos, foi produzido e distribuído em Portugal, pela Empresa Cinematográfica Ideal. Desses primeiros ensaios fílmicos pouco sabemos, até porque nenhuma cópia subsistiu para que os pudéssemos visionar. Nesse artigo, falaremos com maior detalhe de dois longa-metragens que podem ser estudados e que servem amiúde de referência nos programas de Português e História do Ministério da Educação (em Portugal) para o Ensino Básico, quando se trata da contextualização do mito ou da época – respectivamente, consoante a área disciplinar. Referimo-nos a **Inês de Castro** (1944) de Leitão de Barros e **Inês de Portugal** (1997), de José Carlos de Oliveira, este último, já a cores.

Os filmes refletem a interpretação que os seus realizadores fizeram da História e da literatura inesianas, por meio de um processo de “apropriação de sentidos” (RICOUER, 1987, p.104) de diversos textos e do qual resultou a transposição do mito para o cinema. Falamos de transposição e não de adaptação porque não houve, assumidamente, apenas uma única fonte literária - foram diversas, de diversas épocas e diversamente apropriadas - que servisse de ponto de partida para a construção fílmica. Os filmes em análise são, assim, o resultado da “cosmovisão operada pela assimilação e reinterpretção” (BELLO, 2008, p.148) dos seus realizadores do que do mito inesiano foi sendo construído pela literatura, sobretudo do episódio camoniano e da tragédia de António Ferreira – respectivamente, as obras *Os Lusíadas* e *Castro*.

Os momentos-chave das narrativas fílmicas focam-se no encontro em que Pedro e Inês se conhecem, no casamento de Pedro com Constança, no triângulo amoroso entre Pedro-Inês-Constança, na morte de Inês e nos acontecimentos que seguem à sua morte: a vingança e/ou busca por justiça de Pedro e a coroação e o beija-mão de Inês. Todos seguem a tradição portuguesa,

construindo a base da intriga como intriga política.¹⁰ Para além dos dois textos literários já nomeados, reconhecemos como outras fontes literárias, as crônicas e a influência da literatura espanhola na construção do imaginário da coroação e da cerimónia do beija-mão. Porém, as narrativas fílmicas apropriaram-se delas de formas diferentes.

Segundo Sara Cortellazo e Dario Tomasi, as intersecções e divergências entre os dois códigos (o literário e o fílmico) são convertidos em “princípios” ou “operações” que ocorrem aquando da transposição de um sistema para o outro: adição, subtração, extensão, condensação, transformação, deslocação e mudança (ou não) na voz da narrativa (CORTELLASO, TOMASI, 1998, p. 21-23). Vejamos como eles se aplicam nos filmes **Inês de Castro** e **Inês de Portugal**¹¹.

Inês assume o protagonismo, desde os títulos. No primeiro, considerado “filme histórico”, Inês está no centro de todos os acontecimentos; no segundo, aponta-se para a coroação de Inês como rainha de Portugal, conferindo-lhe o estatuto de mito português.

Inês de Castro encarnou o desejo do seu realizador (Leitão de Barros) de sublinhar o pendor histórico da narrativa que o levou ao cinema. Todavia, tal não foi completamente conseguido e, já na época, críticos e espectadores apontaram os desvios feitos àquilo que se conhece e aceita como História,

10 Maria Leonor Machado de Sousa deixou bem clara esta distinção, na sua vasta obra inesiana, opondo a tradição portuguesa da intriga política e a divergente espanhola/europeia que enfoca a intriga no ciúme, resultante do triângulo amoroso Inês-Pedro-Constança.

11 Apesar de termos elencado anteriormente os primeiros três filmes realizados entre 1900-1910, não os analisaremos comparativamente, por não ter sido possível o seu visionamento, pelo que toda e qualquer análise seria meramente especulativa.

tendo sido, por isso, considerado um filme “mentiroso”¹². Sob o ponto de vista da Teoria da Recepção, estes “desvios” seriam classificados como “leitura possível” dos factos, resultante da interpretação feita dos mesmos, consentida pela “liberdade criativa” subjacente à apropriação de sentidos que o diretor de cinema e roteirista fizeram como “leitores” das fontes historiográficas e literárias onde se inspiraram.

O filme de Leitão de Barros inicia com detalhes dos túmulos de Pedro e Inês em Alcobaça – local onde a narrativa irá conhecer o seu desfecho, clara influência do livro do roteirista Afonso Lopes Vieira que já em 1943 escrevera *A Paixão de Pedro, o Cru* e que é umas das referências literárias assumidas pelo diretor de cinema.

A ação propriamente dita começa com a cena da assinatura da procuração do casamento de D. Constança com D. Pedro. Podemos considerar que aqui se verifica um processo de deslocação no que concerne ao relevo das personagens, atribuindo a D. Manoel um protagonismo que sabemos (a crer na veracidade das fontes historiográficas) não teve, sendo essa prerrogativa atribuída pela História ao monarca português, D. Afonso IV. Por outro lado, a importância da cena é revestida do valor acrescentado por ser a cena de abertura do filme, expandido um acontecimento para uma relevância sobrevalorizada da ação que nela decorre. Essas deslocação e expansão de protagonismo têm subjacentes, em nosso entender, razões políticas e económicas, uma vez que grande parte do financiamento do filme veio de Espanha. O filme é uma coprodução entre os dois países e naturalmente o interesse (a pressão?) para agradar esses patrocinadores seria grande. Por outro lado, em termos narrativos, subjuga Pedro, ausente desta primeira cena, a um compromisso que, minutos depois, não vai cumprir, sublinhando a sua responsabilidade na tragédia que se abaterá na vida de Inês, papel tradicionalmente atribuído a seu pai e seus conselheiros, os “carrascos”.

12 Ignacio José Veríssimo, na revista «Vanguarda» (o filme estreia no Rio de Janeiro, Brasil, a 22 de julho de 1946), opina que “Inês de Castro” é um lindo filme, mas mentiroso.” (apud Matos-Cruz, 1982, p.266).

Afasta-se das fontes históricas, também, a cena do conselho onde Inês é condenada à morte, sobretudo pela extensão que lhe é dada, até porque não sabemos se esse Conselho existiu ou não e, a ter existido, em que moldes. Em relação ao episódio camoniano, o filme é, dos visionados, o que mais lhe é fiel, ainda que *adicione* algumas personagens (a aia, o bobo) e algumas fa- las ao rei. Já em **Inês de Portugal**, a cena é condensada, remetida a um breve confronto entre Inês e o rei, na presença dos conselheiros, aproximando-se mais d' *Os Lusíadas*.

Todas estas interpretações veiculadas constroem o significado (*meaning*) do texto que, não se apartando muito das principais fontes literárias e não literárias do mito inesiano (cuja permanência permite ao espectador reconhecer a identidade do mesmo), inova a sua representação, tentando, nomeadamente, resolver ou amenizar as ambiguidades deixadas por essas mesmas fontes: a questão do amor adúltero de Pedro por Inês, o problemático casamento de Pedro com Inês ou a incómoda situação criada com a Igreja a propósito da trasladação de Inês.

Em **Inês de Portugal**, a manutenção da identidade de Pedro como “justiceiro” e “cruel” é confirmada pela permanência de cenas que demarcam, na matriz cultural histórico-literária, a figura de D. Pedro das restantes: a perseguição aos que mataram Inês e a sua itinerância pelo país “no endireito da justiça”. A escolha de iniciar a narrativa fílmica *in media res*, ou seja, depois do assassinato de Inês, reforça os epítetos do monarca. Essa abordagem aproxima-se daquela do texto dramático de 1890, de Henrique Lopes Mendonça, *A Morta*, que, bem ao gosto da estética romântica da época, centra toda a ação na reação (violenta e aparatosa) de Pedro, depois de saber da morte da sua amada.

O enfoque do espectador, deste modo, é dirigido para o momento de vingança do agora já rei D. Pedro, pelo que toda a ação que decorreu cronologicamente antes é condensada – quando não subtraída – nos movimentos analépticos que são feitos no filme. Falamos, exemplarmente, da condensação da narração que testemunha o amor de Pedro e Inês em uma só cena (a mais longa do filme, é certo), a única em que o espectador vê os

protagonistas juntos, e da subtração de personagens ou do seu relevo – como é o caso de Constança que, na narrativa fílmica de J.C. de Oliveira está votada a uma solitária aparição, breve, sem fala, como figurante de uma ceia na corte, grávida e triste, mera assistente de toda uma teia de acontecimentos que a ultrapassam completamente.

Aliás, as personagens são tratadas de forma diversa nas diferentes narrativas fílmicas, mesmo quando lhes são atribuídas o mesmo relevo. Pedro e Inês são, sem dificuldade de consenso, os protagonistas dos dois textos fílmicos em epígrafe, ainda que tenham sido interpretados, tanto pela leitura dos realizadores destas figuras históricas, como pelos atores que lhes deram tridimensionalidade, de forma diferente. Em ambos, **Inês de Castro** e **Inês de Portugal**, Pedro e Inês dividem o protagonismo. Já Constança oscila entre figurante em **Inês de Portugal** e personagem secundária em **Inês de Castro**. Na narrativa fílmica de Leitão de Barros, é D. Beatriz que é subtraída à ação, enquanto no filme de Oliveira onde, ao ter honras de abertura na cena inicial, conquista o estatuto de personagem secundária¹³.

A leitura é (ainda) condicionada pela espetacularidade, isto é, pelo papel que o espectador (e críticos) tem nos significados atribuídos aos filmes. Em *Film Theory: an introduction*, Robert Stam (2000) defende um paralelo entre o leitor – agente ativo no processo comunicacional com a obra literária – e o

13 Diogo Lopes Pacheco é outra das personagens que salientamos, não já pelo relevo que adquire de igual forma nas representações cinematográficas – sempre secundária – mas pelo lugar que desempenha em relação ao protagonista Pedro. Em **Inês de Portugal** permanece fiel ao seu papel cristalizado pela História e pela Literatura como antagonista de Pedro por ser identificado como um dos conselheiros de Afonso IV, envolvido na morte de Inês, mas em **Inês de Castro** angaria a simpatia de Leitão de Barros que o posiciona ao lado de Pedro, como seu leal amigo e bom conselheiro, o único a defender o amor de Pedro e Inês e a exortar o rei e a corte a poupar Inês. Esta mudança de perspectiva dos cânones do mito revelou-se uma alteridade (divergência) demasiado radical para a época e deve ter contado para ser uma das razões pelas quais o filme histórico possa ter sido considerado, como vimos, “mentiroso”.

espectador¹⁴. À semelhança do leitor, também o espectador de cinema preenche as “lacunas” do texto fílmico, obrigado que está a compensar certas ausências. Ambos estão historicamente situados e são moldados pelas experiências literária e cinematográfica, num processo dialógico sem fim. No caso dos filmes, é ainda importante contextualizá-los na sua época de produção, sobretudo quando se trata de um produto final tão complexo como o do cinema, no qual intervêm fatores tecnológicos, econômicos e sociais que condicionam a sua realização.

A hermenêutica cultural propõe sublinhar o caráter contextual da interpretação através de uma investigação da crítica de cinema e do estilo cinematográfico em uma perspectiva histórica, como defendeu Jauss com a literatura, uma vez que as análises interpretativas feitas aos filmes são transmitidas e conformadas historicamente. O processo de reconstrução histórica dos atos de compreensão dos filmes permite a adoção de um ato hermenêutico, mais do que uma metodologia, um ângulo de enfoque heurístico, um modo de perguntar, que foge das tradicionais e repetitivas interpretações de modelos textuais, abrindo-se ao horizonte de expectativa de cada contexto social.

Assim se explicam as diferentes leituras e respectivas interpretações dos filmes **Inês de Castro** e **Inês de Portugal**. Cada um reconstrói o mito inesiano, ora aproximando-se ora afastando-se das múltiplas fontes literárias, numa perspectiva conformada historicamente com o tempo em que foram escritos, realizados e vistos, tanto pelo público como pelos críticos¹⁵.

Glória M. Ferreira
Coimbra. 2013

14 Esses argumentos seguem a linha das teorias da recepção da literatura de Standley Fish e Norman Holland, sem ignorar a recepção estética de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

15 Foi o que verificamos na receção de **Inês de Castro** de Leitão de Barros que suscitou opiniões díspares na época e recentemente, o que certamente também acontecerá com os posteriores, assim o distanciamento histórico o permita.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ABREU, Manuel Viegas. "Introdução". In: *O Reencontro de D. Pedro e D. Inês*. Coimbra: Associação para o Desenvolvimento do Turismo da Região Centro, 1999.

ANDREW, Didley. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

BELLO, Maria do Rosário, Leitão Luppi. *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica: O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2008.

BORDWELL, David. *Making Meaning: inference and rethoric in the interpretation of cinema*. U.S.A.: Havard University Press ll Publishers, 2000.

CORTELLAZO, Sara, TOMASI, Dario. *Letteratura e Cinema*. Roma-Bari: Editori Laterza, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FILHO, Jorge Luiz Cunha Cardoso. *40 anos de Estética da Recepção: pesquisas e desdobramentos nos meios de comunicação. Diálogos Possíveis*: FSBA, 2007.

ISER, Wolfgang. *Prospecting*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1983.

RIBEIRO, M. Félix. "«Inês de Castro» de Leitão de Barros". In: *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português, 1896-1949*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Edições 70, 1987.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. *Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2001.

STAM, Rober. *Film Theory: an introduction*. London: Malden Mass, Blackwell , 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Editora Papyrus, 2003.

STAIGE, Janet. *Interpreting films: studies in the historical reception of American*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

LITERARTES, n.2, 2013 – artigo – Glória Marques Ferreira

TOMPKINS, Jane T. (ed.) *Reader-Response Criticism*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1980.

KING, Noel. *Hermeneutics, reception Aesthetics and Film interpretation*. London: In Hill-John, 1998.

FILMOGRAFIA:

INÊS DE CASTRO, 1901.

DONA INÊS DE CASTRO, 1909.

RAINHA DEPOIS DE MORTA INÊS DE CASTRO, 1910.

INÊS DE CASTRO, 1944.

INÊS DE PORTUGAL, 1997.

O GROTESCO E O *NONSENSE* DE ALICE: DIÁLOGOS DESAFIADORES NAS PRODUÇÕES CULTURAIS PARA CRIANÇAS E JOVENS

Nathalia Xavier Thomaz¹

RESUMO:

Este artigo pretende discutir o entrelaçamento entre o *nonsense* e o grotesco nas produções culturais para crianças e jovens, passeando pela obra *Alice's adventures underground* de Lewis Carroll. Tais estéticas são extremamente lúdicas e apresentam desafiadores jogos de palavras, de sentidos e imagens aos leitores. Bastos (2001) destaca que o foco do *nonsense* não é apenas o não sentido, mas uma busca por tornar o sentido mais intuitivo e imaginário ao desconstruir paradigmas. Ao desobedecer ao gramatical e ao pragmático, o *nonsense* propõe uma nova lógica a ser construída. Por sua vez, o grotesco tem sua origem em imagens encontradas a partir de escavações feitas em Roma durante o Renascimento. As formas se fundiam e se misturavam, pareciam transformar-se. A estética passou por muitas modificações ao longo dos anos, mas sempre se caracterizou pelo jogo insólito e questionador. Procuraremos refletir aqui sobre como o diálogo entre essas duas estéticas – uma mais ligada à linguagem visual e outra ligada ao verbal – leva o leitor a construir novas concepções e novas narrativas, contribuindo para o movimento infinito de criação e recriação da obra de arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Nonsense – grotesco – Alice no País das Maravilhas – literatura infantil e juvenil.

1 Graduada em Psicologia pela UNIMEP e mestre em Literatura Infantil e Juvenil pela FFLCH-USP. nxthomaz@gmail.com

Em uma tarde de verão, uma garotinha está entediada ao lado da irmã que lê um livro. Enfadada, ela pensa “*de que serve um livro sem figuras e sem diálogos?*” De repente, um coelho branco de olhos cor-de-rosa cruza seu caminho, vestido com um colete, olhando para um relógio e dizendo estar atrasado. A menina acha o acontecimento inusitado e resolve seguir o coelho para descobrir seu destino. Ele entra em uma toca embaixo de uma cerca viva e a garota o segue, descobrindo que a toca, na verdade, é um enorme buraco. É assim que Alice descobre o mundo subterrâneo, um país dos sonhos e do *nonsense*, regido por regras totalmente diferentes das que a garota conhece.

A escrita *nonsense* provoca a dicotomia, ao desconstruir a lógica a qual o leitor está acostumado por meio de jogos com a linguagem e com significados. Ela cativa pelo sarcasmo misturado ao cômico, que faz com que disparates soem de maneira graciosa. Os jogos de palavras remetem à ingenuidade infantil e aos conteúdos de sonhos; uma brincadeira que leva o leitor a sorrir pelo canto da boca e sentir-se desconfortável ao mesmo tempo. Provavelmente, por essa linguagem lúdica, o *nonsense* atrai tanto crianças quanto adultos. Em uma época em que os livros infantis seguiam uma tendência doutrinária, o livro de Lewis Carroll rompe, desafia. Filomena Vasconcelos diferencia o livro *nonsense* dos livros educativos:

O livro *nonsense* não é, todavia, um livro didático, moralizante, que investe na edificação das crianças, mas que se preocupa antes em deslizar na mesma rota de interesses dos mais pequenos, na descoberta do prazer que a fantasia sempre alberga, na transgressão do decoro das boas maneiras, através do gesto “que não se faz” e da palavra ilícita, só pelo gosto da asneira, de pregar uma partida e dizer um disparate. *Nonsense* é a lógica do jogo das coisas ilógicas. (VASCONCELOS, 2004, p. 34)

Não há espaço para o didatismo no *nonsense*. Ele se funda no espaço da imaginação e do absurdo, da desobediência e da desconstrução. Ele des-

constrói o paradigma cartesiano por meio de sua negação e impõe uma lógica do avesso, que lembra o pensamento infantil. Segundo Lúcia Bastos (2001), o foco do *nonsense* não é apenas o não sentido, mas uma busca por tornar o sentido mais intuitivo e imaginário.

Para desobedecer, com tanta graça, ao gramatical e ao pragmático, o *nonsense* tem uma forte lógica interna de funcionamento. É essa lógica que permite que o trocadilho seja entendido e o questionamento considerado válido. É preciso admitir a existência das regras para que seja possível transgredi-las. Ao utilizar a linguagem de maneira criativa e inesperada, o *nonsense* desafia a regra e a incorpora ao mesmo tempo. Cria expectativas para subvertê-las. Em *Alice*, as distorções aparecem de diversas formas.

Down, down, down: there was nothing else to do, so Alice soon began talking again. "Dinah will miss me very much tonight, I should think" (Dinah was the cat.) "I hope they'll remember her saucer of milk at tea-time! Oh, dear Dinah, I wish I had you here! There are no mice in the air, I'm afraid, but you might catch a bat, and that's very like a mouse, you know, my dear. But do cats eat bats, I wonder?" And here Alice began to get rather sleepy, and kept on saying to herself, in a dreamy sort of way "do cats eat bats? Do cats eat bats?" and sometimes, "do bats eat cats?" for, as she couldn't answer either question, it didn't much matter which way she put it." (CARROLL, 2008, p.5)

Nesse trecho, as distorções aparecem de diversas formas. A primeira delas é a lentidão com que ocorre a queda de Alice: o percurso é tão longo que a personagem consegue desenvolver longas reflexões. No ar (onde Alice se encontra naquele momento) não existem ratos, mas existem morcegos – animais que se parecem com ratos, mas possuem asas. Temos um jogo de imagens: a aparência do morcego e a do rato aproximam os dois a ponto de torná-los equivalentes para Alice. O jogo acontece também com as palavras, com a proximidade sonora entre *cats* e *bats*. Ao final de seu pensamento, a menina inverte a questão e o narrador pontua:

“as she couldn’t answer either question, it didn’t much matter which way she put it”.

São jogos lúdico-estéticos como esses que assustam e encantam o leitor e tornam o manuscrito e o livro de Carroll obras que foram desafiadoras no século XIX e continuam sendo até os dias de hoje. As ambiguidades, a pluralidade de caminhos, as sequências não lineares do *nonsense* criam um labirinto no qual Alice e o leitor se perdem, mas o percurso é muito mais interessante que qualquer saída possível.

Outra estética se faz presente no trabalho de Carroll, bastante evidente no manuscrito da obra, *Alice’s adventures underground*. Predominantemente visual, o grotesco está presente nas imagens criadas pelas descrições do autor, mas ganha destaque com as ilustrações de Lewis Carroll.

Descrito por Kayser (2010) e Bakhtin (1987), o grotesco se relaciona, inicialmente, à lógica do avesso presente nas comemorações carnavalescas medievais. Nessas festas, as regras e os papéis da sociedade eram invertidos para dar espaço ao jogo transformado em vida real. O carnaval medieval caracteriza-se pela lógica “ao avesso”, permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro. O mundo desse jogo se constrói como paródia da vida cotidiana, como um mundo ao contrário. A negação, nesse contexto, tem a intenção de ressuscitar e renovar o original, propondo novas formas.

Segundo Bakhtin (1987), a visão carnavalesca é oposta a ideia de acabamento e perfeição, de eternidade e imutabilidade. Todas as formas e símbolos da linguagem grotesca fundam-se na ideia de eterna transformação, opostas a concepção de perfeição e acabamento. Realizam um jogo entre atração e repulsa, sempre se destacando na tensão entre as pontas opostas.

O mundo existente torna-se de repente um mundo exterior (para retomar a terminologia de Kayser), justamente porque se revela a possibilidade de um mundo verdadeiro em si mesmo, o mundo da idade de ouro, da verdade carnavalesca. O homem encontra-se consigo mesmo, e o mundo existente é destruído para renascer e renovar-se em seguida. Ao morrer,

o mundo dá a luz. No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no romantismo. (BAKHTIN, 1987, p. 42)

A obra de arte grotesca causa a inquietação de encarar o vazio, mostra ao interlocutor o vácuo existente entre o que ele compreende do mundo e o que a realidade é de fato. Essa visão abismal ganha força durante o romantismo, época onde o riso se reduziu ao máximo no grotesco para dar espaço ao lado sombrio e aterrorizante do processo de mutação constante da vida.

Ao falar sobre criações artísticas grotescas, Kayser (2010) cita Lewis Carroll, destacando a estranheza do País das Maravilhas em comparação com outras histórias infantis, como as escritas pelos irmãos Grimm.

O estranhamento de formas familiares (as formas idiomáticas são meios de estranhamento em Carroll tanto quanto em Lear, como se pode ver nas suas nomeações) produz aquela vinculação secreta e aterradora entre o fantástico e o nosso mundo, que é próprio do grotesco. (KAYSER, 2010, p. 107)

A sensação de afastamento da realidade ordinária e conhecida é comentada por Kayser. No entanto, o autor não teve acesso ao manuscrito de Carroll, no qual se encontram aspectos do grotesco que vigoram com ainda mais força do que na obra publicada com ilustrações de John Tenniel e que estão amplificados pelas ilustrações.

“Curiouser and curiouser!” cried Alice, (she was so surprised that she quite forgot how to speak good English,) “now I’m opening out like the largest telescope that ever was! Goodbye, feet!” (CARROLL, 2008, p. 11)

Alice estava minúscula e comeu um bolo na esperança de crescer um pouco. Porém, o bolo estava tão gostoso, que Alice devorou-o, com um apetite que nos lembra os excessos do grotesco carnavalesco. Comenta a sensação de aumentar, “abrindo-se como o maior telescópio que já existiu”. A Fig. 1 acompanha o texto na lateral, olhando para baixo, parecendo precisar se encolher um pouco para entrar na página, com as mãos recolhidas no espaço estreito. A transformação faz parte do grotesco, principalmente por seu aspecto desproporcional. Apesar da cena irônica e do tom de brincadeira de Alice no texto, a expressão no rosto do desenho não é sorridente. Carroll pontua com a imagem a tensão na cena, a sensação de aperto, levando o leitor às sensações comuns ao grotesco: fascínio e repulsa.



Fig. 1

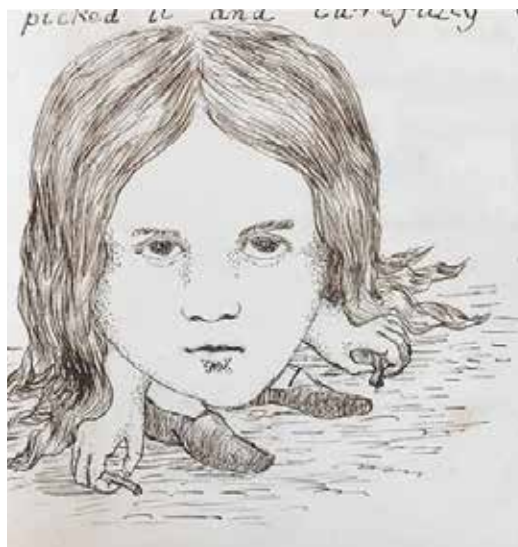


Fig. 2

Enquanto no texto, o *nonsense* surge nas situações, jogos de palavras e trocadilhos inusitados, a ilustração potencializa o choque ao mostrar figuras desproporcionais, de traços realistas e profundamente distorcidos. O realismo ajuda a dar o tom de lugubridade ao desenho, ainda que o texto apresente o tom de ironia característico do *nonsense*. Vemos mais um bom exemplo na Fig. 2, presente no diálogo entre Alice e a lagarta. O queixo de Alice toca seu pé quando ela diminui, reflexo de seu encolhimento desproporcional. A ilustração enfatiza o aspecto grotesco, transformando a personagem em um monstro de olhar vazio, cabeça gigantesca, braços e pernas curtos. Tal choque causado pela ilustração acompanha o texto, especialmente intrincado e labiríntico neste momento.

“Who are you?” said the caterpillar.

This was not an encouraging opening for a conversation: Alice replied rather shyly, “I – I hardly know, sir, just at present – at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changed several times since that.”

“What do you mean by that?” said the caterpillar, “explain yourself!”

“I can’t explain *myself*, I’m afraid, sir,” said Alice, “because I’m not myself, you see.”

“I don’t see,” said the caterpillar.

“I’m afraid I can’t put it more clearly,” Alice replied very politely, “for I can’t understand it myself, and really to be so many different sizes in one day is very confusing.”

“It isn’t,” said the caterpillar.

“Well, perhaps you haven’t found it so yet,” said Alice, “but when you have to turn into a chrysalis, you know, and then after that into a butterfly, I should think it’ll feel a little queer, don’t you think so?”

“Not a bit,” said the caterpillar.

“All I know is,” said Alice, “it would feel queer to *me*.”

“*You!*” said the caterpillar contemptuously, “who are you?”(-
CARROLL, p. 49 – 50, 2008)

Alice tem uma enorme dificuldade para se comunicar no país das maravilhas. A linguagem não lhe serve com precisão e com frequência os sentidos das palavras que fala acabam invertidos. A conversa com a lagarta volta para o ponto inicial no final: Alice não consegue conduzir o diálogo para outro caminho. Em nenhum momento a lagarta faz concessões à menina. As respostas se opõem ao que a protagonista diz, fazendo com que as duas voltem para o mesmo ponto da conversa.

O *nonsense* e o grotesco provocam uma oscilação entre o real e o irreal, levando o receptor a rir e apavorar-se. Quando a linguagem nos falha, rimos do fracasso, do nosso distanciamento do humano, mas o riso é assustado, agoniado pela falta de elementos para expressar o que se está tentando dizer.

Feitos a caneta bico de pena por Lewis Carroll, os desenhos reafirmam a estranheza presente nas distorções do *nonsense*, estabelecendo um jogo entre o texto verbal e imagético. Ao romper de forma tão radical com a expectativa do leitor, o livro ganha uma tensão envolvente.

O encontro entre essas duas estéticas é tão provocativo que suscita novas leituras. O livro de Carroll foi interpretado das mais diversas maneiras, reescrito, reilustrado e estabeleceu diálogos com todas as formas da arte. Recebeu mais de 20 adaptações para o cinema – a primeira delas em 1903, quando a sétima arte ainda engatinhava, por Cecil Hepworth. Cada releitura acrescenta novos elementos a esse conto infinito, dando também ao próprio texto o traço que caracteriza a forma grotesca: a eterna transformação. As primeiras modificações aconteceram pelas mãos do próprio autor, em que uma história contada à beira de um lago transformou-se em um livro manuscrito e depois em livro publicado. Após a publicação, a história deixou de pertencer a seu autor para *alimentar e alimentar-se* do imaginário coletivo.

O desconforto provocado pelo entrelaçamento entre duas estéticas questionadoras leva o leitor a perde-se nos caminhos da lógica labiríntica das duas estéticas. Na literatura, as histórias de E.T.A. Hoffman, William Shakespeare, Neil Gaiman, Terry Pratchett, nos levam por caminhos imaginativos, temperando as narrativas com medidas diferentes do grotesco e do *nonsense*, mas sempre o suficiente para resultar em narrativas insólitas que fazem o leitor rir e assustar-se no mesmo momento. No cinema, vemos a direção de artistas como Guillermo del Toro, Tim Burton e Jan Svankmajer criar propostas que conseguem tanto provocar pavor e quanto deslumbrar, levando o espectador a construir leituras de múltiplos pontos de vista. O grotesco e o *nonsense* causam impressões chocantes o suficiente para tirar o leitor de seu lugar de conforto para transformá-lo também em criador, em continuador daquela obra de arte, deixando de procurar a saída do labirinto para apreciar a jornada e explorar as possibilidades criativas abertas quando se questiona o que está posto.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução – a poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na idade média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Viera. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BASTOS, Lúcia Kopschitz Xavier. *Anotações sobre leitura e nonsense*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures Underground*. Londres: The British Library.

CARROLL, Lewis. *The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll*. Londres: Bountry Books, 2004.

CHAHINE, Sumaia. A Estética do grotesco e a visão Bakhtiniana. In: *O grotesco midiático*. MIRANDA, Vivian, 2009.

VASCONCELOS, Filomena Aguiar. Sentidos do não-sentido: contributos para uma reflexão sobre a escrita nonsense. *Revista da Faculdade de Letras "Línguas e literaturas"*, Porto, vol. XV, pp. 35-56, 1998.

DE BASILE A DISNEY: UMA COMPARAÇÃO ENTRE *SOL, LUA E TÁLIA* E *A BELA ADORMECIDA*

Bruna Cardoso Brasil de Souza¹

RESUMO: O presente artigo traz uma comparação inicial entre o conto italiano *Sol, Lua e Tália*, coletado por Giambattista Basile na Itália, século XVII, e o filme produzido por Walt Disney chamado *A Bela Adormecida*, lançado em 1959. Destaca as principais diferenças entre as duas obras mostrando os aspectos que se transformaram e os que permaneceram na conversão de um conto popular em filme infantil, como, por exemplo, a substituição de passagens violentas e brutais por situações românticas, infantilizadas e cristãs.

ABSTRACT: This paper presents a comparison between the Italian tale *Sun, Moon and Talia*, collected by Giambattista Basile in Italy, in the seventeenth century, and the film produced by Walt Disney called *Sleeping Beauty*, released in 1959. It evidences the main differences between the two works showing aspects that have remained and the others that have changed in the conversion of a folk tale in to a children's film, for example the conversion of brutal and violent passages in romantic, infantilized and Christian situations.

PALAVRAS-CHAVES: Contos populares; Cinema; *Bela Adormecida*.

KEYWORDS: Folk tales; Cinema; *Sleeping Beauty*.

1 Mestranda. Título da Pesquisa: Giambattista Basile, Charles Perrault, Irmãos Grimm e Walt Disney: um estudo crítico das diferentes versões de *A Bela Adormecida*. brunacbrasil@gmail.com

Os contos populares (ou de fadas, como são mais conhecidos) percorreram um longo caminho até adquirirem sua forma mais conhecida e difundida por meio dos filmes de Walt Disney. Atualmente conhecida como *A Bela Adormecida* (1959), esta obra é um bom exemplo de como histórias antes utilizadas oralmente como entretenimento adulto foram sendo adaptadas gradualmente a uma estética romântica e infantilizada. Na medida em que aprofundamos os estudos sobre este tema, percebemos que “quanto mais conhecemos os contos de fadas, menos fantásticos eles parecem; podem ser veículos do realismo mais severo, expressando esperança apesar de tudo, através de dentes cerrados” (WARNER, 1999, p. 258).

Um dos problemas enfrentados pelos estudiosos do assunto é a dificuldade em precisar quando, exatamente, os contos foram criados. Como sua origem está na cultura oral, torna-se praticamente impossível saber em que momento e lugar cada história surgiu.

“O maior obstáculo é a impossibilidade de escutar as narrativas, como eram feitas pelos contadores de histórias. Por mais exatas que sejam, as versões escritas dos contos não podem transmitir os efeitos que devem ter dado vida às histórias no século XVIII: as pausas dramáticas, as miradas maliciosas, o uso dos gestos para criar cenas – uma Branca de Neve com uma roda de fiar, uma Cinderela catando os piolhos de uma irmã postiça – e o emprego de sons para pontuar as ações – uma batida à porta (muitas vezes obtida com pancadas na testa de um ouvinte) ou uma cacetada, ou um peido.” (DARNTON, 1986, p. 32)

Para resolver esse impasse, o presente estudo, assim como outros já o fizeram, estabelece, para efeito comparativo, um ponto de partida dentre tantas variações existentes do mesmo conto. No caso, a versão escolhida foi a

intitulada *Sol, Lua e Tália* (VOLOBUEF)², coletada por Giambattista Basile na Itália do século XVII e publicada postumamente na coletânea *Il Pentamerone ossia La fiaba delle fiabe*, em 1634. Essa obra constitui a versão mais antiga comprovada de muitos contos populares (SIMONSEN, 1987, p. 15) e, seguindo o exemplo da novela napolitana de Bocaccio, também é considerada por muitos como a primeira coletânea de contos, sendo estes muito próximos ao modelo utilizado mais tarde pelos irmãos Grimm (JOLLES, 1976, p. 190). Utilizaremos, para um contraponto, o filme intitulado *A Bela Adormecida*, produzido pela Disney, lançado em 1959 e largamente difundido até as gerações atuais. Tendo em vista as duas versões escolhidas, poderemos detectar a transformação pela qual essa narrativa passou no período de três séculos.

Iniciaremos com uma exposição do conto italiano para evidenciar os elementos necessários à comparação pretendida e também para ressaltar as particularidades dessa versão que não chegaram até a atualidade. Em primeiro lugar, é perceptível o tom de estranhamento que envolve o leitor contemporâneo ao entrar em contato com essa variante. Basile parece desprovido de qualquer interesse romântico ou amarra cristã. Ao contrário de coletores posteriores à sua época, como Charles Perrault e os irmãos Grimm, o italiano não parece preocupado em adaptar seus contos a fim de torná-los mais amenos. Dentre os autores citados, ele certamente foi o que mais permitiu que elementos cruéis, violentos e contrários à moralidade cristã permanecessem na passagem dos contos da cultura oral para a cultura escrita. Uma observação de Robert Darnton (1986, p. 27 e p. 29) sobre os contos franceses também se aplica neste caso:

“[...] os camponeses não precisavam de um código secreto para falar sobre tabus. [...] E por aí vai, do estupro e da sodomia ao incesto e ao canibalismo. Longe de ocultar sua

2 O conto utilizado neste artigo é uma tradução feita pela Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef e fornecido pela autora. A tradução foi feita a partir da edição em italiano preparada por Benedetto Croce (Bari: Gius. Laterza & Figli, 1925, vol. II. p. 297-303). Não publicado.

mensagem com símbolos, os contadores de história [...] retratavam um mundo de brutalidade nua e crua.”

Portanto, podemos concluir que Basile provavelmente esteve muito próximo da versão camponesa do conto ao transpô-lo para o registro escrito.

Sol, Lua e Tália (VOLOBUEF) é uma narrativa de estrutura semelhante ao mais conhecido *A Bela Adormecida*, com a diferença básica de que a maior parte da trama e o clímax do primeiro estão concentrados após a quebra do feitiço que mantém a princesa adormecida. Tália, a protagonista, não é vítima de nenhuma maldição, ao contrário, seu destino parece ser apenas fruto da má sorte. Aliás, este conto parece ter alicerces na sorte e no acaso, como veremos em outras passagens. Após o nascimento da filha, o rei convoca sábios e adivinhos que concluem que Tália está exposta a um grande perigo relacionado a uma farpa de linho. Apesar de todos os esforços do rei para evitar que qualquer material que pudesse fazer mal à filha entrasse em sua casa, um dia, tomada pela curiosidade, a moça acaba cumprindo seu destino ao manusear um fuso de uma velha que estava a fiar perto do castelo e, ao enfiar uma farpa na unha, cair morta no chão. O rei, “após ter chorado um barril de lágrimas” (VOLOBUEF), coloca a filha sentada em uma poltrona de veludo e abandona a casa a fim de “apagar completamente de sua lembrança o infortúnio sofrido” (VOLOBUEF).

Até aqui, podemos estabelecer uma série de observações acerca da comparação deste conto com o filme produzido pela Disney. A maior diferença entre as duas obras encontra-se no próprio adormecer da protagonista. Enquanto no conto *Sol, Lua e Tália* (VOLOBUEF) o fato se dá no segundo parágrafo e desencadeia uma série de eventos posteriores, no filme *A Bela Adormecida* (1959), Aurora³ (este é o nome da protagonista) somente adormece depois de decorridos cerca de cinquenta minutos do longa-metragem e a maior parte dos eventos importantes ocorre antes do cumprimento da maldição.

3 Foram utilizados, neste artigo, os nomes originais dos personagens no filme em inglês.

Aliás, este é outro ponto: Aurora é vítima de um feitiço feito por Maleficent, a bruxa que não foi convidada para os festejos do seu nascimento. A vilã por ódio e vingança determina que antes do pôr do sol do seu décimo sexto aniversário, Aurora espetará o dedo em uma agulha de uma roca de fiar e morrerá. Por sorte, uma das três fadas boas que vieram para presentear a protagonista com dons, ainda não o havia feito. Sendo assim, mesmo não tendo poderes para anular por completo a maldição de Maleficent, Merryweather, a boa fada em questão, substitui a morte por um sono profundo que terá fim quando Aurora receber um beijo de amor verdadeiro. A partir daí existe no filme toda uma trama a fim de evitar que Aurora sofra qualquer infortúnio. As fadas a levam para o bosque e a criam longe dos pais como uma simples camponesa chamada Briar Rose para que Maleficent não a encontre e não faça cumprir sua maldição. Ao contrário, no conto há somente uma previsão por parte dos sábios e adivinhos sobre a desgraça que acometerá Tália sem precisar quando, exatamente, isso ocorrerá. Trata-se de uma profecia, uma questão de sorte ou destino, sem causa aparente.

Outro fato interessante é que no conto de Basile não é dada qualquer relevância aos atributos físicos ou morais de Tália. Por outro lado, no filme, as fadas Flora e Fauna presenteiam Aurora com os dons da beleza e do canto, e outras vezes são ressaltadas outras características como a bondade e a harmonia, por exemplo, como na cena em que Aurora canta e interage com os animais da floresta. A beleza da protagonista, que posteriormente passou a fazer parte inclusive do título da história, sequer é citada no conto italiano, a não ser em uma única passagem em que o narrador diz que o rei, ao encontrar Tália adormecida ficou “excitado por aquela beleza” (VOLOBUEF).

Nas cenas iniciais do filme também podemos notar a atmosfera cristã que envolve o nascimento de Aurora. O narrador nos apresenta uma família constituída: um rei e uma rainha que desejavam muito ter uma criança. Após o seu nascimento, uma grande festa é promovida e é decretado feriado para que todas as classes sociais pudessem prestar homenagens à princesa. Neste momento temos no filme uma peculiaridade não constatada em Basile e nem em outras versões mais conhecidas como as de Perrault e dos irmãos Grimm: o príncipe, que mais tarde será o grande amor de Aurora e

o seu salvador, já lhe é apresentado e prometido como futuro marido após o nascimento dela, pois os pais intencionam unir os reinos no futuro. No filme, aliás, esse casal se encontra duas vezes antes do dano, ou seja, do feitiço agir sobre a protagonista: após o nascimento da Bela Adormecida e um pouco antes da maldição se cumprir, no dia do aniversário de dezesseis anos de Aurora, no bosque, quando o príncipe Felipe está cavalgando e é atraído pela bela voz da protagonista que canta pelos arredores. Notamos, pois, uma grande inovação no que diz respeito ao enredo, enfatizando ainda mais a questão do destino socialmente construído aos protagonistas.

A questão moral é outro ponto merecedor de discussão em diversos níveis. Começaremos pelo conto de Basile. *Sol, Lua e Tália* (VOLOBUEF) apresenta uma moral muito controversa, pois traz à tona temas como o abandono, o estupro, a traição, o canibalismo, além de advogar o êxito por sorte e não por merecimento. Por outro lado, em uma única passagem, que mostraremos e discutiremos mais adiante, defende princípios morais como a honra e a justiça.

Após Tália espetar o dedo em uma farpa de linho e cair morta no chão, o pai simplesmente a abandona em sua casa na floresta e parte querendo esquecer o que aconteceu. Tempos depois, um rei que estava caçando naquelas redondezas perde um falcão que voa para dentro da casa de Tália. O rei decide entrar na casa em busca do animal e, encontrando Tália adormecida, tenta chamá-la, porém sem resultados e “excitado por aquela beleza, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor” (VOLOBUEF). Ou seja, ainda que dito por palavras amenas, o fato é que o rei abusa fisicamente de Tália que está dormindo e, portanto, não pode consentir ou negar o ato. E depois disso temos um novo episódio de abandono, pois o rei deixa Tália “estendida” (VOLOBUEF) e volta ao seu reino “onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto” (VOLOBUEF). Tália, depois de nove meses, dá à luz duas crianças que o rei conhece quando ele se recorda de sua “aventura” (VOLOBUEF) e resolve voltar para vê-la. Ou seja, a atitude do rei é nomeada e classificada fora dos padrões cristãos que caracterizam essa história em nossa contemporaneidade, é dito claramente que o que aconteceu aquele dia no bosque foi para ele uma “aventura” (VOLOBUEF). Ao voltar até lá e en-

contrar Tália acordada com aqueles “dois prodígios de beleza” (VOLOBUEF), seus filhos, o rei conta a ela tudo o que aconteceu, eles se tornam amigos e o ele permanece em sua companhia por muitos dias. Somente depois de todos esses acontecimentos, mais especificamente no sétimo parágrafo, o leitor é informado de que o rei possui uma esposa, logo, temos um quadro de traição. A partir daí, Tália ganha uma posição secundária na trama até sua conclusão, e a rainha ganha destaque em sua busca por vingança.

A rainha vilã é descrita por meio de figuras de linguagem, referências mitológicas e históricas como “aquele coração de Medéia” (VOLOBUEF), “caranca de Nero” (VOLOBUEF), “turca renegada” (VOLOBUEF) e “essa face de tirano” (VOLOBUEF). Aliás, de modo geral, o conto de Basile é carregado de figuras e é muito simbólico. Possui passagens poéticas como a própria fala da esposa do rei ao tentar convencer o secretário a dizer por quem o seu marido estava apaixonado:

“Escute, meu filho, você está entre Cila e Caribde, entre o batente e a porta, entre a grade e a tranca. Se você me disser de quem meu marido está enamorado, eu o farei rico; e, se me esconder a verdade, farei com que nunca mais o encontrem, nem morto nem vivo.” (VOLOBUEF)

Esse é, aliás, o primeiro discurso direto do texto, ressaltando a importância dessa personagem para o enredo. Ao tomar ciência de quem é a mulher que está nos pensamentos e sonhos de seu marido, a rainha manda então o secretário buscar Sol e Lua, os filhos do rei, e ordena que o cozinheiro os mate e os prepare para que sejam servidos como alimento ao próprio pai. O cozinheiro, penalizado pela situação das crianças, as poupa de seu destino e prepara dois cabritos em seus lugares, os quais o rei come com grande satisfação. Destaque para a fala ambígua da rainha ao observar e pensar que o rei está comendo os próprios filhos: “Coma, que está comendo o que é seu” (VOLOBUEF). O rei interpreta essa fala de modo denotativo e acredita que ela se refere às suas posses e não aos seus filhos.

A antropofagia também é outro elemento bastante presente nesse conto. Além da passagem em que a rainha acredita estar dando ao rei os próprios filhos como alimento, temos outras como, por exemplo, quando o rei volta do bosque pela segunda vez logo após encontrar Tália desperta acompanhada dos dois filhos, e a narrativa informa que o rei “quando comia tinha Tália em sua boca, e também Sol e Lua” (VOLOBUEF). Ainda quando a rainha acusa Tália: “Você é aquele tecido delicado, aquela boa relva com que meu marido se delicia?” (VOLOBUEF). E esse é mais um recurso a contribuir para a formação dessa atmosfera de estranhamento que envolve todo o conto.

Porém, em contrapartida a todo esse ambiente insólito, quando a rainha ameaça o secretário caso ele não lhe conte sobre o caso amoroso de seu marido, o narrador subitamente declara o seguinte: “E este, de um lado transtornado pelo medo, de outro levado pelo interesse, que é uma faixa sobre os olhos da honra e da justiça, um estorvo para a fidelidade, contou-lhe tudo tintim por tintim” (VOLOBUEF). Isto é, diante de todos os acontecimentos narrados anteriormente, nos vemos diante de uma grande contradição, pois, inesperadamente, a narrativa nos apresenta esta declaração a favor da honra, da justiça e da fidelidade. Qual a lógica em defender esses princípios morais após tudo o que nos foi contado? Por que o secretário deveria agir com tais convicções se o fato de o rei trair sua esposa, estuprar e abandonar Tália no bosque é narrado com tanta naturalidade? Talvez estejamos diante de uma marca social da época indicando que o rei, superior ao secretário, não seria contestado em suas ações e este último deveria agir com honra e lealdade a seus superiores.

E para completar a caracterização desse conto tão peculiar, discutiremos sua natureza calcada na ideia de que a sorte determina o destino dos personagens. Desde o princípio percebemos que a maior parte dos acontecimentos envolvendo a protagonista é fruto da fatalidade. Não há uma motivação ou uma explicação para o primeiro dano, apenas uma previsão que determina que Tália está “exposta a um grande perigo” (VOLOBUEF). Também é por força do acaso que o falcão do rei entra na casa de Tália fazendo com que ele a encontre dormindo. Podemos dizer também que por um golpe de sorte Sol e Lua foram parar nas mãos do cozinheiro que teve pena das crian-

ças, poupando-as de um destino trágico. Por fim, o conto é concluído com dois versos que sintetizam e reafirmam essa idéia: “aquele que tem sorte, o bem / mesmo dormindo, obtém” (VOLOBUEF), isto é, toda a vida de Tália é determinada por forças exteriores às suas vontades, a protagonista não age sobre seu destino e, por sorte, obtém êxito no final. Sobre isso, Robert Darnton (p. 79) declara que “é a natureza inescrutável de calamidade que torna os contos tão comoventes, e não os finais felizes que eles, com frequência, adquirem, depois do século XVIII”.

Já no filme, percebemos que a narrativa caminha em outro sentido. Virtudes como a bondade, a caridade e o amor ao próximo são ressaltados mais de uma vez como quesitos necessários para a felicidade e realização pessoal. Como já foi dito anteriormente, o enredo é construído sobre bases cristãs como, além das já citadas acima, a família e o casamento. Em certa parte da história, as boas fadas dizem que não podem utilizar sua magia para o mal, ainda que seja o caso de castigar Maleficent pelo mal causado à princesa, discutem como proteger a Aurora e uma delas afirma que é impossível fazer algo que a vilã não esteja esperando, pois ela sabe de tudo. Então, Flora responde que isso não é verdade, pois ela não conhece nada sobre o amor, a gentileza e a alegria de ajudar o próximo. Em outro momento, os reis, pais de Aurora e Felipe, discutem que o jovem casal não pode morar no mesmo castelo antes do casamento. Portanto, podemos concluir que o conto sofreu muitas alterações no que diz respeito à sua essência, ou melhor, substituiu situações que atualmente seriam consideradas imorais e inaceitáveis por elementos concernentes à infância e à nossa contemporaneidade cristã. É claro que no século XVII, quando foram publicados os contos de Basile, não havia sequer o conceito de infância como entendemos hoje. Ainda que as histórias fossem direcionadas a um público adulto, os camponeses que as contavam oralmente certamente não se importavam com o fato de haver alguma criança presente, pois essas eram tratadas como adultos em miniatura, que trabalhavam no campo e nos afazeres domésticos assim que atingiam idade suficiente para isso. Portanto, na medida em que se criou a idéia de que o mundo infantil necessitava de atenção especial, obras como *Sol, Lua e Tália* (VOLOBUEF) e tantas outras coletadas em todas as partes do

mundo, foram adaptadas para esse novo público na mesma proporção em que a demanda surgia.

O mesmo podemos dizer sobre o elemento maravilhoso, e este deve ser analisado com cuidado. Primeiramente temos em mente que o que hoje é para nós referência clara à fantasia, nem sempre o era no mundo camponês. Por exemplo: o fato de Tália cair em um sono inexplicável. Hoje, graças ao avanço da medicina e das ciências em geral, sabemos que isso não é possível, muito menos o fato de ela gerar e dar à luz a duas crianças no estado de abandono em que se encontrava. Porém é possível que os camponeses não tivessem essa mesma visão dos fatos. A vida no campo era recheada de acontecimentos inexplicáveis, de mortes casuais e o homem daquela época provavelmente estava habituado a não ter controle sobre os acontecimentos da vida e, principalmente, da morte. O filme *A Bela Adormecida* (1959) possui uma grande quantidade de cenas que remetem à fantasia como o aparecimento e desaparecimento de Maleficent, as fadas, os feitiços feitos por elas. Já o conto, além de apresentar bem menos passagens dessa natureza, parece estar muito vinculado à vida real. Além do sono de Tália, temos apenas uma quase imperceptível aparição das fadas que ajudam os bebês a se alimentarem no seio da mãe e que, aparentemente também alimentaram Tália durante o sono. Como já foi dito antes, é possível que os camponeses não vissem motivos para disfarçar os temas sobre os quais queriam falar e, logo, não utilizassem com tanta frequência recursos como metáforas, alegorias, etc., portanto temos mais um indício da proximidade do conto de Basile com a oralidade.

Podemos concluir através das comparações feitas acima, frutos de uma análise inicial de duas obras que tratam de temas semelhantes, que os contos sofreram muitas alterações com o passar do tempo. Obviamente não houve aqui um salto, foram publicadas, no intervalo entre as duas aqui utilizadas, obras cada vez mais amenas no que diz respeito à violência e à brutalidade. Porém as mudanças se tornam mais nítidas quando confrontamos histórias mais afastadas cronologicamente. Assim como todos os contos que atingiram os nossos dias, *Sol, Lua e Tália* (VOLOBUEF) sofreu cortes, suavizações e metaforizações de todas as formas até encontrar a

sua expressão mais conhecida nos dias de hoje que é o filme produzido por Walt Disney. De modo geral, os contos orais populares caminharam em direção à literatura infantil e para atender a esse novo leitor sofreram diversas adaptações através dos séculos conforme cada geração exigia. No filme de Disney, atingiu sua manifestação mais pura e inocente, se comparada às anteriores. Porém, é importante não perder de vista as contribuições que um conto como o italiano aqui em questão pode nos trazer em matéria de bagagem cultural, literária e estilística, sendo de extrema importância para o estudo de uma história como *A Bela Adormecida* a busca por suas origens para entender melhor quem sofreu maior alteração com o passar do tempo: os contos, o mundo ou nós mesmos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

A BELA ADORMECIDA. Direção: Clyde Geronime. EUA: Walt Disney Animation Studios, 1959.

DARNTON, Robert. Histórias que os camponeses contam: o significado de Mamãe Ganso. In: _____. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Tradução: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

WARNER, Marina. *Da fera à loira*. Tradução: Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

PETER PAN NO SÉCULO XXI: UMA ATUALIZAÇÃO DO MITO DO MENINO QUE NÃO QUERIA CRESCER

Karen Stephanie Melo¹

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo o estudo de uma das releituras e/ou adaptações do texto-base *Peter Pan and Wendy* a fim de se verificar em que medida o contexto histórico-cultural, de produção dessa versão, modifica, amplia ou contradiz o texto de 1911. O texto escolhido para a análise proposta é: *Peter Pan* – o filme, do diretor australiano P. J. Hogan (2003).

ABSTRACT: The present essay intends to study one of the readings and/or adaptations of the base-text *Peter Pan and Wendy*, in order to verify how the historical/cultural context modifies, increases or contradicts the 1911 version. The text chosen for the proposed analysis is *Peter Pan* – the movie, from the Australian director P. J. Hogan (2003).

PALAVRAS-CHAVE: *Peter Pan*; Adaptação fílmica; P. J. Hogan.

KEYWORDS: *Peter Pan*; Movie adaptation; P. J. Hogan.

Navegar pelos clássicos não significa apenas leitura de livros. O cinema tem nos trazido bons filmes inspirados neles, em versões mais ou menos fiéis, mas que não devem ser esquecidas como possibilidade de contato com esse tesouro (MACHADO, 2002, p. 65).

1 Doutoranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com o projeto de pesquisa: *O duplo na ficção científica: o androide como representação do sentimento humano*. a.stephaniemelo@gmail.com

O propósito deste artigo é realizar um estudo comparativo entre a obra *Peter Pan and Wendy* (1911) e o longa-metragem *Peter Pan* (2003), o presente artigo pretende fazer uma análise dialógica, buscando entender como a adaptação cinematográfica, realizada em um contexto diferente, dilui, amplia, reinterpreta e/ou contradiz o texto fonte.

Para Mikhail Bakhtin, o dialogismo é um fenômeno inerente a todo discurso e, assim, todo texto é uma heterologia, uma “[...] pluralidade de vozes, reminiscência e antecipação dos discursos passados e futuros; cruzamento e ponto de encontros [...]” (BAKHTIN, 2003, p. 20)

Ao se fazer um estudo sobre as influências de *Peter Pan and Wendy* através das décadas, encontram-se inúmeras versões realizadas a partir do texto fonte feitas para a TV, para o cinema, assim como jogos de vídeo game e sequências autorizadas e não autorizadas da aventura.² Sendo assim, *Peter Pan* gerou um pós-texto bastante extenso e variado.

Quando nos perguntamos sobre qual seria o motivo de se valorizar uma adaptação para o cinema de uma história tão bem contada no distante ano de 1911, chega-se à conclusão de que, na verdade, como bem lembra Robert Stam (2008, p. 82), “somente um filme pode mostrar, em vez de apenas descrever [...] Dessa magnitude são os ganhos em se traduzir o romance para filme”. O cinema é uma forma de conseguirmos concretizar as ideias abstratas obtidas pela leitura.

Pode parecer que uma história clássica, já tantas vezes revisitada, como *Peter Pan*, não ofereceria mais quaisquer novidades ao ganhar outra adaptação, dessa vez feita por um diretor australiano, em 2003. Vale lembrar, no entanto, que a versão de P. J. Hogan é o primeiro – e único – longa-metragem baseado na obra literária.

Além disso, é importante ressaltar que um texto não sobrevive com tanta

2 O *Great Ormond Street Hospital for Children* possui os direitos autorais da obra. Sendo assim, todas as produções que se referem a *Peter Pan*, precisam ser autorizadas pelo Hospital.

força e por tanto tempo se ele não tiver algo de muito significativo, se a sua natureza constitutiva não expressar a realidade do homem. Segundo Brandão (1986, p. 35), “O mito expressa o mundo e a realidade humana, mas cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações. [...] Decifrar o mito é, pois, decifrar-se.” No caso da obra *Peter Pan and Wendy*, o tema do menino que nunca cresce é considerado um mito, isto é, uma representação coletiva, passada por meio de várias gerações e que traz uma explicação do mundo. Entende-se, portanto, que por ser um mito, a história de Peter Pan poderia trazer algumas explicações de ordem ontológica, daquilo que está em nossos pensamentos e que, por assim dizer, constitui a essência do homem.

Sendo assim, é possível relacionar a ideia de mito que cerceia Peter Pan com o conceito introduzido por Carl Gustav Jung: o de inconsciente coletivo. O inconsciente coletivo representaria aquilo que está em cada homem, independentemente da época em que tenha vivido e, assim, faria parte da identidade de cada um de nós. “Os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, ao passo que os conteúdos do inconsciente coletivo são arquétipos que existem *sempre e a priori*” (JUNG, 1982, p. 6, grifo nosso). Para Jung, estes arquétipos acabam se projetando por meio de sonhos ou narrativas. Dessa forma, a história de Peter Pan representa os arquétipos do inconsciente coletivo através de alguns símbolos. Peter Pan, por exemplo, é o símbolo da juventude eterna e também do herói, o crocodilo que persegue o Capitão Gancho é o símbolo da morte.

O filme de P. J. Hogan foi capaz de oferecer uma nova perspectiva à história, criando personagens próprios e tentando conquistar um novo público-alvo, sendo essas inovações os principais motivos pela escolha dessa versão na presente análise.

O personagem Peter Pan foi concebido, inicialmente, em uma obra direcionada ao mundo adulto. Mais tarde, percebeu-se que a fantasia presente no texto havia conquistado as crianças de tal forma, que a obra passou a ser destinada principalmente ao público infantil, sendo transformada em desenho animado pelos estúdios *Walt Disney Pictures*.

Em seu filme, P. J. Hogan dá saltos de imaginação e muda totalmente o foco da história, tentando, dessa vez, conquistar espectadores pré-adolescentes e colocando, inclusive, diversos romances na história - que jamais existiram em qualquer outra versão.

Por outro lado, o diretor tem também a intenção de manter alguns itens característicos das antigas encenações do texto: ele utiliza, por exemplo, o recurso já empregado em adaptações teatrais e pelos estúdios *Disney* de escolher o mesmo ator para interpretar Sr. Darling e Capitão Gancho.

Considerado pelos críticos de cinema como um filme menos audacioso para os padrões da época, já que no período foram lançados longas nos quais foram investidos milhões de dólares em tecnologia de efeitos especiais, como *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e *O Senhor dos Anéis*, o filme acabou por ganhar alguns fãs justamente pela simplicidade visual.

A direção de arte do filme foi bastante estilizada e os cenários são belas paisagens trabalhadas graficamente: ao visualizarmos Londres durante o voo das crianças, temos a impressão de estarmos diante de uma bela pintura da cidade. A Terra do Nunca, reproduzida no filme é, de fato, aquela tão bem descrita por James Barrie no texto fonte.

Hogan utiliza uma estratégia narrativa na qual envolve o uso de palavras exatas do romance, seja diretamente através dos diálogos ou indiretamente, através de narrativa em *voice-over*. Um exemplo disso é visto logo no início do filme, quando a narradora começa o relato com a frase “All children, except one, grow up”³

Se James Barrie é bastante econômico nas descrições físicas de seus personagens principais, Peter Pan e Wendy, o filme os mostra de perto, valorizando sua beleza física.

A princípio, a presente análise pretendia observar o filme apenas com o intuito de relacioná-lo ao texto-fonte produzido por James Barrie, em 1911. Contudo, ficou evidente que mais do que o livro, o diretor utilizou também

3 “Todas as crianças crescem, exceto uma” (tradução nossa)

as interpretações feitas pelos estúdios *Disney* para compor e completar sua versão; e isso se torna óbvio ao se pensar no sucesso da animação e nas marcas deixadas por ela. À menção do nome Peter Pan, a primeira imagem que nos vem à cabeça é justamente a do menino de cabelo castanho, de trajas verde-escuro e uma pena na cabeça: “Todas as obras de arte inevitavelmente são levadas pelo contínuo redemoinho de transformação dialógica, de textos que geram outros textos num interminável circuito de reciclagem e transformações.” (STAM, 2008, p. 96). O estado do texto-base é, portanto, instável.

A produção de um Peter Pan atual: o romance de Peter e Wendy

Nota-se, nos primeiros minutos de filme, que P. J. Hogan executa um deslocamento de narrador na história de Peter Pan. No livro, temos um narrador onisciente intruso que não faz parte das aventuras, mas que complementa a história de forma peculiar, pois mantém diálogos com o leitor, utiliza a metalinguagem como recurso e faz comentários ou questionamentos sobre as atitudes dos personagens, como se vê no fragmento abaixo:

To what extent Hook is to blame for his tactics on this occasion is for the historian to decide. Had he waited on the rising ground till the proper hour he and his men would probably have been butchered; and in judging him it is only fair to take this into account. What he should perhaps have done is was to acquaint his opponents that he proposed to follow a new method. On the other hand this, as destroying the element of surprise would have made his strategy of no avail, so that the whole question is beset with difficulties.

(BARRIE, 1911, p. 180 – 181)⁴

O narrador de P. J. Hogan é a própria Wendy Darling; no entanto, a menina já é adulta quando conta a história. Trata-se, portanto, de um narrador homodiegético⁵, ou seja, que narra em primeira pessoa e também desempenha um papel na ficção. A mudança de foco narrativo faz com que, no filme, os relatos ganhem um aspecto de veracidade, pois são contados por quem realmente passou por aquelas experiências; por outro lado, o narrador do texto-fonte faz com que o leitor questione a leitura juntamente com ele e, sendo assim, não transmite verdades absolutas.

Outra grande mudança, e talvez a mais importante delas, efetivada por P. J. Hogan é a criação de um Peter Pan mais sociável. A única, se é possível chamar assim, falha de Walt Disney em sua animação foi a incapacidade de tornar Peter Pan um menino carismático e de fazer com que o personagem causasse empatia no público. Desde que “ganhou vida” como figura literária, Pan é descrito como um sujeito egoísta, egocêntrico e narcísico, tendo estas características importante influência em sua eterna guerra contra o Capitão Gancho:

Peter was such a small boy that one tends to wonder at the man's hatred at him. True he had flung Hook's arm to the

4 Compete ao historiador decidir em que medida o capitão Gancho pode ser criticado pela tática que usou nessa ocasião. Se tivesse esperado no pequeno monte até a hora adequada, ele e seus homens provavelmente teriam sido trucidados. Ao julgá-lo, é justo que se leve isso em consideração. O que talvez ele devesse ter feito era comunicar a seus adversários que ia adotar um novo método. Por outro lado, se destruísse o elemento surpresa, sua estratégia de nada serviria, de forma que toda a questão apresenta muitas dificuldades. (BARRIE, 2006, p. 146)

5 Termo definido por Gerard Genette (STAM, 2008, p. 251)

crocodile, but even this and the increased insecurity of life to which it led, owing to the crocodile pertinacity, hardly account for a vindictiveness so relentless and malignant. The truth is that there was something about Peter which goaded the captain to frenzy. It was not his courage, it was not his engaging appearance [...]. It was Peter's cockiness.

This had got on Hook's nerves; it made his iron claw twitch, and at night it disturbed him like an insect. (BARRIE, 1911, p. 182)⁶

Essa imagem é também passada, de certa forma, no filme através de algumas cenas em que Peter se gaba de seus feitos ou humilha Gancho durante as batalhas. O menino chega, em uma discussão com Wendy, a reafirmar que não possui sentimento e que é incapaz de amar alguém. Ele diz que é mais divertido ser criança e não ter preocupações.

O filme reafirma, ainda, o egocentrismo de Peter Pan ao mostrar clássicas cenas em que o menino se vangloria de suas façanhas ou se acha esperto por conseguir alcançar seus objetivos através dos outros.

Ao lermos o livro, temos a impressão de que todas essas atitudes narcísicas de Peter Pan podem ser apenas uma máscara que o menino usa como autodefesa, ou mesmo para não admitir que sente falta de sua mãe e que gostaria de ser adotado pela Sra. Darling. Porém, o leitor não vê suas impressões se confirmarem e a suposta "máscara" de Peter não cai: ele não aceita a adoção e volta sozinho para a Terra do Nunca.

⁶ "Por que esse homem odiava tanto um menino tão pequeno? É bem verdade que Peter jogou a mão do capitão para o crocodilo, mas nem isso, nem a insegurança decorrente de tal fato e da obstinação do crocodilo, bastam para explicar um desejo de vingança tão implacável e maligno. A verdade é que havia em Peter alguma coisa que enlouquecia o comandante dos piratas. Não era a coragem, nem a aparência cativante [...] era a arrogância. Essa arrogância enervava o capitão, fazia sua garra de ferro se contorcer e, à noite, incomodava-o como um inseto." (BARRIE, 2006, p. 148)

No filme, Peter apaixona-se por Wendy e é por isso que a leva à Terra do Nunca. O primeiro sinal do romance aparece logo na primeira cena: um dos adornos da cama de Wendy é um pequeno coração; Peter abaixa-se para observar Wendy através dele.

Na Terra do Nunca, Peter leva Wendy para observar a dança de uma fada menina com uma fada menino (homens-fada não são mencionados no livro de James Barrie). Baseado nisso, Peter convida Wendy para dançar. Ao observar a cena de Peter e Wendy dançando, Gancho demonstra ciúmes e diz ter sido abandonado pelo garoto. Sininho afirma ter sido banida da vida de Peter também; isso leva Gancho a dar início a um plano de vingança junto à fada.

Os sentimentos de Peter Pan, anunciados durante todo filme, revelam-se no desfecho da narrativa, quando notamos que o garoto, de fato, está apaixonado por Wendy. Gancho utiliza-se disso para tentar derrotar seu inimigo: ele afirma que a menina vai crescer, se esquecer de Peter e, mais tarde, outro homem ocupará o seu lugar. Ao se dar conta da incapacidade de ser amado por Wendy, Peter desiste da luta e entrega-se a Capitão Gancho para morrer. Porém, Wendy beija Peter, o que faz com que ele recupere suas forças. O filme adquire um tom cor-de-rosa – explicitando o amor – e Peter consegue se levantar e jogar Capitão Gancho para perto do crocodilo.

O diretor, portanto, em uma tentativa de conquistar um público mais velho, adolescente, alterou o foco da história para o romance dos personagens principais, que no livro e na animação estava voltado para a magia e para a aventura. O filme todo gira em torno, apenas, do relacionamento entre os dois principais protagonistas da história, deixando as cenas de batalha em segundo plano.

Nesse sentido, P. J. Hogan não mostra as outras garotas que são, no livro, apaixonadas por Peter Pan. As sereias, admiradoras de Peter no livro, são retratadas de um modo bastante peculiar: em vez de serem mostradas como mulheres encantadoras, elas parecem saídas de um filme de terror. A lagoa das sereias é um lugar sombrio ao qual Peter leva Wendy para obter notícias sobre o paradeiro de John e Michael. Elas aproximam-se de Wendy,

encarando-a de forma hipnótica para tentar levá-la ao fundo do rio. Peter as afasta com um som animalesco.

Tiger Lily, que no texto-base se apaixona por Peter Pan após ser resgatada por ele das garras dos piratas, tem suas atenções voltadas para John. Ao demonstrar sua coragem na luta contra os piratas, John recebe um beijo de Tiger Lily. Isso faz com que um pequeno romance surja entre o menino e a índia, impedindo que ela se interesse por Peter e, além disso, criando mais um núcleo amoroso.

A única a demonstrar ciúmes em relação a Peter Pan e Wendy é, portanto, Sininho. Sua participação na fita é, porém, bem pequena e ela não tem quase qualquer interferência entre o casal. Todas estas mudanças deixam o caminho livre para um romance maior entre o casal principal.

O contexto familiar

Outra alteração trazida pelo roteiro de P.J. Hogan é uma personagem chamada Tia Millicent, que jamais fora citada em qualquer outra adaptação de Peter Pan. Apesar de ser uma criação do diretor, a personagem tem uma participação significativa na história e exerce influência na vida de outras personagens. Para que se melhor entenda a implementação dessa personagem na história, é preciso que se saiba que o filme de 2003 possui um início diferente das outras releituras realizadas. James Barrie, em seu livro, faz uma longa descrição da família Darling e de seu comportamento perante a sociedade. Com a intenção de nos familiarizar a esse contexto familiar e aos membros da família, P. J. Hogan não dá início à sua narrativa na noite em que os meninos partem para a Terra do Nunca. Ele mostra um pouco do dia a dia das crianças, de suas brincadeiras e da visita da tia à casa da família.

No texto-fonte, o Sr. Darling é retratado como um homem frio com seus familiares e demasiadamente preocupado com a visão da sociedade. No filme, é a tia quem traz o olhar da sociedade à história. Ela desaprova o comportamento da família, criticando o fato de a babá ser uma cachorra São Bernardo. Ela desaprova também as histórias fantasiosas das crianças, di-

zendo que a educação delas está defasada. A tia fica chocada com os sonhos de Wendy de se tornar uma escritora de aventuras e escrever sobre piratas: “Querida, escritoras não são bem vistas na sociedade e nada é mais difícil do que casar uma romancista”, diz tia Millicent. A tia afirma que Wendy deve deixar de lado as fantasias e passar menos tempo com os irmãos. Para ela, a menina, que já possui 13 anos de idade, deve se concentrar no casamento.

A tia tenta persuadir o Sr. Darling a se destacar no escritório para conseguir uma promoção. Para ela, o homem deve interagir com seu chefe e com os outros empregados para ser bem visto na empresa. Em uma próxima cena, vemos o desajeitado Sr. Darling tentando decorar frases feitas para se aventurar em um tímido diálogo com o chefe.

É a tia quem “obriga” o casal a participar de uma festa na noite em que as crianças fogem para a Terra do Nunca. Ela diz que o Sr. Darling deve superar seus medos e enfrentar a sociedade. Sendo assim, ela fica incumbida de tomar conta das crianças quando os pais saem de casa. Por isso, quando as crianças são levadas por Peter Pan, a culpa não recai sobre o pai, como no texto-base e na adaptação Disney, mas sobre a tia. Ao perceber o que ocorrera, Naná corre até a festa para buscar os Darling; contudo, os pais chegam tarde demais. Após isso, a tia somente volta a aparecer nas cenas finais do filme.

Vemos, então, que P. J. Hogan manteve a tradição da história de redimir aquele personagem mais severo e descrente: ao notar que as crianças voltaram para casa, tia Millicent abandona seu jeito recatado e demonstra alegria ao beijar os sobrinhos. A cena segue com Wendy apresentando os Garotos Perdidos à família; contudo, apenas cinco deles se fazem presentes e são adotados pelos Darling. Minutos depois, Slightly aparece na porta do quarto, ao lado de tia Millicent, dizendo que se atrasou. A tia, então, se oferece para ser sua mãe e comemora o fato de finalmente ter um filho.

A presença dessa nova personagem parece ter sido colocada no filme para amenizar o comportamento agressivo do Sr. Darling, suas atitudes severas e, até mesmo, a culpa pela fuga das crianças. O Sr. Darling assume o papel de um homem tímido e desajeitado; ele parece confuso ao lidar com

a família e submisso aos comandos dos membros mais velhos. As antigas adaptações, ao utilizarem o mesmo ator para o papel do Sr. Darling e do Capitão Gancho, criavam uma espécie de ligação entre os dois personagens, facilmente acatada, uma vez que ambos eram sujeitos frios, rudes e vingativos. A versão de 2003 perde um pouco dessa associação ao amenizar a figura do Sr. Darling.

Uma cena bastante significativa colocada na adaptação fílmica é a da tia lendo um livro. A câmera mostra a tia em *close-up*, deixando com que o espectador vislumbre o título do livro: *Guerra dos Mundos*. A obra *Guerra dos Mundos* fala sobre um ataque alienígena à Terra, no qual os homens são obrigados a fugir dos visitantes predadores. O fato de a cética tia ler este texto, no dia da visita de Peter, Pan sugere uma guerra entre o mundo real e o mundo da fantasia, como se Peter representasse um ser invasor da tranquilidade de um lar “normal”. Uma segunda interpretação seria também a guerra entre o mundo adulto e o mundo infantil, que tem início no filme com uma luta entre a vontade da tia de que Wendy cresça e se case, contra o desejo da menina em continuar com seu mundo de aventuras fantasiosas.

A criação e a caracterização de um vilão

O capitão Gancho do longa-metragem segue uma linha mais próxima do texto original. É um homem elegante, bonito, bem arrumado e preocupado com a própria aparência. Os atos cruéis do pirata são evidenciados quando, sem piedade, ele mata um de seus marujos apenas por ter feito um comentário infeliz, ou mesmo – como no livro – sugere que vai obrigar John e Michael a assistirem sua irmã caminhar na prancha rumo à morte. Porém, a maldade do capitão ainda passa longe do vilão do texto-fonte. O diretor tenta ousar ao exibir um vilão sem escrúpulos, tal qual descrito por James Barrie, mas ao mesmo tempo parece temer a censura dos dias de hoje.

Apesar de o filme tentar exibir Gancho tal qual descrito pelo autor do texto-fonte, a adaptação fílmica deixa de lado a bela – e talvez melancólica – passagem sobre a morte do pirata. Tal passagem resume muito da per-

sonalidade do vilão, assim como mostra que o pirata não morre por ser aniquilado em batalha; ele, simplesmente, se entrega ao ver que não teria mais chances contra Peter Pan. A verdade é que James Barrie acaba humanizando Jaime Gancho e fazendo com que ele termine suas aventuras pela Terra do Nunca como um herói:

What sort of form was Hook himself showing? Misguided man though he was, we may be glad, without sympathizing with him, that in the end he was true to the traditions of his race. The other boys were flying around him now, flouting, scornful; and as he staggered about the deck striking up at them impotently, his mind was no longer with them; it was slouching on the playing fields of long ago, or being sent up for good, or watching the wall-game from a famous wall. And his shoes were right, and his waistcoat was right, and his tie was right, and his socks were right.

James Hook thou not wholly unheroic figure, farewell. [...]

Seeing Peter slowly advancing upon him through the air with the dagger poised, he sprang upon the bulwarks to cast himself into the sea. (BARRIE, 1911, p. 229)⁷

7 Que tipo de educação o próprio Gancho estava demonstrando? Apesar de não termos nenhuma simpatia por esse homem transviado, ficamos contentes de ver que no fim ele se manteve fiel às tradições de sua raça. Os outros meninos voavam a seu redor, gracejando com ele, e, enquanto Gancho cambaleava pelo convés, tentando inutilmente derrubá-los com seus golpes, em pensamento já estava longe dali, mergulhado num passado remoto, ora sendo expulso do jogo para sempre, ora assistindo à partida no lugar de honra. E seus sapatos eram impecáveis, sua gravata era impecável, suas meias eram impecáveis.

Adeus Jaime Gancho. Não deixaste de ser uma figura heróica. [...]

Vendo Peter avançar lentamente para ele, de faca em punho, o capitão deu um salto, subiu no parapeito e dali se jogou no mar. (BARRIE, 2006, p. 183-84)

O fragmento acima demonstra a forma como Gancho morreu com sua honra intacta, preferindo se arremessar ao mar ao ser derrotado por Pan. O longa, por outro lado, tenta dar ao vilão o “castigo merecido”, pelo qual todos esperam ao terminar um filme com final feliz. As mudanças iniciam-se no momento da batalha quando o capitão, em desvantagem, agarra a fada Sininho e coloca em si um pouco de pó mágico para poder voar e se equiparar a Peter na luta. Os planos parecem funcionar por tempo determinado, mas a ideia de Gancho é também o que o leva à morte. Durante o voo, o capitão acaba indo parar no mar, acima do crocodilo. As crianças, então, começam a colocar pensamentos infelizes na cabeça do pirata, para que ele perca o poder de voar. Em desespero, o capitão tenta buscar todas as memórias felizes que possui, para evitar sua queda diretamente na boca de seu inimigo. Os gritos dos meninos são, porém, mais enfáticos e Gancho acaba perdendo a batalha, caindo nas garras do crocodilo.

Sendo assim, o filme não tenta criar um vilão passível de pena. Ele é mau até nos momentos finais e não se entrega para manter a honra, luta por sua vida no intuito de ainda derrotar Peter Pan, caso sobreviva. Isso faz com que o espectador se identifique ainda mais com o herói principal e comemore, com ele, sua vitória – o diretor cria um final feliz e triunfante, não deixando espaço para questionarmos o destino do Capitão Gancho. Essa mudança também reforça o bom caráter de Peter Pan e não permite que o espectador duvide de suas boas intenções; tem-se certeza de que Peter Pan é o mocinho absoluto e de que o Capitão Gancho é o bandido.

A humanização de Peter Pan e a valorização da família

Por fim, ao se analisar o desfecho do filme, confirma-se mais uma vez o sentimentalismo incorporado ao personagem Peter Pan. Se, na obra fonte, ele foge da adoção pelos Darling, desprezando a ideia de se tornar um membro da família e crescer, no filme, ele parece arrependido de não ter se juntado às outras crianças. No livro de Barrie, após se ver em uma situação em que parece impossível escapar da morte, Peter Pan mostra que não tem

medo, dizendo “To die will be an awfully big adventure”⁸

No filme, ao observar a cena da família reunida, felizes com os mais novos integrantes - Os Garotos Perdidos - Peter mostra-se triste e diz a frase ao contrário: “To live would be an awfully good adventure”⁹. Segundo a narradora, Peter havia vivido aventuras maravilhosas, que outras crianças jamais conheceriam, mas ele observava naquele momento uma alegria da qual nunca poderia participar. O diretor, portanto, não finaliza o filme valorizando o conceito de juventude eterna, ele dá ênfase à família e à felicidade que ela proporciona.

Considerações Finais

O longa-metragem de P. J. Hogan foi produzido em uma época em que começava a entrar em voga a adaptação de textos literários infantis e infanto-juvenis para o cinema - atualmente, isso está ganhando cada vez mais força, com as insistentes releituras de histórias fantásticas e contos de fadas, como *Branca de Neve e o Caçador* (*Snow White and the Huntsman*, 2012), *João e Maria: caçadores de bruxas* (*Hensel and Gretel: witch hunters*, 2013), *Jack, o caçador de gigantes* (*Jack, the Giant Slayer*, 2013), entre outros. Verifica-se, porém, que em nenhuma dessas adaptações o foco é em um público exclusivamente infantil, sendo que algumas delas já se preocupam apenas com o público jovem e adulto, uma vez que apresentam sequências de maior violência e sexualidade.

As animações da *Disney/Pixar* vêm, desde os anos 90, mostrando uma tendência de criar filmes que causem interesse em pessoas de todas as idades; filmes que tragam temas interessantes tanto às crianças como aos adultos. Sendo assim, o personagem pode ser infantil na aparência, mas tem de ser capaz de mostrar sentimentos com os quais qualquer um pode se identificar. O diretor de *Peter Pan* fez uma tentativa de seguir esta tendência ao envelhecer um pouco os personagens, ao incluir um romance na história, mas sem tirar os elementos cômicos e mágicos da película.

8 Morrer será uma grande aventura (tradução nossa)

9 Viver seria uma grande aventura (tradução nossa)

Dessa forma, podemos perceber que a intenção dessas adaptações é causar interesse em um público que leu os clássicos ou assistiu a animações quando criança e, hoje, busca métodos de reviver as emoções da infância proporcionadas por tais textos. O primeiro contato que uma pessoa tem com um clássico ocorre geralmente na infância ou na adolescência; entretanto, sem que se saiba, a história passa a fazer parte da cultura do indivíduo, influenciando sua formação pessoal e cultural. E isso não é por acaso: o que faz um clássico são os temas universais que ele traz nas entrelinhas, ajudando-nos a entender nossos sentimentos através dos fazeres dos personagens que nele atuam. Sendo assim, os clássicos são capazes de se infiltrar e influenciar o inconsciente coletivo e individual. Por isso, não há dúvidas sobre as marcas deixadas em nossa cultura pela obra *Peter Pan*, uma vez que se constata as diversas releituras feitas a partir desse texto.

Se quando James Barrie escreveu sua obra, no início do século XX, havia um grande interesse em se discutir a vontade de não crescer, de não envelhecer, o tema parece não perder a força ou até mesmo aumentar seu poder ao longo dos anos. Mesmo que não se consiga chegar a uma real Terra do Nunca, o ser humano tem buscado cada vez mais uma vida na qual as aventuras são eternas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BARRIE, J. M. *Peter Pan and Wendy*. New York: Charles Scribner's Sons, 1911.

_____. *Peter Pan e Wendy*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2006. (tradução de Hildegard Feist)

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre o Simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1982.

MACHADO, Ana M. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

FILMOGRAFIA:

PETER PAN. Direção: P. J. Hogan. Columbia Pictures, 2003. 1 DVD (113 min), NTSC, color.

ENTRE OLHARES: RELAÇÕES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Joana Marques Ribeiro¹

Apenas alterei o rumo do olhar; antes, fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa.

Milton Hatoum²

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão acerca das aproximações entre literatura e cinema em nossa contemporaneidade, tendo como corpus de análise o filme *O Labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo Del Toro. Primeiramente, procuraremos definir a relação existente entre a arte literária e a cinematográfica na obra. Em seguida, aprofundaremos a leitura observando as especificidades de cada forma narrativa (literária e cinematográfica) e seu entrelaçamento, tendo como fio condutor de nossa análise o foco narrativo que constitui a obra. A escolha do elemento da narratividade e da construção do ponto de vista em nosso estudo deve-se ao fato de que a tematização do “olhar”, a nosso ver, constitui não apenas o próprio princípio de narração do filme e o diálogo entre literatura e cinema proposto pela obra, como, de maneira simbólica, representa a complexa discussão das relações entre essas artes em nossa sociedade atual.

1 Mestre na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela faculdade de Letras da FFLCH-USP. Integrante do grupo de pesquisa *Produções Literárias para Crianças e Jovens* (CNPq) em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela faculdade de Letras da FFLCH-USP. Professora de Língua Portuguesa e Literatura na rede particular de ensino.

2 HATOUM, 2004.

PALAVRAS-CHAVE: literatura; cinema; leitura; foco narrativo; olhar.

ABSTRACT: This paper proposes a reflection on the similarities between literature and cinema in our contemporary world, with the corpus analysis the film Pan's Labyrinth (2006), Guillermo Del Toro. First, try to define the relationship between literary art and film art in the work. Then delve reading observing the specificities of each narrative form (literary and cinematic) and its relationship, with the thread of the narrative focus our analysis that constitutes the work. The choice of the element and the construction of narrative point of view in our study is due to the fact that the thematization of the "look", in our view, is not only the very principle of film's narration and dialogue between literature and cinema proposed for the work, as, symbolically, represents the complex discussion of the relationship between these arts in our society today.

KEYWORDS: literature; cinema; reading; narrative focus; look.

Caminhos e percalços

Poucas não são as dificuldades com as quais nos deparamos diante da proposta de refletir sobre as relações estabelecidas entre a arte literária e a cinematográfica. Ainda que seja nítida a aproximação entre as duas artes em nossa contemporaneidade, ou explícita nos casos em que há a intenção de “adaptar” uma obra literária ao cinema, a discussão segue diferentes caminhos, os quais perpassam linhas teóricas e investigativas variadas. Dessa forma, as relações entre literatura e cinema são analisadas sob a luz não apenas das teorias literária e cinematográfica, quanto pelo olhar da Semiótica, da Literatura Comparada, da Psicologia, da Sociologia, da História da Arte, dentre outras. A multiplicidade de perspectivas que direcionam o entendimento dessa relação é consequência de uma série de elementos históricos, sociais, culturais, políticos e econômicos que entram em jogo e que extrapolam as questões puramente estéticas e técnicas de cada arte em seu processo de representação da realidade (BELLO, 2005, p.144).

É imprescindível ressaltar que, além das dificuldades encontradas com respeito à diversidade de elementos envolvidos em tal aproximação, muitos estudos propõem-se a analisá-la partindo de uma perspectiva comparativista tradicional em que se buscam fontes e influências, em especial aqueles que visam analisar o processo de adaptação cinematográfica de obras literárias com o intuito de comprovar a “fidelidade” com relação à obra primeira. Atitudes estas culminam na supervalorização uma arte em relação à outra e geram mesmo um “regime de disputa, que vai suscitando uma série de divergências entre a literatura e o cinema” (SOUSA, 2001, p. 27). A busca incansável de “influências” e a consequente corrida para provar qual arte seria superior encerram um trabalho estéril, uma vez que entre a literatura e o cinema estabeleceu-se, progressivamente ao longo das épocas, um “conjunto de relações sob a forma de um circuito de mão dupla” (GUIMARÃES, 1997, p.109).

Seria extremamente redutora, e em nada crítica, nesse sentido, uma leitura das relações entre a arte literária e a cinematográfica com base apenas em nosso campo específico de estudo, ou seja, dos estudos literários, não

levando em conta tanto as diferenças de cada procedimento artístico e das linguagens que utilizam, como as posições mais recentes que “consideram as transposições semióticas como atividades exercidas por receptores inapagáveis do estrato da socioesfera cultural a que pertencem” (SOUSA, 2001, p. 27).

Nessa ordem de ideias, o estudo que se direcione a observar e compreender as relações entre literatura e cinema e que ultrapasse a atitude comparativista de observar semelhanças e diferenças entre as artes, requer um “olhar” amplo sendo fundamental articular a investigação com elementos sociais, políticos, culturais, em suma, com a História em um sentido abrangente, levando em consideração o produtor da obra fílmica como um leitor provido de “reações afectivo-volitivas, de expectativas, ‘pré-juízos’ ou ‘pré-conceitos’ [...] e de uma contextualidade histórico-temporal” (SOUSA, 2001, p.33), características que participam do estabelecimento do diálogo interartes.

A investigação deve ainda procurar compreender as operações de interinfluências que uma linguagem pode exercer sobre a outra, bem como a maneira como se processam as traduções intersemióticas promovidas nessa relação, construindo “uma indagação que formule a relação entre os textos e as interprete”, observando “como, repetindo-o, o segundo texto ‘inventar’ o primeiro” (CARVALHAL, 2006, p.57-58), redescobrimo-o, dando-lhe outros significados, resultando no trabalho de construção poética de absorção e transformação.

Diante da amplitude da questão, nossa proposta será tecer reflexões acerca das aproximações entre literatura e cinema, tendo como *corpus* de análise o filme *O Labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo Del Toro. Inicialmente, procuraremos definir a relação existente entre a arte literária e a arte cinematográfica na obra, já que não há uma única obra literária fonte que sofre a adaptação para a produção do filme. Em seguida, aprofundaremos a leitura observando as especificidades de cada forma narrativa (literária e cinematográfica) e o entrelaçamento dessas duas formas de expressão na transposição intersemiótica, tendo como fio condutor de nossa análise o

foco narrativo que constitui a obra. A escolha do elemento da narratividade e da construção do ponto de vista como direcionamento de nosso estudo deve-se ao fato de que a tematização do “olhar” e sua relatividade, a nosso ver, constitui não apenas o próprio princípio de narração do filme e o diálogo entre literatura e cinema proposto pela obra, como também, de maneira simbólica, representa a complexa discussão das relações entre essas artes em nossa sociedade atual.

Um labirinto de olhares em caminhos que se bifurcam

Em *O Labirinto do Fauno*, somos transportados para a Espanha de 1944, após o final da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a consolidação do regime nacionalista do general Franco. O filme apresenta-nos a história de Ofélia, uma garota delicada e sonhadora de 13 anos, que viaja com a mãe, Carmen, a qual sofre uma gravidez de risco, para um pequeno posto militar ao norte do país. Chegando ao local, a menina encontra Vidal, um cruel capitão do exército franquista, novo marido de Carmen e que não sente nenhum afeto pela enteada. Enquanto Vidal se preocupa em acabar com a resistência republicana, Mercedes, empregada do capitão, ajuda, clandestinamente, o grupo de rebeldes, cujo líder é seu irmão, com apoio do médico local.

Em uma noite, Ofélia explora os arredores do lugar e encontra as ruínas de um velho labirinto, no centro do qual reside um fauno, que a reconhece como uma princesa, última de sua estirpe, herdeira do trono do Reino Subterrâneo. O misterioso ser desafia a menina a realizar três perigosas provas antes da lua cheia que, se cumpridas, comprovarão sua identidade. No desenrolar dessa missão, Ofélia desloca-se constantemente entre o mundo “real” e o mundo maravilhoso, vivendo aventuras próprias de um conto de fadas.

Podemos perceber, portanto, a composição da obra por duas narrativas, cada uma delas representando um mundo ou uma realidade distinta. Com uma clara intenção realista e tendo como base os fatos históricos, a primeira narrativa representa o mundo “real” do franquismo autoritário e

repressor que, assumindo um discurso que se pretende monológico, almeja a homogeneidade e submissão de todos que estão sob sua liderança, tentando, incansavelmente, sufocar as ações dos rebeldes, cuja palavra de ordem seria a negação do sistema. Ademais de uma luta armada, temos uma luta ideológica pela repressão intelectual dos indivíduos e imposição de uma “verdade” absoluta construída pelo sistema dominante e incorporada pela ditadura (ORWELL, 2006, p. 276). Ao passo que a segunda representa o mundo da fantasia retomando a tradição e as convenções dos contos de fadas, na medida em que, em meio ao maravilhoso da magia feérica (reis, princesas, fadas, monstros e objetos mágicos), temos como problemática motriz a busca da heroína, a qual precisará, como um ritual iniciático, vencer obstáculos e provas para alcançar sua autorrealização existencial (COELHO, 1988, p. 14) e, ao mesmo tempo, tal viagem às margens da imaginação acaba se tornando a única saída para Ofélia no enfrentamento do mundo repressor e violento da ditadura, no qual se vê solitária.

Dessa maneira, no que concerne ao conto de fadas vivido por Ofélia, não há uma obra literária fonte que sofre uma adaptação, mas um conjunto de textos pertencentes já ao nosso imaginário e repertório cultural sendo revisitados e reinterpretados. O que nos parece fundamental é que a aproximação entre essas duas realidades concretiza-se no embate entre dois discursos entrelaçados pelo cinema, a saber, o discurso da historiografia e o discurso literário. Tal entrelaçamento nos aproxima das ideias de Sousa de que “o cinema pode justamente ser usado na elaboração de leituras possíveis do texto literário” (SOUSA, 2001, p. 35).

Levando em conta as especificidades de cada forma narrativa imbricada (literária e cinematográfica), cabe-nos observar quais recursos utilizados no filme servem para concretizar o processo narrativo, uma vez que o elemento da narratividade, em consonância com as considerações de Bello (2005), parece-nos ser aquele que relaciona de maneira mais íntima “romance (ou novela ou conto) e filme” e, conseqüentemente, “a exploração das diversas unidades narrativas dos dois tipos de texto aquela que revela um território mais rico de sugestões interpretativas, estruturais e estéticas” (BELLO, 2005, p.155).

Analisando as cenas iniciais do filme, podemos observar vários procedimentos utilizados para contar/narrar a sequência de acontecimentos que se desenvolve diante dos olhos do espectador. Este se depara, primeiramente, com um breve texto: “Espanha, 1944./A guerra civil terminou./Escondidos nas montanhas, grupos guerrilheiros/ainda combatem o novo regime fascista, que luta para suprimi-los”. Recorre-se, assim, à palavra escrita para situar o tempo (histórico) e o espaço (concreto) em que se passará a ação; as letras pequenas e brancas e o fundo negro proporcionam o tom sério e documental ao texto verbal, ao mesmo tempo em que os sons de ventania, de um sussurro agonizante e de uma melodia melancólica constituem uma atmosfera de medo e terror.

É iniciada, dessa forma, a construção da representação do mundo “real” da luta dos rebeldes contra o regime ditatorial e o espectador/leitor, sendo inserido em um ponto de vista próprio da historiografia em que se “pressupõe objetividade” (LEITE, 2001, p. 71), é motivado a ativar seus conhecimentos prévios sobre o momento que será retratado, certamente cenas de guerras, torturas, dentre outras, aparecem em sua mente.

Em seguida, as letras desaparecem, a tela escurece, o tom negro é substituído por um verde sombrio de pedras, o sussurro e a música intensificam-se e a câmera desliza horizontalmente, até que a previsão do espectador concretiza-se: surge uma mão ensanguentada, que progride até a imagem vertical de uma menina deitada em seus últimos suspiros. O jogo de câmera continua e, no compasso da melodia e a partir da técnica do *close-up*, nosso olhar é levado a viajar por um giro em espiral em forma de labirinto até penetrar na escuridão e profundidade do olho da garota. Nesse exato momento, uma voz, masculina e grave, inicia o seguinte discurso:

Conta-se que há muito, muito tempo, no Reino Subterrâneo onde não existe mentira nem dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante. Um dia, burlando toda a vigilância, a princesa escapou. Uma vez do lado de fora, a luz do sol a cegou e apagou da sua memória qualquer indício do

passado. Ela se esqueceu de quem era e de onde vinha. Seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E, passados alguns anos, ela morreu. No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa retornaria talvez em outro corpo, em outro tempo e em outro lugar...

O verbal é utilizado novamente, mas agora em sua modalidade oral no tom do “era uma vez”. De pronto reconhecemos o contador de histórias, descendente dos narradores primordiais, que contavam o que tinham ouvido ou conhecido, representando a memória dos tempos a ser preservada pela palavra e transmitida de geração para geração (COELHO, 2000, p. 109). Essa voz, que se faz ouvir nos contos de fadas, insere-nos na perspectiva de um mundo de fantasia, no qual prevalece o maravilhoso, em que tempo e espaço situam-se fora da realidade conhecida, noções que, de acordo com Coelho (2000, p. 104), resultam da consciência mítica, peculiar à humanidade no início dos tempos. Retoma-se, assim, um modo de narrar que considerava o mundo como um todo e conseguia representá-lo por um ponto de vista fixo (GOTLIB, 1988, p. 30).

É importante ressaltar que alguns recursos cinematográficos são utilizados para enriquecer o discurso desse narrador. Simultaneamente à narração oral, a câmera desloca-se horizontalmente em um cenário sombrio que seria o Reino Subterrâneo e, depois, ao longe, acompanhamos uma garotinha subindo longas escadas circulares, até que uma forte luz invade a tela; luz que cegou a princesa, mas que também desnor-teia o olhar do espectador, até então acostumado com a escuridão das cenas anteriores. Portanto, enquanto a voz narra, a câmera não só descreve e mostra-nos as imagens, as quais com o recurso apenas da palavra ficariam a cargo da imaginação do ouvinte/leitor, mas também surpreende nossos sentidos perceptivos fazendo-nos experimentar brevemente a sensação da personagem.

Concretiza-se, simultaneamente, portanto, não só a experiência conceptual, própria da literatura, mas, principalmente, perceptual da técnica cinematográfica. A conjunção das técnicas narrativas na obra, ou seja, a mescla do discurso literário com a narração paralela por meio de imagens, aproxima-se

das ideias de Walter Benjamin acerca do cinema, em que a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que esta arte “podia transformar em seus objetos a totalidade das obras tradicionais, submetendo-as a transformações profundas” (BENJAMIN, 1994, p. 167). Além disso, a procura de “equivalências” na tradução intersemiótica do verbal ao visual no filme, por parte do cineasta, acaba por efetuar “uma renovação e uma fecundação da produtividade dos signos e códigos técnico-narrativos da sétima arte” (SOUSA, 2001, p. 40), promovendo um processo criativo na relação interartes estabelecida nas cenas analisadas.

Na cena seguinte, vemos a mesma garota, agora sabemos que se chama Ofélia, em viagem com a mãe. Durante o percurso, ambas iniciam um diálogo, no qual a mãe critica a filha por gostar de ler contos de fadas. Tal diálogo é extremamente elucidativo como técnica narrativa, uma vez que, sem a mediação de um narrador, revela peculiaridades de Ofélia e da mãe, dando-nos indícios da mente propícia da menina a imaginar aventuras que ultrapassam a realidade objetiva, em oposição a Carmen, que vê como imaturidade o gosto da filha.

A viagem, porém, é interrompida pelo mal estar de Carmen. Caminhando pela floresta, Ofélia encontra uma pedra esculpida em forma de olho e a encaixa em uma velha estátua, de cuja boca sai um inseto. A garota pergunta ao inseto se ele é uma fada e tenta pegá-lo, nesse instante, a mãe chama Ofélia e a repreende por ter sujado os sapatos. Enquanto o espectador começa a pensar no absurdo da atitude da menina, o carro segue caminho e a câmera o focaliza pela perspectiva do inseto, ou seja, quem olha agora é o inseto. Ora, esse “olhar” imposto pela câmera faz o espectador duvidar da conclusão inicial: talvez a menina não estivesse errada, talvez houvesse outra realidade além da objetiva e concreta... Na cena descrita, utiliza-se um “plano-ponto-de-vista” (RAMOS, 2005, p. 251), isto é, um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo. Assim, o “olho da câmera” impõe-nos a olhar o fato sob uma nova perspectiva, quebrando com a perspectiva única do indivíduo que vê, experiência inovadora proporcionada pelo cinema e que se constituiu como a “novidade histórica do cinema” (XAVIER, 1983, p. 84).

Por meio da cena analisada acima, as ações seguem um curso linear, tanto no que se refere à tomada do posto militar pelos rebeldes, quanto às aventuras que serão vividas por Ofélia após a revelação de sua identidade de princesa pelo fauno. Entretanto, tal linearidade é fragmentada, pois o filme desloca-nos, constantemente, do mundo terrível da ditadura ao não menos tenebroso dos contos de fadas, intercalando cenas das duas histórias, que correrão paralelamente. O espectador é levado a acompanhar as histórias por uma estrutura labiríntica construída graças à técnica da montagem, a qual, segundo Eisenstein (1990), baseia-se na lógica da implicação, ou seja, na busca de um todo coerente, o leitor estabelece relações entre duas ou mais partes justapostas (EISENSTEIN, 1990, p. 14).

Se a estrutura da narrativa já é um desafio ao espectador, o qual, devido à constante mudança de perspectiva na intercalação das histórias, deverá ter atenção a cada detalhe, rapidez no olhar e na capacidade de estabelecer relações e inferências, além do constante jogo que o “olho” da câmera nos impõe; o que dizer do labirinto também de cada fragmento ou parte, que o obrigará a transitar entre linguagens e códigos que intentam representar cada mundo, e que, amalgamados e entrelaçados, vão dos objetos ao verbo, do som à imagem?

Experimentamos, então, sensações de medo e terror ao presenciar cenas de torturas e assassinatos praticados pelo sádico capitão Vidal, intercaladas a imagens de seu olhar frio, dos jogos de câmera que descrevem lentamente sua farda e botas impecáveis, seu caminhar em marcha. Somos também obrigados, pelo “olhar” da câmera, a observar detalhadamente a mecanicidade com que, ao som quase demoníaco de uma antiga vitrola, o vilão lidava com o próprio barbear e cuidava de seu relógio, objeto que nos insere num mundo racional e objetivo. O acúmulo crescente de cada fragmento de cena acaba por construir uma cadeia de representações que constitui a personagem do capitão como uma figura maligna em relação metonímica com a ordem repressora dominante. Vidal não seria só um comandante militar, mas o ponto de vista que assume diante do mundo que o cerca o faz encarnar a representação do próprio sistema, em que prevalece o medo e não há espaço para a liberdade, o sonho e a fantasia.

Da mesma maneira, ainda com respeito a esse mundo “real”, ações praticadas pela mãe de Ofélia como as insistentes críticas à imaginação fértil da filha, as imagens de suas roupas sem feminilidade e de seu olhar vazio e melancólico, bem como as repetidas vezes em que a câmera focaliza a cadeira de rodas, na qual é obrigada a sentar-se pela imposição do marido; provocam-nos sensações de estaticidade e falta de liberdade, o que poderia representar obediência e submissão à ordem dominante. Representações essas que se opõem à personagem de Mercedes, cujas ações de traição ao capitão e o olhar desconfiado nos trariam outra perspectiva dessa realidade, daqueles que a questionam e a enfrentam. Além disso, é pelo som que se faz presente esta personagem, é ela quem protege e acolhe Ofélia sussurrando uma canção de ninar, que constituirá a trilha sonora do filme, desde a cena inicial, e que provocará a atmosfera de tristeza e desesperança da obra, relacionando-se também com o universo infantil.

Outra observação importante é o fato de a obra opor-se à visão maniqueísta da realidade, isto é, relativiza a tradicional dicotomia entre bem e mal. O filme espanta e choca aquele espectador que, inocentemente, esperaria que o conto de fadas vivido por Ofélia fosse romantizado como acontece em grande parte das produções literárias e cinematográficas atuais, destinadas ao público infantil. Nestas, realça-se o caráter aventureiro das ações e peripécias, reduzindo o valor intrínseco dos contos de fadas, nos quais o mal é tão onipresente quanto a virtude (BETTELHEIN, 1980, p.15) e cujo significado primitivo estava intimamente relacionado com a “verdade” dos mitos e com um determinado saber fundamental do ser humano (COELHO, 1988, p. 15). Ao contrário, em *O Labirinto do Fauno*, somos conduzidos pelo olhar doce, inocente e, ao mesmo tempo, questionador de Ofélia, a duvidar, como a heroína, das palavras e atitudes do fauno, porta voz do mundo fantástico. A monstruosidade das formas desse ser e sua voz áspera, as sombras e o eco de sua morada, cuja entrada se dá pelo velho labirinto, bem como as constantes imagens noturnas da lua; constroem uma atmosfera de mistério e suspense, provocando sentimentos de medo e terror muito mais no espectador, que na própria Ofélia, fazendo com que o conto de fadas vivido pela menina seja tão tenebroso quanto a vida “real” da ditadura franquista.

Mito: reiteração e recriação

De certa maneira, a aventura maravilhosa vivida por Ofélia, instaurada no contexto da ditadura espanhola, destaca-se consideravelmente, se temos como objetivo analisar a relação entre literatura e cinema na obra. Contudo, não podemos esquecer a figura fundamental do labirinto que não apenas está presente concretamente na película, como assume caráter central por constituir o título da obra, cuja referência ao antigo mito grego é nítida já que de “Labirinto do Minotauro”, substitui-se apenas o elemento do monstro por “O Labirinto do Fauno”. Além disso, o filme é contextualizado em um momento histórico, em certa medida, muito próximo ao mito original, ou seja, temos uma situação de opressão instaurada pela ditadura franquista, cujo líder Vidal, da mesma maneira que Minos de Creta, não medirá esforços e vidas para manter a soberania da ordem estabelecida.

Na medida em que há a retomada da imagem mitológica do labirinto, faz-se necessário debruçarmo-nos sobre questões intrínsecas ao gênero mito, a fim de compreendermos esse processo de revisitação que se instaura entre a antiga tradição e momentos posteriores do pensamento humano.

De origem remota e popular, os mitos constituem-se em narrativas que, por meio do pensamento maravilhoso, exemplificam a busca do ser humano que ao longo dos tempos procura entender o mundo que o cerca e a si mesmo. De maneira abrangente, o mito define-se por contar uma história sagrada, relatar um acontecimento originado em um tempo primordial. Como relatos próprios de um momento da “criação”, tais histórias acabam por revelar modelos de ritos e de atividades significativas do ser humano, concedendo significado e valor à existência. Dessa maneira, a compreensão da estrutura e da função dos mitos nas sociedades tradicionais, de acordo com Mircea Eliade, não se refere apenas a “explicar uma etapa na história do pensamento humano, é também compreender melhor uma categoria de nossos contemporâneos” (ELIADE, 1963, p. 10).

Longe de ser uma mera fabulação, as narrativas míticas constituem-se em um elemento indispensável da civilização humana, ao qual se recorre constantemente. Sobrevivendo no imaginário coletivo da humanidade, entendendo-se

imaginário como um reservatório coletivo de imagens, materializadas ou mentais, ou seja, um sistema organizador de imagens partilhadas por seres de uma mesma cultura (DURAND, 1995/ MELLO, 2007); os mitos e suas imagens reaparecem de tempos em tempos na criação artística e sofrem metamorfoses, necessárias à expressão dos conflitos do homem em cada momento histórico (CASSIRER, 1992). Assim, imagens e valores, pertencentes ao imaginário coletivo, vão sendo recuperados e relidos a cada época e, conseqüentemente, acabam por atualizar esse mesmo imaginário.

Seguindo os passos da heroína Ofélia, notamos que, logo ao chegar ao posto militar do capitão, a menina conhece as ruínas de um labirinto ao perseguir o voo de um estranho inseto. Da mesma maneira que a personagem, o espectador é conduzido, pelo “olhar” da câmara que intenta representar o ponto de vista de Ofélia, a penetrar por alguns instantes nas bifurcações do labirinto. Quando estamos completamente envolvidos nessa caminhada, a menina é interrompida e alertada por Mercedes, que define o labirinto como “Um monte de pedras velhas que sempre estiveram aí. Antes mesmo que o moinho. É melhor nem chegar perto, pode se perder.”

Ora, ainda que o presente de forma simples, a mulher nos dá indícios importantes sobre o lugar, pois não apenas temos de fato o labirinto em sua estrutura física, como um entrecruzamento de caminhos que nem sempre levam a uma saída, mas utiliza a palavra “sempre” para indicar o tempo de sua construção, vocábulo de forte conotação referente a uma origem remota, do tempo primordial e imensurável do mito. Além disso, a palavra “perder-se” apresenta forte ambigüidade se levarmos em conta, além do sentido de confundir-se ou desorientar-se, a própria relação simbólica do mito grego, do labirinto como os complexos caminhos do inconsciente humano (BRANDÃO, 2002, p. 161).

O percurso inicial de Ofélia pelo labirinto ocorre na primeira noite de estada no posto militar. Com medo de dormir naquele lugar estranho e novo, atende ao pedido da mãe grávida e começa a contar uma história a seu irmão. O inseto das cenas iniciais, então, entra pela janela do quarto, aproxima-se de Ofélia e se transforma, assumindo a forma de uma fada. Esta chama para

fora a menina que, maravilhada, segue o misterioso ser que a encaminha até o centro do labirinto. Lá dentro, a fada posiciona-se por segundos diante de uma estátua, cuja imagem representa metonimicamente o desfecho da aventura, mas a garota não percebe tal mensagem. Por fim, o Fauno apresenta-se a Ofélia e lhe propõe o desafio de cumprir três provas para comprovar sua verdadeira identidade de princesa.

A fada, além de encaminhar a menina pelas tortuosas proposições do labirinto, constitui-se como grande mediadora, a principal responsável por guiar Ofélia em direção a seu destino no desenrolar da aventura. Nesse sentido, algumas questões parecem-nos imprescindíveis no que se refere à retomada da imagem do labirinto: se o desafio proposto à heroína não é desvendar o labirinto, este seria um mero elemento decorativo da obra? Se sim, o título seria supérfluo e uma incoerência por parte do diretor?

Diante de tais questionamentos, somos obrigados a buscar em outros elementos do filme a resposta para nossa análise. Longe de ser um mero detalhe do cenário, podemos observar que, além de retomar o cenário de dominação tirânica das origens do mito, o diretor apropria-se da imagem do labirinto, como um espaço concreto de caminhos tortuosos de difícil acesso, ampliando-a para a constituição da arquitetura estética da obra.

Observando, atentamente, as técnicas cinematográficas mencionadas anteriormente para concretizar a narração do filme, notamos a construção de vários pontos de vista pelos quais o espectador é conduzido a observar os fatos. Ora acompanhamos dois pontos de vista próprios da historiografia, seja experimentando sensações de medo e terror ao presenciar cenas de torturas e assassinatos praticados pelo sádico capitão Vidal, seja compartilhando da perspectiva daqueles que questionam e enfrentam essa realidade, como os rebeldes, o médico e, em especial, Mercedes. Ora somos colocados na perspectiva de um mundo de fantasia do maravilhoso. Uma vez que as duas narrativas são intercaladas, o espectador é levado a acompanhar as histórias por uma estrutura labiríntica construída pela técnica da montagem. Além da construção da diversidade de perspectivas das personagens, salientamos a utilização do chamado “plano-ponto-de-vista” do cinema. Por

essa técnica, às vezes, observamos os fatos pelo olhar de Ofélia, outras pelo do capitão ou mesmo da fada, representante do mundo maravilhoso. Assim, o “olho da câmera” impõe-nos a todo o momento olhar o fato sob uma nova perspectiva.

O percurso do espectador pelo labirinto arquitetado esteticamente pela obra encerrar-se-á na cena final do filme. Fugindo do padrasto e sem saber em que consistiria a última tarefa, Ofélia leva o irmão recém-nascido ao fauno no centro do labirinto. O misterioso ser revela que a heroína deverá sacrificar o irmão a fim de que o portal se abra para a entrada ao Reino Subterrâneo, a menina, porém, recusa-se a fazê-lo e é repreendida pelo o fauno. Nesse momento, chega Vidal, e somos levados, pelo “olhar” da câmera, a observar a cena pela perspectiva do capitão, mas o que vemos é Ofélia falando sozinha.

Em meio essa ambiguidade, Vidal recupera o bebê, mata Ofélia e, em seguida, é assassinado pelos rebeldes, retornamos, assim, à cena de abertura do filme, chegamos ao ponto final do labirinto. Aos pés de Mercedes e ao som da ininterrupta canção de ninar, a menina agoniza e se vê no agora, iluminado Reino Subterrâneo, reencontra sua mãe e seu pai e, este lhe informa que ela cumpriu sua última missão: derramou o próprio sangue salvando um inocente, decisão moral e ética que acabou por comprovar sua identidade de princesa.

Ao final da história, percebemos que se constrói um labirinto de olhares em caminhos que se bifurcam, propondo desafios de modo a fazer o espectador/leitor percorrer um intrincado espaço textual com relação tanto à estrutura narrativa e à intertextualidade com a tradição literária, quanto às linguagens utilizadas na tessitura da obra. O leitor, ao iniciar a fruição do filme, inicia um verdadeiro jogo, em verdade, não é Ofélia, mas o próprio espectador que deverá desvendar o labirinto.

Pelas veredas do olhar

Se Ofélia tem como guia a fada, resta-nos perguntar: há saída para o espectador? Este se perderia em meio à estrutura labiríntica da obra, restando-lhe apenas a sensação do insólito da história narrada? Parecem-nos extremamente esclarecedores os minutos finais do filme que apresentam, após a entrada de Ofélia finalmente ao Reino Subterrâneo, simultaneamente às imagens da floresta e de uma flor desabrochando, a voz do narrador primordial encerrando a obra com o seguinte discurso:

Diz-se que a princesa voltou para o reino de seu pai e reinou com justiça e bondade por muitos séculos, que foi amada por seus súditos e que deixou detrás de si, poucos rastros de sua existência, visíveis somente para aqueles que saibam onde olhar...

Há, portanto, um “fio de Ariadne”, um elemento que proporciona unidade e coerência ao que parecia fragmentado: o “olhar”. A palavra “olhar” não só encerra a obra, como nos induz a fazer um retrospecto das várias imagens de “olho” presentes no filme: é pelo olho da menina, que entramos na história; é encaixando o olho na estátua, que a fada aparece e a aventura começa; é o olho do capitão que cruza os dois mundos etc. Ao chamar nossa atenção para o olhar, impõe-nos a participar ativamente do processo interpretativo e recapitular tudo o que foi visto e sentido. Somos obrigados a refletir sobre o olhar de Ofélia e do capitão e, principalmente, sobre o nosso olhar. Olhar astuto e inteligente, com atenção a cada detalhe, rapidez e capacidade de estabelecer relações e inferências, atitudes necessárias para resolver as proposições múltiplas para conhecer o espaço textual e, enfim, vencer o desafio labiríntico, chegando a um entendimento da obra.

De maneira ainda mais ampla, não podemos perder de vista que o filme, produzido em 2006, aproxima-se de uma linha da ficção cinematográfica de países que viveram os embates da ditadura militar pós Segunda Guerra

Mundial (RIBEIRO, 2011, p. 106-114)³. Tais obras revelam, ao longo dos séculos XX e XXI, o crescente interesse, não apenas em compreender os fatos históricos e colocar em questão os vários discursos que foram gerados acerca dos trágicos acontecimentos, bem como recontar e reconstruir a memória dos anos silenciados pela ditadura (SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006).

Ao recontar a história do passado oferecendo-nos diversos olhares e pontos de vista pela técnica do cinema, seja da hegemonia dominante ou dos rebeldes, seja do maravilhoso mítico, a obra permite que ampliemos nosso olhar, não nos identificando totalmente com um único olhar, mas colocando em discussão todos eles e o nosso próprio, que, inevitavelmente, insere-se em nosso presente histórico com as leituras e vivências de seres sociais que somos. Aproximamo-nos, nesse sentido, às reflexões de Xavier (1988) sobre o fato de que o olhar que é “fabricado” pela técnica cinematográfica realiza um processo que envolve “a ação de um olhar que, ao invés de estar voltado para mim, olha por mim, me oferece pontos de vista, coloca-se entre eu e o mundo” (XAVIER, 1988, p. 382).

Observamos, ainda, de que maneira a reiteração e recriação do mito do labirinto em *O Labirinto do Fauno* propõe a reflexão sobre o momento histórico retratado no filme e novos olhares sobre nosso presente, reafirmando a função mítica original como expressão significativa da permanente busca do ser humano de conhecimento sobre a vida.

Podemos afirmar, por fim, que o tema do “olhar” e sua relatividade na obra analisada constitui, não apenas o próprio princípio da narração do filme e, essencialmente, o diálogo entre literatura e cinema proposto pela obra, como também, de maneira simbólica, representa a complexa discussão das relações entre essas artes em nossa sociedade atual, a qual nos impõe um olhar que não descarte várias perspectivas e linhas de investigação. Após a experiência proporcionada pela leitura obra, procuraremos ler com um novo “olhar”, agora mais amplo, o filme a que assistimos, a obra de arte em geral e o mundo à nossa volta.

3 As relações entre história e memória na construção do filme foram analisadas de maneira mais detida no desenvolvimento da dissertação de mestrado da autora deste artigo.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BELLO, Maria do Rosário Lupi. *Narrativa literária e narrativa fílmica. O caso de Amor de Perdição*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2005.

BENJAMIN, Walter. “O narrador” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: *Magia, técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega, vol. III*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e mito*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1992.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *A literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

EISENSTEIN, Sergei. “Palavra e imagem”: *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. “Mito e literatura”: *Revista Ciências das Letras*, nº 42. Porto Alegre: Fapa, 2007.

ORWELL, George. *Lutando na Espanha: homenagem à Catalunha, recordando a guerra civil espanhola e outros escritos*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2006.

RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria contemporânea do cinema, volume II*. São Paulo: Senac, 2005.

RIBEIRO, Joana Marques. *O percurso do olhar pelo labirinto: os desafios do leitor contemporâneo* [dissertação]. São Paulo: “Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo”, 2011.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. *Cine y Guerra Civil Española. Del mito a la memoria*. Espanha: Alianza, 2006.

SOUSA, Sérgio. *Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura. A adaptação cinematográfica e a recepção literária no cinema*. Braga: Universidade do Minho, 2001.

XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. “Cinema: revelação e engano”. In: NOVAES, Aduato et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.367-383.

_____. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FILMOGRAFIA:

TORO, Guillermo Del. *O Labirinto do Fauno* (El Laberinto del Fauno). ESP/MEX/EUA: Estúdios Picasso, Tequila Gang e Esperanto Filmoj, 2006. DVD (118 min).

DISCUSIONES PROPEDÉUTICAS SOBRE TEORÍA DE LA TRANSPOSICIÓN: ACERCA DE LA AUSENCIA DE UNA TEORÍA DE LA ENUNCIACIÓN Y LOS PREJUICIOS DE LA SEMIÓTICA DE LA LITERATURA EN LA CONSIDERACIÓN DEL CINE

Raúl Cuadros Contreras¹

RESUMO: Neste trabalho se faz uma polêmica com dois dos mais importantes representantes da tradição semiótica literaria e do cinema, com Gianfranco Bettetini e Seymour Chatman. O objeto da controvérsia é mostrar como esses os autores, embora a partir de referências teóricas e diferentes tradições, podem revelar todos os tipos de preconceitos sobre os filmes, quando se considera o fenômeno da transposição de textos literários ao textos cinematográficos. Tais preconceitos vêm de deficiências ou falta de uma adequada teoria da enunciação, e também de um conceito antigo que busca, tanto para exigir fidelidade aos textos literários, ou tentar julgar o filme a partir dos critérios da linguagem literária.

ABSTRACT: In this paper is a controversy with two of the most important representatives of the literary and film semiotics tradition, with Gianfranco Bettetini and Seymour Chatman. The object of the controversy is to show how both authors, although from theoretical frameworks and traditions, reveal all kinds of prejudices about the movies, when considering the phenomenon of literary texts transposing film texts. Such prejudices come from deficiencies or lack of an adequate theory of enunciation, as of an old concept that seeks either to demand fidelity to literary texts, rather try to judge the film from the criteria of literary language.

1 Magister en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires, Doctor en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Autor del libro Técnica y alteridad: el robot humanoide en las transposiciones de la literatura al cine.

PALAVRAS-CHAVE: semiótica, literatura, cinema, enunciação, transposição.

KEYWORDS: semiotics, literature, film, enunciation, transposition.

Introducción

Para avanzar en el estudio del problema de la transposición es preciso primero dar un rodeo por los debates que con miras a este asunto se han suscitado en algunos lugares de la tradición semiótica literaria y cinematográfica, en especial en lo que concierne a las relaciones entre literatura y cine de acuerdo con las presuntas potencialidades de cada uno. Al respecto dos puntos de vista aparecen como inevitables, uno el de Bettetini, que se ocupa directamente del problema transpositivo, otro el de Chatman, que no tiene éste como su ocupación central pero que sí se refiere al mismo por la vía de un trabajo comparativo dedicado a exhibir las potencialidades y las flaquezas de los dos lenguajes. Para discutir sus tesis centrales nos hemos visto precisados a enfrentar una consideración semiótica de alcance más general que, si bien no está referida al mismo asunto ni se presenta en los mismos niveles, tiene sin embargo puntos en común: la identificación de las debilidades o la ausencia misma de una teoría de la enunciación adecuada para entender las peculiaridades de uno y otro lenguaje, y la ausencia, de una teoría del problema transsemiótico que trascienda los estrechos límites del inmanentismo de las técnicas y de los medios.

La transposición como traducción en Bettetini: o las limitaciones de una teoría déctica de la enunciación

Bettetini (1996) en *La conversación audiovisual*,² *Las transformaciones del sujeto en la traducción*, habla de *traducción* para referirse al pasaje de un texto literario a un texto audiovisual. Esta denominación ya introduce problemas

2 Particularmente en el capítulo 3 “Las transformaciones del sujeto en la traducción”.

y hasta limitaciones a su indagación, también, aunque no solamente, por cierta concepción de la traducción que el autor de hecho utiliza.³ Esto es, ante todo, su preocupación por la exigencia de *fidelidad*, aunque haya momentos en los que se aparta de dicha preocupación, su teorización aparece así demasiado restrictiva, encuadrada en una analogía poco fecunda que le resta posibilidades explicativas a sus inteligentes intuiciones y descripciones. Nos referimos al hecho de que, cuando se piensa en una traducción, es imposible eludir el peso social que tienen el *autor* y el *texto fuente*, pues se trata de una práctica discursiva demasiado reglamentada, lo que no quiere decir que las otras prácticas no lo sean, y que está determinada por una exigencia social y hasta expectativa de fidelidad. No obstante es preciso advertir que esas exigencias no son las mismas si se trata de textos ficcionales que si se trata de otros tipos de textos –oficiales, administrativos, financieros-. Pero, en cualquier caso, lo que predomina en la lectura audiovisual, exceptuando quizás en los comienzos del cine, es la más amplia pluralidad de relaciones entre texto fuente y texto de llegada, relaciones que pueden estar determinadas en uno u otro grado por las exigencias y expectativas de los consumidores –ante todo expectativas de género-, pero que, en todo caso, no se hallan constreñidas a las que rigen las relaciones entre textos con fines de traducción.

Otra limitación tiene que ver con su manera de entender la enunciación audiovisual. En efecto, Bettetini permanece sujeto a una concepción de la enunciación audiovisual que no ha podido librarse de una visión *antropoide*,

3 En efecto, como se sabe, los estudios de la problemática de la traducción se han diversificado y complejizado, alejándose cada vez más de concepciones inmanentistas –dando peso a los problemas de la mediación cultural y de la recepción en los sistemas culturales de llegada-, y discutiendo la vieja exigencia de la fidelidad (Zohar, 1978; Toury, 1980, 1995; Lefevere, 1982, 1992; Paz, 1990). Pero incluso debe anotarse que, al menos desde el siglo XIX, la exigencia de fidelidad viene siendo impugnada, como fue el caso de los románticos en su consideración de los textos clásicos. Y, hoy se piensa incluso a la traducción en términos de reformulación (Pagliai, 2004)

por la cual se insiste en una consideración forzada del funcionamiento audiovisual atada a las nociones de sujeto de la enunciación lingüística.⁴

Bettetini empieza comentando y discutiendo la “radicalización *de la relación entre lenguas naturales y otros sistemas semióticos*” (1996, 84), alegando que ésta pasa por alto que “*el sentido es una actividad antes de ser un resultado*” y que “*el sentido es un producto antes que un dato verbalmente dado por descontado*” (1996, 84); así, si bien reconoce los potenciales metalingüísticos propios de las lenguas, no quiere absolutizar ni trivializar esas relaciones. Pasa a considerar las transformaciones que tienen lugar en el paso de un texto lingüístico, generalmente escrito, a una materialidad audiovisual (fílmica o televisiva). Destaca entonces que son los aspectos narrativos del texto los que mejor se prestan a este tipo de transformaciones, y los que aseguran mejor las continuidades. Va a insistir en que su preocupación está centrada en la relevancia atribuida a los aspectos pragmáticos de los textos vinculados por una relación transformativa.

Su tesis de partida y su guía metodológica es la siguiente:

Si un texto es un proyecto comunicativo, caracterizado por la inmanencia de un simulacro del sujeto de la enunciación, su traducción correcta y tendencialmente completa en un sistema semiótico distinto del original debería comportar también una reconstrucción analógica del mismo proyecto, debería preocuparse también de la producción de un simulacro enunciador capaz de desarrollar las mismas funciones directivas, ilocutivas y perlocutivas del primero. (Bettetini, 1996: 85).

Esto porque:

Un texto escrito remite por lo tanto a un universo semántico y, al mismo tiempo, a un **sujeto** de su enunciación, a un ‘yo’

4 Ha sido Metz (1991) quien ha controvertido esta insistencia en la semiótica del cine, y quien ha logrado abrir paso a otra perspectiva teórica y metodológica.

que habla en el intercambio comunicativo que se instaura por medio del mismo texto: este sujeto enunciador, que se disocia habitualmente en distintos sujetos textuales, es el principio ordenador de la semiosis y el principio coordinador del comportamiento comunicativo de un enunciador, de él mismo colocado como 'tú' de su posible acto relacional." (Bettetini, 1996: 85). (Las negrillas son nuestras).

El autor reconoce que, debido al cambio en la materia y las sustancias expresivas, o porque el nuevo sistema semiótico no posee *símbolos vacíos* dispuestos para una integración indicativa, o porque lo característico de la enunciación audiovisual en el enunciado audiovisual se concreta en signos o indicios *deshomogéneos* respecto de los que intervienen en la configuración de su *volumen semántico*; la traducción de un texto escrito a uno audiovisual enfrenta muchas y complejas dificultades, a saber: el que el sujeto empírico se torne en múltiple sujetos –guionistas, dibujantes, directores etc.-; el tránsito de formas lingüísticas –vacías aunque simbólicamente dirigidas- a huellas técnicas, estrechamente vinculadas a manifestación de la materia significativa; y el hecho más general de que el paso de un texto homogéneo semióticamente a otro complejo plantea no sólo dificultades para una "correcta *traducción*" de las huellas enunciativas, sino también la aparición de nuevas relaciones internas al 'texto de llegada' entre las propias huellas y su enunciado: "se trata de relaciones tan determinantes, que inducen a la afirmación de que en los textos audiovisuales el enunciado es difícilmente separable de la impronta de la enunciación, porque está siempre impregnado de modalidad." (Bettetini, 1996: 87).

Dadas estas dificultades, que conllevan la preponderancia de la autonomía semiótica respecto del discurso originario, Bettetini llega incluso a dudar de la legitimidad del uso de *traducción*, y anota, para confirmar esta tendencia, el hecho de que en la práctica audiovisual se hable de *reducción*, y que en ésta se haga referencia a los textos literarios de base con formulaciones como "libremente tratado por" "libremente inspirado en" "sobre una idea de"; agrega que en estos casos la traición frente al texto de partida forma parte conscientemente del proyecto de traducción y no se refiere sólo al ámbito pragmático.

No obstante se empeña en hacer un recorrido que permita apreciar las posibilidades de este tipo de ejercicios transformadores. Insiste en que las operaciones semióticas más fáciles de traducir son las narrativas, a las que considera *translingüísticas*. La fábula, las organizaciones abstractas, los valores, así como las acciones, los actores, las funciones y los actantes podrían ser transferidos al discurso audiovisual sin mayor dificultad, siendo respetados fielmente. No obstante, habría una diferencia sustancial: en la literatura cualquier representación, por detallada que pudiera ser como pasa con algunas descripciones –porque se realiza por medio de signos abstractamente simbólicos–, dejaría librado a la imaginación un margen muy amplio de interpretación, mientras que en el texto audiovisual, todo se definiría en una semiosis mucho más restringida y direccional –dado que ésta se manifiesta por medio de signos icónicos fuertemente motivados–.

Otra dificultad en el pasaje transemiótico de narraciones tendría que ver con las diferencias en la temporalidad. Así, mientras que el tiempo de lectura no estaría determinado por el tiempo de escritura, el tiempo de la “escritura audiovisual” si sería restrictivo y direccional frente al disfrute, lo que hace que sea considerado como un componente importante de producción de sentido que se trata de desplegar. Mientras que el lector tendría una relación libre con el texto literario, que lo facultaría para hacer saltos retrocesos y detenciones, la recepción audiovisual se encontraría en una relación de consumo con los textos audiovisuales *completamente dirigida* por la articulación temporal de su enunciación (1996, 89).

Es innegable que las operaciones narrativas son las más prestas a la transposición, es por esto que los trabajos que indagan este fenómeno semiótico han proliferado ante todo en la consideración del pasaje de narraciones. No obstante no deben ignorarse que también se transponen descripciones y hasta argumentaciones –o al menos núcleos argumentativos –como parece ocurrir en algunas transposiciones del género de ciencia ficción–; así como tampoco debe descuidarse el hecho de que las narraciones se articulan de manera compleja con las descripciones y las argumentaciones, circunstancia que ha de ser tomada en cuenta en la consideración de transposiciones concretas.

También es innegable que existe una asimetría considerable en las relaciones entre el tiempo de lectura y el de escritura entre la literatura y los audiovisuales, sin embargo, es preciso recordar que las posibilidades de retroceso, saltos adelante o las pausas, también existen en la lectura de textos audiovisuales hace ya bastante tiempo, desde que existen las videograbadoras, tanto porque es posible disponer de copias de filmes como porque es posible grabar en casa programas televisivos o hasta comprarlos –como ocurre con las ediciones por capítulos de telenovelas en Latinoamérica- y con las series de televisión en Estados Unidos, para no hablar del recurso del DVD y los discos de diversos formatos que pueden ser visualizados en videograbadoras o en computadoras. No está demás decirlo, este recurso técnico ha hecho posible la aparición de otras maneras de leer los audiovisuales que redundan en vínculos estéticos muy particulares de los receptores con los productos y con los géneros, donde no se puede desestimar la crítica, la erudición y hasta cierta “mística”; circunstancia que hace posible también un mejor trabajo para el analista.⁵

5 Por cierto, este dispositivo guarda similitud con la televisión –utiliza sus técnicas y las combina con otras- pero se aparta de ésta en múltiples aspectos que merecen ser estudiados, algunos tienen que ver con la conformación de un circuito comercial –de producción y circulación- dependiente de la industria cinematográfica. La recepción no está pautada por las programadoras de televisión que imponen los ritmos y los tiempos de las audiencias. Pero al lado de este circuito oficial de venta y alquiler; se encuentran los de descargas en línea tan perseguidos últimamente por la justicia estadounidense, así como otros circuitos singularizados más vinculados a los gustos y al capricho, que se beneficia, entre otras cosas, de las posibilidades que la Internet ofrece. Ni que decir que las condiciones de recepción se modifican radicalmente, empezando porque se rompe el encuadre de la sala oscura y porque se abre paso a la manipulación directa del producto audiovisual por parte del espectador, que pasa por esta vía a tener un vínculo muy personal con estos productos. Por otra parte, esta circunstancia de la posibilidad de manipulación técnica de reproducción, y hasta de edición de las obras cinematográficas, lleva al extremo la tendencia señalada por Benjamin de destrucción del aura por la reproductibilidad técnica.

Otra anotación de Bettetini en esta dirección nos recuerda que la disposición de la velocidad en la sucesión narrativa audiovisual debe ocuparse de ciertas condiciones perceptivas que obligan a guardar ciertas normas, o de lo contrario los textos serían ininteligibles, y que la articulación temporal sobre la relación lector-espectador con el texto conlleva adaptaciones, supresiones y en general reducciones, en el paso de la literatura al audiovisual.⁶ Sólo precisamos anotar a este respecto que, en todo caso, esas condiciones perceptivas que regularían las posibilidades de la comprensión y que por ello condicionan la disposición de la sucesión narrativa, no son algo estricto, establecido de una vez, sino que son culturales e históricas y cambian con el tiempo y con los contextos según las distintas maneras de relacionarse con los dispositivos técnicos y según otras condiciones culturales.⁷ Piénsese por ejemplo, en las competencias de velocidad de lectura de las que disponen los consumidores de videoclips, e incluso piénsese en ciertos filmes cuya configuración estética se regodea en el juego de las aceleraciones y las distorsiones; e incluso en las tradiciones cinematográficas nacionales y en los géneros, para no hablar de las construcciones nada convencionales del cine de vanguardia. En general, la velocidad promedio del cine más comercial ha ido variando de modo que al ver filmes viejos de hace tres o cuatro décadas es fácil tener la sensación de que se trata de filmes muy lentos; sensación que se agudiza si el espectador es un joven de las actuales generaciones; pero lo mismo ocurre –aunque seguramente no de manera absoluta– si se compara filmes europeos con filmes estadounidenses.

En relación con estos aspectos menciona también el caso de la extensión convencional de los textos audiovisuales, que en el caso de los filmes

6 Otro tanto ocurriría con la duración, cuya concentración sería impuesta pragmáticamente por el sistema productivo y distribuidor, y que derivaría la necesidad de elecciones que destacan algunos aspectos del enunciado narrativo en desmedro de otros de transformaciones semióticas que tenderían a reproponer el primitivo sentido, al menos, a nivel de una cita o un reenvío.

7 Los cambios en el sensorium de los que hablan Benjamin (1973), y a partir de él, Martín Barbero (2003).

coincidiría más en la transposición del cuento o de la novela corta, pero en todo caso no de la novela tradicional, que “en su paso a la pantalla, corre el riesgo de reducirse a un armazón genérico, a la propuesta de una fórmula iterativa de narración.” (1996: 90- 91).

Por ello anota que la televisión ofrece otras posibilidades, por tener formatos caracterizados por duraciones más largas, que facilitan, por ejemplo, organizar la narración en capítulos, teniendo así “la posibilidad de una exposición narrativa más fiel a la novela original de la que puede tener el cine” (1996). Estas observaciones, a primera vista evidentes, no dejan de ser superfluas si se pregunta detenidamente por cuál fidelidad es a la que se alude⁸ y si se repara en que, si bien la extensión proporciona condiciones favorables si se busca la fidelidad, no llega sin embargo a definir su eficacia, pues un recurso condensador o incluso una alusión o indicación – de atmósferas por ejemplo- bien dispuesto puede ser mucho más propicio y certero que un intento de recreación “fiel”, y que, como lo indica el mismo Bettetini y como lo plantea Wolf (2004),⁹ muchas veces cuanto más se persigue la fidelidad tanto más se aleja uno de ella.

Otro asunto, que justamente preocupa tanto a Bettetini, es el de las posibles disociaciones del sujeto enunciador en uno o varios sujetos “narradores”. A propósito, nuestro autor encuentra que, de las posibilidades que la literatura ha desarrollado: contar impersonalmente, construir un origen localizado en un “yo” narrador que se dirige a un “tú” lector, disociar el narrador en varios actantes que pueden coincidir con actantes de la narración o que pueden no estar implicados en el universo del relato; la primera sería la más propicia para la traducción audiovisual y la segunda la más difícil, pues en el audiovi-

8 Recuérdense las anotaciones hechas por Borges en *Las Versiones homéricas* (1979).

9 Sergio Wolf en *Cine/Literatura: Ritos de pasaje* (2004), insiste en el error de asumir rutinariamente o de manera naturalizada la eficacia en el uso de determinados procedimientos cinematográficos con la creencia y el propósito de acercarse a procedimientos similares en el texto literario.

sual no se toleraría la identificación con sujetos empíricos, no obstante señala que en estos casos se suele apelar al uso de la llamada *voz en off*.

Concluye que, por más dificultades que se encuentren, es posible traducir en principio cualquier narrativa a un texto audiovisual. En cambio encuentra mucho más difícil traducir el comentario, y que su traducción implica siempre un trabajo de reescritura y replanteamiento de la estructura enunciativa que puede llevar a cuestionar los aspectos narrativos. El comentario tendería a desaparecer del texto audiovisual, pues en este se tiende a borrar al sujeto enunciador y, en consecuencia, su instancia comentativa aparecería propuesta como “*dimensiones orgánicas del universo posible construido por su trabajo semántico, que es después el universo producido por la narración.*” (Bettetini, 1996: 94).

Termina reconociendo que, por más que el sujeto enunciador no sea más que *un aparato cultural ausente o un simulacro inmanente al texto*, esta construcción está regida por *proyectos e hipótesis* muy distintos en el campo literario y en el audiovisual. “*Las diferencias son fundamentales, sustanciales, y los dos ámbitos productores del sentido, desde este punto de vista, no son de hecho conmensurables.*” (1996).

Como puede apreciarse, el enfoque teórico de partida de Bettetini con respecto a la enunciación en el cine, lo lleva a no reconocer sus propias elaboraciones o a no ser consecuente con ellas, pues, si es posible encontrar semejanzas y diferencias enunciativas entre textos y géneros literarios y audiovisuales, no es necesario caer en el terreno de la inconmensurabilidad, si no se concibe a la enunciación como algo identificable con un sujeto empírico o con un sujeto antropoide.¹⁰ Su impasse se hace aun más evidente

10 Ni siquiera en el ámbito estrictamente lingüístico o literario es necesaria tal identificación. Aunque desde marcos teóricos distintos, coinciden en esta manera de apreciar las cosas tanto Verón (Posmodernidad y teorías del lenguaje: el fin de los funcionalismos, 1985) como Ducrot (El decir y lo dicho, 1986), y los dos coinciden o tienen, eso sí, como punto de partida, una crítica a la concepción del sujeto en la pragmática anglosajona.

en una afirmación como la siguiente:

La traducción entre sistemas semióticos distintos, caracterizados por pragmáticas distintas, debe tener en cuenta la transformación de la relación comunicativa creada por el cambio de textualidad. Traducción significa también, en este caso, respeto de las instancias pragmáticas del primer texto, a pesar de la innovación comunicativa implícita en el paso al segundo; si esto no es posible (y en su totalidad traslativa no lo puede ser nunca), traducir significa operar una serie de elecciones reductivas y transformativas en confrontación con el texto originario, significa proyectar un texto nuevo más o menos motivado, semántica y pragmáticamente por el original. (Bettetini, 1996: 97).

Se advierte una tensión entre una concepción problemática y limitada de la enunciación y las conclusiones que una indagación concreta del fenómeno audiovisual se le imponen al autor, de allí que, a pesar de su exigencia de respeto y fidelidad, al final se deslice hacia una consideración de las operaciones transemióticas que no coincide con su noción de partida de traducción, por eso habla de “proyectar un texto nuevo más o menos motivado, semántica y pragmáticamente por el original”.

Metz: hacia una teoría no antropoide de la enunciación fílmica

Metz (1991) se encarga de proponer una noción renovada de enunciación, a partir de su investigación específica sobre el lenguaje cinematográfico, esta noción trata de apartarse de la consideración deíctica –predominante– del funcionamiento enunciativo, y por tanto trata de desantropomorfizarlo, al mismo tiempo esta *reconversión* de la noción, como el mismo la llama, le permite dar cuenta de manera mucho más acertada de las peculiaridades del filme. Así, afirma que hablar de enunciador y enunciatario para describir el funcionamiento enunciativo propio del filme conlleva a través del sufijo de dichos términos connotaciones irremediabilmente antropomórficas, en

cambio él propone los de *foyer* (fuente) de la enunciación y *blanco, destinación* u *objetivo* de la enunciación, pues éstos remiten a cosas, como es el caso en el cine donde todo descansa sobre máquinas.¹¹

Comenta que, de hecho, la interacción directa que posibilita un funcionamiento deíctico en sentido estricto, que posibilita una genuina reversibilidad –que yo se torne tú y tú se torne yo– sólo funciona en la *conversación oral cara a cara*, y que este no es el caso ya en *comunicaciones verbales escritas* que transcriben ese tipo de intercambios, así como no lo es ya tampoco en la *historia*, no funciona sobre todo tampoco en el intercambio literario y, por supuesto, mucho menos en intercambios pictórico ni cinematográfico.¹²

Insiste en que no tiene sentido llamar YO a un yo que no puede tornarse en tú, a la fuente de un discurso no interactivo –en la novela o en el cine– si no conceden a la enunciación y al lector– espectador ninguna posibilidad de modificación, salvo acciones puramente exteriores como cerrar el libro o apagar el televisor. Comenta también que la propia actitud de los usuarios de textos audiovisuales nada tiene que ver con dicha antropomorfización

11 Metz discute centralmente con Casetti, a quien se refiere como al más importante teórico actual de la semiótica del filme. Así, menciona como este autor, impregnado de esta concepción deíctica de la enunciación, por más que trate de ponerse y de ponernos sobre aviso en su contra, construye un dispositivo interpretativo expresamente montado sobre las figuras deícticas: “Así, para la mirada a cámara: YO (: enunciador) y EL (: personaje) TE (: enunciatario) miramos, y así siguiendo para las grandes ‘formas’ que dibuja la enunciación.”. Pero también con Bettetini, al que le reprocha de entrada el nombre de su libro *La conversación audiovisual*.

12 Incluso aclara que aun en el intercambio cara a cara “se tiene la impresión de que ver, o tocar, al foyer y al blanco de la enunciación (quienes en realidad se sustraen a ese contacto, pues consisten en pronombres gramaticales). Se los confunde, aquí, todavía con sus instancias de encarnación, con las dos personas que conversan: lo que se toma por el foyer de la enunciación es **otro enunciado**, simultáneo, el enunciado mímico-gestual del sujeto que habla, es decir de la propia persona (de ahí la confusión).” (1991, 121)

–introducida por los especialistas- “pero lo más corriente es que ese espectador no piense ni en el imaginero. No cree, tampoco, por el contrario, que las cosas se revelen por sí mismas: simplemente ve imágenes”.¹³

Según Metz, lo enunciativo en el cine tendría que ver con las capacidades metadiscursivas del filme, por las cuales éste nos habla de sí mismo o del cine, con su capacidad de plegarse sobre sí mismo. Pero, en todo caso, no se trata de algo que tenga que ver con alguna instancia puesta a mitad de camino entre el filme y fuera del filme, sino de diversas configuraciones textuales que se encuentran siempre dentro del propio filme, que es, en definitiva, lo único que tenemos.

La enunciación fílmica es siempre una enunciación sobre el filme. Metadiscursiva más que deíctica, nos informa no sobre algo exterior al texto, sino sobre un texto que lleva en sí mismo su foyér y su destinación. (...) El foyér y la destinación, considerados en su inscripción literal, en su identidad discursiva, no son papeles sino fragmentos de texto, o aspectos del texto o configuraciones del texto (así el campo-contracampo se observa organización general de la sucesión de imágenes). Antes bien orientaciones, vectores en una topografía textual de instancias más abstractas de lo que en general se dice. (...) la enunciación, es preciso volver a decirlo, no se reduce a ‘marcas’ localizadas y distinguibles entre sí (: concepción antropoide: las huellas de los pies del Sujeto semi-humano ubicado afuera- adentro) sino que es coextensiva al filme y se halla presente en la composición de cada plano: no siempre marcada pero en todo lugar actuante. (Metz, 1991: 133- 135)

13 “Toda concepción de la enunciación muy marcada por la deixis comporta, desde el momento en que se la separa del estudio de los intercambios hablados, tres riesgos principales, antropomorfismo, traslación lingüística y deslizamiento de la enunciación hacia la comunicación (: relaciones ‘reales’, extratextuales). El mismo Casetti no cede a menudo a estas tentaciones, nos pone en guardia contra ellas, pero en teoría, el riesgo permanece (‘el riesgo’, en singular, pues los tres no hacen sino uno, son indisociables).” (130).

De manera que, al considerar las relaciones entre un texto fuente y su transposición audiovisual, y dentro de ellas las que se refieren a los rasgos enunciativos, podemos considerar el pasaje sin quedar anclados a las exigencias de fidelidad o respeto del *programa pragmático del sujeto* de partida presupuesto como fuente del “original”.

Chatman: o la identificación primaria con el texto literario y la ausencia de una teoría de la enunciación

Por su parte Seymour Chatman (1980: 122) en *What Novels Can Do That Films can't (and Viceversa)*. *Lo que las novelas pueden hacer que las películas no pueden (y viceversa)* se ocupa también del fenómeno transpositivo, si bien guiado por el interés específico de comparar las peculiaridades de estos dos lenguajes. Para empezar enuncia una tesis compartida por muchos narratólogos.

La narrativa es una honda estructura bastante independiente de su medio. Es una clase de organización de textos y esa organización, ese esquema necesita ser hecho realidad con palabras escritas, como en cuentos y novelas; en lenguaje hablado combinado con los movimientos de los actores que imitan personajes y decoraciones que imitan lugares, como en obras de teatro y películas; en pinturas; en tiras cómicas; en movimientos de danza; en ballet narrativo y en mímica; e inclusive en música.” (1980).

Chatman se refiere a la doble temporalidad como lo que define a la narración, *tiempo de la historia* y *tiempo discursivo* como tiempos independientes, algo que persiste en ella cualquiera sea el medio en el que se asiente. Anota que esta peculiaridad de las narraciones fue encontrada como algo que posibilitaba la traslación de un texto narrativo de un medio a otro, y que esta observación es interesante por sus relaciones con el estructuralismo y por lo productivo que se hizo más tarde el análisis narrativo. Señala sin embargo

que esta circunstancia condujo a que se centrará la atención exclusiva en las estructuras narrativas que eran constantes, descuidando así diferencias muy importantes. Sus estudios sobre retórica de la literatura y los audiovisuales lo habrían conducido a una mirada más atenta de dichas diferencias, relacionadas con las peculiaridades de los medios. En el texto comenta dos casos, la descripción y el punto de vista.

Empecemos con el primer caso que es al que le dedica más espacio, la descripción. Chatman explica que la descripción descansa sobre la estructura temporal, lo que sucede con ésta es que el tiempo de la historia es interrumpido y congelado, aunque el tiempo discursivo siga su marcha los eventos se paran. Sostiene que esto no ocurre en el cine, que de hecho no hay descripción propiamente dicha en el cine porque en este el tiempo de la historia no se detiene; afirma también que la clave está en que el cine no asevera, sólo muestra, no detalla por más que contenga operaciones que sugieran esa dirección, y que aun si hubiera una larga pausa que posibilitara observar gran cantidad de detalles –cosa que no ocurre regularmente en el cine- aun sentiríamos que el reloj del tiempo de la historia sigue su marcha, que la pausa ha sido incluida en la historia y que no es un intervalo, como si nos parece al leer en el libro. Así mismo agrega que lo que predomina en el cine es la fuerza de la narración que va demasiado rápido, y por ello no hay lugar para detenerse en los detalles. De modo que:

En cualquier caso, el sentimiento de que estamos compartiendo un paso del tiempo con un personaje, debería ser un claro indicio de que no solamente nuestro tiempo discursivo sino también el tiempo de la historia de los personajes continúa rodando. Y si es cierto que el tiempo de la historia continúa rodando en las películas, y si describir supone precisamente la detención del tiempo de la historia, entonces es razonable argumentar que las películas no pueden describir.(Chatman, 1980:129).

Chatman hace consideraciones muy precisas para ilustrar ese tipo de diferencias, como puede apreciarse, no obstante también hace algunas afirmaciones que dejan ver una actitud prejuiciosa hacia el lenguaje cinematográfico, actitud que se funda, a nuestra manera de ver, en una suerte de “identificación primaria” del analista con los textos literarios. Junto con esto encontramos en sus planteamientos una apreciación del lenguaje cinematográfico que no ha sabido asumir la complejidad del carácter impuro, combinado, del mismo. Además de que su concepción teórica se ve debilitada por su no incorporación de una teoría de la enunciación.

Encontramos, de conjunto, una apreciación más justa de la naturaleza del lenguaje cinematográfico, y dentro de él, de las relaciones entre lengua e imagen en los trabajos de Gaudreault y Jost (2001), y antes que ellos en los de Jean Mitry que Metz comenta y en los del mismo Metz (2002) [1966].

Chatman llega a afirmar que:

Inclusive los sofisticados cinéfilos que llaman a una película ‘hermosa’, se están refiriendo más a su literatura que a los componentes visuales (...) La contemplación de hermosos escenarios, o color, o luces es un placer limitado a aquellos que pueden ver la película varias veces, o aquellos que afortunadamente tienen acceso al equipo que les permite parar la imagen. (Chatman, 1980: 126).

Y que, en los casos en los que se apela a un personaje o a la voz de un comentarista que asevera una propiedad o una relación, esto no puede ser tomado como una descripción fílmica, se trataría más bien de *descripción por aseveración literaria transferida a la película*. O que la cámara no posee el don de la invocación del tono, es decir, que la cámara no nos dice nada acerca del que filma.

Es cierto que el cine no acostumbra detenerse demasiado en los detalles, salvo en películas muy particulares y que, en todo caso, aun cuando lo hace esto no funciona como una aseveración estricta, pero decir que en el cine

no se pueden apreciar los detalles porque lo que predomina es la narrativa y porque se va muy rápido, es medir los fenómenos de la percepción fílmica con el rasero de la percepción y la experiencia literaria. De allí que resulte en extremo arbitrario afirmar que quien diga que una película es bella sólo puede hablar de la narrativa pues no habría tenido tiempo de apreciar los detalles, el paisaje, el color; pues, de hecho, cuando un cinéfilo afirma que una película es bella puede decirlo pensando en muchas cosas, y en muchas ocasiones se refiere explícitamente al color, a la fotografía, a los paisajes. Es decir que existen otras velocidades, otras maneras de percibir en el cine que no excluyen el gozar de los detalles. Se advierte que pesa mucho el prejuicio del valor de lo literario sobre los otros lenguajes, y que se descuidan las especificidades perceptuales que las materias imponen a los lenguajes.

En cuanto al segundo caso, aquello de que cuando se apela a la voz de un personaje o a la de un comentarista no se lo está describiendo fílmicamente sino transcribiendo una descripción literaria al filme; esto revela que Chatman considera la *banda de sonido* como algo agregado, accesorio al filme, en lugar de considerarlo como una parte integral suya, y que, en consecuencia, es otra posibilidad de describir en el cine; pero más aun, es necesario insistir en que el cine no es sólo imagen en movimiento, y que hace mucho tiempo que nadie imagina el cine por fuera de su compleja articulación de lenguajes y que incluso, como lo plantean Jost y Gaudreault (2001), el cine siempre ha sostenido una relación con la palabra, que la presupone como una parte suya. Además, es sabido que existen otros procedimientos fílmicos para describir, piénsese por ejemplo en el papel que juegan los detalles en los filmes policíacos o de suspenso, en estos los detalles son centrales y los procedimientos suelen ser ante todo visuales, y son tan centrales que cuentan como indicadores, al punto que parecieran poder decir, *he ahí* tal comportamiento...*he ahí* tal personaje, con una economía visual y la exigencia de una complicidad del público sin la cual estas películas no podrían ser vistas.

Chatman plantea también que la cámara no tiene tampoco el poder de invocar el *tono* -cuando el lenguaje es capaz de contarnos algo del que nos habla-, como en el caso que comenta, en el que quien describe está apenas adivinan-

do no aseverando- y parece ser alguien proclive a los encantos femeninos. Pero de lo que se trata en realidad es de la posibilidad de producir ciertos efectos, de modalizar lo que se dice, de insinuar, de apenas mostrar, de dejar en la ambigüedad, o incluso de mostrar detalladamente y después sugerir apenas otra posible interpretación. Pero hemos de insistir en que todos estos son posibles *efectos enunciativos*, tanto en la literatura como en el cine, que sólo pueden ser juzgados en la recepción. Como puede apreciarse, Chatman se apresura a señalar una incapacidad del cine –y una fortaleza de la literatura- que sólo tiene lugar si se asume en extremo naturalizada la relación con los textos literarios. En definitiva, se habla desde la perspectiva de un lector literario cómplice (que no ha podido escapar a su identificación primaria con un soporte) y que se olvida de que el cine también puede ser leído –y de hecho lo es – en una relación de complicidad entre la fuente y el destino. Esto tiene que ver con su olvido –o desentendimiento- de la teoría de la enunciación, lo que le resta posibilidades para comprender determinados efectos narrativos que, bien pueden ser explicados como efectos enunciativos.

También se ocupa de mostrar muy bien cómo el cine puede resolver problemas, a la hora de transponer una narración literaria, apelando a sus propias posibilidades técnicas. Como ocurre con los puntos de vista. Aclara que, ante la dificultad de mostrar una condición ambigua de un personaje –el hecho de ser a la vez inocente y seductora-, estas dificultades pueden dar lugar a respuestas creativas como la de Renoir cuando, “como seducción y belleza están en el ojo del observador, Renoir utiliza el punto de vista de Rudolphe para mostrarlo.” Y logra mostrar cómo la bella chica Henriette es atractiva y seductora aunque ella no se lo proponga, mostrando como despierta admiración en muchos hombres de distintas generaciones. Esto acontece con la transposición del cuento de Guy de Maupassant *Une partie de Champagne* que tiene el mismo nombre.

Sin embargo, a propósito del mismo ejemplo de la transposición, el caso ambiguo de la seductora inconsciente, insiste en que no se podrían describir los detalles corporales del mismo personaje, e incluso que al afirmar que la chica en cuestión es bella en el texto literario es difícil hacer lo mismo en el texto cinematográfico, pues en el cine se tendría la dificultad de tener

que contar con el consenso del público acerca de lo que se considera una mujer bella.

Para empezar, lo último sólo tiene sentido si se está juzgando la película en su relación con el texto literario, es decir que no puede considerarse en sí mismo como una limitación cinematográfica, pues de otra manera no se entendería que haya alguna dificultad. En la película se apelaría a una imagen considerada bella por los que hacen la película si esa es su intención y, seguramente tendrán muchos puntos de referencia en el medio cultural en el que se hayan inscrito y/o al cual dirigen su producto audiovisual. Luego, la exigencia de esa adecuación o consenso sólo se puede entender aquí, como una exigencia de *fidelidad*. Sólo si se exige fidelidad al texto literario podría surgir una preocupación o dificultad como la que el autor invoca, que la imagen cinematográfica coincida con la descripción del cuento. Pero también podría ocurrir que, aunque se parta del texto literario, se quiera mostrar otra cosa, o mostrar la misma cosa de otra manera, puede ser que se quisiera reinterpretar algún aspecto del texto fuente y por ello, por ejemplo, se presente deliberadamente otro perfil de belleza femenina apartándose del propuesto por el escritor. O incluso, como suele ocurrir, que no se quiera o se busque ninguna de las opciones anteriores y que, no obstante, éstas tengan lugar, simplemente, por el efecto de desplazamiento que el tránsito por un dispositivo técnico incrustado en el circuito de la comunicación de masas, con el lastre de su memoria narrativa, o una *lectura de época*, pueden traer sobre un texto, dejando huellas de todo tipo, estilísticas, técnicas o ideológicas.

No obstante aun se pueden hacer algunas precisiones sobre el asunto mismo de la descripción que Chatman discute. En realidad se trata de tres y no de dos temporalidades, la de la *historia*, la del *discurso*, y la de la *lectura*, Chatman confunde el tiempo discursivo con el tiempo de lectura; si bien es cierto que en cine, en cuanto arte temporal, el tiempo de la lectura suele ser un tiempo de la *relectura* que tiene lugar gracias a los instrumentos de grabación. Es preciso anotar también que otros autores, como Genette (1998) y como Eco (1996), no ven tan rígida la distinción. La descripción se entiende también más como *detención* que como *desaceleración* y, de cualquier manera, puede tener múltiples sentidos en el texto, sentidos asociados a distintas

temporalidades, según Eco algunos son: (tiempo del espasmo, tiempo del extravío, tiempo de la insinuación, y tiempo para dar impresión de espacio) (Eco, 1996, 74-82). En estos casos la descripción estaría al servicio de la *delectación morosa*, de la imposición de un determinado *ritmo*, y para cuyos fines se hacen coincidir o no los tres tiempos; pero en todo caso todo esto depende de las posibilidades de encontrar un lector modelo –destinatario ideal- que asuma el ritmo que se le propone. Como puede observarse, siempre reaparecen las cuestiones enunciativas de por medio. A todo lo anterior debemos agregar, como lo cuenta Steimberg (1998: 102), que, justamente, es posible que una transposición reinterpreté y ponga en cuestión un verosímil novelístico por el hecho de abundar en descripciones que no aparecerían marcadas así en el texto literario, modificando las relaciones entre relato y descripción. Tal es el caso de Luchino Visconti, que transforma en un exponente de una narrativa de época lo que en el texto fuente sólo eran estereotipos paisajísticos propios de su momento estilístico.

Ahora bien, si puede aceptarse que es distinto atribuir cualidades a personajes o cosas al escribir que al hacer una película, algo que parece razonable, no se debe descuidar que, en todo caso, una cosa es atribuir y otra es describir, y que otra es tener consenso con los receptores respecto de la justeza de la descripción; es decir que un escritor puede afirmar o decir que un personaje es bello pero esto no es lo mismo que reconocer que haya logrado el efecto de sugerir al lector, con y por su descripción, que es bello en efecto. Lo que deseo sostener es que si se trata de dicha eficacia también el escritor se las tiene que ver con lo que el lector ponga en la recepción, pues no sólo se trata de si es un buen descriptor (Hamon, 1991) sino de si las cosas que describe y califica de bellas lo son también para los lectores, lo que indica que el texto literario no se encuentra muy lejos, en este terreno, de la situación de la película. Evidentemente Chatman incurre en debilidades que proceden de su desentendimiento de la teoría de la enunciación.

En definitiva, todas estas dificultades tienen que ver con las tribulaciones de una búsqueda semiótica y narratológica que intenta adecuarse a las particularidades del lenguaje cinematográfico inspirada en los desarrollos de la lingüística y de la narratología de la literatura, búsqueda que sigue su

marcha y a la que no podemos reprochar nada, excepto que sepa reconocer que la propia semiótica y narratología del cine está encontrando sus propias herramientas, que incluso pueden servir de apoyo a otros ámbitos semióticos y narratológicos, lo que implicaría abandonar lo que he denominado los *prejuicios*. De cualquier manera, a los fines de nuestra búsqueda específica, estas disquisiciones cuentan como un recurso en procura de aclarar y *desnaturalizar* las representaciones acerca de las relaciones entre uno y otro lenguaje, asunto indispensable a la hora de estudiar los pasajes transsemióticos entre los mismos.

Pero esto nos lleva a pensar también que el problema transpositivo no puede ser reducido a un asunto de posibilidades técnicas, sin que se crea que éstas no hacen parte del asunto transpositivo, sino que es preciso considerar múltiples aspectos discursivos relacionados con las condiciones sociales de producción y con la circulación; con el desfasaje entre producción y reconocimiento y con los imponderables de las *lecturas de época* en su compleja articulación con las técnicas y los medios, sin los cuales el análisis quedaría reducido a una consideración inmanente de las relaciones entre textos y entre medios.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BETTETINI, Gianfranco. *La conversación audiovisual*. Madrid. Cátedra, 1996.

BORGES, Jorge Luis. Las versiones homéricas. En: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1979.

CASSETTI, Francesco y Di CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

CHATMAN, Seymour. "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)". En: *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 1, On Narrative (Autumn, 1980), pp 121-140. University of Chicago Press. <http://www.jstor.org/stable/1343179>

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus, 1991.

DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1986.

ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Lumen, 1994.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus, 1989. ----- . *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.

GAUDREULT, André y JOST, Francois. *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

HAMON, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.

METZ, Christian. La enunciación antropeide, En, *La Enunciación impersonal. O la visión del filme*, Meridiens Klincksieck, París, 1991. Traducción aparecida en el cuaderno de la materia semiótica II, Cátedra Del Coto, Materia unidad 4 Teórico. Ciencias de la comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, Buenos Aires.

_____. "Problemas actuales de la teoría del cine". En: *Ensayos sobre la significación en el cine, Vol 2*. Barcelona: Paidós, 2002.

STEIMBERG, Oscar. *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires: Autel, 1998.

VERÓN, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2004.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura: Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Paidós Estudios de Comunicación, 2004.

A PERSONAGEM DE FICÇÃO

Maria Laura Pozzobon Spengler¹

O título apresenta quatro capítulos, nos quais os autores ampliam discussões sobre a personagem nas obras ficcionais.

O primeiro capítulo, escrito por Anatol Rosenfeld, traz como temática *Literatura e personagem*, colocando como ponto primordial a designação de que a literatura ficcional se diferencia de outras literaturas porque tem um caráter mimético ou fictício a partir da realidade empírica. O autor elabora uma classificação da obra literária a partir de três problemas principais. O problema ontológico: a obra literária surge a partir de contextos objecturais que torna seres e mundo intencionais em realidade, através da imaginação concretizadora do leitor; o problema lógico, cuja diferenciação entre obra literária e não literária está no fato de que a obra literária não busca objetividade, sua realidade não é empírica, mas sim realidade possível, de mundo imaginário cercado de personagens fictícios e o leitor é o parceiro lúdico do jogo imaginativo; para o problema epistemológico, é a personagem a principal responsável pela ficcionalidade da obra literária, e através da personagem, a camada imaginária se cristaliza, é a personagem que dá aparência real à situação imaginária, colocando o leitor dentro do mundo imaginário.

O autor constrói um paralelo entre pessoas reais e fictícias, mostrando que a visão que temos de ser humano é sempre fragmentada e limitada, trazendo às personagens uma projeção de visão de mundo ainda mais fragmentada e, então, o ser humano como personagem, é um ser configurado esquematicamente, física e psiquicamente. A personagem tem maior coerência

1 Pedagoga, pesquisadora de Literatura para crianças e jovens. Doutoranda do programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina.

que o ser real, maior exemplaridade e assim maior significação. Na ficção, os seres humanos se tornam mais transparentes e consistentes, pois são intencionais e autônomos.

Para o autor, é a estética que determina o reconhecimento da obra e sua valorização de importância primordial à obra literária. O valor estético surge com a possibilidade de transpor aos fatos narrados uma aparência sensível, de maneira emocional através de um contexto lúdico. Quando se acentua o valor estético da obra, o mundo imaginário se enriquece e se aprofunda. Isso acontece quando o autor consegue projetar um mundo imaginário à escrita. E a personagem, figura fundamental na composição da obra ficcional, representa seres humanos definidos em amplas medidas transparentes, que vivem situações exemplares de um modo exemplar, encontram-se integradas em um grande tecido de valores e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Ao leitor, cabe o papel de poder viver e contemplar essas situações de maneira estética, ao suspender os pesos reais dos valores através das variadas personagens.

O segundo capítulo, escrito por Antônio Cândido, trata de forma específica sobre a *Personagem do romance*. O romance se constitui de três elementos: enredo, personagens e ideias; mas é a personagem que possibilita a adesão afetiva e intelectual do leitor, é o elemento mais vivo no romance. Para o autor, a personagem é a concretização de um ser fictício. O modo de se conceber uma personagem é tão somente a crença na concepção de homem, com uma diferença, na vida a condição fragmentária do homem é inerente, situação na qual nos submetemos; no romance ela é criada pelo autor, que busca lógica a fim de trazer ao leitor uma sensação de completude, de coesão. A personagem é mais lógica, mas não mais simples que o ser humano. A personagem complexa é característica do romance moderno.

O autor traz conceitos de personagens: personagens planas, cujas características são construídas em torno de uma única ideia; personagens esféricas, características baseadas em três dimensões complexas, dando a impressão de que é viva.

O autor do romance é responsável pela manipulação da realidade, fazendo nascer personagens de figuras vivas, através da reprodução de elementos circunstanciais, em um mundo ficcional que tem suas próprias leis. O romance se baseia em uma relação de afinidade entre ser real e ser fictício, que se manifesta através da personagem, que surge através da dependência da função que exerce no romance, e funciona a partir do critério estético de organização interno da obra, articulando-se em um nexos expressivo. A personagem é criada a partir de traços que se englobam, configurando um todo, a organização faz com que o ser fictício seja mais coeso que o próprio ser vivo.

O terceiro capítulo, que leva o título *A personagem no teatro*, escrito por Décio de Almeida Prado, traz considerações sobre as diferenças entre personagens de romance e de teatro. Para o autor, elas se distinguem umas das outras pela forma de mediação: no romance, a personagem ganha vida através da voz narrativa; no teatro, a personagem surge através do ator, que fala diretamente ao e para o público. No teatro, a personagem constitui a totalidade da obra. Teatro e romance falam do homem, mas o teatro o faz pela presença carnal do ator.

Diferente do romance, no teatro, o autor deve tornar consciente as características da personagem, bem como comunicar as características através de diálogos, pois o espectador não tem acesso direto à consciência do personagem, como acontece ao leitor de romance. No teatro, o personagem se caracteriza pela ação e pelo tempo, e através do ator, é exibido ao público. E no palco, a personagem está só, afastada do fio narrativo que a deveria prender ao autor.

O último capítulo, do autor Paulo Emílio Sales Gomes, traz como título *A personagem cinematográfica* e desdobra a discussão sobre o personagem de ficção no cinema, que assim como o teatro, tem sua ação encarnada em atores. Personagens que têm mobilidade, desenvoltura no tempo e no espaço, assim como no romance.

Para o autor, cinema é uma simbiose entre teatro e romance, e faz uso das teorias já abordadas por Antônio Cândido, para definir a personagem de cinema. O filme é espaço para a literatura falada. A personagem do romance é

feita exclusivamente de palavras e, no cinema, a personagem é cristalizada pela imagem, reduzindo a liberdade imaginativa do espectador. Mantendo uma certa distância do teatro, a personagem de cinema não é permanente, o ator que a interpreta, sim. Quando evocamos personagens de cinema, nos vêm à mente os atores que interpretaram a personagem no cinema.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

ROLAND BARTHES E A FOTOGRAFIA

Rodrigo da Costa Araujo¹

O livro *A Câmara Clara - Nota sobre a fotografia* (2012), de Roland Barthes (1915-1980) não é simplesmente um livro sobre uma teoria da fotografia. Trata-se também de um ensaio, de um texto que deseja ser romance, de reminiscências que se utilizam de fotografias (feito em *L'Empire des signes* que fala de um Japão, o de Barthes, e não do Japão, e em *Roland Barthes par Roland Barthes*, que a princípio fala de uma biografia, não da identidade de Barthes, mas da escritura de uma ficção da identidade). Mais do que mero olhar sobre a fotografia, esse livro trata de um olhar sobre a escritura fotográfica e o afeto nessas relações.

A Câmara Clara é o último livro escrito por Barthes, antes de sua morte, já que o texto data de três de junho de 1979, sendo publicado, porém, em 1980. O título ou paratexto inicial é a versão francesa de “camera lúcida”, ou “câmara clara”, um dos aparelhos de ótica, provindo de espelhos inclinados, ou prismas, que permite a visão simultânea de um objeto, ou de uma imagem ótica, e de uma tela, sobre a qual o objeto parece projetar-se, servindo para a reprodução, pelo desenho, de quaisquer objetos. É considerado como um dos aparelhos precursores da fotografia, tendo sido complementado pela “camera obscura”, ou “câmara escura”, que é o protótipo da máquina foto-

1 **Rodrigo da Costa Araújo** é professor de Literatura Infantojuvenil e Teoria da Literatura na FAFIMA - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Macaé, Mestre em Ciência da Arte [2008 - UFF] e Doutorando em Literatura Comparada [UFF]. Ex Coordenador Pedagógico do Curso de Letras da FAFIMA, pesquisador do Grupo Estéticas de Fim de Século, da Linha de Pesquisa em Estudos Semiológicos: Leitura, Texto e Transdisciplinaridade da UFRJ/ CNPq e do Grupo Literatura e outras artes, da UFF. Coautor das coletâneas *Literatura e Interfaces* e *Leituras em Educação*, da Editora Opção (2011). rodricoara@uol.com.br

gráfica: uma caixa preta, de paredes opacas, com pequena abertura, pela qual penetram os raios luminosos difundidos pelos objetos exteriores, formando-se a imagem sobre uma tela interna.

A obra se desenvolve através de fragmentos, com divisões ordenadas em dois momentos, havendo, porém, quarenta e oito títulos para essas divisões no sumário inicial do livro. O crítico escritor tem pela fotografia um interesse cultural: gosta da foto “contra o cinema”, apesar de não separá-la dele. O que o aproxima da Fotografia é um desejo ontológico: quer saber o que ela é em si, “porque traço essencial ela se distingue da comunidade das imagens” (BARTHES, 2012, p.13). Apesar das tentativas de aproximação, tateando classificações, pode-se dizer que a Fotografia é inclassificável ou “o que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2012, p.14).

A fotografia, como o teatro, é uma encenação: “[...] a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 2012, p.19). De qualquer forma, o semiólogo busca na fotografia, não os aspectos técnicos, históricos ou sociológicos, mas aquilo que lhe dá prazer e emoção, fazendo-o ouvir uma outra voz.

Nessa leitura semiológica, uma foto pode ser objeto de três práticas, ou de três intenções, ou de três emoções: fazer, submeter-se, olhar. Haveria, então, o fotógrafo ou operador, o apreciador, ou “spectador”, e o referente, ou aquilo que é fotografado, o “spectrum”. Por não ser fotógrafo profissional, Barthes² coloca-se apenas na posição daquele que é olhado ou daquele que olha, ou seja, daquele que se submete a ser fotografado e daquele que aprecia a fotografia como texto.

2 Barthes, nesse sentido, é um amador: “Vida de regra, o amador é definido como uma imaturação do artista: alguém que não pode - ou não quer - alçar-se ao domínio de uma profissão. Mas no campo da prática fotográfica, é o amador, ao contrário, que constitui a assunção do profissional: pois ele que se mantém mais próximo do noema da Fotografia” (BARTHES, 2012, p.90).

O retrato, para Barthes, (2012, p.21) é um campo de forças, onde se cruzam quatro imaginários: aquele que se pensa que é, aquele que se queria que os outros acreditassem que fosse, aquele que o fotógrafo acha que pessoa é, e aquele que ele se serve para exibir sua arte. Na fotografia, imaginariamente, representa-se o momento sutil em que o sujeito se sente tornar-se objeto, passando a viver “uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES, 2012, p.21-22).

Além do afeto, como maneira de ler a fotografia, o livro funciona como um álbum de retratos e olhando-o, Barthes começa a pressentir uma regra: dois elementos fundam, por sua co-presença, o interesse particular que ele tem pelas fotografias. O primeiro remete a um campo que se liga ao saber e à cultura pessoal; é o que o semiólogo chama de “studium”. O segundo, o “punctum”, é aquilo que toca diretamente o “spectador”, ligado ao acaso, sem qualquer interferência cultural. O “studium” limita-se ao campo do gostar ou não gostar, é a mobilização de um meio-desejo, um meio-querer de um interesse geral, polido apenas. Para ele o “[...] *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 2012, p.32-33).

Feito na fotografia *Jovem de braço estendido*, Barthes, ao reforçar a representação do corpo na fotografia, reforça: “A Fotografia dá um pouco de verdade, com a condição de retalhar o corpo. Mas esta verdade não é a do indivíduo, que permanece irreduzível; é a da linguagem” (BARTHES, 2012, p.94). Essa foto para Barthes, por conta do enquadramento e outros efeitos que carrega, instiga um erotismo vivaz; “a foto me induz a distinguir o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do desejo bom, o do erotismo” (BARTHES, 2012, p.58).

A Fotografia pode dizer mais que os retratos pintados, porque o acesso a um infra-saber, fornecendo uma coleção de objetos parciais. Lendo-a, “o discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e, na maior parte das vezes, são “quimeras” (BARTHES, 2012, p.72). Entretanto, a fotografia se liga à arte pelo teatro, não pela Pintura; o

que a aproxima do teatro, para Barthes, é a morte. Para ele, “[...] a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 2012, p.36-37). Ela - a fotografia -, “[...]só pode significar (visar a uma generalidade) assumindo uma máscara” (BARTHES, 2012, p.15).

Por ser contingente, a fotografia só pode visar a uma generalidade se assumir uma máscara, tornando-se máscara no sentido de Calvino: “aquilo que faz de uma face o produto de uma sociedade e de sua história” (BARTHES, 2012, p.39). A máscara é o sentido, no seu estado absolutamente puro; por isso, é a região difícil da fotografia, porque “a sociedade [...] desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas, ao mesmo tempo, quer que este sentido seja cercado de um ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo” (BARTHES, 2012. p.39).

Para Roland Barthes, o que define ser o *fundamento* da imagem fotográfica é a pose, porém, ela é entendida ali não como “uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do *operator*, mas [como] o termo de uma ‘intenção’ de leitura”. Isso estabeleceria, por assim dizer, em suspensão, uma ligação íntima, uma espécie de cumplicidade entre a pessoa fotografada, o fotógrafo e o observador, a despeito das distâncias físicas e temporais que pudessem separá-los. Por outro lado, Barthes suporia ainda que, se “na foto, alguma coisa *posou* diante do pequeno orifício e aí permaneceu para sempre”, no cinema, ao contrário, “alguma coisa *passou* diante desse mesmo pequeno orifício: a pose é levada e negada pela sequência contínua das imagens” (BARTHES, 2012, p.73).

Como na fotografia *O cãozinho de Paris*, o que vemos operar-se em *La Chambre Claire*, portanto, é a construção de um discurso duplo: discurso do afeto e sobre o afeto. A fotografia nos mostra (nos aponta) o real e o outro absoluto. Do simbólico constituído pela linguagem, do imaginário ao real absoluto, o semiólogo avança pela descoberta da escritura fotográfica. Aqui, a escritura não remete à escritura pela linguagem. É, antes de tudo, o gesto na direção do real que nós podemos considerar como a fenda, sem seguida, na direção do Eu como um vazio, a picada do real. E o real decisivo para Roland Barthes, em *La Chambre Claire*, é a morte de sua mãe. A partir da

descoberta de *la photo du Jardin d'Hiver*, Barthes que é o corpo vivo, encontra a morte de sua mãe. Evidência dolorosa e inegável do noema - "isso foi" - da fotografia. Só a escritura, nesse sentido, pode fazer aquela imagem querida retornar. Não mais como existência, mas como o texto de um luto doloroso e inscrever, nas páginas do ensaio, o romance através do viés romanesco.

Enfim, contrariamente o que se pensa, o livro *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, de Barthes não é uma análise teórica da fotografia, mas trata-se de uma leitura afetiva da foto, que acaba por engendrar o texto mais próximo de um romance autobiográfico, enquanto relato subjetivo e pessoal do crítico-escritor. Essa obra, permeada de nostalgia e emoção, admirável por sua elegância na escritura e no seu tom comedido e discreto, não deve ser lida, contudo, como obra-testamento, apesar dos recortes e do prosaico dos fatos (a morte em si); pois o que ouvimos ecoar desse texto é a voz de Barthes reforçando a paixão pela leitura dos signos.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara. Nota sobre fotografia*. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

O MUNDO DE MARY & MAX

Thais Fonseca de Andrade¹

“A vida de todos é como uma longa calçada. Algumas são bem pavimentadas, outras como a minha tem rachaduras, cascas de banana e guimbas de cigarro. A sua é como a minha, mas provavelmente com menos rachaduras. Espero que um dia nossas calçadas se encontrem”. (Trecho de uma carta de Max à Mary).

Quando assisti “Mary & Max, uma amizade diferente”, de Adam Elliot, achei que seria mais um filme bonitinho de animação, feito para crianças. Mas, não é. Para minha surpresa, este *stop-motion* é bem profundo, sensível e feito para adultos. É bonito observar, ao longo do filme, o encontro entre o mundo infantil, que é curioso, livre de pré-conceitos e espontâneo e o mundo adulto, que carrega em si o peso do tempo vivido, das teorias e certezas construídas a partir de uma vida já experimentada.

Este longa-metragem, que é baseado em uma história real, conta sobre a amizade entre Mary Daisy Dinkle, uma menina australiana, de oito anos de idade e Max Jerry Horowitz, um americano de 44 anos, que mora em Nova York. Ela sonha em se casar com Mr. Earl Grey. Earl Grey é um tipo de chá, o pai de Mary trabalhava em uma fábrica que produzia saquinhos de chá. A menina, que gostaria que seu pai tivesse passado mais tempo com ela antes de morrer, adorava a palavra Earl Grey e associou-a a imagem de seu príncipe encantado. Ele mora com seus bichinhos de estimação e seu amigo invisível, Mr. Ravióli. Ambos adoram chocolate e assistem “Os Noblets”, seu desenho animado preferido.

1 Psicóloga, Mestre em Ciências pela Universidade de São Paulo e Pós-Graduada em Psicoterapia Psicanalítica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. thaisandrade@hotmail.com

O mundo de Mary é sépia, que é um tom marrom-avermelhado; o de Max é cinza escuro, que é resultado do encontro entre o branco e preto; uma mistura entre a presença e a ausência de luz. Assim como no mundo de Mary, o vermelho, mesmo que com mínima presença, também habita o mundo de Max, que tinha entre os objetivos de sua vida ter um amigo de verdade.

A narrativa transita entre esses dois mundos, essas tonalidades. O marrom e o cinza parecem refletir os sentimentos de inércia, solidão, desamparo e inadequação que são tão presentes na vida psíquica desses dois personagens. No entanto, Adam Elliot usa também o vermelho, que aparece colorindo o marrom de Mary (que é a sua cor favorita) e em detalhes como, por exemplo, na sua presilha de cabelo, às vezes em um anel que identifica seus humores, em seu batom, na língua de Max e em um pompom vermelho que ele usava sobre seu solidéu preto. Este era um resquício de sua cultura judaica e, segundo ele, servia apenas para “esquentar seu cérebro”. O pompom foi um presente de Mary que ela mesma fez. Assim que ele o recebeu colocou-o sobre o solidéu.

Ao trazer o vermelho para o mundo deles, o diretor me fez pensar que, apesar das emoções acima citadas, sentimentos ligados ao amor, à criatividade e à esperança também estavam presentes nos mundos desses protagonistas. Penso que a beleza do filme *Mary & Max* está na sutileza e na sensibilidade do diretor em expressar por meio das cores, da densidade das formas (o cenário e os personagens são feitos de massas de modelar), do ritmo lento da narrativa e das músicas reflexivas, o mundo interno dos personagens.

Ambos se encontram por um acaso. Um dia, Mary foi fazer compras com sua mãe, uma mulher extremamente egocêntrica, vaidosa e nada amorosa, que sofria de cleptomania e alcoolismo e, enquanto a esperava, se interessou por uma lista telefônica da cidade de Nova York porque a capa era marrom. A menina, então, a folheou e aleatoriamente escolheu um nome que a atraiu: Max Jerry Horowitz. Ela resolveu escrever para ele para convidá-lo para ser seu amigo e também para saber como os bebês nascem na América, assunto que a intrigava. Seu avô havia lhe contado que os bebês, na Austrália, são encontrados em copos de cerveja. Quando Max recebeu a carta, seu mundo escuro, estático, quase impenetrável desmantelou. Ele

sentiu-se tão apavorado e desestruturado com a possibilidade desse contato, que levou 18 horas para conseguir se organizar internamente e responder a nova amiga.

Max é muito vulnerável em relação ao outro e intolerante a qualquer tipo de frustração vivida. Além disso, ele não consegue expressar suas emoções e nem compreende bem quando o outro as expressa. Max sente o amor, mas sofre muito para articulá-lo e, por isso, gostaria que existisse uma equação matemática para esse sentimento. Seu mundo é concreto e repetitivo, ele busca a todo custo manter sua vida simétrica e qualquer situação nova ou inesperada que acontece lhe provoca enorme desorganização psíquica e extrema ansiedade. Ele faz tratamento com um psiquiatra, figura importante em sua vida, e participa em um grupo de apoio para comedores compulsivos porque é obeso. Max é diagnosticado como portador da Síndrome de Asperger, mas não se reconhece doente, apenas diferente. Dentro desse contexto, é possível imaginar como a carta de Mary o fez sentir. O fato é que ele conseguiu lhe escrever. Talvez a inocência da menina tenha despertado a sua coragem e a vontade de ter um amigo de verdade ficou mais forte do que o medo. É o vermelho entrando em cena...

Freud em “Sobre o Narcisismo, Uma Introdução”, de 1914 diz que

“um egoísmo forte constitui uma proteção contra o adoecer, mas num último recurso, devemos começar a amar a fim de não adoecermos, e estamos destinados a cair doentes se, em consequência da frustração, formos incapazes de amar”. (FREUD, 1914, p. 92).

Max vive no fio da navalha, sob a força de um narcisismo mortífero que mantém seu *status-quo* interno, que mantém a sua estrutura, que é muito frágil, em pé. Mas o que parece protetor é e não é. Ele precisa ficar isolado em seu mundo para não enlouquecer, mas a loucura é essa. A dor é essa porque ele quer o contato com o outro, mas esse mesmo contato é extremamente angustiante e terrorífico. Por isso, emociona ver que ele consegue aceitar o

convite de Mary que, para mim, foi mais do que um convite de amizade, foi um convite à vida, à criatividade, ao amor e, claro, inevitavelmente, à dor. Então Max, ao responder a ela, aceitou correr um risco que, para ele, era um grande risco. Este recurso interno está intimamente ligado à sua capacidade amorosa e àquele narcisismo que leva à vida e não à morte².

E eles cultivam essa amizade por meio de cartas e passam a compartilhar suas histórias mais íntimas e seus questionamentos sobre temas que compreendem a existência humana. Além disso, trocam pequenos presentes, como o pompom vermelho acima mencionado, chocolates e até mesmo lágrimas. Lágrimas? Em uma das cartas Max conta para Mary que, por mais que ele tente, não consegue chorar. A menina resolve então chorar suas lágrimas e as envia para o amigo em um pequeno frasco. Max as coloca em seus olhos e em seu rosto e experimenta essa sensação. Dessa forma, por meio de um diálogo singular, vão tecendo os fios de uma grande amizade que, mesmo à distância, transita pelas diversas emoções presentes em um relacionamento bem de perto. É uma dança constante entre sentimentos que permeiam amor e dor, coragem e medo, desilusão e esperança.

E assim, os anos vão passando e eles se transformando... Mary vira mulher e Max envelhece. Nesse ínterim, ela entra na faculdade e vai estudar sobre a doença do amigo para descobrir a sua cura. Sua pesquisa vira um livro de sucesso científico que ela envia prontamente para ele. Além disso, ela se apaixona, casa, engravida e passa a viver uma vida adulta. O livro enviado a Max causa-lhe profundo desgosto e raiva, ele se sente traído porque não se via como um doente que precisasse de cura e rompe com Mary: arranca a letra M de sua máquina de escrever e o pompom vermelho do solidéu, que durante tantos anos representou a sua presença afetuosa. Ela reconhece a sua atitude onipotente e entra em depressão, que é reforçada quando o marido a abandona. Max e Mary ficam muito tempo sem comunicação, apesar de ela ter lhe

2 Nesse parágrafo faço referência às ideias de André Green, psicanalista da linha francesa, que em seu livro “Narcisismo de vida, Narcisismo de morte”, sinaliza a presença desses dois tipos de narcisismos. O primeiro busca a integração do eu; o segundo, negativo, tende à sua anestesia e inexistência.

pedido desculpas. A depressão de Mary lhe desperta características negativas de identificação com a mãe, ela passa a beber, perde o interesse pela vida e quase comete suicídio. Um dia ela recebe uma carta de Max a perdoando; após um longo período de elaboração, ele se dá conta de que ela é imperfeita assim como ele. A possibilidade de amizade volta a florescer.

Um ano depois Mary, com seu filhinho no colo, finalmente vai visitar o amigo pela primeira vez. Para sua surpresa quando chega a seu apartamento, Max está morto, ele havia morrido naquela manhã. O que parece um final muito triste e desesperançoso, afinal eles nunca se encontram. No entanto, essa última cena traz em si uma esperança. Mary, ao chegar à casa do amigo, nota primeiramente que ele está morto, mas depois, olha ao redor da casa, e depara-se com todas as cartas que ela havia lhe enviado na parede, além de coisinhas que eles haviam trocado ao longo de todos esses anos, como o recipiente que guardava as suas lágrimas, ali bem perto do amigo e bem presentes na vida dele. Ela sorri, a sensação que teve foi a de que, naquele momento, Mary se sentiu feliz.

É interessante porque ambos sentiam-se incapazes de viver o amor. No entanto, em minha opinião, esta amizade incomum é uma história de amor. Penso que Mary sorriu porque, naquele momento, ela se sentiu capaz de vivê-lo, talvez ela tenha compreendido que não fracassou. Afinal, um vínculo entre duas pessoas só pode se construir a partir da capacidade amorosa de cada um. Parece que Mary, com a sua inocência infantil, pinçou essa capacidade lá nas profundezas do mundo cinzento e quase impenetrável de Max, que conseguiu sair de si e ir a sua direção.

Um dia ela arriscou e tomada pela curiosidade e pela necessidade de ter um amigo, escreveu para um estranho. Foi o vermelho agindo em seu mundo interno... Ela era uma criança, não sabia disso conscientemente, mas acho que ela estava buscando algum sentido para sua vida e parece ter descoberto a partir desse encontro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: Uma introdução (1914). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XIV*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GREEN, André. *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. 1º Edição. São Paulo: Escuta, 1988.

FILMOGRAFIA:

ELLIOT, Adam. *Mary & Max, uma amizade diferente*. Austrália: 2009.

TAINÁ - A ORIGEM E MEU PÉ DE LARANJA LIMA: O POPULAR E O ERUDITO NO CINEMA INFANTIL BRASILEIRO

Sérgio Rizzo¹

Dois filmes brasileiros, voltados para crianças, entraram em cartaz no primeiro semestre de 2013. Havia uma grande expectativa em relação ao desempenho de bilheteria. Em ambos os casos, os números ficaram aquém das previsões mais conservadoras. Lançado no início de fevereiro, *Tainá - A origem* havia atingido, no final de abril, a marca de 342,3 mil espectadores. De acordo com seu produtor, Pedro Carlos Rovai, a “estimativa mais pessimista” apontava para 500 mil². *Meu pé de laranja lima* chegou aos cinemas em meados de abril e fez 34,5 mil espectadores em suas duas primeiras semanas de exibição. Pelo comportamento habitual do mercado exibidor, dificilmente alcançaria a marca de 100 mil espectadores — performance considerada razoável para um filme de baixo orçamento que, segundo a produtora Katia Machado, custou pouco mais de um terço do que havia sido inicialmente previsto³.

A interpretação ligeira dos números de bilheteria no mercado cinematográfico tende a sugerir que êxitos e fracassos devem-se apenas à qualidade

1 Jornalista, crítico de cinema, doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, professor da Universidade Presbiteriana Mackenzie e da FAAP.

2 Entrevista ao autor: <http://censuralivre.blogfolha.uol.com.br/2013/02/09/diretora-produtor-e-elenco-falam-sobre-taina-o-proximo-sera-uma-animacao/>

3 Em 2005, quando teve início o processo de captação de recursos, *Meu pé de laranja lima* estava orçado em R\$ 9 milhões. Oito anos depois, foi concluído por R\$ 3,4 milhões. Entrevista de Katia Machado ao autor: revista *Cult*, edição 178, abril de 2013.

intrínseca dos filmes e à decorrente dificuldade em se comunicar com o público-alvo. Na verdade, diversos fatores interferem na carreira comercial de um longa-metragem, sobretudo em um mercado volátil como o brasileiro, a começar pelos investimentos em publicidade e pelo número de cópias lançadas. Além disso, produções infantis e infanto-juvenis brasileiras enfrentam problemas ainda maiores do que os de um filme adulto em virtude da falta de tradição do país nesse gênero (o que compromete a formação e a fidelização de público) e da competição inglória com o similar estrangeiro, que se beneficia de recursos humanos e materiais imensamente superiores. Enquanto superproduções norte-americanas voltadas para crianças e adolescentes exibem números invejáveis, qualquer filme brasileiro dirigido a essas faixas etárias luta com todos os meios apenas para que uma parcela do público-alvo saiba da sua existência⁴.

O desempenho insatisfatório de *Tainá - A origem* e de *Meu pé de laranja lima* nos cinemas deveria ser visto de outra perspectiva: se duas propostas muito distintas de transposição de matéria-prima literária para a linguagem visual — ambas realizadas segundo qualidade técnica e artística de padrão internacional — não conseguem ocupar espaço no cenário doméstico, talvez seja porque o produto audiovisual brasileiro para crianças e adolescentes tornou-se vítima de uma tamanha hostilidade de mercado que exige políticas públicas para ser combatida. Do contrário, o país estará renunciando à existência, no cinema, de um imaginário enraizado em nossa tradições e peculiaridades socioculturais. Baseado na personagem criada por Claudia Levay, para o cinema, e que foi parar depois em uma série de livros, *Tainá - A origem* configura um exemplo de abordagem popular (aqui entendido

4 Quatro longas-metragens norte-americanos de animação para crianças figuraram entre as 10 maiores bilheterias nacionais de 2012: *A era do gelo 4*, *Madagascar 3: os procurados*, *Alvin e os esquilos* e *Valente*. Juntos, eles venderam 22,6 milhões de ingressos, ou cerca de 15,5% do total movimentado no Brasil (146 milhões de ingressos). O volume é superior à soma de todos os filmes brasileiros lançados em 2012 (15,5 milhões de ingressos, ou 10,6%). O longa nacional para crianças que mais arrecadou foi *31 minutos - O filme*, com 56,6 mil espectadores.

como o filme voltado para um público de massa que busca entretenimento). Adaptação do romance de José Mauro de Vasconcelos, *Meu pé de laranja lima* recebeu um tratamento mais erudito (aquele que se propõe, no âmbito do cinema, a dialogar com um público mais qualificado por dispor de repertório estético para apreciá-lo). O popular e o erudito encontrariam, nessa leitura, idêntico desfecho: onde está o seu público?

A opção de *Tainá - A origem* parece natural ao combinar aventura, humor e uma protagonista infantil com a qual as crianças tendem a se identificar com muita facilidade⁵. O filme explora elementos presentes nos dois longas-metragens anteriores⁶ e também nos livros de Levay. São mais notáveis, pela inversão de polos, os procedimentos de adaptação que levaram um romance popular como *O meu pé de laranja lima* a encontrar, em sua segunda adaptação para o cinema⁷, um tratamento mais sofisticado, de inflexão europeia e trânsito internacional. A formatação inicial do longa-metragem envolvia a busca, na história de fundo autobiográfico publicada em 1968 e logo transformada em *best-seller* (no Brasil e em diversos outros países, como Argentina e França), de elementos universais e atemporais, uma vez que produtores franceses manifestaram interesse em investir no projeto desde que ele, evidentemente, tivesse potencial para circulação internacional. Mesmo depois de essa participação não se confirmar e de a redução no orçamento obrigar a reescrita do roteiro⁸ para adequá-lo a uma logística de

5 No terceiro longa-metragem com a personagem indígena Tainá, seu papel é interpretado com desembaraço encantador por Wiranu Tembê, da aldeia Tekohaw, no Pará, descoberta pela produção aos 5 anos de idade, quando ainda não falava português.

6 Lançados em 2001 e 2005, eles trouxeram a atriz Eunice Baía no papel de Tainá.

7 A primeira versão do romance *O meu pé de laranja lima* para o cinema, dirigida por Aurélio Teixeira, foi lançada em 1970.

8 O roteiro de *Meu pé de laranja lima* é assinado pelo diretor Marcos Bernstein e pela roteirista Melanie Dimantas.

produção mais modesta, prevaleceu, como se percebe na tela, a orientação pelo esvaziamento de elementos regionais em nome da universalização do drama do menino Zezé⁹.

A ação é transportada da periferia do Rio de Janeiro para o interior de Minas Gerais, que corresponde a uma paisagem similar à dos campos europeus, com destaque para aquela já consagrada em inúmeros filmes franceses e italianos, e também dos anos 1920 para os anos 1970, mais próximos do espectador contemporâneo. A paleta de cores utilizada pela direção de fotografia, a direção de arte e os figurinos submetem a forte luz dos trópicos e a aspereza do universo descrito no livro a um filtro estético que produz equilíbrio visual, suavidade e elegância. No roteiro, a dor e a solidão de Zezé ganham um tratamento intimista; a violência exposta por Vasconcelos não desaparece da história, mas se esconde discretamente em elipses narrativas¹⁰. Narrada em *flash-back*, a infância do personagem tem sua brutalidade suavizada pelo simples fato de ter se tornado um adulto saudável, escritor de livros¹¹. O que Vasconcelos expressa de modo literal no romance ganha, no filme, contrapartida poética (visualmente falando). É erudito, portanto, porque se dirige a um espectador mais habituado a um certo código cinematográfico — comum, notadamente, em certa parcela da produção europeia, de caráter autoral — do que à inflexão estética televisiva que, por motivos óbvios, impacta boa parte do cinema brasileiro que almeja atingir o público de massa.

Um filme raro, no sentido mais generoso da palavra. Diz muito sobre o cenário cultural do país na atualidade que *Meu pé de laranja lima* tenha alcançado, nos cinemas, uma parcela ínfima do público que encontraria nele motivos de interesse, se ao menos soubesse que ele existe, e se pudesse

9 Zezé, o protagonista-narrador do romance *O meu pé de laranja lima* e que corresponde a uma recriação da infância difícil vivida por Vasconcelos, é interpretado nessa versão pelo menino João Guilherme Ávila.

10 Ainda assim, “violência” foi a justificativa do Ministério da Justiça para atribuir ao filme a classificação indicativa 10 anos.

11 Adulto, Zezé é interpretado no filme por Caco Ciocler.

encontrá-lo em uma sala de exibição próxima. A configuração do mercado audiovisual, por mais selvagem que muitas vezes seja com produtos delicados e incomuns, permitirá ao menos que ele tenha segunda e terceira chances de ampliar o seu público, em vídeo doméstico (DVD, Blu-ray) e depois na TV.