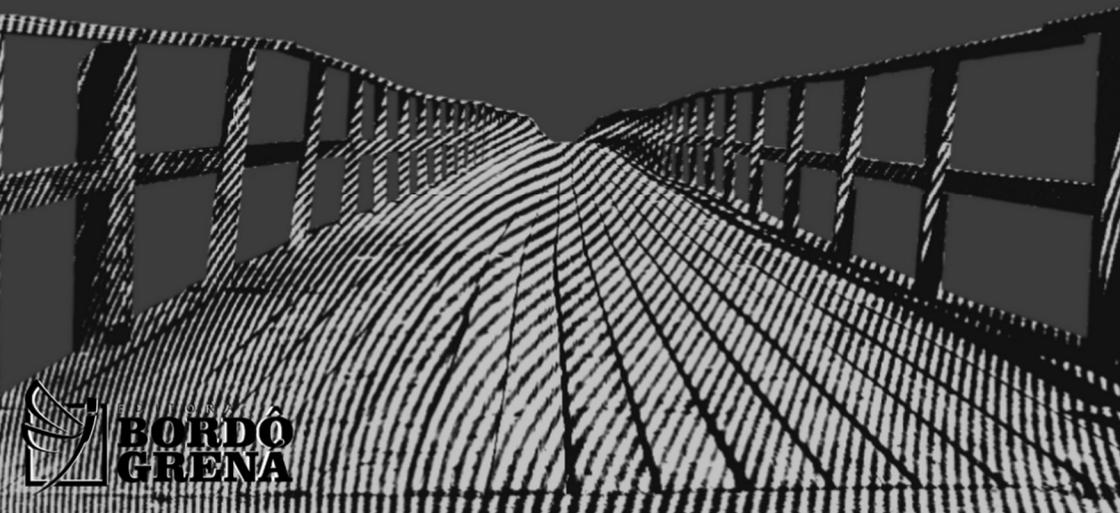


ORG. FRANCISCO ROMÁRIO NUNES

TRAVESSIAS INTERMIDIÁTICAS DA LITERATURA: NOVAS POÉTICAS E ESPACIALIDADES



TRAVESSIAS INTERMIDIÁTICAS DA LITERATURA
NOVAS POÉTICAS E ESPACIALIDADES

Comissão Editorial

Ma. Juliana Aparecida dos Santos Miranda

Ma. Marcelise Lima de Assis

Conselho Editorial

Dr. André Rezende Benatti (UEMS*)

Dra. Andréa Mascarenhas (UNEB*)

Dra. Ayanne Larissa Almeida de Souza (UEPB)

Dr. Fabiano Tadeu Grazioli (URI) (FAE*)

Fernando Miramontes Forattini (Doutorando/PUC-SP)

Dra. Yls Rabelo Câmara (USC, Espanha)

Me. Marcos dos Reis Batista (UNIFESSPA*)

Dr. Raimundo Expedito dos Santos Sousa (UFMG)

Ma. Suellen Cordovil da Silva (UNIFESSPA*)

Nathália Cristina Amorim Tamaio de Souza (Doutoranda/UNICAMP)

Dr. Washington Drummond (UNEB*)

Me. Sandro Adriano da Silva (UNESPAR*)

*Vínculo Institucional (docentes)

FRANCISCO ROMÁRIO NUNES

ORGANIZADOR

TRAVESSIAS INTERMIDIÁTICAS DA LITERATURA

NOVAS POÉTICAS E ESPACIALIDADES



Catu, Ba

2021

© 2021 by Editora Bordô-Grená
Copyright do Texto © 2021 Os autores
Copyright da Edição © 2021 Editora Bordô-Grená

TODOS OS DIREITOS GARANTIDOS. É PERMITIDO O DOWNLOAD DA OBRA, O COMPARTILHAMENTO E A REPRODUÇÃO DESDE QUE SEJAM ATRIBUÍDOS CRÉDITOS DAS AUTORAS E DOS AUTORES. NÃO É PERMITIDO ALTERÁ-LA DE NENHUMA FORMA OU UTILIZÁ-LA PARA FINS COMERCIAIS.

Editora Bordô-Grená
<https://www.editorabordogrena.com>
bordogrena@editorabordogrena.com

Projeto gráfico: Editora Bordô-Grená
Capa: Keila Lima de Assis
Edição: Editora Bordô-Grená
Revisão textual: Anderson de Almeida Santos

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
CATALOGAÇÃO NA FONTE

Bibliotecário responsável: Roberto Gonçalves Freitas CRB-5/1549

T781

Travessias intermediárias da literatura novas poéticas e especialidades: [Recurso eletrônico]: / Organizador Francisco Romário Nunes. – Catu: Bordô-Grená, 2021.

3031kb, 163fls. Il:color

Livro eletrônico

Modo de acesso: Word Wide Web <www.editorabordogrena.com>

Incluem referências

ISBN V.I: 978-65-87035-58-1 (e-book)

1. Intertextualidade. 2. Intermédias. 3. Literatura. I. Título.

CDD 372.41

CDU 82.034

Os conteúdos dos capítulos são de absoluta e exclusiva responsabilidade dos autores.

S U M Á R I O

APRESENTAÇÃO	8
<i>Francisco Romário Nunes</i>	
A TRAVESSIA DA PONTE INTERMIDIÁTICA DE ANNE COM OS SERVIÇOS DE <i>STREAMING</i> : <i>ANNE OF AVONLEA</i> PARA <i>ANNE WITH ANE</i>	14
<i>Angélica Tomiello</i>	
O PRINCÍPIO DO <i>ICEBERG</i> EM “THE KILLERS”: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM A PARTIR DE ELEMENTOS ESPACIAIS E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA	32
<i>Simone dos Santos Machado</i>	
O TEXTO LITERÁRIO NO CINEMA E O ROTEIRO ADAPTADO	52
<i>Aíla Maria Leite Sampaio e Carlos Augusto Viana da Silva</i>	
DE <i>O MUNDO INIMIGO</i> A <i>REDEMOINHO</i> : O ROMANCE DE RUFFATO NO FILME DE VILLAMARIM	73
<i>Carlos Augusto Viana da Silva e Reginaldo de Souza Rodrigues</i>	
FIGURAÇÕES DO MITO DO <i>COWBOY</i> EM <i>NO COUNTRY FOR OLD MEN</i> , ROMANCE E FILME	91
<i>Francisco Romário Nunes</i>	
O AMOR QUE NAO OUSA DIZER SEU NOME, MAS QUE SE PERMITE SER PINTADO	109
<i>Ruan Nunes</i>	
A CONSTRUÇÃO DO DIABO NA SÉRIE “LÚCIFER”	125
<i>Ayanne Larissa Almeida de Souza</i>	
SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES	159
SOBRE O ORGANIZADOR	161

APRESENTAÇÃO

Quando a literatura produz tecidos intermidiáticos

Há linhas intermidiáticas que tensionam a linguagem literária e abrem movimentos desejáveis por novos significados na produção artística. A presença da literatura permanece construindo imaginários nas páginas e compondo universos habitados por inúmeros seres fictícios. Contudo, sua presença foge das margens dos livros e se presentifica em outros dispositivos narrativos. O conceito de produção de presença, de Hans Gumbrecht (*Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, 2010), alcança a literatura por ela ser exatamente uma arte fabricável por mãos humanas, com efeitos sobre nossos próprios corpos e mentes. Nesse jogo intermitente, penso que o devir literário se estreita com as possibilidades que as outras mídias (cinema, pintura, TV, música etc.) constroem na cultura, produzindo arranjos de desejos e sentidos.

A intermedialidade – conceituada como as relações entre as mídias, suas interações e interferências (ver artigo “A fronteira em discussão: o *status* problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, de Irina O. Rajewsky, 2012) – representa a fabricação de espaços e poéticas a partir do contato entre mídias diferentes. Classifico este fenômeno de textos e narrativas literárias redimensionados através do cruzamento com outros sistemas de linguagem como um cenário potente de abordagens críticas e interpretações interdisciplinares. Elleström (*Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*, 2017) compreende que as mídias correspondem a ferramentas de comunicação e que a intermedialidade pode ser orientada como um ângulo de pesquisa que destaca as diferenças ou semelhanças que constituem seus significados. Portanto, os diferentes tipos de mídias evocam uma pletera de espaços narrativos, diminuindo as distâncias entre obras, autores e receptores. O contexto das obras intermidiáticas produz

paisagens que geram novos significados, o que instaura espaços de movimento, onde o texto literário se posiciona como uma força motriz entre os componentes verbais e as substâncias visuais, sonoras e imagéticas construídos ao longo do tempo.

Se considerarmos a literatura como parte de uma travessia, exposta à múltiplas experimentações, podemos concebê-la como um organismo em contínua transmutação. Nesse sentido, a literatura se relaciona com aquilo que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995, p. 30) denominam de mapa aberto, no livro *Mil platôs vol.1*, ou seja, ela “[...] é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.” Nós, sujeitos construídos por existências oscilantes, nunca abandonamos o fazer literário. Sempre recorremos à palavra para descrever nossas afinidades, medos e sonhos imortais. No entanto, uma vez imersos no esquecimento, sentimos a ânsia de despertar ouvindo as mesmas histórias, ou resíduos de presença, que nos fazem expiar a própria condição humana através de outras materialidades narrativas.

Assim, pintamos telas com referências literárias, construímos filmes inspirados em romances, produzimos narrativas mesclando música, teatro e literatura. Deliberadamente, montamos nossa subjetividade a partir de cenas, espaços, temporalidades e personagens literários reescritos em outros meios. Desejamos repetir as experiências em busca de surpresas escondidas. Queremos mais intensidade na cena na qual Hamlet contempla um crânio; almejamos reviver a espera de Godot; aspiramos um reencontro com o corvo de Poe. Somos levados a produzir impulsos imaginativos que reconfiguram o nosso modo de existir e habitar os espaços humanos.

Inserido nesse contexto, organizo esta coletânea de textos, intitulada *Travessias intermediáticas da literatura: novas poéticas e espacialidades*, com o propósito de dialogar com pesquisadores das obras intermediáticas, lançando

olhares críticos sobre os modos como determinadas narrativas e imaginários, quase sempre originados na literatura, são refratados em outras mídias. Compreendo que a prática da intermedialidade envolvendo a literatura se consolidou como um fenômeno cultural, no qual é possível comprovar a demarcação de ressignificações poéticas e processos tradutórios que atravessam fronteiras artísticas e conceituais. Portanto, é preciso investigar como estas figurações entre as mídias potencializam a linguagem literária, expandindo-a para outros artefatos e dispositivos narrativos.

Considerando, ainda, que qualquer produto cultural não ocorre de forma isolada de aspectos sociais, ideológicos e econômicos, é válido explorar as obras intermidiáticas, a exemplo de adaptações fílmicas, séries televisivas, textos que combinam duas ou mais mídias, pinturas, peças musicais, performances teatrais etc., a fim de compreender como são construídos os traços discursivos das obras, suas poéticas e suas ideologias, e as respectivas formas de significação. Com essa percepção bem definida, apresento, a seguir, os estudos de caso inscritos neste livro, que nos orientam no mapeamento desse rico campo do saber.

No texto de abertura, “A travessia da ponte intermidiática de Anne com os serviços de *streaming*: *Anne of Avonlea* para *Anne with an E*”, Angélica Tomiello estuda como a fluidez intermidiática produz novos arranjos narrativos na contemporaneidade. O estudo incide sobre as transformações do romance *Anne of Green Gables*, da canadense Lucy Maud Montgomery, a partir de uma produção seriada. Tomiello também investiga os efeitos e as influências das plataformas de *streaming* na criação de uma nova forma de experienciar as narrativas intermidiáticas.

A relação entre literatura e cinema é notável pela quantidade de obras advindas desse fértil contato artístico. Nesse sentido, Simone dos Santos Machado analisa o conto “The Killers”, de Ernest Hemingway, e sua respectiva

adaptação fílmica homônima, com o objetivo de mapear como o princípio do *Iceberg* é construído em ambas as narrativas. Seu texto, intitulado “O princípio do *iceberg* em “The Killers”: a construção do personagem a partir de elementos espaciais e sua adaptação para o cinema”, contribui para o debate acerca da intermedialidade ao emular os modos como um mesmo princípio pode desenvolver diferentes textualidades, a depender das escolhas e procedimentos narrativos adotados pelos autores/diretores.

O capítulo três, “O texto literário no cinema e o roteiro adaptado”, dos autores Aíla Maria Leite Sampaio e Carlos Augusto Viana da Silva, também evoca o movimento entre a literatura e o cinema, adicionando, ainda, os sentidos gerados pelo roteiro como parte do processo do fazer fílmico. Ao citarem uma série de obras literárias brasileiras e suas respectivas adaptações para a sétima arte, os autores produzem um estudo de revisão onde discutem o trânsito das formas e definem alguns limites fronteiriços entre a literatura e o cinema, e, dentro destas instâncias, compreendem o roteiro como um gênero imperativo no processo intertextual gerado nas adaptações fílmicas.

Continuando a discussão em torno da conexão literatura-cinema, Carlos Augusto Viana da Silva e Reginaldo de Souza Rodrigues, no capítulo “De *O mundo inimigo* a *Redemoinho*: o romance de Ruffato no filme de Villamarim”, propõem uma análise de como a prosa de Ruffato, que interconecta passado e presente para desvelar os conflitos e as transformações sociais, alcança uma outra dimensão narrativa no texto fílmico. O artigo aponta que, ao formular uma perspectiva contemplativa no filme, o diretor Villamarim ativa outras percepções e sentidos acerca da existência dos personagens, para além das significações expressas na obra literária de Ruffato.

No capítulo seguinte, “Figurações do mito do *cowboy* em *No country for old men*, romance e filme”, incluo-me no debate intermediático produzido pela prática da adaptação fílmica ao analisar o romance *No country for old men*, do

escritor estadunidense Cormac McCarthy, e o filme homônimo, dirigido pelos irmãos Coen. Assim, entrecruzo as narrativas para investigar a fabricação de imaginários acerca do *cowboy* nos Estados Unidos. Enquanto um personagem reproduzido na cultura americana tanto na literatura quanto no cinema, criou-se uma mitologia do *cowboy* americano, com simbologias e efeitos diretos na subjetividade do povo daquele país. Concluo que, o caráter ficcional do *cowboy* em *No country for old men*, romance e filme, é ressignificado e atualizado de acordo com as transformações sociais, de modo que o *cowboy* perde alguns atributos heroicos e passa a conviver com conflitos de um sujeito que possui uma identidade fragmentada.

Ruan Nunes assina o capítulo “O amor que não ousa dizer seu nome, mas que se permite ser pintado”, que trata das aproximações da literatura com a pintura a partir dos romances *A Married Woman*, de Manju Kapur, e *A Garota Dinamarquesa*, de David Ebershoff. O autor analisa cenas das narrativas onde há relações intermediáticas entre literatura e pintura para afluir uma interpretação sobre a invisibilidade lesboafetiva de duas personagens mulheres. Desse modo, a incursão crítico-teórica apresentada por Ruan Nunes indica que as telas pintadas pelas personagens, expressas nos romances, desvelam sentimentos reprimidos que elas possuem por outras mulheres, suscitando efeitos lesboafetivos nos textos.

O último capítulo da coletânea, “A construção do diabo na série *Lúcifer*”, de Ayanne Larissa Almeida de Souza, discute e analisa as inúmeras representações do personagem Lúcifer na história do Ocidente, focando em narrativas bíblicas e literárias, além de explorar o universo imagético gerado a partir do movimento entre textos escritos e outros produtos midiáticos. A autora investiga, ainda, as construções identitárias de Lúcifer/Satã a partir de arquétipos culturais e elementos estéticos, e como cada representação é

manifestada por transformações sociais e/ou rupturas no modo de ver e ler este personagem bíblico.

Com este mapa textual em mente, espera-se que os textos aqui reunidos promovam o estudo da literatura em suas travessias intermediáticas. Acredito que as leituras das poéticas contemporâneas e suas respectivas espacialidades podem orientar o estudante pesquisador de letras, das ciências humanas e das artes a encarar os produtos culturais com uma percepção crítica, e com o devido conhecimento de como os encontros intermediáticos propiciam gestos e desejos criativos. Entender como a sofisticada presentificação dos textos literários em outras mídias ocorre na cultura da mídia também é papel dos professores de Letras e áreas afins, uma vez que estamos inseridos em um contexto de rápida transformação social e cultural, que influencia na forma como compomos as narrativas e, também, reflete na formação humana dos sujeitos.

Dessa forma, o/a leitor(a) está convidado(a) a inspirar-se com os textos do presente livro e a contribuir, da sua maneira, para a reverberação das ideias inscritas nestas páginas para além dos espaços acadêmicos. Que esta travessia intermediática da literatura seja assumida como um repertório aberto a outros movimentos, e aproxime as múltiplas paisagens artísticas que nos fazem humanos.

Boa leitura!

Francisco Romário Nunes

Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia – UFBA

Professor de Letras Inglês da Universidade Estadual do Piauí – UESPI

CAPÍTULO 1

A TRAVESSIA DA PONTE INTERMIDIÁTICA DE ANNE COM OS SERVIÇOS DE *STREAMING*: *ANNE OF AVONLEA* PARA *ANNE WITH AN E*

Angélica Tomiello

INTRODUÇÃO

Ao refletir sobre as novas possibilidades intermediáticas que surgem na contemporaneidade, observamos o espaço do *streaming* ampliado. A tecnologia de reprodução imediata dos vídeos de acordo com a demanda do usuário, que possibilita aos espectadores/receptores uma interação com o modo da reprodução do produto midiático se adequa muito bem ao contexto histórico-social da sociedade líquida. Assistir a episódios enquanto cozinhamos, enquanto voltamos do trabalho no transporte coletivo, para dormir, enfim, se tornou prática na vida de diferentes pessoas, não somente em contexto brasileiro. Essa forma de consumo dos produtos midiático-culturais nos direciona para um novo espaço criado pela tecnologia do *streaming*, ao se adaptar à liquidez contemporânea em suas inúmeras variantes cotidianas.

Diante desse panorama, o contínuo recurso ao literário como texto-fonte se faz presente, inclusive por conta da demanda de produção contínua dos produtos culturais ligados ao *streaming*. Muitas vezes, após assistir a uma série que cativou muitas pessoas, descobre-se que a Literatura, nem sempre canônica ou clássica, serviu como fonte de inspiração. Casos como *Sherlock* (primeira temporada em 2010, BBC One), *Expresso do Amanhã* (primeira temporada em 2020, TNT), *House of Cards* (primeira temporada em 1990, BBC; primeira temporada em 2013, Netflix), *Bridgerton* (primeira temporada

em 2020, Netflix), *Outlander* (primeira temporada em 2014, Starz) são exemplos de séries que, como muitas outras, figuram nesse cenário das travessias intermediáticas da literatura. Um desses casos, em específico, será objeto de nossa análise, com a série *Anne with an E* (primeira temporada em 2017, CBC e Netflix).

O movimento intermediático que recorre ao literário como fonte figura como objeto de estudo dentro dos estudos intermediáticos. Para alguns autores, para além da adaptação (Hutcheon, 2013) enquanto processo e produto de formas pré-estabelecidas, a intermídia figura como uma possibilidade analítica que leva em consideração um conceito mais amplo, onde diferentes mídias se fundem, se combinam, além de existirem independentemente, compondo novas mídias e novas possibilidades na heterogeneidade midiática cada vez maior com os avanços tecnológicos. Diante, então, de uma perspectiva tanto sincrônica quanto diacrônica (Rajewsky, 2012, p. 19) das mídias, onde observamos seu surgimento de acordo com a sociedade em que se localiza e a composição tipológica de uma nova mídia em específico – as séries – o presente trabalho propõe-se a expor um breve panorama do contexto contemporâneo de produção dessa composição intermediática (séries e literatura) e analisar as ocorrências intermediáticas presentes no trânsito entre a série *Anne with an E* e sua literatura-fonte com *Anne of Green Gables* de Lucy Maud Montgomery.

A PRODUÇÃO EM STREAMING: CONTEXTO, PRODUÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

O contexto contemporâneo de produção, com a tecnologia de *streaming* disponível, traz como demanda produções que seguem o ritmo da sociedade líquida com suas atualizações contínuas e novidades a todo o momento. Com todo o cenário se alterando, as formas midiáticas se alteram e as formas de distribuição também, seguindo esse fluxo de maior produção e

maior consumo através da tecnologia disponibilizada. Sobre essa tecnologia, é necessário compreendermos corretamente do que se trata:

O *streaming* introduz uma nova forma e consumir mídia pela internet ao permitir a manipulação e a visualização de um arquivo de mídia enquanto ele está sendo transmitido, sem a necessidade de esperar que o arquivo inteiro seja baixado. No caso de vídeos, o usuário pode assistir em tempo real à transmissão de outra pessoa. O *streaming* oferece ao usuário controle sobre a mídia enquanto está sendo consumida, como avançar e retroceder. (CASTELLS, 2017, p. 115)

Ou ainda, de maneira mais técnica:

É a tecnologia que envia informações multimídia por meio da transferência de dados, utilizando redes de computadores – especialmente a internet. [...] O conteúdo é continuamente recebido e normalmente exibido para o usuário final ao mesmo tempo que está sendo entregue pelo fornecedor. (COMPARATO, 2018, p. 621-622)

Esse novo espaço de travessia intermediática vinculado ao contexto em que se insere em uma perspectiva materialista de produção, onde o contexto corrobora dialeticamente com as produções artísticas/midiáticas, apresenta duas formas principais que acompanham o rápido fluxo de produção e consumo: séries e seriados. Ambos são formas que se desenvolveram historicamente ao longo do século XX, a partir de tecnologias compartilhadas na ponte intermediática feita com o cinema e com as produções seriadas para televisão.

Não há um consenso entre os críticos sobre qual seria a primeira série a ter ido ao ar na televisão, até porque, o formato de reprodução seriada surge com o cinema em seus primórdios de exibição fragmentada nas sessões (filmes-

intervalo, filmes “rocambolé”¹, por exemplo) que eram exibidas toda semana. Contudo, a série mais citada como a primeira produção a ir ao ar na TV, de acordo com a forma que deu início propriamente ao formato seriado é *Pinwright’s Progress*, de 1946 com 13 episódios, uma comédia de trinta minutos de duração produzida pela BBC. Contamos aqui de uma produção televisiva, mas os seriados são muito anteriores e compartilham com os folhetins sua dinâmica quinzenal de publicação: “[...] a França carrega a maternidade dos seriados, com Nick Carter, le roi des detectives (Nick Carter, rei dos detetives), de 1908, baseado nas populares novelas estadunidenses, com a direção de Victorin Jasset [...]” (OZ, 2015, p. 8).

Observemos que há uma pequena diferença entre séries e seriados. Por definição, um seriado é uma narrativa contada em capítulos distribuídos em temporadas com número pré-definido de episódios (diferentemente, por exemplo, das novelas televisivas que apresentam acréscimo ou decréscimo no número de episódios em uma única temporada de acordo com a recepção). Contudo, as séries também são assim pré-definidas. Vejamos como elas se diferenciam de maneira extremamente sutil:

Nos seriados, não há necessidade de continuidade. Os episódios podem ser acompanhados soltos, em ordem totalmente aleatória, salvo exceções em que o aviso “Continua no próximo episódio” existe. O tempo de duração de um seriado é semelhante ao de uma série. Alguns seriados do gênero comédia possuem tempos de duração menor, aproximadamente 25 minutos. A aleatoriedade dos seriados não compromete sua integridade, pois os episódios são feitos com início, meio e fim. (OZ, 2015, p. 7)

Enquanto os seriados se apresentam mais curtos e com uma possível ordem “aleatória”, sem compromisso de continuidade narrativa ao final dos episódios, nem quanto ao número de episódios que vão compô-los, as séries,

¹ SADOUL, 1983, p. 198.

com episódios de duração de 22 a 40 minutos (contemporaneamente, visto o sucesso dessa forma midiática, observamos séries até com mais tempo do que isso), têm uma continuidade narrativa onde não se compreende o episódio 13 sem se assistir aos 12 primeiros. Em sua composição de temporada, as séries chegam, normalmente, a 22 episódios (com mínimo de 18), e podem ser entendidas quando falamos das séries roteirizadas, previamente planejadas com seu grupo de roteiristas como aquela que:

[...] conta a história de um grupo relativamente pequeno de personagens e não carrega em si uma previsão de encerramento (ao contrário da minissérie ou da novela, ainda que sejam todas variações da narrativa em folhetim). A periodicidade é quase sempre semanal – decididamente não é diária, mas há exceções que procuram justamente subverter essa regra geral e assim acabam por reafirmá-la nos outros contextos. Em sua exibição original, a tendência é de que seja um programa majoritariamente noturno (ou não diurno), cujo direcionamento fica, em princípio, aberto ao público adulto em geral. O programa não se realiza em uma exibição única e fechada em si mesma (como um especial ou um filme), e sim é dividido em episódios [...]. E, finalmente, seus valores de produção, tanto econômicos quanto estéticos, pelo menos na atualidade, costumam ser bastante superiores aos da telenovela ou da *soap opera* diárias – “valores de produção” entendidos como não somente aqueles que se referem ao investimento financeiro em quesitos de ordem material, como figurino, maquiagem, locações, cenários, mas também de esmero em toda a parte técnica, roteiro, pesquisa, nível de exigência dos atores, contratação de profissionais tarimbados para direção, fotografia, iluminação, edição e afins. (SEABRA, 2016, p. 20)

No cenário de *streaming* contemporâneo, encontramos nessas séries e seriados diferentes possibilidades de produção: uma produção pela própria produtora que veiculará a série ou o seriado em sua própria plataforma (como é o caso da *Netflix* em muitas das novas produções); uma produção já veiculada na televisão que é colocada no catálogo de uma determinada emissora de

streaming (*Disney Plus, HBO GO, Hulu, Netflix, Amazon Prime*, dentre outras) – e aqui encontramos duas possibilidades: aquelas que colocam em seu catálogo somente produtos midiáticos próprios e aquelas que compram de outras emissoras os direitos de exibição e colocam esses produtos em seus catálogos.

Seja de qual maneira for a produção e sua colocação no serviço de *streaming*, ao possibilitar, através das séries, o contato com o enredo de muitos livros de literatura – seja ela contemporânea, clássica ou não –, diminui-se o espaço enquanto *gap* entre criadores e receptores, ainda que estes estejam distantes no tempo cronológico, pois observamos o conceito da historicidade em funcionamento. Ao historicizar um livro em uma nova mídia, como é o caso das séries e seriados, é possível notar uma adequação de seu conteúdo para que ele se torne compreensível em um novo contexto histórico, que é o de recepção do leitor. Por exemplo, ao assistir a série “Sherlock” (BBC, 2010) temos tanto o Sherlock presente no universo literário criado por Arthur Conan Doyle no século XIX, quanto um novo Sherlock ressignificado no contexto de produção da obra midiática.

A condição de historicidade (Barthes, 1999), o processo de historicização (Ubersfeld, 2002), nos indica o melhor caminho para a contínua utilização da literatura enquanto fonte para se produzir filmes e séries ainda na contemporaneidade. Com a visão da historicização, ao buscar a ressignificação contextual de acordo com a plataforma e com a forma midiática onde o texto irá ser retomado, o processo comunicativo traz, em seu rastro, todas as leituras e produções palimpsésticas anteriores que valorizam e engajam o texto junto da produção midiática consequente.

Isso se deve à estrutura de um texto, ao que chamarei, para ser sintético, sua iterabilidade, que, a um só tempo, finca raízes na unidade de um contexto e, imediatamente, abre esse contexto não saturável para uma recontextualização. Tudo isso é histórico do começo ao fim. A iterabilidade do rastro (unicidade, identificação

e alteração na repetição) é a *condição da historicidade* – como também é a estrutura da anacronia e de contratempo [...]. Dizer que uma marca ou que um texto são originariamente iteráveis é dizer que, sem terem uma origem simples e, portanto, sem uma “originariedade” pura, eles se dividem e se repetem de imediato. Tornam-se, portanto, capazes de ser desarraigados no próprio lugar de suas raízes. Transplantáveis para um contexto diferente, continuam a ter sentido e efetividade. (DERRIDA, 2014, p. 98-99, *grifo nosso*)

Com a historicização das produções artísticas em suas diversas formas a partir da retomada da literatura – seja ela clássica, canônica, moderna, enfim –, há uma atualização para que a obra signifique hoje, no contexto novo de recepção, valorizando a obra de arte, a mídia e o trânsito intermediário interposto.

Ao propor uma concepção não etérea das artes, mas compreendê-las com formas midiáticas de acordo com seus contextos, Elleström (2010, p. 11) nos direciona para um distanciamento da concepção das artes como hierarquicamente superiores e sempre originais – o que é algo muito valioso para quando pensamos em novas produções, como a que nos propomos aqui a analisar, além de corroborar com a perspectiva de produção historicizada. E, ao não distanciar as formas qualitativamente, Lars Elleström elucida o ponto inicial de discussão nas pesquisas intermediáticas ao esclarecer o que é a tal mídia em análise e no que ela incorre para a ponte intermediária, aqui concebida como historicizada ao atualizar e ressignificar o conteúdo da obra de arte fonte em seu contexto de inserção (UBERSFELD, 2002): “Media, however, are both different and similar, and intermediality must be understood as a bridge between medial differences that is founded on medial similarities” (ELLESTRÖM, 2010, p. 12).

Há, portanto, pontos de encontro em todas as mídias que se unem nessa ponte para novas composições intermediáticas. É nesses pontos da ponte

que encontramos o caminho analítico para os objetos escolhidos em cada trabalho, diante de uma perspectiva historicizada de produção que não deixa de considerar seu texto-fonte, sua mídia inicial para a nova produção do roteiro na nova forma midiática alvo, com as contribuições diacrônicas e sincrônicas de sua composição dialética.

A TRAVESSIA INTERMIDIÁTICA: ANNE OF GREEN GABLES PARA ANNE WITH AN E

Variados são os textos literários retomados nas séries e seriados produzidos desde os primórdios dessas formas midiáticas. Esse fato decorre contemporaneamente, principalmente, da demanda de produção e a criatividade que falta, algumas vezes, ao repertório dos produtores. Além disso, a produção feita num panorama de recepção garantida, como elabora Hutcheon (2013, p. 59), valoriza a busca dos textos fontes clássicos na contínua necessidade de narrativa do ser humano (BENJAMIN, 1987), garantindo, inclusive sua sobrevivência, a sua “pervivência” (BENJAMIN, 2011).

Observamos, diante desse panorama de recorrência à literatura para as produções de séries e seriados, na série *Anne with an E*, um movimento comum na contemporaneidade das produções seriadas, principalmente na segunda década do século XXI. Esse movimento, contudo, não é um fenômeno novo, visto sua recorrência sempre diante do surgimento de novas formas artísticas/midiáticas em diferentes contextos sociais: é a literatura como fonte tornada clássica após sua adaptação no novo terreno midiático.

A série canadense, *Anne with an E*, figura nesse cenário de atingir um maior patamar de abrangência literária após ser produzida pela CBC em parceria com a *Netflix*. Ela tomou como texto-fonte para sua produção intermediária, a série de livros escritos por Lucy Maud Montgomery na primeira década do século XX, a partir de 1908 (a coleção de toda a vida de

Anne finda com o lançamento de *Anne of Ingleside* em 1921, quando a protagonista chega aos 40 anos, além de “spin offs” dos livros, com continuações de sua família e filhos). Na produção da série, tivemos 3 temporadas: a primeira temporada, em 2017, com 7 episódios (provavelmente menos episódios diante da incerteza de se buscar nesse texto literário não clássico e nem canônico, sua fonte criativa); a segunda (2018) e a terceira temporadas (2019) já com 10 episódios (diante da boa recepção da primeira temporada).

Os livros da série tiveram uma maior publicação no Brasil, por exemplo, com tradução de todos os volumes por duas editoras: Ciranda Cultural e Pedrazul Editora. Essa publicação somente ocorreu após o sucesso da série em território brasileiro. Antes desse período, o acesso ao livro seria mais difícil para a maioria dos leitores interessados ao terem que buscar a leitura em inglês, afora a perspectiva midiática e de divulgação que se ganhou com a produção midiática. Assim, observamos um trânsito intermediário que vai e volta – a série teve como texto-fonte os livros de Lucy Maud Montgomery e, por conta da concepção e de toda a produção e o engajamento em torno da série, houve um movimento de retorno e fomento dos livros por parte do público receptor desse mesmo trânsito intermediário.

Nos parece pertinente apontar que, diante do novo mercado midiático que desponta com as emissoras em seus serviços de *streaming*, ainda que ocorra um sucesso de trânsito intermediário, alguns motivos antigos de continuidade ou descontinuidade de determinados produtos midiáticos também se repetem. Algumas séries apresentam menos temporadas em comparação a outras com mais temporadas, sejam essas séries produzidas a partir do texto literário como texto-fonte ou não. Observamos, diante desse panorama, algumas recorrências que direcionam as produções para se alongarem mais do que indica o enredo do texto literário fonte e algumas que suprimem o texto, normalmente, por

decisões executivas de cunho lucrativo – esta última sendo o caso de *Anne with an E*.

Os dois efeitos decorrem, principalmente, da decisão dos executivos das produtoras direcionada de acordo com os resultados e índices de alcance das séries, ou seja, o ditador dos rumos da série continua sendo a lucratividade e abrangência de público. Nesse fenômeno encontramos algumas comunidades receptoras mais fervorosas que se mobilizam para pedir continuações de produções e que debatem avidamente nas redes sociais sobre a vontade de retorno e continuação da produção midiática em questão. Esse último movimento foi visto com a série aqui em análise, ainda sem motivo esclarecido pelos produtores da série.

Receptores fãs da série de *Anne* (incluindo o cantor Sam Smith e o ator Ryan Reynolds) utilizaram a rede social *Twitter* para “subir” uma *hashtag* *#renewannewithane*, como forma de cobrança aos produtores da série para a continuidade da produção após o cancelamento ao término da terceira temporada. Além dessa cobrança por meio das redes sociais – *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, sempre marcando e cobrando um posicionamento das empresas envolvidas, *CBC* e *Netflix* –, houve uma mobilização no mundo real com um financiamento coletivo para colocação de *outdoors* cobrando a continuidade da série nas cidades de Toronto e Nova York e um abaixo-assinado com mais de 460 mil assinaturas.

Entretanto, apesar dos esforços do público receptor do trânsito intermediático e sua contínua vontade de assistir a série *Anne with an E* acompanhando os demais volumes da série de livros, a série não foi renovada até o presente momento. Dessa forma e, diante do que expusemos, cabe-nos, agora, observar alguns pontos intermediáticos existentes na ponte entre as mídias livro e série aqui em análise.

PONTOS INTERMIDIÁTICOS

O primeiro ponto que podemos destacar é o nome da série. A série de livros intitula cada uma das produções com o nome de Anne, a protagonista, acrescido do local onde a maioria das ações de sua vida ocorrem em diferentes fases de sua vida, ganhando maior espaço na narrativa – *Anne of Green Gables*; *Anne of Avonlea*, *Anne of Ingleside*, por exemplo. Porém, na série produzida pela CBC junto com a Netflix, observamos o título *Anne with an E*, que é já um indicativo intermediático (aqui considerando sempre o livro) também como uma mídia, distinta daquela onde o texto se tornou um novo produto midiático com suas características próprias, mas presente na ponte intermediática como proposta por Elleström (2010).

Ao frisar o E ao final do nome já no título da série, a produção midiática série traz um trecho do livro que marca, também, desde o início as características da personagem ruiva. Essa fala ocorre no terceiro capítulo do livro e no primeiro episódio da série (que aqui focalizaremos) e aos 23min22s da série, quando Marilla Cuthbert encontra Anne sem entender o porquê de seu irmão ter trazido uma menina, ao invés do menino prometido pela guardiã que indica os órfãos para adoção, necessário para ajudá-los nos afazeres do campo onde moram:

- Ora, não chore mais. Não vamos botá-la para fora daqui esta noite. Você terá de ficar aqui até que tenhamos investigado esse assunto. Como você se chama?

A menina hesitou por um instante.

- A senhorita pode me fazer a gentileza de me chamar de Cordelia?

- disse ela ansiosa.

- *Chamá-la* de Cordelia? Esse é o seu nome?

- Não-ão-não, não é exatamente o meu nome, mas eu adoraria me chamar Cordelia. É um nome perfeitamente elegante.

- Não sei de que diabos você está falando. Se Cordelia não é o seu nome, qual é o seu nome?

- Anne Shirley – disse relutantemente e com a voz falhada a dona daquele nome –, mas, ai, por favor, me chame de Cordelia. Como vou ficar pouco tempo por aqui, não importa muito como a senhorita vai me chamar, não é? E Anne é um nome nada romântico.

- Que bobagem é essa de nada romântico?! – disse Marilla sem nenhuma simpatia. – Anne é um nome comum, bom e sensato. Você não tem motivos para se envergonhar dele.

- Ah, não tenho vergonha dele, não – explicou Anne –, só prefiro Cordelia. Sempre imaginei que meu nome era Cordelia... pelo menos, sempre desde os últimos anos. Quando eu era mais nova, costumava imaginar que me chamava Geraldine, mas agora prefiro Cordelia. Mas, se a senhorita for me chamar de Anne, por favor, chame-me de *Anne*, com “e” no final. (MONTGOMERY, 2019a, p. 33, *grifo nosso*)

A introdução da série *Anne with an E* traz mais elementos do trânsito intermediário compreendido: diversas falas de Anne no livro, inscritas em uma árvore, como aquelas que admira no caminho para Avonlea – tanto em suas falas no livro quanto suas falas a partir do roteiro da série. Considerando ainda suas falas, podemos citar um ponto intermediário que contempla não somente duas, mas três categorias de sentido restrito propostas por Irina Rajewsky (2012, p. 24-25): a de transposição midiática, ao transformar o texto-fonte de Montgomery no roteiro da série; a categoria de combinação de mídias, necessária para a composição da série enquanto mídia (música, fotografia, escrita, etc.); e a categoria de referências intermediárias.

Essa última categoria de sentido restrito citada pela estudiosa alemã ao propor um direcionamento analítico para as pontes intermediárias ocorre logo aos 5min10s do primeiro episódio da série. Nesse momento, Anne está no trem que a leva até Matthew, seu tutor da próxima família em que conviverá, e inicia uma conversa com a mulher que está sentada ao seu lado já questionando-se com suas várias referências literárias sobre como as piores memórias são as que

mais permanecem em nosso pensamento. Nesse momento, Anne cita Jane Eyre (1847), de Charlotte Brontë.

No livro de Lucy Maud Montgomery, quando conhecemos a história de Anne no quinto capítulo, algo parecido ocorre quando Anne cita vários poemas ao afirmar que sabe ler para Marilla e Matthew:

- Você chegou a frequentar a escola? – perguntou Marilla, fazendo a égua alazã pegar a estrada da praia.

- Não muito. Frequentei um pouco no último ano que fiquei com a Sra. Thomas. Quando subi o rio, estávamos tão longe de uma escola que, no inverno, não dava para andar até lá e, no verão, havia as férias, e por isso eu só conseguia ir na primavera e no outono. Mas, obviamente, fui à escola enquanto estive no orfanato. Sei ler muito bem e também sei de cor vários poemas: “A Batalha de Hohenlinden”, “Edimburgo após Flodden” e “Bingen sobre o Reno”, vários trechos de “A Dama do Lago” e a maior parte de “As estações”, de James Thompson. Você não adora poemas que provocam aquele arrepio gostoso na espinha? Há um trecho do Quinto Livro de Leitura, “A Queda da Polônia”, que simplesmente tem vários momentos emocionantes. Naturalmente, eu não estava no Quinto Livro, só no Quarto, mas as meninas grandes costumavam emprestar os livros para ler. (MONTGOMERY, 2019b, p. 63)

A referência intermediária não serve somente para citar uma outra mídia dentro da mídia em produção e análise. Essa referência funciona como “[...] estratégia de constituição de sentido que contribu[i] para a significação total do produto [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 25). Ao colocar várias citações literárias associadas a Anne, protagonista, tanto na mídia livro quanto na mídia série, compõe-se um quadro de significação relacionado às características da protagonista em seus “devaneios” de imaginação, compostos pela própria carga literária que traz consigo e em suas “viagens” criativas.

Como último aspecto intermediário a ressaltarmos, devido ao limite direcionado no presente trabalho e os 14 capítulos do livro abordados na série,

podemos destacar uma intermidialidade no sentido restrito de transposição midiática que aponta uma pequena esperança para a pequena Anne. No início do quinto capítulo do livro, *A história de Anne*, Anne se encaminha com Marilla para retornar ao orfanato e a sua guardiã que aparenta ter se confundido ao enviar Anne para os irmãos Cuthbert. Diante de uma eminente derrota por não ser quista pela família que idealizou no belo caminho para Avonlea, Anne decide não se abater e desfrutar do caminho novamente como algo positivo. Esse trecho se repete tal qual no trânsito intermediático entre o livro e a série, aparecendo no roteiro como um ponto a ressaltar, muito provavelmente pelo ambiente que se quer criar no início da série e a concepção direcionadora da produção. Aos 37min48s da série, observamos a ponte intermediática com o livro no seguinte trecho, que é, em muito “encurtado” na série:

- Sabe – disse Anne, em tom de confiança –, estou decidida a desfrutar esta viagem. Sei, por experiência própria, que quase sempre é possível desfrutar as coisas se nos decidirmos firmemente a isso. Claro que é preciso decidir com firmeza. Não vou pensar em voltar ao orfanato durante nossa viagem. [...] (MONTGOMERY, 2019b, p. 59)

Com a esperança de Anne, nas futuras produções e numa possível continuidade dessa produção intermediática profícua, buscamos ter indicado, brevemente, como uma travessia intermediática extremamente presente no cotidiano das pessoas, não somente no Brasil, mas num contexto mundial de *streaming*, vem ganhando espaço, reconhecimento e solidificando a série enquanto uma mídia a ser reconhecida não mais como uma irmã menor dos filmes, mas como uma mídia própria que combina diferentes mídias e floresce nas transposições midiáticas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A perspectiva de novas produções midiáticas sempre parece ter atingido seu ápice ao longo dos anos. O que decorre desse ápice, porém, é o que esperamos ter evidenciado ao longo do presente trabalho com a elaboração de novas mídias sempre associadas ao desenvolvimento tecnológico e a constante necessidade narrativa dos homens em diferentes sociedades, dialeticamente produzindo novas travessias intermediáticas.

Apesar da intermedialidade aqui ressaltada tomar o texto literário enquanto fonte midiática, algo muito recorrente nos estudos de intermedialidade e interartes, o que se nos ressalta é o alcance diante dos novos contextos tecnológicos como o *streaming*. Os novos movimentos e influências no cotidiano das pessoas com essas possibilidades; a contínua retomada da literatura como fonte inesgotável de criatividade associada às novas necessidades de produção nas novas mídias e a profícua travessia intermediática disponível nessa nova espacialidade, demonstram como algo que se pensa inesgotável, a qualquer momento pode gerar e direcionar, mais uma vez, novas travessias das pontes intermediáticas.

REFERÊNCIAS

Anne of Green Gables. Disponível em: <

https://pt.wikipedia.org/wiki/Anne_of_Green_Gables> Acesso em: 17 fev. 2021.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2011.

BENJAMIN, W. A. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

CAMINOS, A. Pan y Netflix: el Imperio del Entretenimiento Audiovisual. In: CAMINOS, A.; MÉDOLA, A. S.; SUING, A. (Orgs.) *A Nova Televisão – do Youtube ao Netflix*. 2 ed. Aveiro: Ria Editorial, 2020.

CANNITO, N. G. *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus, 2010.

CASTELLS, M. *O poder da comunicação*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2018.

DERRIDA, J. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Editora UFMG, 2012.

Entenda o real motivo para cancelamento de Anne With an E na Netflix. Disponível em: <<https://observatoriodocinema.uol.com.br/series-e-tv/2021/02/entenda-o-real-motivo-para-cancelamento-de-anne-with-an-e-na-netflix>> Acesso em: 17 fev. 2021.

- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Tradução de João Sette Camara. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019a.
- MONTGOMERY, L. M. *Anne de Green Gables*. Tradução de Anna Maria Dalle Luche. São Paulo: Martin Claret, 2019b.
- OZ, F. *Seriados de A a Z: um guia completo para quem é louco por seriados!* Rio de Janeiro: Ediouro Publicações Ltda, 2015.
- RAJEWSKY, I. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Editora UFMG, 2012.
- Rolling Stone – Petição para Anne with an E passa de 400 mil assinaturas e bate recorde histórico. Disponível em: <
<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/peticao-para-volta-de-anne-e-passa-de-400-mil-assinaturas-e-bate-recorde-historico/>> Acesso em: 17 fev. 2021.
- SADOUL, G. *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983a. Vol. 1.
- SEABRA, R. *Renascença: a série de TV no século XXI*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. Tradução de Fátima Saadi. *Folbetim: teatro do pequeno gesto*. Vol. 13. Abr-jun. 2002. p. 9-37.

WOLFF, M. *Televisão é a nova televisão: o triunfo da velha mídia na era digital*. Tradução: Ana Paula Corradini, Guilherme Miranda e Luiza Leal da Cunha. São Paulo: Globo, 2015.

WILLIAMS, R. *Televisão: tecnologia e forma cultural*. Tradução Marcio Serelle e Mário F. I. Viggiano. São Paulo: Boitempo; Belo Horizonte: MG: PUCMinas, 2016.

CAPÍTULO 2

O PRINCÍPIO DO ICEBERG EM “*THE KILLERS*”: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM A PARTIR DE ELEMENTOS ESPACIAIS E SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA

Simone dos Santos Machado

INTRODUÇÃO

Na primeira metade do século XX, as guerras mundiais afetam a perspectiva do indivíduo em relação à realidade que, além de determinista, torna-se pessimista. Assim como na sociedade de um modo geral, tais sentimentos passam a exercer grande influência na produção artística do mundo pós-guerra, tornando-se recorrentes em obras de inúmeros escritores, especificamente, no grupo conhecido como *the lost generation* ou a geração perdida, no qual Hemingway é membro ilustre.

Essa desesperança faz com que as personagens de Hemingway vivam em um mundo marcado pela morte, sentimento de perda, desilusão, guerra e amor não realizado. A recorrência a esses temas contribuiu para a construção de uma atmosfera marcada pelo pessimismo e determinismo, conferindo um tom de tragicidade aos seus contos e romances. Para Meshram (2002), grande parte das obras de Hemingway é trágica, pois o herói de sua narrativa enfrenta uma série de infortúnios que estão fora de seu controle e, muitas vezes, trata do dilema da vida e da morte enfrentado pelo ser humano em geral.

Além da marcante concisão de escrita no desenvolvimento da narrativa, técnica conhecida como princípio do *Iceberg*, a construção das personagens hemingwaynianas é ponto de destaque em suas obras. Para Prieto (2011), o

código de herói proposto pelo escritor mostra indivíduos fortes, corajosos e guiados pelo ideal da honra, mesmo em meio a um mundo caótico. Seus protagonistas não demonstram emoção, pois a exposição de sentimentos poderia significar fraqueza. Os dilemas, os sofrimentos, as angústias e os temores que afligem os personagens de Hemingway são recorrentes na tragédia do indivíduo moderno, independentemente de serem homens ou mulheres.

Com base no exposto, este artigo propõe um olhar voltado para a construção do personagem e do espaço no conto “The Killers” (1927) e na adaptação cinematográfica homônima de 1946, dirigida por Robert Siodmak. O questionamento que norteou essa discussão foi se o princípio do *Iceberg*, característica peculiar da escrita de Hemingway, foi repensado para o cinema de forma a construir uma narrativa que desafiasse o espectador a produzir significado a partir de informações implícitas na tela ou se o diretor optou por uma narrativa clássica, cuja superfície fornece todas as informações necessárias para a compreensão da trama. Para iniciar nosso estudo, apresentamos, a seguir, algumas considerações a respeito do autor e sua técnica de escrita.

O PRINCÍPIO DO *ICEBERG* E O CÓDIGO DO HERÓI EM HEMINGWAY

Após iniciar sua vida profissional no jornalismo, Hemingway dedicou-se ao princípio do *Iceberg* com afinco e desenvolveu um estilo próprio, sempre defendendo o lema de Mies van der Rohe: “menos é mais”¹ (WEEKS, 1962, p. 1). Em outras palavras, Hemingway propôs um simulacro de emoções particular ao que Wilson (2005) denomina “mal-estar”². Esse simulacro de sentimentos potencializado pelo escritor norte-americano é resultado de uma

¹ “Less is more”.

² “[...] a malaise”.

destruição em massa de homens e mulheres, experiência esta vivida pelo, então, jovem autor em situações de guerra e/ou extremo perigo. Tal vivência contribuiu para o recorrente tom de desespero sugerido em suas obras ao limitar as opções de escolha de suas personagens a fim de que o código de honra fosse mantido até o fim.

Baker (1974) menciona que o próprio autor definiu sua escrita como a arte da omissão segundo a qual o significado não repousa na superfície da narrativa, mas abaixo dela, o que força o leitor a "escavar" o entendimento habilmente disfarçado. Ainda segundo Baker, Hemingway acreditava que seus cortes fortaleciam suas narrativas e faziam com que os leitores sentissem algo além daquilo que podiam compreender. Por essa razão, sua obra está marcada pelo uso de orações e períodos curtos, raros adjetivos e algumas repetições, que têm por intuito enfatizar as temáticas abordadas. O escritor foca sua linguagem na ação, por esse motivo há escassa descrição da emoção ou dos pensamentos de seus personagens.

A construção de espaço na narrativa de Hemingway não desempenha papel de destaque na sua narrativa. Segundo Baker (1974), esse elemento não motiva ações ou traz implicações no rumo da história, no entanto, o espaço pode oferecer pistas que auxiliam a compreensão da trama e o preenchimento das lacunas propositalmente deixadas pelo autor na camada superficial de seu texto. No caso do leitor de Hemingway, é necessário o trabalho de um detetive, o qual deverá observar atentamente todos os elementos e decidir quais serão úteis na elucidação do caso, isto é, na construção de sentido para o texto.

Lins (1976) acentua a relevância do espaço na construção da narrativa e menciona que, mesmo em obras onde o espaço é elemento de pouco destaque, todos os componentes são estrategicamente pensados e posicionados no texto. Além disso, ele adverte para a dificuldade em se estabelecer fronteiras definidas

entre os aspectos que são, exclusivamente, parte do espaço ou da personagem. O autor sugere que “mesmo a personagem é *espaço*” (LINS, 1976, p. 69).

Ao tratar acerca dos personagens hemingwaynianos, Weeks (1962) esclarece que os tipos retratados pelo autor, tais como soldados, toureiros, boxeadores e caçadores, quando colocados sob pressão, tendem a comportar-se como homens comuns, diferentemente da forma como intelectuais práticos, idealistas republicanos ou valentes expatriados, possivelmente, reagiriam se enfrentassem situação semelhante. Estes, guiados pela razão, analisariam a realidade por critérios teóricos, políticos ou econômicos na tentativa de encontrar uma solução mais prática antes de agir.

Esses personagens, por outro lado, são indivíduos de ação no sentido em que a maior parte da narrativa é centrada em discurso direto, por meio de diálogos entre os personagens, e descrições do cenário que auxiliam na construção do espaço onde se desenrola a ação. Tudo o que se dá a conhecer de cada indivíduo é manifesto por meio de suas ações e escolhas. Normalmente, não há uma narração intimista que permita ao leitor acessar o estado psicológico do personagem.

Conforme ressalta Prieto (2011), não importa o lugar em que esses homens se encontram, tampouco, se ganham ou perdem, se vivem ou morrem. O que Hemingway ressalta por meio da ação de seus personagens é o código da honra e do valor, é o viver ou o morrer com coragem. Esta é a regra essencial perseguida pelos seus heróis na vasta produção de obras deixadas pelo escritor. A esse respeito, Wilson (2005) aponta que, em Hemingway, “nós sofremos como também causamos sofrimento; todos perdem algo ao longo da jornada, no entanto, podemos perder sem deixar de manter a honra”³ (WILSON, 2005, p. 10). Portanto, o ponto alto das personagens nos contos de Hemingway não

³ “We can suffer and we make suffer, and everybody loses out in the long run; but in the meantime we can lose with honor”.

reside em seu caráter, mas na emoção suscitada por elas no momento de sua ação.

Rosenfeld (2009, p. 45) acrescenta que, na condição de indivíduos, os personagens são pessoas inseridas em um conjunto de valores e agem motivadas por suas crenças. Não raro, elas são submetidas à infortunos e situações extremas que exigem decisões importantes. Quando essas decisões entram em confronto com a moral defendida pelas personagens, o conflito interno pode desencadear dilemas e desordem que muito revelam acerca do ser humano. Essa semelhança com as situações da vida real, próprias do homem, é essencial para assegurar o aspecto de verossimilhança que dá sentido à narrativa e permite a identificação do leitor com o texto.

Os personagens de Hemingway podem ser contemplados pelas observações de Rosenfeld (2009), pois se constituem indivíduos que sofrem dilemas e desventura, na tentativa de permanecerem fiéis ao código de honra estabelecido pelo autor. A seguir, veremos como esses elementos, espaço e personagens, são trabalhados pelo escritor no conto escolhido para este trabalho.

O PRINCÍPIO DO *ICEBERG* EM “THE KILLERS”: PERSONAGEM E ESPAÇO NA REPRESENTAÇÃO DO HOMEM MODERNO

De acordo com Oliver (1999, p. 187), “The Killers” foi publicado pela primeira vez no periódico *Scribner’s Magazine* em 1927. Após esse lançamento, o conto também integrou outros exemplares do autor como a segunda coleção de contos *Men Without Women*, em 1927, *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*, em 1961, e *The Nick Adams Stories*, publicado postumamente em 1972.

Trata-se de um texto de curta extensão que conta a história de dois assassinos, Al e Max, os quais entram na Lanchonete do Henry a procura do sueco conhecido como Ole Anderson. No local, encontram-se George (o

atendente), Nick Adams (um jovem sentado à outra extremidade do balcão), Sam (o cozinheiro negro que preparava o jantar) e a senhora Bell (responsável pela pensão Hirsch e que aparece apenas no final da narrativa). Trata-se de um dos trabalhos mais conhecidos de Hemingway.

Ao analisar a narrativa do conto, Oliver (1999, p. 187) apresenta várias características do princípio do *Iceberg* em sua estrutura, isto é, reduzido número de personagens, pouca descrição, narrativa centrada em diálogos curtos que pouco informa o leitor a respeito do que acontece. Ao iniciar sua história, Hemingway não se preocupa com detalhes como a descrição do lugar onde a trama se desenvolve ou informação para o leitor de quem são as personagens. Apesar da simplicidade aparente, apresentada pelos aspectos formais do texto, é possível perceber a tensão que cerca a situação.

De acordo com Collinge-Germain (2014), a tensão é percebida tanto no nível mais superficial (de texto explícito) quanto no nível mais profundo (que o leitor precisa cavar para tentar construir significado). No entendimento de Collinge-Germain, a supressão de informação ao leitor é uma técnica utilizada pelos escritores no intuito de criar uma tensão dramática na narrativa.

O diálogo inicial provocado por Al e Max cria uma atmosfera apreensiva pela hostilidade dos dois homens. Além de suas ações, suas palavras revelam a sua potencialidade de violência. Algumas considerações podem ser pensadas se focarmos na situação tensa ocorrida: 1) Nick era, provavelmente, o mais jovem dos homens presentes no primeiro quadro, pois Al e Max sempre se referiam a ele como “boy” ou “kid” (“garoto”); 2) sendo o mais novo entre os envolvidos na narrativa, é compreensível que, em tese, fosse o mais inexperiente e, por conseguinte, propenso a uma instabilidade emocional tanto em função do que se passara quanto da possibilidade da morte de uma pessoa conhecida; 3) ele recebera de George o dever de encontrar Anderson antes dos assassinos na expectativa de que o suco pudesse fugir do destino cruel; por essa razão, ele

precisava ser rápido, discreto e eficiente, um erro de sua parte poderia antecipar a tragédia.

Tais alegações, se tidas como razoáveis, implicariam em outra carga de estresse sobre o jovem que “subiu a rua pelos trilhos dos bondes e, no poste seguinte, entrou numa rua lateral” (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)⁴⁵. Assim sendo, poderíamos completar as lacunas desse trecho inferindo que Nick andava apressadamente, olhando atenta e preocupadamente ao redor para não ser seguido nem confundir o caminho, caso contrário, poderia tomar-lhe mais tempo para chegar a seu destino.

Nessa narrativa de Hemingway, não é possível fazer uma classificação hierárquica de importância das personagens. Excluindo Sam (o cozinheiro da lanchonete), a senhora Bell (a atendente na pensão) e o cliente que entra e sai da lanchonete que exercem papel secundário na trama, as demais personagens pairam sobre um mesmo plano de relevância. Davidson (1968, p. 384) analisa as personagens a partir de suas ocupações e conclui que elas realizam atividades de pouco prestígio social: dois assassinos de aluguel, um cozinheiro, um pugilista que lutava por dinheiro, um garçom e uma zeladora de pensão. A exceção a essa formulação seria Nick, pois era muito jovem e, aparentemente, não tinha profissão definida. A observação feita por Davidson é pertinente porque nos mostra que, salvo Nick, as personagens são moldadas por uma atividade profissional que determina, ou melhor, limita sua forma de agir.

Embora esses indivíduos enfrentem situações inóspitas de formas diferentes, todos possuem uma experiência de vida anterior que os ajuda a permanecer onde estão. Por outro lado, Nick é o representante da inocência,

⁴ “walked up the street beside the car-tracks and turned at the next arc-light down a side-street”.

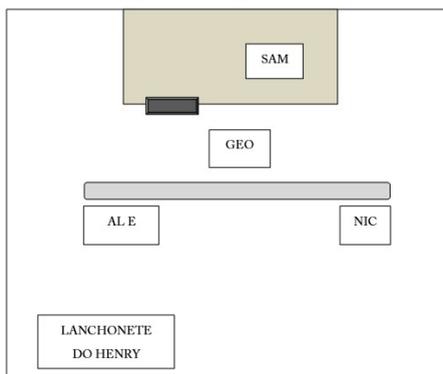
⁵ Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/web-stuff/os-assassinos-de-ernest-hemingway>. Acesso em 30/10/2017.

da falta de preparo para as crueldades da vida, por esse motivo não consegue lidar com a inclemência da violência e decide fugir: “Nunca antes tinha tido uma toalha em sua boca”.⁶ (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira).

Conforme apontado por Oliver (1999, p. 187), Nick é o personagem central do conto porque é sobre ele que recai toda a carga de tensão da narrativa. Em “The Killers”, tem-se apenas um momento de sua vida quando, ainda, pouco tinha visto e experienciado das agruras terrenas. Seu encontro com os Al e Max na lanchonete e a angústia pelo quase certo destino de Anderson foram seus contatos iniciais com as descobertas que formariam seu caráter na fase adulta.

Além dos aspectos discutidos a respeito do jovem Adams até o momento, a composição espacial da história também pode servir de apoio para aprofundarmos nosso entendimento a seu respeito. O quadro 1, a seguir, mostra a localização espacial dos personagens na primeira parte da narrativa que ocorre dentro da lanchonete.

Quadro 1: Organização espacial em “The Killers”



Fonte: Elaborado pela autora.

⁶ He had never had a towel in his mouth before.

O esquema apresentado no quadro 1 foi organizado com base nos poucos detalhes fornecidos pelo texto da narrativa. Ele pode ser entendido como uma forma de ilustrar o espaço construído com base no princípio do *Iceberg*. Embora a localização espacial da porta e da cozinha não seja precisa, acreditamos que o esboço seja útil para algumas considerações.

No conto, por exemplo, tem-se que “A porta do restaurante “do Henry” se abriu e entraram dois homens que se sentaram ao balcão”⁷ e que “Do outro extremo do balcão, Nick Adams, que tinha estado conversando com George quando eles entraram, observava-os”⁸ (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira). Por meio dessa descrição, podemos supor que George estava por trás do balcão atendendo os clientes. Ele realizava movimentos de um extremo a outro do balcão, como também até à janela da cozinha, no intuito de levar os pedidos ao cozinheiro e receber os pratos para entregá-los aos fregueses.

Sabemos que George e Sam são sujeitos com uma experiência prévia de vida e, de certa forma, habituados a situações hostis, como a enfrentada na lanchonete. A forma como George comportou-se durante toda a narrativa mostra-nos que ele agiu o tempo todo com racionalidade e cautela. George e Sam podem deslocar-se, porém apenas dentro de suas demarcações espaciais: George ao longo do balcão e Sam na cozinha. De forma semelhante, suas ações refletem essa limitação: George tenta contornar as adversidades da melhor forma que pode, com o objetivo de evitar maiores danos, e Sam entrega-se à passividade total ao dizer para Nick: “Melhor que não tenha nada que ver com

⁷ THE DOOR of Henry’s lunch-room opened and two men came in. They sat at the counter.

⁸ [...] From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.

isso. — sugeriu-lhe Sam, o cozinheiro — Não convém se intrometer”⁹ (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira).

Do outro lado do balcão, livres de qualquer obstáculo até à porta, estão Al, Max e Nick. Sua disposição espacial coloca-os como pares antagônicos: em um extremo, Al e Max representam a violência, a opressão e a crueldade que infligem seu peso sobre todos, podendo ir e vir a qualquer momento; no outro extremo, Nick Adams observa, atônito, os fatos que se desenrolavam. Ele representa a inexperiência e a inocência de um indivíduo ainda não alcançado pelas maldades sociais e que, não suportando o peso da opressão instaurada naquele lugar, usufrui de seu direito de ir e vir e decide fugir da cidade.

Isto posto, entendemos que os limites espaciais nos quais Hemingway coloca suas personagens, tais como os compartimentos da lanchonete, o balcão e a janela da cozinha, exercem um papel simbólico da condição social desses indivíduos. Quando observadas mais atentamente, essas demarcações de lugar fornecem informações adicionais a respeito desses tipos e colaboram para justificar suas ações.

Além de Nick, outra personagem que merece um olhar atento é Ole Anderson. Ele é uma personagem importante para o fio condutor da narrativa, contudo, é fisicamente ausente na maior parte do tempo, inclusive, no momento de maior tensão que acontece dentro da lanchonete.

As informações relativas a Anderson fornecidas pelo texto são limitadas, porém revelam mais a seu respeito do que de qualquer outra pessoa no conto. Tudo o que sabemos é mostrado pelas outras personagens. São elas que mencionam seu nome e sobrenome, sua nacionalidade (sueco), sua estrutura física (tinha sido boxeador peso pesado, era grande e tinha cicatrizes no rosto que revelavam marcas das lutas travadas no ringue), jamais vira Al e

⁹ “You better not have anything to do with it at all,” Sam, the cook, said. “You better stay out of it.”

Max antes (disso, deduz-se que o “amigo” a quem Al e Max fazem o “favor” seja a pessoa desafeto de Anderson), Ole não era inocente com relação ao que causava sua situação de perigo e havia provocado alguém poderoso (pois se recusara a procurar a polícia), ele costumava jantar na lanchonete por volta das seis da tarde e era um bom homem, conforme a descrição fornecida pela senhora Bell. Assim sendo, quando encontra Ole, na segunda parte do conto, o leitor está mais ou menos familiarizado com sua figura, munido de informação suficiente para criar expectativas acerca do desfecho da trama.

No caso de Anderson, o espaço também fornece elementos significativos para um entendimento da trama: “Nick abriu a porta e ingressou no quarto. Ole Anderson jazia na cama com a roupa posta. Tinha sido um boxeador peso pesado e a cama ficava pequena. Estava deitado com a cabeça sobre dois travesseiros. Não olhou Nick” (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)¹⁰. Nessa descrição, Anderson enfrenta o dilema de fugir ou não.

A cama onde ele estava é um símbolo de sua indisposição em mover-se, afinal, ele poderia levantar-se dali e ir a outro local se desejasse. A não ser pelo seu passado, Ole era tão livre quanto Nick e não tinha obrigações formais ou sociais que exigissem sua permanência naquele lugar.

No quarto em que estava hospedado havia uma porta, uma alternativa de continuar vivo; contudo, ele toma a decisão de ficar no momento em que dá as costas para Nick e vira para a parede. Esse único movimento, realizado durante todo o tempo de conversa com o jovem, decreta o fim de sua jornada, o fim de seu sofrimento, o fim da mancha em seu passado. Embora o conto não revele o desenrolar do drama de Anderson, presume-se que o homem é encontrado pelos assassinos e morto. A falta desse desfecho, no entanto, causa

¹⁰ Nick opened the door and went into the room. Ole Anderson was lying on the bed with all his clothes on. He had been a heavyweight prizefighter and he was too long for the bed. He lay with his head on two pillows. He did not look at Nick.

certo incômodo no leitor que, assim como a Nick, nada mais resta a não ser imaginar o fim terrível e violento que Ole teria.

Quanto à temática, pode-se dizer que “The Killers” possui um enredo trágico. A morte é o tema central desse conto, pois é ela que permeia toda a narrativa e serve de gatilho para os acontecimentos no texto. No entanto, outros subtemas também aparecem, tais como: a perda da inocência e o enfrentamento da crueldade da vida real (nesse caso, a aflição sofrida por Nick), a desilusão e o enfrentamento do passado como condição para a recuperação da honra pessoal. Vejamos, a seguir, se e como esses fatores atuam na adaptação de Robert Siodmak para o cinema.

DO CONTO PARA A TELA: O PERSONAGEM E SUA RELAÇÃO COM ELEMENTOS ESPACIAIS

Na narrativa do filme *The Killers* (1946), Burt Lancaster é Ole Anderson, também chamado de Swede, assassinado por dois forasteiros em Brentwood, Nova Jersey. O fato provoca uma investigação por parte de uma companhia de seguros, da qual ele era cliente. Reardon (Edmond O’Brien) é o corretor designado para investigar os fatos.

Por meio dos depoimentos daqueles que conheceram Ole, o espectador toma conhecimento da personalidade duvidosa e manipulável de Ole. Sabe-se, por exemplo, que, após ter seu futuro no boxe comprometido por ferimentos físicos, ele se recusa a ter uma vida modesta e prefere manter seu padrão de luxo com dinheiro adquirido por meios escusos. É assim que ele conhece a sensual e dominadora Kitty Collins (Ava Gardner), que utiliza seu poder de sedução sobre o jovem para conseguir seus objetivos.

O filme começa pelo que poderíamos chamar de final ou desfecho. Os primeiros minutos aproximam-se bastante ao conto de Hemingway e mostram a chegada dos dois assassinos ao bar do Henry, onde ameaçam George, Nick

Adams e o cozinheiro Sam enquanto esperam que Ole apareça para sua execução. Após a fuga de Nick, entra em cena o roteiro concebido para o projeto e a trama se desenrola em duas linhas temporais: uma, no tempo presente, que mostra os passos dos investigadores e outra, no passado, que exhibe os testemunhos das pessoas que conheceram Ole em forma de *flashbacks*.

Essas características de organização da narrativa fílmica, bem como os temas múltiplos abordados em toda a trama, contribuem para a inserção de *The Killers* na classificação de *film noir* proposta por Naremore (2008), bem como nos padrões da narrativa hollywoodiana. Em seu estudo a respeito do conto e sua adaptação por Siodmak, Collinge-Germain (2014, p. 2) aproxima a estética de Hemingway ao gênero de *film noir* utilizado na tradução do conto “The Killers” e destaca que o primeiro é “um exemplo impressionante do estilo elíptico de Hemingway, um paradigma da escrita de contos modernos e sua estética de implicação”¹¹, em contrapartida, o filme, a partir de “uma estética de revelação e dissimulação, é, de fato, semelhante à estética do conto moderno: tanto o *film noir* quanto o conto retêm informações do leitor/espectador e providencia-as progressivamente, ou não”¹².

A adaptação de Siodmak é rica em elementos que contribuem para a construção dos personagens na narrativa, contudo, nosso recorte aqui nos permite olhar para alguns elementos de composição do espaço para uma amostra de como eles podem ser úteis para o conhecimento do protagonista e dos conflitos nos quais está envolvido. Para ilustrar, utilizaremos o espelho e a escadaria como elementos espaciais de destaque no filme.

¹¹ [...] “a striking example of Hemingway’s elliptical style, a paradigm of modern short story writing and its aesthetics of implicitness” [...].

¹² [...] “an aesthetics of revealing and concealing, is in fact akin to the aesthetics of the modern short story: both film noir and short story withhold information from the reader/spectator and progressively provide it, or not.”

Apesar de um simples objeto, a utilização do espelho como parte do espaço onde os personagens transitam é significativa. No *Dicionário Porto Editora*, tem-se que o espelho é “um símbolo da pureza, da verdade e da sinceridade. Traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e, também, o da sua consciência”¹³. Além disso, o espelho pode, ainda, funcionar como um objeto de previsão que permite um olhar além das aparências. Ele aparece como parte da ornamentação do local onde as personagens estão, em uma situação importante na trama e revela informações úteis para a compreensão das personagens e de suas índoles.

Figuras 1 a 3: O espelho como elemento espacial



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Fonte: The Killers (1946)

O enquadramento do espelho pela câmera em diferentes momentos não é casual e tenta chamar a atenção do espectador para um detalhe importante: a natureza dos personagens. Na figura 1, quando o reflexo de Jim

¹³ Espelho (simbologia). In: Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$espelho-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$espelho-(simbologia)). Acesso em 23/02/2018.

Colfax e Dum-Dum (Jack Lambert) é exibido no espelho, sua imagem sugere a natureza de sua índole: homens do crime, inescrupulosos, dissimulados e perigosos. Eles encaram seu reflexo com bastante naturalidade porque nenhum deles nega a sua essência.

Kitty também contempla sua face no espelho, figura 2. Trata-se de uma mulher hipócrita, manipuladora, infiel e volátil que não se importa com os sentimentos dos que estão ao seu redor e é capaz de usá-los para conseguir seus propósitos. É essa a Kitty que é revelada, em parte, até aquele momento da narrativa, e que será completamente mostrada ao final da trama. Outro caso de ser humano corrompido a par de sua essência e sem qualquer propensão ao remorso, assim como seu companheiro Big Jim.

Por fim, tem-se a figura 3, em que Anderson aparece na frente do espelho e ao lado de Dum-Dum. Diferentemente das outras personagens, Ole não fica de frente para o espelho. Essa atitude pode sugerir uma característica pessoal importante de Anderson. Talvez, ele nunca tenha feito uma reflexão a respeito de sua natureza. Sua ingenuidade em relação à natureza humana chega ao nível da infantilidade e, por essa razão, sua percepção acerca das sutilezas dos comportamentos pode ter sido limitada, também sua capacidade de avaliar a ampla variedade de personalidades que a humanidade é capaz de abrigar.

A falta de conhecimento a respeito de si e do próximo leva Ole a evitar seu reflexo no espelho e a ignorar o que aquele objeto, aparentemente, desprezioso era capaz de mostrar. Se Anderson fosse um homem mais maduro emocionalmente, ele poderia encarar o espelho e, então, ver Big Jim às suas costas a espreitar-lhe. No filme, isso é um indício de que ele vai agir pelas costas do sueco e pegá-lo de forma desprevenida. Embora o espectador, até então, não saiba como isso vai acontecer, é uma pista importante e que pode colocá-lo em situação de vantagem em relação ao investigador, que apenas ouve a história sem ter a oportunidade de ver os fatos pela lente da câmera e,

portanto, acessar detalhes fornecidos por elementos espaciais, como é o caso do espelho.

Outro elemento marcante na composição do espaço na narrativa é a presença de escadarias, um recurso arquitetônico recorrente nas produções dirigidas por Siodmak. De acordo com Baldaia (2012), a escada é importante na composição de uma cena, pois, no cinema:

Subir uma escada implica sair do palco social e retirar-se na privacidade, mas também pode sinalizar a passagem para um domínio totalmente privado ou proibido ou o último passo antes da revelação. Descer uma escada expressa auto-apresentar-se, juntar-se ao grupo e entrar na esfera pública (BALDAIA, 2012, p. 98)

Baldaia sugere que o uso da escadaria no cinema pode ser relacionado a estados psicológicos e ao clímax da trama. A escada é vista como uma ponte, um elo entre um estado superior e um inferior, ou entre uma dimensão exterior e uma interior. No caso da relação entre superior/inferior, um indivíduo pode ser regenerado e atingir a uma condição mais digna como ser humano se seu movimento nos degraus for ascendente. Caso o deslocamento da personagem siga o sentido contrário, pode-se inferir que isso representa sua degradação moral e/ou social.

Na narrativa fílmica, a escadaria aparece em dois momentos decisivos: no início da trama, quando os assassinos vão à pensão onde Ole estava para matá-lo, e no final, quando Reardon consegue, finalmente, desvendar os fatos que motivaram sua investigação.

Apesar de todos os subtemas que pairam a narrativa, pode-se dizer que o fio condutor central da trama é: todo criminoso é punido, não importando a motivação do crime. Em um período pós-guerras, quando a juventude ainda amarga os traumas vividos em campo de batalha e as famílias lamentam a perda de maridos e filhos, é compreensível que alguns valores se percam ou se

modifiquem. Isso porque a sociedade precisa lidar com consequências advindas da guerra e que perduram por algum tempo até que as políticas de governo e instituições sociais consigam desenvolver políticas de solução de problemas e tratamento social.

Os temas trabalhados nas produções fílmicas nunca são vazios de intenção. Eles podem servir tanto ao propósito de um grupo mais restrito, quanto ao da esfera governamental que dirige o país. Considerando o rígido controle estabelecido pelo Código de Hays nos Estados Unidos, naquele momento, é possível conjecturar que *The Killers* tenha servido aos interesses do governo, no que diz respeito a reconstruir os valores norte-americanos abalados pelos conflitos naquele contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, analisamos como o princípio do *Iceberg*, trabalhado por Hemingway no conto “The Killers”, foi adaptado por Robert Siodmak na obra cinematográfica homônima. Partimos da hipótese de que o vocabulário restrito, porém cuidadoso, utilizado pelo escritor força o leitor a procurar informações adicionais em outros elementos fundamentais de sua narrativa. Nesse sentido, nossa discussão foi composta de duas etapas: primeira, verificar se (e como) os escassos detalhes acerca dos personagens poderiam ser complementados pelos itens espaciais organizados por Hemingway no conto escolhido para análise; e, segunda, analisar como o diretor tratou a estética do escritor nas adaptações desses contos, levando em consideração a construção do personagem e do espaço na narrativa fílmica.

O conto analisado mostrou que sua estrutura obedece aos critérios formais do princípio do *Iceberg* e que um estudo mais detalhado de seu texto pode revelar informações antes ocultas pela camada mais superficial do texto. Além disso, identificamos que os personagens seguem o código de honra

estabelecido por Hemingway e que os elementos da composição do espaço, habilidosamente organizado pelo escritor, também são importantes na construção das personagens hemingwaynianas. Em *The Killers*, Siodmak oferece uma leitura que possa justificar a morte violenta de Anderson no início da narrativa. O fato, que fica apenas subentendido no conto, é fruto de uma conspiração que envolve crime, mentira e sedução. As pistas deixadas, propositalmente, nas cenas não somente fornecem informações acerca das personagens, como estimulam o espectador a tentar solucionar o caso em parceria com o investigador.

Acreditamos que os aspectos discutidos neste artigo podem contribuir para futuras reflexões relacionadas ao estudo da literatura e da tradução em geral, e, mais especificamente da obra de Hemingway e suas características. Ademais, o trabalho pode fornecer mais insumo para as discussões mais amplas travadas a respeito do princípio do *Iceberg* utilizado pelo autor em seus textos.

REFERÊNCIAS

- Academia de Belas Artes da Baviera, Munique, 24 de março de 2011. Espaço vivido em arquitetura e cinema. In: BALDAIA, B. (Ed.). *Pensamento em Forma – Dez ensaios sobre arquitetura*. Trad. de Matilde Mata. Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 89-102.
- BAKER, C. *Hemingway - O escritor como artista*. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- COLLINGS-GERMAIN, L. The Aesthetics of Revealing/Concealing in “The Killers” by Ernest Hemingway and in its Adaptation by Robert Siodmak. In: *Journal of the Short Story in English* (Online), 59, 2014. Eletronic Version URL: <http://jsse.revues.org/1323>.

- DAVIDSON, D. *American Composition and Rhetoric*. New York: Charles Scribner's Sons, Fifth Ed., 1968.
- HEMINGWAY, E. The Killers. In: _____. *The complete short stories of Ernest Hemingway*. The Finca Vigía Edition, (1927)1998.
- LINS, O. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo, SP: Editora Ática, 1976.
- MESHARAM, N. G. *The fiction of Ernest Hemingway*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2002, pp. 66-104.
- NAREMORE, J. (Ed.). *More than night: Film noir in its context*. Los Angeles / London: University of California Press / Berkeley, 2008.
- OLIVER, C. M. *Ernest Hemingway A to Z: the Essential Reference to the Life and Work*. New York: Checkmark Books, 1999.
- PRIETO, M. G. *El mito Hemingway en el audiovisual cubano*. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC, 2011.
- ROSENFELD, A. Literatura a Personagem. In: CÂNDIDO, A. *et al. A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 10-49.
- THE KILLERS. Direção de Robert Siodmak. Produção de Mark Hellinger. Estados Unidos: Universal Pictures, 1946, 1 DVD.
- WEEKS, R. P. Introduction. In: _____. (Ed.). *Hemingway: a collection of critical essays*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 1-16.

WILSON, E. Hemingway: Gauge of Morale. *In*: BLOOM, H. (Ed.). *Ernest Hemingway – Bloom's Modern Critical Views*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2005, pp. 7-23.

CAPÍTULO 3

O TEXTO LITERÁRIO NO CINEMA E O ROTEIRO ADAPTADO

Aíla Maria Leite Sampaio

Carlos Augusto Viana da Silva

INTRODUÇÃO

A narrativa literária vem sendo adaptada para a narrativa fílmica desde o final do século XIX, realizando um diálogo profícuo que se intensificou no decorrer do tempo. Desde as primeiras adaptações, há trocas convenientes entre as duas artes, não se admitindo preponderância de uma sobre a outra, já que o cinema reproduz os princípios narrativos do texto literário, e a literatura se beneficia ao inspirar-se em técnicas cinematográficas, como a recusa à onisciência da narração do romance clássico (BRITO, 1996).

Assim considerando, este artigo faz algumas reflexões sobre o diálogo entre o cinema e a literatura desde o seu início, entendendo a adaptação como tradução e reescrita (CATTRYSE, 2014; LEFEVERE, 2007). Como cada uma das duas artes tem códigos de interação próprios, constituem estéticas distintas, não devendo o cinema, portanto, nenhuma fidelidade ao texto de partida, a qualidade do filme adaptado depende apenas da capacidade criativa do roteirista/cineasta para reescrever a obra em outro sistema (BAZIN, 1985).

Na sequência, levantam-se algumas questões sobre roteiros adaptados, entendendo-os como um intertexto (REMAEL, 1995) entre a obra literária e o filme, corroborando a afirmação de Field (2001) sobre o processo de adaptação exigir tanta criatividade e perspicácia quanto um roteiro original.

Analisaremos, como ilustração, a narrativa de alguns filmes traduzidos para as telas, no intuito de mostrar formas de adaptação e algumas escolhas do roteirista, que pode optar por diferentes estratégias na reconstrução do texto literário, no novo meio de linguagem, tais como redução, adição, deslocamento, transformação, simplificação ou ampliação (BRITO, 2006, p. 20).

ADAPTAÇÃO: DIÁLOGO ENTRE LITERATURA E CINEMA

O diálogo entre o cinema e a literatura é antigo e parte, evidentemente, das suas características comuns: a imagem (na literatura, evocada pela imaginação; no cinema, concretizada em movimentos) e a narratividade (na literatura, o princípio constitutivo; no cinema, uma herança necessária).

Dois dos primeiros livros adaptados foram o clássico *Cinderella* (1697), de Charles Perrault, dirigido por Georges Méliès, em 1899, curta com cinco minutos de duração; e *Sherlock Holmes Perplexo* (*Sherlock Holmes Baffled*), de Sir Arthur Conan Doyle, dirigido pelo norte-americano Arthur Marvin - filme de apenas 30 segundos, feito nos EUA em 1900 (registrado em 1903), em que apenas se utiliza do texto base o personagem protagonista. A eles se seguiram: *Viagem à lua* (*A trip to the moon*), de Georges Méliès, baseado em romances de Júlio Verne e H. G. Wells, em 1902; e *Alice no País das Maravilhas* (*Alice in Wonderland*), de Lewis Carroll, cuja primeira adaptação foi feita por Cecil M. Hepworth e Percy Stow, no Reino Unido, em 1903. Todos eram curtas-metragens mudos.

O cineasta norte-americano Griffith foi fundamental na afirmação dessa parceria. De acordo com Brito (2006, p. 9), ele “não teria chegado a descobertas fundamentais para a narrativa do cinema se não tivesse levado em conta suas leituras constantes dos romances de Charles Dickens”. Eisenstein, no seu artigo, “Dickens, Griffith e nós”, exorta que as origens do cinema “não

são apenas as de Edison e seus companheiros inventores, mas se baseiam num enorme passado cultural” complementando que foi esse passado o grande impulsionador da arte cinematográfica (EISENSTEIN, 2002, s/p).

Eisenstein entende a importância do passado cultural e da história para o advento e a afirmação do cinema e reconhece a contribuição da literatura. Nos livros *A forma do filme* (2002a) e *O sentido do filme* (2002b), isso fica bastante claro, quando ele assinala que as narrativas clássicas da literatura tiveram papel preponderante no desenvolvimento teórico de aspectos relevantes da linguagem cinematográfica. No decorrer de sua vida acadêmica, ele escreveu artigos evidenciando a ‘conversa’ entre o cinema e a literatura, analisando obras de autores clássicos da literatura ocidental, como: Honoré de Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880) e Émile Zola (1840-1902), entre outros. As leituras dos poetas russos: Aleksandr Púchkin (1799-1837) e Nikolai Gógol (1809-1852) igualmente o inspiraram. De acordo com Pereira (2016), ele enxergava uma “conexão íntima entre a imagem poética e a imagem cinematográfica já que, em ambas, o que estaria em jogo não seria apenas a questão da visualidade, mas as sensações despertadas por todos os elementos da estrutura artística” (PEREIRA, 2016, p. 2420).

Seja por qual motivo, é fato que a literatura foi fundamental nesse momento do cinema, pois lhe cedeu suas histórias que, traduzidas nas imagens, criaram o discurso cinematográfico, propiciando trocas mútuas.

André Bazin (1985) foi um dos primeiros críticos a defender a adaptação como um trabalho que dependia da capacidade criativa do roteirista/cineasta para reescrever a obra em outro sistema, rebatendo a ideia de que as adaptações de obras literárias eram um modo ‘preguiçoso’ que o cinema teria encontrado para criar seu acervo de histórias, tornando-se, por isso, impuro. A *Nouvelle vague* francesa, da qual o crítico fez parte, inclusive, defendia um “cinema misto”.

Bluestone considerava o cinema “uma arte cujos [...] limites dependem da linguagem, de um público restrito e de uma criação individual”. O autor afirmava que “o romance filmado, apesar de certas semelhanças, tornava-se inevitavelmente uma entidade artística diferente em relação ao romance no qual ele foi baseado.” (BLUESTONE, 1957, p. 63-64). Já o cineasta Jorge Furtado (2003), igualmente favorável às adaptações, reforça o argumento de que o cinema sempre aprendeu com a literatura, não só filmando suas histórias, mas também utilizando seus procedimentos narrativos. Segundo ele, a “literatura é a chave para a compreensão dos procedimentos narrativos do cinema” (FURTADO, 2003, p. 1).

Nesse sentido, é importante que se assimile que não há uma relação de superioridade de um sistema sobre o outro. A fidelidade da narrativa fílmica à literária, pois, é completamente desnecessária, ficando o adaptador livre para a abordagem criativa do texto literário. De acordo com Pellegrini (2003, p.16), “a imagem tem seus próprios códigos de interação com o espectador, diversos daqueles que a palavra escrita estabelece com seu leitor”. Desse modo, cinema e literatura casam-se sem que nenhum deles se sobreponham um ao outro.

Esse diálogo, evidentemente, teve os seus ruídos no decorrer do tempo. No início do século XX, havia cineastas que “roubavam” histórias ou buscavam inspiração na literatura para os seus filmes, e escritores que vendiam suas histórias, como foi o caso de Gabriele d’Annunzio que, em 1911, “chegou a vender toda a sua obra, já escrita e futura, para uma empresa cinematográfica italiana” (FURTADO, 2003). De acordo com Bazin (1991), só depois da Segunda Guerra Mundial, o cenário mudou e os cineastas passaram a procurar os romancistas para pedir histórias para filmarem. Entretanto, o quadro só se modificou efetivamente a partir da vigência do direito autoral (FURTADO, 2003), cuja lei (9.610/98) foi revisada no Brasil em 2010 para inclusão das tecnologias digitais.

Até então havia ainda a mentalidade de que um roteiro adaptado desvalorizava a função do diretor. O cineasta François Truffaut, por exemplo, considerava que o diretor de um roteiro adaptado se tornava mero funcionário do roteirista (MANEVY, 2009, p. 236), desconsiderando a liberdade de criação de um e outro na sua função.

Hoje, é praticamente consenso de que não há preponderância dada ao cinema ou à literatura no processo de adaptação, e de que é flagrante o grande contributo histórico das técnicas literárias às cinematográficas e vice-versa. Brito (1996) afirma, a respeito das contribuições do cinema ao texto literário, que “o mesmo impacto e transformação estrutural que o surgimento da fotografia desencadeou na pintura, a invenção do cinema teria provocado no romance do século XX” (BRITO, 1996, p. 15). Entre as contribuições, o autor ressalta que estão “o centramento do foco narrativo limitado ao protagonista e a recusa à onisciência da narração do romance clássico” (BRITO, 1996, p. 15), com o entendimento de que a obra ficaria mais enigmática por meio da predominância do discurso direto, ou seja, utilizando a perspectiva de somente uma visão. Utilizaram esse recurso, no século XX, Hemingway, Faulkner, Steinbeck, Caldwell, Rubem Fonseca, Aguinaldo Silva, Ignácio Loyola Brandão, entre outros. O uso predominante do diálogo direto, por exemplo, dá a impressão de que as cenas se constroem diante dos olhos do leitor. Vale ressaltar que esse não é um legado do cinema, mas foi ele que trouxe essa reflexão.

No Brasil, a revista *Klaxon* publicou, em 1922, o “Programa da vanguarda modernista de 1922” e, em um dos itens, refere-se ao cinema como uma referência para o ideário modernista em voga:

KLAXON sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instigação, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White

= século 20. A cinematographia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição. (KLAXON, nº1. 15/05/1922)

De acordo com Xavier (1978, p. 144), era renovador para aquela época a literatura mostrar a influência da estética cinematográfica. A nova gramática e a nova sintaxe que o texto modernista buscava estava no cinema. Xavier (1978) acrescenta:

O modelo de organização dos filmes é utilizado como matriz para, de forma sintética, caracterizar um estilo literário marcado pelo uso do 'subentendimento' [...]. A segmentação da narração em 'seqüências', sem preocupação pela continuidade e pelas transições que alongam o texto, o tratamento de cada 'cena' pela sucessão de detalhes e pela economia de referências, eram elementos que permitiam a aproximação. (XAVIER, 1978, p. 143)

Quanto aos aprendizados do cinema com a literatura, Furtado faz, com propriedade, uma clara explanação:

De Homero o cinema aprendeu o flash-back e a idéia de que cronologia é vício. De Petrónio, o poder dramático da prosódia e a subjetividade do discurso. De Dante, a vertigem dos acontecimentos, a rapidez para mudar de assunto. De Boccaccio, a idéia da fábula como entretenimento. De Rabelais, os delírios visuais e certeza de que a arte é tudo que a natureza não é. De Montaigne, o esforço para registrar a condição humana. De Shakespeare, Cervantes (e também de Giotto) a corporalidade do personagem e o poder da tragédia. Da comédia de Molière o cinema aprende que a história é uma máquina. Voltaire ensinou a decupagem, a técnica do holofote e o humor como forma avançada da filosofia. De Goethe o cinema (e também a televisão) aprendem o prazer do sofrimento alheio. De Stendhal e Balzac vem o realismo, a narração off e o autor como personagem. De Flaubert, vem a imagem dramática e o roteiro como tentativa de literatura. Brecht é o pai do cinema-teatro e a idéia de que realismo tem hora. (FURTADO, 2003)

Furtado (2003) comenta ainda três diferenças essenciais entre as duas artes em pauta. A primeira é que na linguagem audiovisual toda a informação deve ser visível ou audível. A segunda é que a ordem em que as informações são liberadas no cinema ou na literatura são inteiramente diferentes. E a terceira é que o cinema, como a música, é uma forma de expressão em que o tempo de apreensão das informações é definido exclusivamente pelo autor; um filme de 1 hora e 32 minutos, por exemplo, é visto por qualquer espectador em 1 hora e 32 minutos.

Acerca ainda das diferenças entre as duas narrativas, Xavier (2003) lembra que as narrativas literária e cinematográfica, para além do distanciamento entre as linguagens, podem distanciar-se no tempo, o que propicia novas percepções da história do texto-base, assinalando-se, desse modo, um diálogo “não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro” (XAVIER, p. 2003, p. 11). Em *Gemma Boverly*, filme de Anne Fontaine, lançado em 2015, por exemplo, percebe-se essa atualização, diferente do que ocorre nos filmes *Madame Bovary*, de Claude Chabrol e Sophie Barthes, de 1991 e 2014 respectivamente, também adaptados do romance homônimo de Gustave Flaubert publicado em 1886. Chabrol e Barthes aproximam o contexto de partida do de chegada; já Fontaine, em outra perspectiva, traz a personagem para a contemporaneidade, inclusive renomeando a protagonista Emma de romance por Gemma no filme. Essa mudança pode ser explicada em parte pela própria concepção do roteiro de adaptação: seu filme foi adaptado, não diretamente do texto de Flaubert, mas, de uma *graphic novel*, de autoria da ilustradora inglesa Posy Simmonds, que, por sua vez, adaptou em quadrinhos o clássico do autor francês, com um tom irônico.

Como podemos ver, a adaptação partiu de uma reescrita da obra literária francesa, criando imagens dessa obra em outro sistema de linguagem.

Assim, além das marcantes diferenças que o roteirista tem que observar antes de escolher o texto para roteirizar, Xavier (2003) lembra que o cinema é um trabalho coletivo, ao contrário do texto literário, quase sempre expressão de um indivíduo. A linguagem cinematográfica, ao contrário do texto verbal, é intuitiva, ninguém precisa ser alfabetizado para entender um filme. E se pensarmos o cinema como dispositivo de linguagem que mistura fotografia, teatro, música, dança, pintura e literatura, podemos entender o processo particular de criação de sua própria linguagem, que está em constante transformação, como qualquer outra. Conclui, por evidente, que cabe ao roteirista agregar à história os elementos não presentes na literatura e presentes no cinema, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, a música, a cor e a luz etc.

O ROTEIRO ADAPTADO: UM INTERTEXTO ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O FILME

Seja exclusivamente autoral ou adaptado, o fato é que o roteiro é um texto muito específico, produzido para conduzir o trabalho do diretor de um filme. Quando ele é adaptado de uma obra literária, certamente, parte do olhar do roteirista sobre a obra, de sua sensibilidade, de suas escolhas e competência criativa.

Sabe-se que não é possível escrever um roteiro que alcance todas as nuances do texto literário, haja vista que o livro e o filme são suportes diversos, e nem sempre o efeito que se consegue em um será o mesmo do outro. E entre o livro e o filme está o roteiro, um intertexto, ocupando um espaço terceiro que provém do encontro dos dois. Desse modo, “Cabe ao adaptador o papel de mediador entre o leitor [...] e a obra literária original” (VIEIRA, 2010, p. 29).

Para Lefevere (2007), o processo de adaptação implica uma tradução, um tipo de reescrita do texto de partida. Desse modo, quem adapta tem a

liberdade para manipular a obra literária, fazer cortes, acréscimos, alterações de modo geral, não havendo então compromisso com fidelidade. A esse respeito, Johnson (2003) afirma que a “insistência à fidelidade é um falso problema, porque ignora a dinâmica do campo de produção em que os meios estão inseridos” (JOHNSON, 2003, p. 42). Field (2001, p. 183), por sua vez, assegura que “a fonte é, afinal, a fonte. É um ponto de partida, não um fim em si mesmo”.

Brito (2006) elenca três tipos mais comuns de procedimentos na adaptação: tradução, transformação e diálogo. Tradução consiste na seleção de elementos que compõem o enredo da obra literária para o cinema, considerando as mudanças necessárias na troca de sistema. Nesse caso, as escolhas devem levar em conta: o tempo de duração do filme, as questões financeiras e os objetivos pretendidos. É imprescindível, também, considerar o contexto, bem como entender que o projeto deve ser exequível.

Por sua vez, o procedimento de transformação do texto literário torna-se inevitável na narrativa fílmica, haja vista que “o livro e o filme nele baseado são como dois extremos de um processo que comporta alterações em função da encenação da palavra escrita e do silêncio da leitura” (XAVIER, 2003, p. 62). Nem tudo o que se escreve pode ser adaptado para a tela, sobretudo no caso do romance, que tem extensão maior que o tempo do filme. Em contrapartida, as descrições de ambientes e personagens transformam-se em imagens que são projetadas em poucos segundos.

Já o diálogo consiste numa intertextualidade por alusão, muitas vezes implícita, à obra que inspirou o filme. Pode haver apenas referência ou aproveitamento de temas ou mesmo personagens, sem existir, no entanto, uma sequência roteirizada dos episódios da narrativa literária que foi fonte de inspiração.

Como entendemos a adaptação como tradução, consideramos que os procedimentos de transformação e diálogo são parte do processo, por se tratarem de estratégias de reescrita. Vejamos o caso de transformações pontuais na adaptação do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, por Luiz Fernando Carvalho em 2001, que escreveu o roteiro, dirigiu e montou o filme. O enredo do romance é narrado em primeira pessoa, por André, que, após sair de casa para morar sozinho na cidade, liberto do sistema opressivo do pai, conta o que vive. A narrativa é contemporânea da ação. Algumas digressões apontam na sua fala, em fluxo de consciência, apenas para ‘justificar’ o seu estado psicológico e a sua decisão. Como no livro, o filme inicia com André numa pensão, recebendo a visita do irmão que foi convencê-lo a voltar para casa. Todo o conflito, partindo dos segredos do amor incestuoso, se desvela com o seu retorno, e a narrativa fílmica se aproxima da literária, com a mesma quebra da linearidade que emerge da narração desordenada de André, que conta quase que ininterruptamente acontecimentos atuais e fragmentos oriundos da memória, apenas com as adaptações necessárias ao audiovisual. A linguagem poética do narrador é reforçada, e o sermão do pai à mesa é representado praticamente sem mudanças. Embora haja toda essa aproximação da estética de uma obra na outra, apresentam-se indícios de que o roteirista fez as suas escolhas sem preocupação com fidelidade.

Como exemplo de transformação mais contundente, vejamos o filme *A terceira margem do rio* (1994) roteirizado e dirigido por Néelson Pereira dos Santos, a partir de cinco contos de Guimarães Rosa, constantes do livro *Primeiras Estórias* (1962): “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “A terceira margem do rio”, “Fatalidade” e “Sequência”. A narrativa fílmica começa e termina com o conto “A terceira margem do rio”, intertextualizando elementos e personagens dos outros contos entre os dois momentos, com radicais

transformações na narrativa fílmica. Trata-se de uma transcodificação, cujo primeiro passo a ser considerado, de acordo com Cruz (2006),

refere-se à forma da unidade conferida pelo diretor no filme a narrativas independentes, sem personagens e espaços diegéticos em comum (a não ser no primeiro e último conto, como já explicamos). Ao invés de trabalhar com uma estrutura episódica, filmando a história de cada conto separadamente, Nelson Pereira dos Santos reestruturou-os numa relação de interdependência, por meio da fusão dos ambientes e personagens, além do acréscimo de uma série de eventos não encontrados nos textos-base. Antes de avançar, porém, relembremos o argumento dos quatro contos que, além de “Seqüência”, já analisado, foram a base do filme de Nelson Pereira dos Santos. (CRUZ, 2006, p. 80)

No filme, as quatro histórias - “A menina de lá”, “Os irmãos Dagobé”, “Fatalidade” e “Seqüência” - são encaixadas na história de “A terceira margem”, fundindo personagens e espaços, e criando outros que não aparecem nas narrativas literárias: o filho de “A terceira margem” tem o nome Liojorge (retirado do conto “Os irmãos Dagobé”); a irmã e o marido, que não têm nome do conto, são nomeados Rosário e Rigério (o nome do pai do rapaz que persegue a vaca em “Seqüência”); Liojorge se casa com Alva (a moça que o rapaz conhece no conto “Seqüência”, quando devolve a vaca) e tem uma filha milagreira que se chama Nininha e morre ainda criança (personagem de “A menina de Lá”); a mãe de “A terceira margem” é, naturalmente, a avó de Nininha, substituindo a personagem de Tiantônia, que testemunha, no conto, os milagres da menina. Os irmãos Dagobé surgem ainda no campo, como bandidos, e é por causa da fixação de um deles em Alva (trama retirada de “Fatalidade”), que a família migra para Sobradinho, cidade na periferia de Brasília), onde já moram Rosário e Rigério; é aí que se consuma o assassinato do personagem sedutor – Herculinão (do conto “Fatalidade”, que, no filme, aparece como um dos irmãos Dagobé). Até esse momento do filme, há o

processo de encaixe, com transferências e mudanças de personagens e espaços como já comentamos.

Quando a trama muda para Sobradinho, a narrativa fílmica contextualiza a história num espaço violento em que se inserem os Dagobé, e a história ganha novos contornos: Nininha faz milagres para o povo e traz a casa do interior para a cidade; Liojorge é preso numa armação de um dos irmãos Dagobé; Alva é sequestrada pelo irmão Dagobé, que é, na sequência, assassinado pelo matador do conto “Fatalidade”. Há uma festa carnavalesca na frente da casa da família, onde Nininha, ou Santinha como é chamada, começa a se recusar a fazer milagres; ela morre, o caixãozinho rosa com enfeites verdes surge, passa pelas mãos do povo e voa em direção ao céu. Depois Liojorge volta ao rio e chama pelo pai, prometendo tomar o lugar dele e fugindo acovardado.

Ao tratar dessas transformações, Cruz aponta que

No filme, as cores verde e rosa do texto literário sugerem ainda a Nelson Pereira dos Santos um último milagre de Nhinhinha: a aparição de uma escola de samba, aludindo à escola de samba Mangueira — a morte da personagem ocorre durante uma manifestação popular e tipicamente urbana. Assim como no texto literário, o caixão de Nhinhinha é também verde e rosa, e a glorificação de que trata o texto aparece de modo simbólico na conclusão da cena, em que o caixão passa pelas mãos da multidão, como um barco a cruzar um rio antes de, finalmente, subir ao céu. (CRUZ, 2006, p. 94)

Quanto à adaptação, que estabelece apenas diálogo com a obra de partida, exemplifica-se com o filme *Dom* (2003), roteirizado e dirigido por Moacyr Goes, que encena a relação entre Bento e Ana Clara, numa inspiração evidente nos personagens Bentinho e Capitu, de *Dom Casmurro* (1899), romance de Machado de Assis. Bento, cujo nome lhe foi dado pelos pais por conta da paixão deles pelo romance machadiano, recebe o apelido de Dom dos amigos por conta do personagem. O menino cresce acreditando que a história

de Bentinho se repetirá com ele. Reencontra uma namorada de infância, casa-se com ela, mas, quando o filho nasce, ele o acha parecido com Miguel, colega seu de faculdade, e seus ciúmes liquidam o casamento. Nenhum outro núcleo narrativo da obra de Machado aparece, e o tempo da obra de partida é adaptado à contemporaneidade.

Como se percebe, o primeiro desafio de quem quer adaptar um texto literário são as escolhas, que podem ter a ver, além do que já se levou em conta, com preferências pessoais e características estéticas da obra. Procura-se “um universo narrativo muito parecido com o universo cinematográfico que chame a atenção, com imagens que saltam à imaginação e possam ser desenhadas para os planos e sequências, de maneira inventiva” (ASSIS; ANDRADE, 2018, p. 2090). É necessário também, em muitos casos, que se esteja atento ao panorama do mercado audiovisual e possa tentar propostas inovadoras. Após a escolha, é preciso buscar os direitos autorais da obra literária. Obtendo-os, passa-se à operacionalidade, vivenciando, talvez, um *brainstorming*, pela busca de referências audiovisuais (filmes, séries, minisséries, telenovelas, pinturas, fotografias), que possibilitem a criação do argumento, depois, do roteiro. Avellar (1994) reforça o caráter de livre invenção do processo:

O que tem mais levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como os dos cantores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer. (AVELLAR, 1994, p. 124)

No que diz respeito à elaboração do roteiro, Field (2001), roteirista e escritor estadunidense, em seu *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*, afirma:

Adaptar uma novela, livro, peça de teatro ou artigo de jornal ou revista para roteiro é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação. Em outras palavras, um romance é um romance, uma peça de teatro é uma peça de teatro, um roteiro é um roteiro. Adaptar um livro para um roteiro significa mudar um (o livro) para outro (o roteiro), e não superpor um ao outro. Não um romance filmado ou uma peça de teatro filmada. São duas formas diferentes. Uma maçã e uma laranja. Quando você adapta um romance, peça de teatro, artigo ou mesmo uma canção para roteiro, você está trocando uma forma pela outra. Está escrevendo um roteiro baseado em outro material. (FIELD, 2001, p. 174)

Mais do que “transpor de um meio para outro” ou “fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste” ou fazer “uma melhor adequação”, como esclarece Field (2001), adaptar é recriar, manipular o texto-base no sentido de dar a ele uma nova forma e, muitas vezes, outro contexto e outro direcionamento. É o olhar do roteirista e do diretor que passa o verbal para o visual, com a sua leitura e com as suas percepções, o que, em muitos casos, pode não corresponder exatamente ao que o leitor/espectador espera.

Furtado aponta que, ao ler uma narrativa, cada leitor “imagina a sua própria cena. O escritor informa apenas aquilo que ele julga ser necessário, o leitor imagina todo o resto. Já os cineastas – e os roteiristas – precisam fazer grande parte do trabalho do leitor” (2006). O que se vê na tela, depois de um filme pronto, são os personagens, os espaços e os objetos sob o olhar do roteirista e com possibilidade ainda de interferência da direção. Se o leitor imaginou diferente, segundo Furtado, é natural que se decepcione ao ver as imagens criadas pelo cineasta e diga que gostou mais do livro. Corroborando a concepção de Furtado, Devides (2018) considera que

adaptar um romance para cinema ou TV é colocar o personagem em ação possibilitando uma experiência ocular. Para tanto, o roteirista deve apoderar-se do romance e lê-lo com vistas ao roteiro que pretende produzir para poder realizar as mudanças necessárias para o suporte que receberá a obra. (DEVIDES, 2018, p. 445)

É exatamente a mudança de suporte, a vivificação dos personagens até então de papel, que impossibilita o roteirista de fazer uma mera transposição, afinal, a adaptação é também um trabalho autoral que carrega o estilo e as marcas dele. Neste sentido, Field (2001, p. 184) é categórico: “Como fazer a melhor adaptação? Resposta: NÃO sendo fiel ao original”.

É sob essa perspectiva da figura do diretor como um criador de pontos de vista sobre determinada obra, que desafia, reinventa e improvisa recursos que possibilitem trazer soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos presentes numa obra literária, que se insere a figura do cineasta autor, tal qual preconizava os ideais do cinema novo (RUA, 2019).

Um dos poucos exemplares de roteiro publicado no Brasil é de autoria de Maria Camargo - *Dois Irmãos*. Na apresentação da obra, ela discorre sobre o seu processo criativo e conta que se passaram quinze anos entre a primeira leitura do livro de Milton Hatoum e a exibição da série, na Rede Globo, em janeiro de 2017, “Tempo em que fichas com esboços de cenas se espalharam pelas paredes da casa e os personagens se tornaram cada vez mais íntimos” (CAMARGO, 2017, p. 4). Camargo ficou livre nesse processo de recriação, contando com o aval do autor da obra literária, Hatoum, que, segundo ela, sabia que “transportar um livro para outra linguagem é muito mais do que simplesmente ilustrar ou retirar às pressas do original o que em princípio funciona” (CAMARGO, 2017, p. 5).

É interessante notar as observações da roteirista sobre as diferenças entre o roteiro e a série finalizada, e a sua afirmação de que “a despeito da autoria do roteirista, a construção de uma obra audiovisual é sempre plural,

coletiva” (CAMARGO, 2017, p. 5), que “um roteiro audiovisual é muito mais do que um ponto de partida. Ele é a estrutura, ossos e músculos da história, já contém em si o ponto de chegada” (CAMARGO, 2017, p. 5).

Outro roteirista que reflete sobre sua prática é Marçal Aquino, que é também escritor. Em parceria com o cineasta Beto Brant, ele já fez sete longas-metragens, entre eles, *Os Matadores* (1997), cujo roteiro foi adaptado de um conto seu homônimo, e *Eu Receberia as Piores Notícias dos Seus Lindos Lábios* (2011). Adaptou ele mesmo o seu romance *O Invasor* (2002) e roteirizou obras de outros escritores, como Lourenço Mutarelli, *O cheiro do Ralo* (2006), além de escrever roteiros também para séries de TV. Com base em sua experiência, ele enumerou algumas observações sobre o processo criador de quem se propõe a tal desafio. Leiamos:

1. Ler o livro umas 200 vezes, para tentar captar a tal essência necessária ao roteiro. Só assim o roteiro será digno daquele livro. Às vezes é apenas um aspecto da obra que interessa ao diretor.
2. Anotar o que vai interessar para a adaptação. Isso varia muito; às vezes, é uma cena que dá vontade de conservar integralmente, às vezes é um diálogo.
3. De preferência, escrever com o diretor, para saber o que ele está buscando.
4. Desenvolver um argumento, que é a história do livro reduzida a um "termo".
5. A partir desse argumento, fazer uma escaleta, que é um desenho cena por cena de como vai ser a abordagem do texto.
6. Descrever cenas e diálogos. Definir os personagens com o máximo de informações do livro ou até onde o diretor desejar.
7. Por fim, escrever quantas versões da história forem necessárias. Até que o diretor se dê por satisfeito e considere que aquilo é o que será levado para o set. O texto, então, é trabalhado por outras pessoas, porque, afinal, o roteiro é um processo coletivo. (AQUINO apud PELLEGRINI; BARSANELLI, 2012, p. 1)

Como podemos observar, são muitas as etapas de concepção e construção de um roteiro, mesmo que já tenha em linhas gerais um texto de partida. Ou seja, trata-se de um processo de tradução mais amplo em que o roteiro fica na posição de intertexto entre a obra literária adaptada e o texto representado na tela após escolhas criativas do roteirista e as interferências de ordem linguísticas e contextuais do próprio sistema audiovisual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A adaptação de obras literárias para o cinema é uma prática, como reforçamos, que se inicia ainda nas primeiras experiências com as imagens em movimento. Mostramos, nessa breve discussão, como esse diálogo proliferou, mantendo cada uma das duas artes seus próprios códigos de interação, não havendo requisito de fidelidade de um sistema a outro, haja vista que, no processo de tradução e reescrita, a criação é livre.

Falamos sobre os roteiros adaptados, entendendo-os como um intertexto (REMAEL, 1995) entre a narrativa literária e a fílmica, e ilustramos sucintamente com a narrativa de alguns filmes traduzidos para as telas, focalizando as formas de adaptação decorrentes das escolhas do roteirista, mostrando as variadas estratégias de adaptação do texto literário para o sistema cinematográfico.

Desse modo, destacamos que adaptar implica recriar, manipular o texto-base, na maioria das vezes, dar a ele uma forma e um contexto diferentes. É o roteirista e o diretor que fazem as escolhas de reduzir, ampliar, transcodificar, enfim, modificar o texto literário, transmutando o verbal para o visual, com o seu olhar que, pode não ser o mesmo que o leitor/espectador imagina. Isso, entretanto, não justifica comparações valorativas, pois a obra cinematográfica tem os seus próprios códigos e nunca poderá (nem deverá) fazer uma adaptação como uma cópia fiel.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Marçal. In: PELLEGRINO, Aline e BARSANELLI, Maria Luísa. Escritor ensina a produzir um roteiro adaptado em 7 dicas. (2012). Disponível em <https://guia.folha.uol.com.br/cinema/1119506-escritor-ensina-a-produzir-um-roteiro-adaptado-em-7-dicas.shtml>
- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ASSIS, Jadson Borges de e ANDRADE, Émile Cardoso. Da literatura ao roteiro adaptado: percursos do projeto A friagem. In: *Circulação, tramas & sentidos na literatura*. 2018. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547575659.pdf Acesso em 09/07/20
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema e Literatura no Brasil*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1994.
- BAZIN, A. *Por um cinema impuro: defesa da adaptação*. In: BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BRITO, J. B. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.
- BRITO, J. B. Literatura, cinema, adaptação. In. *Graphos*. Revista da Pós-graduação em letras da UFPB. Vol. I, Nº 2. João Pessoa: EDUPB, 1996.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Sobre o filme LavourArcaica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- CRUZ, Arthur Ribeiro. Primeiras Estórias e o filme A Terceira Margem do Rio: estruturas artísticas e consciência possível. Dissertação de

Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa. Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, 2006.

- DEVIDES, Dilson. Adaptação e Roteiro. In: Revista Letras Escreve. v8n1.p.437-464 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/uaer/Downloads/4013-15781-3-PB\(2\).pdf](file:///C:/Users/uaer/Downloads/4013-15781-3-PB(2).pdf)
- EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002a. Disponível em <https://books.google.com.br/books>.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002b. Disponível em: http://elcv.art.br/santoandre/biblioteca/_em_portugues/Eisenstein,%20Sergei%20-%20O%20sentido%20do%20filme.pdf.
- FIELD, Syd. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- FURTADO, Jorge. A adaptação literária para cinema e televisão. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS. 29/08/2003. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/>.
- JOHNSON, Randal. A dinâmica do campo literário brasileiro (1930-1945). *Revista USP*, p. 164-181, jan./jul./ago. De 1995.
- LEFEVERE, Andre. *Tradução, reescrita e manipulação da fama*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru: EDUSC, 2007.
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2009. p. 221-252.

- NASSAR, Raduan. *Lavoura Arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.
- PEREIRA, Erivoneide Marlene de Barros Pereira. *Uma questão de montagem: Eisenstein e a Literatura de Púchkin*. 2016. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491402958.pdf.
- REMAEL, A. Film adaptation as translation and the case of the screenplay 1995. In: *Translation on the manipulation of discourse*. Selected Paper from CETRA research seminars in translation studies. 1992-1993. JANSEN, P. (ed) Leuven, CETRA The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995.
- REVISTA KLAXON. Nº 1. 15/05/1922, p. 2 apud XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 143.
- ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. 15.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- RUA - REVISTA UNIVERSITÁRIA DO AUDIOVISUAL. *Adaptações literárias e o cinema de autor no Cinema Novo*. 2009. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/adaptacoes-literarias-e-o-cinema-de-autor-no-cinema-novo/> Acesso em 12/08/2019.
- XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Cultural, 2003.
- REFERÊNCIAS FÍLMICAS
- A TERCEIRA margem do rio. Direção e Roteiro: Nélson Pereira dos Santos, 98min. 1994.

DOIS Irmãos. Minissérie. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Roteiro: Maria Camargo. Rede Globo, 2017.

DOM. Roteiro e Direção: Moacyr Goes, 2003.

EU RECEBERIA as piores notícias dos seus lindos lábios. Roteiro: Marçal Aquino. Direção: Beto Brant e Renato Ciasca. 2011.

GEMMA Boverly. Roteiro: Pascal Bonitzer e Anne Fontaine. Direção: Anne Fontaine 99min. 2014.

LAVOURA Arcaica. Roteiro e Direção: Luiz Fernando Carvalho, 2001. MADAME Bovary. Roteiro e Direção: Claude Chabrol. 120min.1991.

MADAME Bovary. Roteiro: Felipe Mariano. Direção: Sophie Barthes, 2015.

O CHEIRO do ralo (2006) Roteiro: Marçal Aquino e Heitor Dhalia. Direção: Heitor Dhalia. 2007.

O INVASOR. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant e Ricardo Ciasca. Direção: Beto Brant, 2002.

OS MATADORES. Roteiro: Marçal Aquino, Beto Brant, Victor Navas e Fernando Bonassi. Diretor: Beto Brant. 1997.

CAPÍTULO 4

DE O MUNDO INIMIGO A REDEMOINHO: O ROMANCE DE RUFFATO NO FILME DE VILLAMARIM

Carlos Augusto Viana da Silva

Reginaldo de Souza Rodrigues

TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO FÍLMICA

A questão da traduzibilidade é um problema que atravessa os séculos e tem ocupado os teóricos da tradução ainda nos dias de hoje. Um ponto no qual eles têm se debruçado é sobre o que é possível ou não ser traduzido e, se é possível, qual a melhor maneira de fazê-lo: aproximar-se do exotismo da obra ou busca-se aclimatá-la de forma a domesticá-la na língua-alvo? Assim, se esses são problemas enfrentados pela tradução interlingual ou *tradução propriamente dita*, na formulação de Jakobson (1991, p. 64), a tradução intersemiótica ou *transmutação* tem, além desses, uma série de outros obstáculos a serem superados. Podemos entender, portanto, que, embora existam muitas barreiras a serem transpostas na realização da atividade tradutória, as experiências cognitivas em qualquer língua são passíveis de serem traduzidas.

Tal entendimento é alargado por Plaza (2001) ao comentar a definição de signo peirciana, no qual qualquer pensamento é tradução. Por ocasião de sua formulação teórica sobre Tradução Intersemiótica, afirma o autor: “Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções [...] em outras representações que também servem como signos” (Plaza, 2001, p. 18). Além disso, outra questão abordada pelos estudos da tradução, pelo menos nas abordagens mais tradicionais, é sobre o que se perde e o que se ganha ao se materializar uma

obra traduzida. Na visão mais prescritiva, a regra é o que consta no conhecido ditado italiano *traduttore traditore*, em que se verifica a fidelidade (ou não) e a subalternidade do texto-alvo em relação ao texto-fonte.

Desse modo, podemos avançar na compreensão de que as traduções não devem ser entendidas como obras menores, mas devem se libertar da sua “condição ancilar”, como aponta Berman (2002). Tais obras carregam em si a possibilidade de ampliar a significação do texto-fonte e fazer emergir outros sentidos, trazendo-os para a superfície na obra de chegada. Assim, a adaptação de um romance para o cinema, por exemplo, nunca é desprovida de uma leitura específica do diretor, no seu tempo histórico. Esse modo de ler poderá potencializar o que a obra de partida traz em camadas mais profundas de sua significação, sendo capaz de ampliar leituras para adequá-las às demandas discursivas dos contextos receptores, ainda que essa ampliação de leitura possa, inclusive, questionar ou subverter o texto traduzido.

Assim, os produtos culturais resultantes de uma tradução estão cada vez mais inseridos na percepção de convergência entre as artes e linguagens. Incluem-se nessa dinâmica as adaptações cinematográficas que, na visão de Cattrysse (2014, p. 47), podem ser analisadas também como uma tradução, uma vez que a adaptação como tradução segue critérios de aproximação ou distanciamento de um texto de partida e, portanto, não pode ser dissociada da prática tradutória. Entretanto, a questão da produção e da recepção deve ser considerada como elemento importante de distinção entre a tradução linguística ou literária e a adaptação fílmica, considerando que o contexto social de produção e recepção de um texto literário é bem diferente da “leitura” e da recepção de um filme.

É, portanto, no contexto da intermedialidade (Elleström, 2014) que podemos pensar de que forma se materializa as relações entre literatura e cinema, já que há um estreito diálogo entre as duas artes, desde o início da

história do cinema. Se, nos primórdios da arte cinematográfica, os cineastas buscavam nas narrativas clássicas do século XIX uma espécie de modelo, trazendo alguns de seus procedimentos para dentro do cinema, com a modernidade literária no século XX, a própria literatura passa a incorporar técnicas do cinema.

Saraiva (2003, p. 9), ao tratar dessa conexão, afirma que as narrativas literárias e fílmicas estão ligadas às inúmeras narrativas do mundo e assumem diferentes substâncias de expressão, diferentes funções socioculturais e vários recortes pragmáticos. E ainda reforça que:

A similaridade que integra ambas as modalidades narrativas não se esgota na pretensão de instalar um mundo aparentemente possível através de uma linguagem convencional: o ato comunicativo sobre o qual a narrativa literária e a fílmica se fundam, a finalidade que as orienta e técnicas discursivas aproximam uma e outra, embora a diversidade de seus planos de expressão mantenha a fronteira entre os territórios. (SARAIVA, 2003, p. 10)

Percebemos que o ponto de partida para uma possível delimitação de fronteira entre as narrativas literária e fílmica seria a diversidade de seus planos de expressão, ou seja, a forma de apresentação de cada discurso. Nessa medida, o ato de narrar não seria simplesmente a representação de uma série de acontecimentos, reais ou fictícios, por meio da linguagem, algo tão evidente como se contar uma história, por exemplo, como afirma Genette (1971), mas como uma atividade que pode traduzir o verídico ou instaurar a ficção. E daí surge a questão apontada pelo autor sobre a necessidade de observar o caráter não evidente do ato narrativo e sim do seu “aspecto singular, artificial e problemático” (GENETTE, 1971, p. 255).

Embora se reconheçam os muitos caminhos em que a linguagem do cinema e da literatura se encontram, não se pode também deixar de considerar aspectos inerentes a cada uma delas. Marcel Martin (2011), ao tratar mais

especificamente do cinema, aponta um traço que o distingue de todos os outros meios de expressão cultural, o fato de sua linguagem funcionar a partir da “reprodução fotográfica da realidade” (MARTIN, 2011, p. 18). Entendemos que, apesar de, à primeira vista, parecer que toda representação (significante), coincide de forma exata com a informação conceitual que veicula (significado), na verdade, essa representação é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico, dado pelo roteiro e pela direção, por meio de técnicas específicas do sistema cinematográfico, tais como: o movimento de câmera, a montagem, o som e a própria escolha das imagens que já desencadeiam um direcionamento da leitura para o texto na tela. Todo esse aparato é constituinte de uma realidade própria, um construto de segmentos autônomos que, ao serem articulados e interligados, dão sentido ao conjunto narrativo, ou seja, o filme, que Christian Metz chama “o sintagma máximo do cinema” (1979, p. 202).

Vale destacar que a autonomia desses segmentos é, portanto, limitada, uma vez que o sentido tomado por cada um deles só se constrói em relação ao filme. Existe, na própria relação interna desse texto cinematográfico, um conjunto de elementos que interagem e se completam através de suas relações. Isto se consolida por meio da influência direta das instâncias operacionais na realização do filme, ou seja, o roteiro, a filmagem, a direção e a edição. Assim, a realidade que se apresenta na tela nunca é totalmente neutra, mas sempre um signo de algo mais, ou que o Martin chama de “dialética de significante-significado” (2011, p. 18). Ao comentar essa relação, o autor reforça que:

Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai além da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma *linguagem* [grifo do autor]. (MARTIN, 2011, p. 18)

Assim, pensando na linguagem cinematográfica e tentando compreender o seu diálogo constante com a linguagem literária, é que buscamos analisar aqui o filme *Redemoinho* (2017), de José Luiz Villamarim, adaptação de *O mundo inimigo. Inferno provisório vol. II* (2005), de Luiz Ruffato. Observamos como o filme lida com a construção do entrecruzamento entre presente e passado e os conflitos resultantes desses embates sobre os personagens, causando tensões entre o individual e o social, que revelam como as transformações sociais de uma cidade se refletem na vida dos sujeitos que lá habitam. Nesse sentido, a adaptação fílmica como um processo de tradução (Cattrysse, 2014) está, portanto, cada vez mais presente no cotidiano dos sujeitos leitores e/ou espectadores contemporâneos como forma de acesso a produtos culturais oriundos, ou não, da tradição literária.

O MUNDO INIMIGO EM REDEMOINHO

Inferno provisório foi o nome dado a uma série de romances escritos por Luiz Ruffato entre os anos de 2005 e 2011. Reeditada no ano de 2016 em volume único, a obra traz fusões e uma nova organização dos capítulos, mantendo alguns títulos e criando outros. De maneira geral, *Inferno provisório* conta a história dos operários de uma pequena cidade do interior de Minas Gerais – Cataguases – entre meados da década de 1950 até o início do século XXI. Os personagens de Ruffato são, em suma, trabalhadores precarizados, como atesta Dalcastagnè (2012):

No lugar dos intelectuais e artistas que circulam com desenvoltura por tantos romances e contos, ele empurra para dentro da trama costureiras e operárias cansadas; em vez de traficantes sanguinários (e exóticos) traz ladrões baratos que tropeçam nas próprias pernas ou homens bêbados, envergonhados por não conseguirem sustentar os filhos [...] Indivíduos, que, com suas trajetórias pessoais, ajudam-nos a compor um painel mais plural sobre a vida no país nos dias de hoje. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 545)

Como podemos perceber, seus personagens se distanciam de um espectro comum da tradição literária e traz a classe trabalhadora mais precarizada, os desvalidos, para o centro da discussão. O projeto literário de Ruffato passa, necessariamente, por um projeto de país, ou ainda, pela busca de uma utopia em que a literatura tem papel preponderante. Dessa forma, o autor tenta apreender a diversidade de tipos anônimos que caracterizam o Brasil contemporâneo, como demonstram Guimarães e Walty:

É justamente porque o país são vários que várias são as tendências de sua cultura e de sua literatura. Ruffato faz do romance desenraizado e fragmentado a percepção de um tempo e de um espaço, ou melhor, de diferentes tempos e espaços em movimento; um romance que, mais que a história da classe operária no Brasil, é o cruzamento de histórias várias em seu jogo de busca de visibilidade. (GUIMARÃES; WALTY, 2017, p. 59)

É com esse material que José Luiz Villamarim é confrontado na tradução da obra de Luiz Ruffato para o cinema. O primeiro trabalho para o cinema do diretor tem como centro o livro *O mundo inimigo*, publicado pela primeira vez em 2005 e, mais especificamente, o capítulo “Amigos” do mesmo livro. A história se concentra no reencontro de dois amigos, Luzimar (Iranthir Santos) e Gildo (Júlio Andrade), que há muito tempo não se viam. Os dois personagens são originários de Cataguases, cidade onde Luzimar vive e trabalha numa fábrica de tecidos. Gildo, no entanto, fora embora para São Paulo e agora está fazendo uma visita à sua mãe na véspera de Natal. No reencontro dos dois amigos emergem muitas boas lembranças, mas também muitos ressentimentos e rancores. É nesse reencontro que vislumbramos as relações conflituosas entre passado e presente, representadas pelos diálogos deles. Além disso, a obra levanta algumas questões importantes acerca das decisões de Gildo e Luzimar: ficar na sua cidade de origem ou partir para uma

outra em busca de melhores condições de vida? Quantas e quais reminiscências estão autorizadas a fazer parte dos novos cotidianos?

A narrativa de *Redemoinho* estabelece desde o início alguns aspectos substanciais de ligação clara com a narrativa de *O mundo inimigo*. Inicia-se mostrando, por meio de um *flashback* em câmera lenta, a ponte sobre o rio Pombas e uma chuva ensurdecidora ao fundo, com uma baixa resolução, tornando a imagem quase indefinida. Na sequência da cena, após a exposição do título da obra, *em fade-in*, justapõe-se à imagem inicial, um tear mecânico e um barulho de máquinas fabris. O filme continua exibindo detalhes das máquinas e, em seguida, nos apresenta Luzimar. A câmera acompanha o personagem, mostrando-o pelas costas num ritmo que faz alusão ao movimento da câmera visto na primeira imagem da ponte, fazendo, assim, uma rima visual desses dois momentos no tempo. Essa sequência inicial pode ser interpretada como uma antecipação de fatos da narrativa, pois já dá ao espectador algumas pistas de como Villamarim a conduzirá: a imagem da ponte sob forte chuva estará presente durante toda a projeção, expondo um dos ressentimentos antigos entre Gildo e Luzimar.

Após essa sequência inicial, o barulho continua enquanto a câmera faz uma tomada panorâmica da fábrica e mostra Luzimar caminhando até sumir no meio de uma infinidade de máquinas, simbolizando a sua completa imersão naquele ambiente. Em seguida, contrapondo esse cenário barulhento, automatizado e cinza, vemos imagens de montanhas verdes e silenciosas. Em enquadramento parecido, com a câmera posicionada atrás do personagem, Gildo é mostrado conduzindo seu carro. Neste momento, há mais uma justaposição de sentidos, agora com relação à introdução dos personagens: Luzimar é apresentado enquanto trabalha, cercado por uma fotografia de tons frios e sóbrios, já Gildo é mostrado enquanto viaja de férias, representado com

tonalidades mais vibrantes, estabelecendo-se, assim, uma clara dessemelhança entre os protagonistas.

Desta forma, enquanto no livro, observamos uma descrição do personagem num plano mais geral do ambiente de trabalho, no filme, a apresentação de imagens contrastando os dois amigos é feita de maneira mais detalhada, apontando para as diferenças entre os dois. No livro, o capítulo se inicia com a saída dos operários da Manufatora e a preocupação de Luzimar em comprar algum presente para sua esposa, Soninha. O personagem, então, monta na bicicleta e segue para a rua do Comércio, quando ao passar em frente à casa de dona Marta (Cássia Kis), mãe de Gildo, percebe um carro estacionado. Ele inicia uma conversa com ela e, perguntando sobre o carro, Luzimar descobre que Gildo veio passar o Natal com a mãe. Assim, essa conversa ocasional marca mais um dos pontos importantes de dessemelhança entre os personagens, já que seus meios de transporte são usados no filme para evidenciar suas diferenças de renda salarial.

Além do delineamento visual mais direcionado para a apresentação dos personagens em seus ambientes no filme, a construção dos diálogos também reforça diferenças com relação ao livro. É o caso da apresentação do primeiro diálogo de reencontro entre Luzimar e Gildo. No livro, a percepção de Luzimar ao falar sobre a cidade é de que as coisas não mudaram muito:

- E você? [fala de Gildo]
- Tudo bem, graças a deus.
- E as novidades?
- Novidades? Aqui não acontece nada...
- Ah, lá isso é verdade. Tem uns sete anos que eu fui embora e... o quê que mudou por aqui? Nada!
- É... (RUFFATO, 2016, p. 243)

Como podemos perceber, esse diálogo mostra certo conformismo de Luzimar diante dos fatos. No filme, em outra perspectiva, essa fala demonstra

o desconforto dele com esse tipo de pergunta por parte de seu amigo, sugerindo um questionamento a uma possível ideia de desenvolvimento da cidade:

- E você? [fala de Gildo]
 - Tudo bem, graças a deus.
 - E as novidades?
 - Novidades? Tudo tranquilo.
 - E o quê que mudou aqui, na cidade?
 - Ó só, Gildo, a cidade cresceu, né? Tem mais gente. Mais carro.
 - Ô, Luzimar, cê não sabe o que é cidade grande, rapaz.
- (REDEMOINHO, 2016)

Logo em seguida, a conversa continua sobre alguns personagens conhecidos que fizeram parte do passado dos dois: seu Marciano, pai de Gildo cuja morte desencadeou a ida de tio Gesualdo a São Paulo, levando os sobrinhos Gilmar e Gildo consigo, e seu Marlindo, pai de Luzimar, que vendia pipoca em frente ao colégio. Neste diálogo, os dois amigos entram em contato sobre detalhes do que aconteceu durante o tempo que passaram sem se ver. O assunto dessa conversa estabelece uma relação de identidade entre os dois protagonistas ao determinar uma memória compartilhada. Então, o diálogo converge para o trabalho de Luzimar:

- (...) E você?, trabalhando aonde? [fala de Gildo]
 - Na Manufatora.
 - Na Manufatora?
 - É, algodão hidrófilo... Sabe?, aquele que a gente usa pra passar mertiolate...
 - Ah! E o quê que você faz lá?
 - Eu? Embalagem.
 - Embalagem?
- Gildo levanta.
- Viu a televisão que eu trouxe pra mãe? Último modelo. Uma nota! (RUFFATO, 2016, p. 244)

Como podemos ver, Gildo interrompe bruscamente a conversa para falar da televisão que comprou para sua mãe, demonstrando certo desapego pela vida presente de Luzimar. Essa falta de interesse pode ter sido motivada, não só pelo distanciamento entre os dois, mas também pelas diferenças que os separam no presente. A relação que se estabelecerá entre os dois, daqui em diante, será sumamente artificial, pois a cumplicidade de outrora não está mais evidente.

Partindo do relato de fatos do passado, a conversa avança e o diálogo passa a ser a atual situação de Gildo e sobre São Paulo, cidade em que ele mora atualmente:

- E... E São Paulo? [pergunta de Luzimar]
- Que que tem?
- É... bonita?
- Bonita? É grande... Eu não posso reclamar não... Fui pra lá, arrumei emprego, ganho bem, comprei até carro, você viu?, um fusquinha verde aí fora (...)
- Você se deu bem, né, Gildo?
- É, mas não foi fácil não, cara... Pastei muito, no começo...
- Mas é melhor do que ficar aqui, né?
- Ô se é! Também, essa cidade é uma bosta, não tem nada...
- Exaltado, emoldura-se na porta da sala e dá uma banana para a rua:
- Aqui, ó! Cidade de merda! Povinho escroto!
- Luzimar ri, sem graça. Levanta. (RUFFATO, 2016, p. 246)

Aqui, o autor estabelece entre os dois amigos um constrangimento acerca do descompasso de suas vidas atuais e uma divergência na percepção que cada um tem sobre elas. Enquanto Gildo está efusivo com sua vida em São Paulo, pelas promessas de progresso e prosperidade econômica; Luzimar, de outra forma, preza pelo conforto de sua cidade natal, reforçando que é isso que vale à pena. Gildo, entretanto, não concordando com essa postura, tenta convencer Luzimar de como sua vida podia ser muito melhor num grande

centro urbano, emulando toda uma tradição no Brasil das inúmeras pessoas que saem de sua cidade rumo a outras em busca de melhores condições de vida.

— [...] Você devia é ir pra São Paulo, cara. Logo-logo arrumava uma colocação, ia ganhar muito dinheiro, ficava bem de vida!

— Bobagem, Gildo... Pra mim não dá mais não... Agora, então, que casei...

— Mas você não tem nem onde cair morto, cara! Desculpa eu falar assim, mas é mentira? Você tem que largar isso aqui, ir embora... Tem um mundo esperando lá fora...

Gildo puxa Luzimar à janela.

— O quê que você vê daqui?

— Daqui?

— É. O que você vê?

— A chácara. E depois?

— O campinho.

— E depois?

— O Bairro-Jardim.

— E depois?

— Depois?

— É, depois.

— Depois? Depois não dá pra ver mais nada...

Gildo empurra Luzimar de volta ao sofá, e, de pé, fala, exaltado:

— Está vendo! Depois do Bairro-Jardim você não vê mais nada. Mas o mundo está é lá atrás, cara! O mundo! Essa cidade é uma merda [...]

— Ô, Gildo, mas não é assim também não... Foi aqui que a gente nasceu... cresceu... fez amigos... (RUFFATO, 2016, p. 247-248)

Podemos perceber, portanto, que Ruffato problematiza uma questão social e histórica do país, a da saída de sujeitos dos seus lugares de origem para outras regiões economicamente mais privilegiadas do país, em busca de melhores condições de trabalho, atraídos por um discurso de prosperidade. Ao ser cooptado por esse discurso, os valores que movem a vida de Gildo passaram a ser muito diferentes daqueles que movem a vida de Luzimar. Para este, a ligação com a família, com os amigos de infância, ou ainda, com a história de

sua cidade são as razões que o fazem permanecer em seu lugar de origem. Para Gildo, esses valores não são importantes, o que importa é ganhar dinheiro para poder comprar carro e casa em uma cidade grande e, permanecer em Cataguases, uma pequena cidade de interior, não o ajudaria a conquistar esses objetivos.

Esse afastamento entre os dois personagens e os modos de vida representados por cada um deles, certamente entraria em choque mais cedo ou mais tarde. Embora os dois tenham compartilhado um passado em comum, o deslocamento feito por Gildo modificou não só seu lugar de moradia, mas também o seu modo de pensar. Para este personagem, não há muito o que se ganhar com o passado, o que ficou para trás deve ser enterrado e esquecido. Dessa forma, torna-se incompatível uma relação de afeto entre os velhos amigos, pois Gildo sente desprezo pela vida atual de Luzimar e não aceita como legítimas as escolhas feitas por ele:

Gildo retorna.

— Eu tenho pena de você, cara. Pena mesmo, juro... Porque você está fodido [...] Um dia, quando menos perceber, acabou... é o fim da linha... E que merda de vida você levou, cara!, que merda de vida!

Luzimar levanta.

— Ê, Gildo, quem é você pra falar assim comigo?

— Eu? Ninguém... Mas, espera pra ver... Eu me dei bem, entende? Todo mundo que foi embora se deu bem [...]

Luzimar caminha rumo à porta.

— Espera aí, cara, não vai ainda não!

— Eu tenho de ir.

Gildo agarra com força o braço esquerdo de Luzimar.

— Senta aí, cara. Deixa de ser bobo. Você ficou chateado comigo? [...]

— Me larga, Gildo, eu tenho de ir embora!

— Espera aí, Luzimar. Vamos lá na rua do Comércio comprar o presente da sua mulher, como é mesmo o nome dela?, depois te levo pra casa.

— Me larga, porra! [...]
Luzimar [...] apanha a bicicleta, sai pedalando rapidamente.
Mesmo contido pela mãe, Gildo corre para o meio da rua:
— Vai, panaca, vai cuidar da mulherzinha! Vai, bundão! Trouxa!
Panaca! Vai!, grita, acendendo um rastilho de lâmpadas nas casas vizinhas. (RUFFATO, 2016, p. 248-249)

É notória, portanto, a incompatibilidade de visões de mundo entre os velhos amigos, o que também revela a conseqüente insensibilidade que acometeu Gildo na sua maneira de entender a vida. Isso fica evidente quando no fim do capítulo, enquanto Luzimar corre em busca de comprar um presente para sua esposa, Gildo adormece no sofá da casa de sua mãe e não celebra com ela o Natal, motivo de sua ida à Cataguases. É como se a escolha de Gildo o tornasse menos humano, ou ainda, menos preocupado com as pessoas que estão a seu redor, tornando-o uma pessoa solitária e insensível.

No filme de Villamarim, as questões supracitadas são ampliadas e o conflito entre os dois personagens é explicitado de forma mais contundente por meio da adição de cenas em que a oposição passado-presente se coloca de maneira categórica na tela. Por exemplo, no filme, a esposa de Luzimar é mostrada como uma mulher que fora prostituta. Isso fica claro na seguinte situação: Gildo dirige até a Ilha, uma casa de prostituição da cidade, mesmo a contragosto de Luzimar. Lá, Gildo encontra algumas prostitutas que fizeram parte de sua adolescência e sente falta de uma delas em especial, Toninha. Gildo não sabe que Toninha se tornara esposa de Luzimar e isso passa a ser motivo de escárnio por parte de Gildo, causando uma briga entre eles. Existem, pelo menos, duas diferenças a serem consideradas na narrativa do filme quanto a essa questão: primeiro, a mudança do nome da personagem do livro, que é Soninha e não Toninha; segundo, a explicitação de que ela já foi prostituta. Ao assim proceder, o diretor sugere a criação de outro personagem que se distancia do romance de partida, criando um elemento dramático na narrativa que

reforça o caráter nobre de Luzimar, uma vez que o personagem não parece se importar com o passado da esposa, o que, por si só, geraria preconceitos em uma sociedade moralista e conservadora.

Outro personagem que merece atenção é Zunga, já que sua trajetória é ligeiramente diferente nas duas obras. Ele está presente em vários capítulos do livro, porém não aparece no capítulo central para o filme. Na obra de Ruffato, Zunga é mais bem detalhado no capítulo “Ciranda” (p. 47). É neste capítulo que o autor mostra as características do personagem que serão, inclusive, aproveitadas e deslocadas por Villamarim no filme. Zunga, em *O mundo inimigo*, é um dos três filhos de Bibica, uma ex-prostituta, que mora vizinho à casa de dona Zulmira, mãe de Luzimar. Ele é descrito como um alcoólatra, espécie de malandro que anda vagueando pela cidade e assíduo frequentador da Ilha. Outra característica do personagem mostrada no livro é o fato de ele ser um pedófilo, uma vez que, em dois momentos da obra, ele assedia sexualmente duas crianças. Uma dessas crianças é Luzimar. O filme não traz essa questão especificamente, no entanto, não se furta de problematizar o tema da violência sexual. Em uma das sequências mais fortes dramaticamente da narrativa fílmica, Zunga (Démick Lopes) estupra a esposa de Luzimar, aproveitando-se da onipresença barulhenta do trem que atravessa a cidade no momento do crime. O que Villamarim faz, portanto, é juntar diversas características e informações presentes no livro acerca de Zunga e as sintetiza em uma das cenas mais emblemáticas da película, posicionando a câmera atrás do trem, de modo que o espectador não observe diretamente o estupro e só ouça o barulho das rodas de ferro, reforçando o tom dramático da sequência.

A tensão entre os personagens principais é mostrada de maneira fragmentada ao longo dos vários capítulos do livro. E o leitor, aos poucos, descobre um evento específico do passado que desencadeou esse processo, a morte de Marquinhos, ao ser jogado da ponte para buscar a bola de Gildo que

caíra no rio Pombas. No filme, essa revelação é feita nas cenas finais quando os dois discutem violentamente. Só então, o espectador consegue entender que se trata de um ressentimento antigo por conta dessa morte, e que a relação de Luzimar e Gildo já estava abalada desde o episódio em questão. Ao condensar esses eventos do passado em algumas poucas cenas, o diretor confere ao filme um tom mais dramático, tanto pela contundência dos diálogos quanto pelo forte apelo visual conferido aos fatos. Assim, a narrativa fílmica potencializa para o espectador traços importantes do universo literário de Ruffato.

Nesse sentido, podemos afirmar que a adaptação de Villamarim amplia o já vasto mundo fictício criado por Ruffato e estabelece uma potente tradução da obra do escritor mineiro. O que Ruffato apresenta na escrita, com um estilo caleidoscópico, mesclando discurso direto com discurso indireto e trazendo múltiplas vozes para sua narrativa, Villamarim traduz, através de som e imagem, as múltiplas camadas de significado presentes em *O mundo inimigo*. Para isso, o diretor utiliza diversos recursos da linguagem cinematográfica, além de fazer algumas modificações na estrutura narrativa, a fim de produzir na tela efeitos de sentido presentes na obra escrita.

Villamarim logra, portanto, uma tradução com densidade e amplitude à altura da obra de Ruffato. No que diz respeito à questão temática, o diretor enfatiza aquela que talvez seja a principal questão de *O mundo inimigo*: o desenraizamento, fazendo com que o embate entre presente e passado esteja manifesto em cada detalhe do filme. A utilização de longos silêncios e de longas cenas contemplativas trazem em si uma gama de significados nessa direção. Seja o desconforto dos personagens com sua condição, seja o constrangimento diante de pessoas que compartilham um passado, mas que já não têm muito o que compartilhar no presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos observar por meio dessa análise que tanto o livro de Ruffato quanto o filme de Villamarim trazem questões caras ao dilema do sujeito contemporâneo no conflito entre o individual e o social, através da discussão de questões, tais como a condição do trabalhador pobre, operário e as pressões que sofre para sair de sua terra natal e ir buscar melhores condições de vida em outras cidades, o esvaziamento e a repetição da vida em uma cidade do interior, entre outros.

Concluimos então que o filme, embora discutindo as mesmas questões do livro, traz uma nova forma de abordagem na tela. É o caso dos conflitos resultantes das escolhas pessoais. Se, para o personagem Gildo, aquela cidade não o pertencia mais, pois já não reconhecia as pessoas que ali habitavam, para Luzimar, no entanto, a dúvida de que sua vida poderia ter sido melhor se tivesse partido o atormenta sempre quando confrontado com as conquistas de seu amigo. A verdade é que nenhum dos dois personagens aparentam ser plenamente felizes em suas vidas e ambos carregam fantasmas de seu passado e insatisfações com seu presente.

No livro, esses conflitos vão sendo desvelados aos poucos e o ponto central é mais a repercussão dos fatos na vida dos personagens do que os fatos em si. Já o filme, em outra perspectiva, opta por contar as histórias desses personagens sem aprofundamento das implicações de suas escolhas no presente. A vida segue aparentemente da mesma forma que antes, pois nada mudou. Isso fica explícito na última cena em que Toninha mostra o resultado positivo do teste de gravidez a Luzimar. O personagem não esboça qualquer reação de alegria, mas se mantém consternado e diz cabisbaixo: “A vida é... é isso mesmo...” (REDEMOINHO, 2016). A ideia de redemoinho expressa no título é, portanto, eminentemente interno aos personagens e não se mostra na superfície.

Por fim, é nessa existência circular e nesse embate entre presente e passado que a literatura de Ruffato se constrói, demonstrando não haver conforto para quem vive no andar mais baixo da sociedade. Seu projeto literário de contar a saga do operariado brasileiro desde a segunda metade do século XX até o início do século XXI tem na tradução fílmica de Villamarim um importante aliado. Ao produzir uma narrativa cinematográfica sugestiva e contemplativa, o diretor consegue ampliar as camadas de leitura da obra do escritor mineiro e apontar para novos percursos de sentido. Dessa forma, a relação cada vez mais estreita entre cinema e literatura tem aqui um representativo exemplo.

REFERÊNCIAS

- BERMAN, Antoine. “A tradução em manifesto”. In: _____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: Edusc, 2002.
- CATTRYSSE, Patrick. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerpen-Apeldorn: Garant, 2014.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “O lugar de fala”. In: _____. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012. Epub.
- ELLESTRÖM, Lars. *Media Transformation: the transfer of media characteristics among media*. Palgrave Macmillan, 2014.
- GENETTE, Gerard. “Fronteiras da narrativa”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971.

- GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira; WALTY, Ivete Lara Camargos. “Ruffato: um escritor e um projeto de nação”. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 51, p. 41-63, 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/2YWwLEh>>. Acesso em: 12 mai. 2020.
- JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- METZ, Christian. “A grande sintagmática do filme narrativo”. In: *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1979.
- PLAZA, Júlio. “Tradução intersemiótica como pensamento em signos”. In: _____. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- REDEMOINHO. Direção: José Luiz Villamarim. Produção: Vania Catani. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2016. 1 DVD (100 min).
- RUFFATO, Luiz. *Inferno provisório*. São Paulo: Companhia das Letras, 1ª Ed., 2016.
- SARAIVA, Juracy Assmann. “Literatura e cinema: encontros de linguagens”. In: _____. *Narrativas verbais e visuais*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CAPÍTULO 5

FIGURAÇÕES DO MITO DO *COWBOY* EM *NO COUNTRY FOR OLD MEN*, ROMANCE E FILME

Francisco Romário Nunes

A história do *cowboy* americano se confunde com a própria história da conquista do Oeste pelos Estados Unidos. Representado inicialmente nos romances populares do século XIX, conhecidos como *dime novels*, esse personagem ganhou fama nos filmes do gênero *western* ao longo do século XX, e se consolidou como uma das figuras centrais na mitologia do Oeste. Dos anos 1920 até a década de 1960, boa parte dos filmes de Hollywood foi protagonizada pela presença do *cowboy*, em que sua força era posta à prova em um espaço selvagem habitado por nativos que eram vistos como indivíduos que ameaçavam o progresso do país vindo do Norte. Nesse sentido, o *cowboy*, sobre seu cavalo, acompanhava as diligências (carruagens movidas à tração animal) e abria caminho para os primeiros assentamentos do Oeste.

Com o enfraquecimento dos filmes de *western* a partir dos anos 1960, o que coincide com uma nova consciência político-ideológica da nação, especialmente fruto do ressentimento diante do conflito bélico com o Vietnã, o *cowboy* perde parte do seu vigor heroico na cultura da mídia. Entretanto, algumas representações deste personagem histórico continuam movendo imaginários. Nessa perspectiva, o escritor estadunidense Cormac McCarthy produz uma literatura que apresenta novas figurações do *cowboy* na contemporaneidade. Os romances *All the pretty horses* (1992), *The crossing* (1994) e *Cities of the plain* (1998), que compõem a Trilogia da Fronteira, fornecem imagens que invocam *cowboys* em uma terra que está sendo modernizada rapidamente desde o início do século XX.

Em *All the pretty horses*, por exemplo, que se passa no período pós Segunda Guerra, o protagonista John Grady Cole recusa em admitir a perda do rancho no Texas e decide migrar para o México em busca de uma vida primitiva em torno da criação de cavalos. Indiferente à sua existência, o espaço mexicano também não propicia a energia que o vaqueiro necessita para viver as histórias que seu avô lhe narrava – experiências do século XIX – e, portanto, sua aventura na nação vizinha é abreviada. De volta aos Estados Unidos, John Grady experimenta um sentimento de perda e derrota, revelando o caráter anacrônico do personagem diante das transformações espaciais e culturais do seu país natal.

Publicado em 2005, *No country for old men* (*Onde os velhos não têm vez*), romance subsequente a Trilogia da Fronteira e objeto de análise do presente artigo, também sinaliza para uma condição anacrônica do *cowboy* em um contexto de guerra ao narcotráfico que transcorre nos anos 1980, tempo da narrativa. Nessa obra, vemos a desconstrução da virilidade do homem do Oeste e, principalmente, do papel de heroicidade inscrito no personagem Llewellyn Moss.

A narrativa se passa na região da fronteira entre Texas e México e é centrada em três personagens principais: Llewellyn Moss, um veterano da Guerra do Vietnã, casado com Carla Jean; Ed Tom Bell, ex-combatente na Segunda Guerra Mundial e xerife do condado de Terrell, Texas; e Anton Chigurh, um criminoso em série. O destino trágico da história tem início quando Moss encontra na cena de um tiroteio – com vários mortos no deserto – uma valise com alguns milhões de dólares. Ao empreender fuga com o dinheiro, Moss atrai grupos de traficantes interessados em reaver os valores, dentre eles Chigurh, que surge como um assassino espontâneo, pronto para eliminar qualquer inimigo que atravesse o seu caminho. O xerife Tom Bell, por sua vez, conserva no seu trabalho uma espécie de honra aos xerifes de tempos

antigos. Contudo, o modo como ele lida com seguidos crimes encerra-o numa posição de impotência, pois Tom Bell não é capaz de proteger as pessoas do seu condado.

O romance de McCarthy foi adaptado para as telas de cinema dois anos mais tarde, em 2007, pelos irmãos Ethan Coen e Joel Coen. Os diretores ancoram a narrativa no *western*, contudo renovam a sua linguagem e se apropriam da trama de McCarthy com o intuito de desconstruir o mito do *cowboy* no cinema – modelado por meio de um *tópos* tradicional – que foi popularizado nos clássicos do gênero. Para Adams (2015, p. 166), “os Coens devem ter visto algo de si mesmos na escrita de McCarthy, um contador de histórias semelhante com uma abordagem de ficção policial que combinava com suas próprias filosofias e visões de mundo.”¹ Nesse sentido, os diretores extraem cenas que se desenvolvem no romance em um estado de selvageria, em que a extrema violência no deserto e nas pequenas cidades do Texas descrita por McCarthy estabelece um ponto de contato com a própria filmografia dos Coen, a exemplo de *Blood simple* (*Gosto de sangue*, 1984) e *Fargo* (1996).

Além disso, a representação de homens da fronteira como sujeitos exaltantes que é questionada no romance é retomada na adaptação fílmica, onde os diretores constroem as relações conflituosas do espaço do Oeste em linha com as transformações culturais que designam indivíduos expurgados de uma realidade que não existe mais e que são incapazes de exercerem suas influências socialmente. Esse conflito afeta sobremaneira os personagens Llewellyn Moss e o xerife Tom Bell.

Nesse contexto intermediário, buscamos entrecruzar as narrativas de *No country for old men* no sentido de explorar como o romance e o filme

¹ “The Coens must have seen something of themselves in McCarthy’s writing, a kindred storyteller with an approach to crime fiction that matched their own philosophy and worldview” (ADAMS, 2015, p. 166). Tradução nossa.

problematizam as facetas do *cowboy* representado na cultura americana, tomando como foco de análise o personagem Llewellyn Moss. Convertido numa espécie de *cowboy* contemporâneo, Moss recorda os heróis do passado, mas suas escolhas são embaçadas por forças maiores do que ele no espaço da fronteira.

Antes de iniciarmos nossa diligência textual pelas narrativas em questão, é preciso refrescar a discussão em torno da relação entre literatura e cinema como mídias móveis e deslizantes entre si. Para o presente texto, sublinhamos brevemente alguns aspectos do conceito de intermedialidade que nos ajudarão a compreender a conexão entre ambas as artes. Desde os anos 1990, quando o conceito de intermedialidade surgiu no sentido de configurar “[...] um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (JAJEWSKY, 2012, p. 18), vários esforços metodológicos vêm sendo construídos com o objetivo de caracterizar melhor este campo de estudo, bem como ampliar as abordagens críticas.

A conexão da literatura com a imagem em movimento é histórica e remonta aos primeiros momentos do cinema no final do século XIX, quando este ainda era limitado à máquina do cinematógrafo, invenção dos irmãos franceses Auguste Lumière e Louis Lumière. A partir de avanços técnicos desenvolvidos tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, país no qual Hollywood, distrito nos arredores de Los Angeles, se estabelece como o local onde nasce uma grande indústria do entretenimento da sétima arte já nas primeiras décadas do século XX, companhias cinematográficas produziram uma quantidade relevante de novos filmes. Rapidamente, adaptações fílmicas de obras literárias surgiram projetando nas telas narrativas de autores como William Shakespeare, Charles Dickens, Mary Shelley, Jane Austen, entre tantos outros, dando início a uma leva de escritores, do cânone clássico ou fora dele, que tiveram suas obras reescritas no cinema.

Assim, desde a invenção do cinematógrafo, o fenômeno da adaptação fílmica se consolidou como uma prática cultural manifestada entre as duas mídias literatura e cinema. Em sentido amplo, filmes adaptados de obras literárias configuram-se narrativas intermediáticas, uma vez que são produtos mutantes que cruzam fronteiras artísticas. Nesse contexto, Rajewsky (2012, p. 23) focaliza a intermidialidade como uma categoria de análise de textos e outros produtos das mídias. Além disso, a autora articula três subcategorias que permitem fazer distinções a depender do tipo de narrativa e do suporte midiático.

A saber, a primeira subcategoria definida por Rajewsky (2012, p. 24) é a de *transposição intermediática*, na qual a autora inclui as adaptações fílmicas, pois envolve um processo de transformação específico. A *combinação de mídias*, por sua vez, abrange fenômenos diversos, tais como ópera, filme, teatro, performance, instalações, quadrinhos etc. e indica o funcionamento de, pelo menos, duas mídias distintas em um produto artístico; essa subcategoria também possui configurações multimídias e mixmídias. Por fim, Rajewsky (2021, p. 25) apresenta a terceira e última configuração chamada de *referências intermediáticas*; nessa abordagem, temos, por exemplo, referências que podem ser expressas dentro de um texto literário ou um filme, e produzir efeitos de significação de determinados produtos.

Apesar de criar essas distinções, Rajewsky entende que alguns dos critérios se repetem e uma única narrativa intermediática pode se encaixar em mais de uma subcategoria, podendo ocorrer em todas as três. Um bom exemplo expresso pela autora refere-se às adaptações fílmicas que

podem ser classificadas na categoria de combinação de mídias; como adaptações de obras literárias, elas podem ser classificadas na categoria de transposições midiáticas; e, se fizerem referências específicas e concretas a um texto literário anterior, essas estratégias

podem ser classificadas como referências intermediáticas.
(RAJEWSKY, 2012, p. 26)

Nota-se, portanto, concepções que conferem caminhos de análise para objetos oriundos do universo intermediático. É importante salientar que a adoção de uma categoria intermediática deve ser acompanhada de uma leitura cultural, pois qualquer produto de mídia pode ser localizado a partir de determinadas práticas culturais e discursos ideológicos de uma sociedade. Na presente análise, enfatizamos a imagem do *cowboy* como um produto cultural que foi disseminado tanto na literatura quanto no cinema, bem como no diálogo intermediático de ambas as expressões artísticas, a exemplo da adaptação fílmica *No country for old men*.

Dessa forma, a intermedialidade faz parte de um desenvolvimento tecnológico – que possibilita a criação de novas mídias, como o cinema, o rádio, a TV e o *videogame* – circunscrito por processos históricos, econômicos e sociais (MÜLLER, 2012, p. 79). A existência das adaptações fílmicas só foi possível graças ao advento do cinema, que foi apresentado como um novo dispositivo narrativo e imaginativo no final do século XIX, mas ao mesmo tempo essa nova expressão logo foi desenvolvida para reproduzir paradigmas culturais e ideologias nacionalistas para um público cada vez mais afeito à arte cinematográfica. A condução de estudos sobre intermedialidade deve permitir a leitura crítica não apenas dos aspectos técnicos e estéticos das mídias, mas também observar as funções sociais da transformação, da combinação e das referências artísticas na cultura.

Este debate nos devolve à análise do *cowboy* como parte de um imaginário narrativo e discursivo que foi construído no diálogo das mídias literatura e cinema na história dos Estados Unidos. Mencionados anteriormente, os *dime novels*, romances de aventura do século XIX sobre a conquista do Oeste, se destacaram como histórias que apresentavam aos novos

colonos as possibilidades da vida na fronteira. Nessa linha, Bazin (2014, p. 239) advoga que “a Saga do Oeste existia antes do cinema nas formas literárias ou folclóricas, e a multiplicação dos filmes não acabou, aliás, com a literatura do gênero *western*, que continua a ter seu público e a fornecer aos roteiristas seus melhores temas.” Entretanto, é inegável a afirmação de que foi através do cinema, mais precisamente sob a marca da indústria cinematográfica de Hollywood, que os filmes de faroeste expressaram o “mito da fronteira” com maior empenho e força. Nesse sentido, Shohat e Stam (2006) devotam uma importante crítica sobre o paradigma do *western* na cultura dos Estados Unidos, especialmente no modo como o gênero “[...] narrou a história de aventuras na fronteira americana em estilo imperialista.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 168).

Shohat e Stam (2006, p. 169) explicam que os filmes de *western* geralmente situam o espectador no momento histórico no qual a fronteira está em plena exploração. Nas representações dos personagens, os índios, os negros e os mexicanos são transformados em temidos agressores. Nesse meio-tempo, “o prestígio de um herói – e, indiretamente, de um ator – era definido pela quantidade de índios que ele conseguia exterminar.” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 170). É nesse contexto que a imagem do *cowboy* é moldada na cultura da mídia cinematográfica. Além da “idealização épica” da aventura, o *western* compõe a figura do “bom *cowboy*” que encarna os traços de um homem forte, rude e corajoso, sendo o único capaz de conquistar a paisagem selvagem do Oeste (BAZIN, 2014) e permitir que a locomotiva chegue até terras distantes.

Com isso, construiu-se uma mitologia do Oeste na produção cultural dos Estados Unidos na qual foi produzido um forte imaginário da nação envolvendo a conquista daquele espaço e os atos heróicos dos personagens que apareciam montados a cavalo. Em *John Ford and the American West* (2004), por exemplo, Peter Cowie analisa o mito do Oeste e como esse espaço foi explorado

na cinematografia do diretor John Ford, ao longo de sua extensa produção, que coexiste com a própria história do gênero *western*. Para Cowie, “os *westerns* de Ford fluíam de uma tradição vibrante nas artes visuais – uma tradição enraizada nas aspirações do Destino Manifesto, a crença que impulsionou a sociedade americana para o Oeste durante o século dezenove.” (COWIE, 2004, p. 7).² Cowie também observa que as cenas dos filmes de Ford geralmente apresentam “[...] uma visão mítica das planícies e desertos do Oeste americano, personificada de forma mais memorável em Monument Valley, com seus montes e mesas que se elevam acima dos homens a cavalo, sejam eles colonos, soldados ou nativos americanos.” (COWIE, 2004, p. 12).³

Dessa forma, enquanto um cavaleiro alçado a herói, o *cowboy* aceita a missão de marchar rumo ao Oeste e fazer surgir o sentimento de grandeza da nação que encontra no personagem a representação cristalizada do discurso do “eu” dominador contra o “outro” selvagem. Entretanto, dentro dessa relação de poder, o discurso hegemônico do euro-americano apaga a própria constituição da identidade do *cowboy* como parte de um processo de aculturação entre os *vaqueros* mexicanos e os colonos anglo-americanos que se estabeleceram na fronteira. Referências dessa miscigenação cultural pouco aparecem nos filmes clássicos do gênero *western*.

Historicamente, enquanto os colonos germânicos tinham como tradição a criação de porcos, foram os espanhóis (e, também, os portugueses) que introduziram a cultura de criação de gado nas Américas entre os séculos XVI e XVIII. Desse modo, quando os anglo-americanos migraram para o

² Ford's Westerns flowed from a vibrant tradition in the visual arts – a tradition rooted in the aspirations of Manifest Destiny, the belief that propelled American society westward during the nineteenth century. (COWIE, 2004, p. 7). Tradução nossa.

³ A mythic vision of the plains and deserts of the American West, embodied most memorably in Monument Valley, with its buttes and mesas that tower above the men on horseback, whether they be settlers, soldiers, or Native Americans. (COWIE, 2004, p. 12). Tradução nossa.

Texas no século XIX, encontraram na região vários ranchos mexicanos que sobreviviam da criação de gado. Assim, aos poucos, os novos colonos aprenderam com os mexicanos os hábitos de lidar com o gado, assimilando outros elementos daquela cultura, tais como as vestimentas usadas pelos *vaqueros* e, até mesmo, partes do vocabulário em espanhol. Nesse sentido, além da palavra *vaquero*, o termo *charro* também era usado para identificar os cavaleiros mexicanos. Inclusive, a expressão *cowboy* era sequer popular no período. Em inglês, eram mais comuns os termos “cowhand”, “waddie” e “buckaroo” (que seria uma associação da língua inglesa mais direta à palavra *vaquero*) (CLAYTON; HOY; UNDERWOOD, 2001). A palavra *cowboy* só foi popularizada quando os escritores oitocentistas de *dime novels* passaram a defini-la com o mesmo sentido de *vaquero* em suas histórias, sendo, em seguida, reproduzida pelo cinema de Hollywood.

De todo modo, o que precisa ser entendido é que a imagem do *cowboy* faz parte de um processo de hibridização étnica e cultural, cuja identidade foi formada na relação de culturas e povos diferentes. Deve-se destacar que não foram apenas os mexicanos que contribuíram para a construção da identidade do *cowboy* americano. No contexto do século XIX, os afro-americanos também tiveram influência nessa tradição cultural da fronteira, com estimativa de que existiam milhares de “black cowboys” no trabalho com o gado (GOLDSTEIN-SHIRLEY, 1997). Entretanto, com o tempo, houve apagamentos dessas relações multiétnicas e multiculturais do *cowboy* americano, principalmente por parte de Hollywood.

No lugar, os filmes de *western* reproduziram a imagem do *cowboy* como algo original da cultura anglo-americana. O embranquecimento do *cowboy* foi uma escolha ideológica de Hollywood, reforçando seus aspectos enquanto um indivíduo masculino dominante e autêntico. No mito do Oeste Selvagem, reproduzido pela cultura hegemônica, o *cowboy* passa a representar a ideia

americana da origem e, segundo Wright (2001, p. 3), esse personagem definiu o mito individualista, e o mito refletiu as ideias individualistas que moldaram a percepção da nação. É exatamente a problematização desse traço mítico que analisamos no romance *No country for old men* e na adaptação fílmica homônima.

Para aprofundar um pouco mais essa discussão, no livro *The Wild West: the mythical cowboy and social theory*, Wright revisa a história do mito do Oeste e assinala os reflexos sociais de sua concretização. Em muitas narrativas clássicas, literárias e fílmicas, nos acostumamos com a imagem de

Um *cowboy* solitário [que] emerge de um vasto deserto. Ele anda a cavalo e usa uma arma, e representa a liberdade e a igualdade. A natureza selvagem é perigosa, mas bela – florestas, montanhas, desertos, pradarias. Oferece a esperança de uma nova ordem social construída em uma fronteira aberta. Esta é a imagem famosa e familiar do Velho Oeste americano. (WRIGHT, 2001, p. 1)⁴

Wright (2001, p. 1) defende que esta imagem evoca uma série de outros personagens e eventos, tais como fazendeiros, pistoleiros, índios, colonos, xerifes, trens de vagão, movimentação de gado, campos de mineração e violência. E este imaginário conta uma história cultural associada à construção de uma nova sociedade na América marcada pela teoria do individualismo de mercado. Durante todo o século XIX e em parte do século XX, o individualismo do *cowboy* serviu como um dos principais símbolos com pretensões de entreter e ao mesmo tempo justificar as propostas da sociedade

⁴ A lone cowboy emerges from a vast wilderness. He rides a horse and wears a gun, and he represents freedom and equality. The wilderness is dangerous but beautiful – forests, mountains, deserts, prairies. It offers the hope of a new social order built on an open frontier. This is the famous and familiar image of the American Wild West. (WRIGHT, 2001, p. 1). *Tradução nossa.*

de mercado, fornecendo uma compreensão social indolor acerca desta ideologia. Em outras palavras,

Enquanto o *cowboy* cavalga a fronteira selvagem, ele simboliza ideias individualistas. Os faroestes que contam sua história constituem um mito de origem social, o mito do Velho Oeste. Enquanto luta pela verdade e pela justiça, para salvar os cidadãos decentes, ele endossa os valores individualistas. Ele luta por uma nova sociedade, uma sociedade civil baseada nas relações de mercado. O mito do *cowboy* explica as relações de mercado, as relações do individualismo, usando imagens culturais. (WRIGHT, 2001, p. 1)⁵

Partindo da explicação do mito do *cowboy* conforme Wright, iniciamos a análise de *No country for old men*, romance e filme. A narrativa literária, como antecipado no início deste texto, apresenta três personagens centrais, Llewellyn Moss, o xerife Tom Bell e o enigmático assassino Anton Chigurh. Os personagens, apesar de habitarem o mesmo espaço da fronteira, possuem formas diferentes de lidar com os domínios do Oeste. Enquanto o xerife Tom Bell luta para manter sob controle os crimes violentos que o fadigam, Moss não se preocupa com as consequências de seus atos, a exemplo de tomar para si o dinheiro do crime. Por fim, Chigurh responsabiliza-se por impulsionar a violência na fronteira, apoiando-se em uma filosofia própria de que existe uma força soberana que precisa ser seguida. Para a presente análise, focaremos nas figurações do personagem Moss.

Em uma leitura rápida, compreendemos que o romance de McCarthy problematiza exatamente o lugar do *cowboy* na paisagem de um Novo Oeste.

⁵ As the cowboy rides the wild frontier, he symbolizes individualist ideas. The Westerns that tell his story comprise a myth of social origin, the myth of the Wild West. As he fights for truth and justice, to save the decent citizens, he endorses individualist values. He fights for a new society, a civil society based on market relations. The cowboy myth explains market relations, the relations of individualism, using cultural imagery. (WRIGHT, 2001, p. 1). *Tradução nossa.*

Ao atingir um ponto de não retorno, Moss absorve uma espécie de simulacro de vaqueiro em plena guerra do narcotráfico. Em uma das cenas mais relevantes do romance para compreendermos a derrocada do arquétipo mítico do *cowboy*, depois de várias travessias carregando o dinheiro e de embates contra inimigos, o personagem – que acabara de deixar o hospital por conta de um ferimento a tiro – entra em uma loja em busca de roupas. No local, Moss procura a seção de botas, “Tony Lama, Justin, Noconas. [...] eu preciso de botas e algumas roupas, disse ele.” (MCCARTHY, 2005, p. 190).⁶ Em seguida, Moss solicita calças jeans, camisa, meias e cinto. O atendente pergunta se ele quer ver os chapéus e Moss escolhe um da marca Stetson. Na visão de A. K. Estes (2013, p. 185), as vestimentas fazem referência ao mito do *cowboy*. Ou seja, Moss copia um simulacro de *cowboy* que fora reproduzido nas histórias do Velho Oeste. Sua aparência é apenas uma miragem dos heróis do passado, mas, diferentemente dos heróis do *western*, suas escolhas são trágicas e cruciais para o destino das pessoas próximas, como fica evidente quando sua esposa, Carla Jean, é morta por Chigurh. Em resumo, Moss subestima as transformações existentes na fronteira, onde os valores antigos não podem mais ser seguidos no Novo Oeste.

Esta mesma cena é representada no filme dos Coen. Entretanto, os diretores optam por produzir ressonâncias menos intensas em referência ao simulacro do *cowboy*, apagando diálogos e o momento em que o personagem escolhe as roupas. No lugar, Moss (interpretado por Josh Brolin) entra na loja vestido apenas com uma camisola hospitalar e botas, o que provoca um teor cômico à cena:

⁶ Tony Lama, Justin, Noconas. [...] I need boots and some clothes, he said. (MCCARTHY, 2005, p. 190). Tradução nossa.

Figura 1: Moss entra em uma loja



Fonte: COEN, E.; COEN J., 2007.

Por outro lado, o efeito cômico também aponta para a miragem de um personagem em contraste com os valores do passado, conforme o mito pretendia explicar as razões da ideologia individualista da sociedade americana, descrito por Wright. Os Coen parecem explorar o que A. K. Este compreende quando analisa o romance: a ideia de que “este não é mais um país de *cowboy* (simulado ou de outro modo), pois agora é marcado por drogas, dinheiro e laços sociais e familiares decadentes.” (ESTES, 2013, p. 186).⁷ Essa percepção abre margem para pensarmos como a ideologia individualista de mercado que absorveu o mito do *cowboy* na cultura americana originou outros efeitos na contemporaneidade que afetam diretamente a condição humana.

Nesse contexto, o texto literário e o filme lêem o mito de modos diferentes. Se o romance de McCarthy se volta para o ritual em torno das vestimentas que buscam revelar a anacrônica existência de um *cowboy* em plena guerra das drogas na fronteira, o filme constrói a imagem de Moss através de

⁷ This *country* is no longer one of the cowboy (simulated or otherwise) but is now marked by drugs, money and decaying societal and familial ties. (ESTES, 2013, p. 186). Tradução nossa.

um caráter cômico, que também não deixa de expor a irônica existência de um personagem *cowboy* no mesmo contexto.

Ao longo da narrativa literária fica evidente que Moss não possui controle do espaço do Oeste, e suas escolhas o levam para um destino trágico. Seu domínio como homem do Oeste é precário, o que desestabiliza o caráter mítico do suposto herói. Nessa história, é a própria crença na ideologia individualista que faz com que Moss acredite que ele conseguirá sair ileso e ficará com o dinheiro do tráfico como prêmio. Porém, naquele contexto de violência e guerra na fronteira, o valor social do individualismo não tem mais a mesma força e tampouco parece ser apreciada de modo que evite o efeito trágico do humano. Assim, pouco depois da metade do livro, Moss é morto em um tiroteio com traficantes mexicanos em um motel em El Paso, Texas. A imagem de *cowboy* destemido que o personagem detinha no romance, até então, é desconstruída, refletindo a impossibilidade de o mito produzir os mesmos efeitos ideológicos do passado.

O filme dos irmãos Coen, por sua vez, endossa a desconstrução do mito do *cowboy* por meio da exposição do corpo caído. Na cena do assassinato de Moss, o espectador só consegue enxergar o ponto de vista do xerife Tom Bell, que ao se aproximar escuta tiros e vê mexicanos fugindo de carro a distância. Quando o xerife se aproxima, desce do seu automóvel e caminha no hotel (no romance se trata de um motel), ele encontra Moss caído na porta de um quarto:

Figura 2:– O assassinato de Moss



Fonte: COEN, E.; COEN J., 2007

Desde a escolha pelo dinheiro no início da narrativa literária, Moss prefere fugir e persuadir a esposa para que faça o mesmo ao invés de enfrentar o mal que se aproxima. Seu individualismo não propõe servir de modelo social para os compatriotas. Ironicamente, Moss usa artifícios individualistas e métodos de guerra para manter-se com o prêmio encontrado no deserto. Contudo, seu oportunismo esbarra na sua incapacidade de combater um inimigo que usa estratégias mais eficientes, o que leva Moss para um final trágico.

No filme, na figura 2, vemos a perspectiva de Tom Bell ao olhar Moss caído no chão. A câmera subjetiva destaca o chapéu de *cowboy* separado de Moss. A cena caracteriza uma metáfora da condição do *cowboy* na contemporaneidade. Em outras palavras, a imagem simboliza o estado de um personagem que acreditou demasiadamente no seu instinto, mas acaba derrotado por forças mais resistentes. As transformações ocorridas no Oeste designam um novo contexto no qual a figura do *cowboy* como índice de uma

ideologia social é desconstruída, restando apenas uma miragem ou um falso simulacro.

Diante disso, o mito do *cowboy* passa a ser problematizado e desconstruído em comparação com visões do passado. Tanto o romance de McCarthy quanto o filme dos irmãos Coen, em suas linguagens e especificidades midiáticas, fornecem outras figurações e imaginários do Oeste. Imagens do *cowboy* – tomando-o como um produto intermediático – continuam sendo perpetuadas na produção cultural, mas novas impressões narrativas nos ajudam a interceptar os efeitos e influências de determinadas ideologias em uma sociedade como a estadunidense. O romance *No country for old men* opera ressignificações importantes acerca do *cowboy* americano, cujo personagem Moss encarna uma dimensão trágica, concretizando uma nova condição cultural nos Estados Unidos. No percurso intermediático, a adaptação fílmica dos Coen ironiza a sedução que a figura do *cowboy* produz no imaginário popular, ao situá-lo como um sujeito incapaz de responder a estímulos heróicos. No filme, o mito encontra o fim na porta de um quarto de hotel.

Nesse breve inventário, entrecruzamos o texto literário *No country for old men*, de Cormac McCarthy, e a respectiva adaptação fílmica, dirigida pelos irmãos Coen, através do conceito de intermedialidade, com o objetivo de desvelar imagens que essas narrativas produzem sobre o mito do *cowboy* americano. Como vimos, o caráter ficcional do mito é atualizado e reinterpretado, possibilitando outras leituras contemporâneas. No diálogo das mídias, o imaginário do Oeste, do qual o *cowboy* participa como personagem central, entra em um jogo de imagens, cujos circuitos desencadeiam diversas reflexões críticas.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, J. *The cinema of the Coen Brothers: hard-boiled entertainments*. New York: Wallflower Press, 2015.
- BAZIN, A. O *western* ou o cinema americano por excelência. In: BAZIN, A. *O que é o cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, p. 237-256, 2014.
- CLAYTON, L.; HOY, J.; UNDERWOOD, J. *Vaqueros, cowboys, and buckaroos*. Austin, TX: The University of Texas Press, 2001.
- COWIE, P. *John Ford and the American West*. New York: Harry N. Abrams, 2004.
- ESTES, A. K. *Cormac McCarthy and the writing of American spaces*. New York: Editions Rodopi, 2013.
- GOLDSTEIN-SHIRLEY, D. *Black cowboys in the American West: an historiographical review*. *Ethnic Studies Review*, Tempe, AZ, v. 20, p. 79-89, 1997.
- MCCARTHY, C. *All the pretty horses*. New York: Vintage Books, 1992.
- MCCARTHY, C. *No country for old men*. Vintage Books, 2005.
- MÜLLER, J. E. Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. In: DINIZ, T.F.; VIEIRA, A. S. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, p. 75-95, 2012.
- NO country for old men*. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. Produção: Scott Rudin, Ethan Coen e Joel Coen. Intérpretes: Tommy Lee Jones; Josh

Brolin e outros. Roteiro: Joel Coen e Ethan Coen. Música: Carter Burwell. Los Angeles: Paramount Vantage, c2007. 1 DVD (122 min), widescreen, color. Produzido por Paramount Vantage e Miramax Films. Baseado no romance “*No country for old men*” de Cormac McCarthy.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 15-45, 2012.

SHOHAT, E; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

WRIGHT, W. *The Wild West: the mythical cowboy and social theory*. London: Sage Publications, 2001.

CAPÍTULO 6

O AMOR QUE NÃO OUSA DIZER SEU NOME, MAS QUE SE PERMITE SER PINTADO

Ruan Nunes

Embora sejam experiências particulares e individuais, não me parece arriscado afirmar que todas as pessoas já passaram por momentos nos quais uma melodia de uma música, uma cena de um filme ou mesmo um quadro específico tenha “mobilizado” algo difícil de transpor em palavras. Explicar essas sensações complexas em palavras simples não é uma tarefa fácil, logo muitas pessoas buscam nas artes tentativas de negociar esses sentimentos intraduzíveis. A arte surge, portanto, como um mecanismo de negociação de expressões afetivas: ela nos ajuda a falar sobre nossas dores e nossas alegrias, sobre nossas frustrações e nossos prazeres. Entretanto, será que podemos dizer o mesmo sobre cenas ficcionais nas quais personagens utilizam as artes para expressar algo impossível de ser dito? Será que podemos, em algum nível, argumentar que personagens ficcionais, nas suas expressões miméticas, possam nos ajudar a expressar nossas sensações indescritíveis quando eles mesmos, esses personagens fabricados, não conseguem exprimir o que sentem? Seria possível investigar as relações de personagens fictícios com as artes como formas de negociar o que nós, seres “reais” ou “existências corporais” (LAPOUJADE, 2017), sentimos com as mesmas expressões artísticas?

Tais questões me levam a propor uma pergunta-norteadora para este breve trabalho: de que formas as interações entre literatura e pintura em dois romances contemporâneos oferecem um lócus de investigação para um estudo afetivo sobre a invisibilidade lesboafetiva? Dessa forma, analiso *A Married Woman* de Manju Kapur e *A Garota Dinamarquesa* de David Ebershoff com o

intuito de pensar como duas mulheres, Astha e Greta, utilizam suas pinturas como meios afetivos de negociar sentimentos que não conseguem descrever. Para tal, insiro-me, mesmo que limitadamente, no que Thaís Flores Nogueira Diniz (2012, p. 9) descreve como intermedialidade: “fenômeno ocorrente *entre* as mídias e categoria de análise crítica.”

Embora seja uma categoria de análise crítica, a intermedialidade aqui é compreendida na primeira definição de Diniz, “fenômeno ocorrente entre as mídias”, porque não é o objetivo indagar o sucesso ou o desafio das interações intermídias. A pintura é aqui lida como uma fruição barthesiana que desloca também a palavra na descrição literária. Assim, o interesse reside na leitura das pinturas nos romances como expressões afetivas de Astha e Greta, as personagens que pintam e tematizam desejos lesboafetivos. Cabe agora, portanto, contextualizar as negociações ente pintura e literatura que dão base ao trabalho proposto.

Em seu rico estudo *Literatura & Artes Plásticas*, Solange Ribeiro de Oliveira (1993) explora os paralelos entre a semiótica, as artes plásticas e a literatura para indicar as formas pelas quais “a tradição *Ut Pictura Poesis* tem contribuído [...] para enriquecer o estudo da literatura por meio de paralelos com outras artes, enfatizando nas diferentes obras, ora as fontes, ora o estilo, ora o efeito sobre o leitor e o espectador.” (OLIVEIRA, 1993, p. 4, ênfase no original). A autora ressalta, portanto, a rica interação, nem sempre harmônica ou sem ruídos, entre os campos da literatura e artes em suas múltiplas facetas. De forma semelhante, Tânia Franco Carvalhal (2006) também chama atenção em seu famoso trabalho *Literatura Comparada* para o diálogo do referido campo com o mundo das artes como a criação de novas pontes: “[...] a literatura comparada é uma forma específica de interrogar os textos literários na sua interação com outros textos, literários ou não, e outras formas de expressão cultural e artística.” (CARVALHAL, 2006, p. 74).

O que os comentários de Solange Ribeiro de Oliveira e Tânia Franco Carvalho indicam, de maneira resumida, é a necessidade de considerar as interações da literatura com outros campos artísticos como formas válidas de expressão ou investigação. Para além de traçar linhas específicas sobre os limites destas interações, parece-me mais rico reconhecer os caminhos utilizados por obras *indisciplinadas* que recusam definições estáticas e imutáveis. Chamar de *indisciplinadas* tais obras que dialogam com outros campos é uma tentativa de recusar o fechamento proposto por leituras teóricas e destacar que abordagens *indisciplinadas* podem ser frutíferas ao produzirem novos significados. Desta forma, a literatura em diálogo com outras artes promove um processo de recusa de hierarquização artística na qual determinadas expressões como quadrinhos, novelas gráficas e músicas seriam menores ou inferiores que romances literários que aderem às tradições canônicas.

Proponho neste breve trabalho pensar as interações entre literatura e pintura e as circulações afetivas nestas leituras. Entrelaçando uma perspectiva intermediária com teorizações *queer* e afetivas, busco destacar duas cenas paradigmáticas nas quais duas mulheres expressam afetos complexos por meio de pinturas. A leitura que faço destas duas pinturas segue o comentário de Oliveira (1993, p. 8) ao traçar que “[a] leitura da leitura – na verdade uma leitura de segundo grau – constitui a crítica.” Isto é, a leitura que faço parte de expressões verbocêntricas nas quais a linguagem verbal tenta reconstruir a experiência afetiva presente nos quadros pintados. Sendo um pesquisador do campo literário, não surpreende que minha preocupação com o signo na sua expressão verbal seja o cerne da análise, porém, reconhecendo o processo de *signagem* tal qual expresso por Décio Pignatari (2004), também acredito ser necessário pensar as interpretações para além de centradas na linguagem. Abro espaço, portanto, para pensar que esse diálogo entre literatura e pintura possa

oferecer tentativas saturadas de sentimentos que nem sempre são facilmente traduzidos em nossa cultura logocêntrica.

Dessa forma, ao pensar as descrições picturais em *A Married Woman* de Manju Kapur e *A Garota Dinamarquesa* de David Ebershoff, busco sublinhar que as formas de interações intermediáticas nestas cenas – o diálogo entre pintura e literatura – surgem como um “arquivo de sentimentos”, termo cunhado por Ann Cvetkovich (2003, p. 7) para descrever a exploração de “textos culturais como repositórios de sentimentos e emoções, que estão codificados não apenas no conteúdo dos textos em si, mas também nas práticas que envolvem sua produção e recepção”¹. Tanto Astha quanto Greta utilizam a pintura como meio de engajamento com o mundo social, porém, ao mesmo tempo, deslocam seus sentimentos lesboafetivos, conscientemente ou não, para as telas que pintam. Ambas questionam a heterossexualidade como única forma de ser/estar no mundo por meio de suas pinturas que recuperam os sentimentos que nutrem por outras mulheres.

O primeiro dos dois romances, *A Married Woman*, foi publicado em 2003 e adaptado para uma série em 2021. A obra narra o processo de agência de Astha, uma mulher indiana “[...] criada apropriadamente, como convém a uma mulher, com vastos suplementos de medo.” (KAPUR, 2003, p. 1, minha tradução) Embora tenha lutado contra as obrigações impostas por sua família, Astha se casa com Hemant e estabelece uma família tradicional. Ao sentir que sua vida perde o sentido e que teme se tornar aquilo que mais temia – uma mãe/esposa tradicional –, Astha se engaja não apenas em atividades em uma escola em Nova Delhi onde mora, mas também em atividades políticas. Seu interesse pelo mundo político a leva a experienciar distintos afetos que ela

¹ “[...] cultural texts as repositories of feelings and emotions, which are encoded not only in the content of the text themselves but in the practices that surround their production and reception.”

jamais imaginara: é pela insatisfação que ela consegue buscar atividades políticas com seus colegas ativistas.

Percebendo que seu marido não compreende a sua insatisfação, Astha busca um emprego na sua área de formação e conhece Aijaz, um ativista que utiliza o teatro como forma de consciência social. Quando Aijaz é morto em um confronto entre as populações hindu e muçumana, Astha se torna ainda mais próxima das organizações de ativismo. Lá conhece a mulher que mudará o seu mundo afetivo: Pipeelika, viúva de Aijaz.

O despertar sexual de Astha não se dá de maneira acidental assim como a sua consciência política e artística também não. Quando jovem, Astha já buscava expressar seus sentimentos por meio da escrita, mas “escrevia sobre amor, rejeição, desejo e saudades. A linguagem era oblíqua, mas era a sua própria experiência reprisada sem fim.” (KAPUR, 2003, p. 79, minha tradução) A inabilidade com palavras assume outros tons quando Astha passa a pintar e até mesmo consegue vender uma pintura para ajudar o grupo ativista do qual faz parte. A pintura em *A Married Woman*, embora pareça apenas um artifício de pano de fundo, se torna uma tentativa de compreensão de si.

Um momento crucial para a relação entre a sexualidade de Astha e a pintura é a noite na qual ela sonha com Aijaz se aproximando e beijando-a. Em seu sonho, Astha e Aijaz caem na cama e, enquanto se beijam, Aijaz se transforma em Reshana, outra ativista do grupo. Ao perceber que estava com outra mulher, Astha acorda e transa com seu marido como uma tentativa de manter estável a sua identificação como heterossexual:

Ela acordara. Era bem cedo pela manhã, o céu começava a brilhar, ela conseguia ouvir os pássaros começando lá fora. Profundamente perturbada, ela se virou para Hemant, abriu seu pijama, provocou uma ereção e subiu nele.

Ele perdoou os pecados dela da noite anterior respondendo.²
(KAPUR, 2003, p. 155, minha tradução)

Logo após a sua cena de “perturbação sexual”, Astha cobra de seu marido um lugar mais privado em casa para que possa pintar sem interrupções. Recebendo uma recusa e um julgamento de que estava se engajando demais com elementos que destoavam do padrão de uma “boa mãe”, Astha busca cada vez mais refúgio em sua arte. Curiosamente, “[a]pós *Women Travelling* [o nome do quadro], a imaginação de Astha trabalhava cada vez mais em imagens”³ (KAPUR, 2003, p. 157, minha tradução), levando-a a conhecer Pipeelika e consolidar a sua busca por outros afetos que não fossem negativos. Os sonhos de Astha constroem experiências imagéticas e afetivas nas quais ela inicia sua tentativa de exprimir nas telas outras palavras sobre o seu desconforto. Se a insatisfação a levava ao ativismo, agora é o desconforto como afeto que a mobiliza a pintar cada vez mais.

Apesar de sua relação com Hemant não ser uma relação tradicional – Astha possuía não só capital financeiro, mas também liberdades que mulheres de outras classes não tinham – Astha só compreende a constelação de afetos negativos que a cerca: insatisfação com a profissão, angústia pelo casamento, tristeza pela sua condição, confusão pelo desejo. Todos esses afetos se tornam a única realidade que ela conhece e que muda quando Pipeelika se torna sua companheira não só de ativismo, mas também de relações íntimas.

Astha percebe que sua relação com Pipeelika é diferente porque consegue se expressar sem medo de ser humilhada ou ofendida – “Mais tarde Astha se sentira estranha, fazer amor com uma mulher levava tempo para se

² “She woke. It was early morning, the sky was lightening, she could hear the birds beginning outside. Deeply unsettled, she turned to Hemant, opened hys pyjamas, gave him an erection and climbed on top. He forgave her sins of the evening before by responding.”

³ “After *Women Travelling*, Astha’s imagination increasingly worked in pictures.”

acostumar. [...] E, também, parecia estranho fazer amor com uma amiga do que com um adversário.”⁴ (KAPUR, 2003, p. 231, minha tradução). Astha percebe, portanto, que a sua relação com Pipeelika suscita diversos tipos de afetos que jamais experienciara e que agora ela consegue negociar. Seu despertar sexual desestabiliza toda a rede afetiva negativa à qual ela se acostuma anteriormente e buscara na pintura uma tentativa de dissolver o que lhe era “estranho”. A arte assume, para Astha, um papel fundamental de reconhecimento de si. Entretanto, é uma das cenas finais do romance que buscarei tematizar como central para o diálogo intermídia aqui proposto.

Ao descobrir que Pipeelika fora aceita por uma universidade no exterior, Astha entra em conflito com seus desejos: abandonar sua família na Índia e viver seu amor com Pipeelika ou ficar e cumprir com as obrigações sociais de ser mãe-esposa? Quando percebe que não conseguirá deixar seus filhos para trás, Astha pinta um quadro para sua primeira exposição e o escolhe como um presente-lembrança para Pipeelika. Esse quadro se torna uma experiência ecrástica pela qual Astha expressa sua incapacidade de colocar em palavras o que sente.

Ao ouvir Hemant descrever o quadro como triste, Astha se questiona se Pipeelika não deveria estar apenas “cercada de coisas felizes” (KAPUR, 2003, p. 302, minha tradução). A ideia de estar cercada de coisas felizes – objetos felizes – é tematizada por Sara Ahmed (2010) ao discutir que a felicidade, ao contrário do que se acredita, é um afeto que não é inerente aos objetos. Ahmed (2010) argumenta que alguns objetos são compreendidos como felicidade porque eles assumem tal valor na sociedade. Assim, a felicidade se torna uma forma de existir na proximidade desses objetos que são tratados como afetivamente positivos. Ter tais objetos ou viver na proximidade deles se torna

⁴ “Afterwards Astha felt strange, making love to a woman took getting used to. [...] And it also felt strange, making love to a friend instead of an adversary.”

o objetivo central de muitas vidas e eles assumem formas diversas como casamento, emprego, filhos e estudos.

Incapaz de ainda negociar os objetos que trazem felicidade, Astha escolhe as instituições do casamento e da maternidade como formas de felicidade, demonstrando seu receio sobre a sua lesbianidade ou bissexualidade. Abandonar as formas de felicidade que conhece seria uma tarefa de recusa dos “*scripts* de felicidade” (AHMED, 2010) que modelam sujeitos para desejarem as mesmas práticas heteronormativas, em especial a maternidade e o casamento em *A Married Woman*. É nessa linha que compreendo a descrição pictórica-ecfrástica do quadro pintado por Astha para Pipeelika:

A pintura era um interior, duas mulheres sentadas em um charpai. As manchas de cores vinham de uma almofada vermelha, uma janela aberta, o branco de uma almofada em cima da cama, as *bangles* [pulseiras] de uma, a bolsa e as *chappals* [sandálias] da outra jogadas no chão. As figuras em si eram indistintas e indiscerníveis pelas sombras, uma com a cabeça abaixada, a outra com o rosto virado. A pequena tela aumentava a sensação de claustrofobia.⁵ (KAPUR, 2003, p. 302, minha tradução)

Ao contrário de outros quadros nos quais explorara o tema de cenários da natureza ou de construções religiosas, o quadro para Pipeelika assume o formato de lembrança nos dois sentidos: lembrança-presente e lembrança-reminiscência. Ao mesmo tempo que o quadro é um objeto de lembrança feliz na qual se pede que Pipeelika não se esqueça o que ambas tiveram, ele também é um objeto negativamente saturado na sua mensagem de desconexão: um quarto fechado no qual objetos como pulseiras e sandálias estão no chão e no

⁵ “The painting was an interior, two women sitting on a charpai. The patches of colour came from a red cushion, an open window, the white of a pillow on the bed, the bangles of one, the bag and chappals of the other thrown on the floor. The figures themselves were indistinct and shadowy, one had a drooping head, the other had her face turned away. The small canvas added to the sense of claustrophobia.”

qual uma das mulheres olha para baixo e a outra está com o rosto virado. Ao estabelecer um binarismo entre exterior/interior, Astha parece empregar a problemática do armário tal qual Eve Sedgwick (1990) explorara em *Epistemology of the Closet*.

Essa sensação de fronteiras complexas entre dentro/fora, exterior/interior são alimentadas pela pergunta de Hemant que questiona se as duas figuras no quadro seriam Astha e Pipeelika. Surpresa pela pergunta, Astha responde que as figuras poderiam ser quaisquer pessoas justamente porque os rostos não são visíveis. Compreendo nessa rápida resposta o temor de que Hemant descubra a sua relação com Pipeelika, porém, considerando a invisibilidade da lesbianidade na cultura, Hemant parece expressar muito mais uma leitura superficial da pintura do que uma leitura sobre o que sua mulher sente. Para Hemant, a tristeza que a obra “emite” é um sintoma da saudade que sua esposa sentirá da amiga e não necessariamente uma tristeza pela perda afetiva de uma companheira de ativismo, amizade e amor. A expressão pictural do quadro, uma descrição ecrástica, assume o lugar da indefinibilidade de sentimentos de Astha e, com dúbio sucesso, permite tematizar a sua lesboafetividade por meio de imagens e signos.

Cabe aqui chamar atenção para a definição de éfrase: “[...] um exercício literário de alto nível que [visa] descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível [...]” (LOUVEL, 2012, p. 60). Podendo ainda ser descrita ainda como o momento no qual “em um processo mental, a evocação de uma imagem visual é desencadeada a partir de sua verbalização, por intermédio de um texto lido ou escutado,” (VIEIRA, 2020, p. 109), a éfrase como técnica nessa cena final de *A Married Woman* oferece uma chance de deslocar significados fixos de afetos negativos. Embora o quadro seja lido como claustrofóbico não só pelos ares e tons, mas pelo tamanho, é necessário notar que há uma janela aberta, um rico signo de múltiplos significados. Assim

como no ditado popular “quando uma porta se fecha, uma janela se abre”, o final aberto de *A Married Woman* permite revisitar o desejo de Astha como um elemento instável na sua própria obra.

Embora tenha escolhido permanecer com sua família, o quadro de Astha, substituindo a sua expressão verbal, permite uma dúvida pela ressignificação ao deixar uma janela aberta, algo que contraria todo sentimento de claustrofobia dentro do quarto da pintura. Não se trata aqui de argumentar em prol de um final feliz entre Astha e Pipeelika, afinal, o final do romance é indicativo da complexidade da situação na qual ambas se encontram. Ao pensar a janela aberta como um elemento pictural relevante, quero sinalizar o valor do quadro como lembrança-reminiscência ao não ser apenas uma lembrança-presente: o quadro não é apenas um objeto afetivo na sua produção, mas também na sua existência. Mais do que apenas ser uma estratégia de descrição pictural, a éfrase nessa descrição substitui o próprio signo verbal da despedida que Astha não consegue expressar. Nesta cena de *A Married Woman* a pintura representa a recusa de um mundo baseado em uma lógica da razão, abrindo espaço para que os sentimentos possam gerir outras formas de ser/estar no mundo.

Se *A Married Woman* exemplifica o deslizar de afetos entre positivos e negativos, destacando a volubilidade e a impermanência deles, *A Garota Dinamarquesa* (2016) de David Ebershoff, emprega metáforas afetivas a partir da presença de descrições picturais. Publicado em 2000 e adaptado para o cinema em 2015, o livro de Ebershoff narrativiza e ficcionaliza, como o autor indica em nota de início, a história de Lili Elbe, uma das primeiras pessoas a passar por uma cirurgia de redesignação sexual. Embora Elbe seja a protagonista do romance, é Greta Waud, sua esposa, que se torna meu foco nessa escrita.

Greta Waud não só encoraja que Lili se expresse cada vez mais, mas também expressa os conflitos afetivos de estar na posição de uma esposa cujo mundo está sendo desfeito para que Lili seja feliz. Greta acompanha a trajetória de transição de Lili e, apesar de determinados conflitos, a apoia até o final do romance quando retorna para a Califórnia e deixa Lili na Europa. O que surge como um elemento para minha leitura é como Greta negocia seus afetos, especialmente quando percebe que seu marido está infeliz e deseja transicionar. Em vez de buscar um divórcio ou abandoná-lo, Greta realiza o movimento oposto e se sente, até mesmo, impulsionada a criar artisticamente.

É notável a mudança de estilo de pintura de Greta no decorrer do romance, deixando os tons e usos pesados de verniz para incluir “tons pastel, alegres, principalmente os amarelos, os rosados e os azul-gelo”, além de retratar “[...] o tema, que quase sempre era Lili, ao ar livre, num campo de papoula, num pomar de limoeiros ou juntos às colinas da Provença. (EBERSHOFF, 2016, p. 113). Essa mudança não é acidental e, como o trecho sinaliza, é fruto da presença de Lili na vida de Greta.

Embora a sexualidade de Lili seja tematizada no romance, Greta parece ser compreendida de forma fixa e imutável: a mulher heterossexual cujo marido está transicionando. Reconhecendo que tal narrativa não só imobiliza, mas despotencializa Greta, enxergo na mudança de sua arte uma frutífera reflexão sobre a sua própria sexualidade cuja linearidade não passa de um mito heteronormativo.

Após pedir que seu marido, Einar, vestisse algumas roupas femininas para posar para um quadro que precisava pintar, Greta acaba despertando também em si um desejo que, incapaz de ser verbalizado ou compreendido, é expresso na pintura. Lili se torna não apenas um “problema de gênero” para Einar, mas principalmente uma expressão do desejo lesboafetivo de Greta. No início do romance, Greta organiza uma exposição de suas obras que,

infelizmente, não consegue atender às expectativas. Contudo, uma de suas obras, chamada *Lili Três Vezes*, se destaca:

Um dos quadros, porém, atraía certo interesse. Era um tríptico, pintado sobre tábuas com dobradiças. Greta começara a pintá-lo no dia seguinte ao baile na Rådhuset. Eram três visões da cabeça de uma moça em tamanho natural: uma moça absorta em pensamento, com as pálpebras cansadas e avermelhadas; uma moça lívida de pavor, com as faces encovadas; e uma moça exageradamente excitada, com os lábios orvalhados e o cabelo soltando-se dos grampos. Greta usara um pincel fino, de pelo de coelho, e uma mistura à base de ovo que davam à pele da moça uma translucidez semelhante ao brilho de um verme noturno. Nesse quadro, ela resolvera não usar o verniz. Ao pararem diante da obra, certos críticos haviam tirado o lápis do bolso do paletó. O coração de Greta começava a martelar-lhe as costelas, enquanto ela ouvia as pontas de grafite arranhando os blocos de anotações. Um dos críticos pigarreara; outro, um francês com uma pequena verruga sobre a borda da pálpebra, dissera a Greta: “Esse também é seu?” (EBERSHOFF, 2016, p. 79)

Pintando três vezes o rosto de Lili, Greta expressa três diferentes expressões afetivas: estar absorvida, apavorada e excitada. Embora recuse um fechamento tal qual Louvel (2012) propõe com recursos de enquadramento ou mesmo de focalização, a descrição pictural de *Lili Três Vezes* se centra essencialmente no que as faces da pintura expressam. Esse foco nos afetos parece indicar não apenas a percepção de Greta em relação à transição de Einar/Lili, mas principalmente – e urgente em minha leitura – a sua própria impossibilidade de expressão.

O trecho acima não é um efeito quadro ou uma vista pitoresca, modalidades que Liliane Louvel (2012) explora. Contudo, o trecho é uma complexa cena na qual a descrição pictural enfatiza os sentimentos indescritíveis tanto de Lili quanto de Greta. Sendo *A Garota Dinamarquesa* um romance que descreve a experiência de Lili, Greta acaba ficando em segundo

plano e perdendo a chance de ter sua voz também ouvida. Algumas leituras recentes do romance teorizam as questões trans suscitadas pela vida de Lili (BIZIAK, 2017; JESUS; MARCHETTO, DENARDINM 2019), porém pouco exploram a possibilidade narrativa da lesboafetividade de Greta como elemento central do romance. Encontro, pois, na relação entre Greta e sua pintura uma expressão saturada de afetos tanto positivos quanto negativos.

Ao contrário de Sianne Ngai (2005) que escreve sobre “sentimentos feios” (*ugly feelings*) que não possuem necessariamente uma expressão catártica, penso que a complexidade afetiva experienciada por Greta possa ser lida como um “bestiário de afetos” (NGAI, 2005, p. 7) no qual as expressões negativas possam ter algum valor de potência de si e não apenas uma forma de constatação do mundo como ele nos apresenta. Em outras palavras, sentir o que a pintura nos oferece para além de descrições picturais é uma forma política de expressão de si, especialmente quando a descrição pictural desliza do concreto da pintura (um tríptico com dobradiças) *para* o espaço afetivo das três faces de Lili *para* uma descrição técnica *para* o retorno ao “mundo da razão” na qual críticos interagem – e até mesmo interrompem o idílico do prazer artístico com a presença da “verruga sobre a borda da pálpebra” que destoa da expressão de si. Fecha-se, dessa forma, o parágrafo da descrição pictural que não só expressa uma curiosa relação entre pintura e literatura, mas também uma elaboração de si como tentativa de recusa de invisibilidade ou apagamento.

Sendo a invisibilidade de temáticas lesboafetivas um tema caro aos estudos gays e lésbicos ou queer, é necessário sublinhar as formas pelas quais *A Married Woman* e *A Garota Dinamarquesa* buscam representar o desejo lesboafetivo de mulheres. Ambos os romances desafiam a heteronormatividade ao permitirem teorizações para além do desejo heterossexual. Se no primeiro a relação lésbica é expressa em palavras, no segundo há a incapacidade de transformar o que se sente em frases. Entretanto, tanto Astha quanto Greta se

encontram em frágeis posições sociais nas quais percebem que têm muito a perder e precisam, por questões de segurança social e financeira, escolher formas de existir que nem sempre dialogam com os seus sentimentos. Não por acaso, portanto, ambas transformam a arte em uma *afetoesfera*, um espaço de circulação de sentimentos, no qual estão presentes desejos impossíveis, afetos incompreensíveis e sensações indefiníveis.

Essa qualidade das pinturas de possuírem expressões afetivas recupera o termo “arquivo de sentimentos” de Cvetkovich (2003). Tanto o ato de pintar quanto o objeto em si são processos porosos nos quais raiva, amor, excitação, dor, insatisfação e outros afetos são tematizadas e arquivados. Não é, por acaso, que Astha transforma o quadro em um presente e Greta tenha pintado obsessivamente Lili em seus outros trabalhos. Estas telas tornam as cenas paradigmáticas nos romances por tematizarem justamente os afetos que nutrem por outras mulheres, mesmo que no caso de Greta sua lesboafetividade seja incidental ou mesmo silenciada em prol do foco narrativo em Lili.

Tais telas como leituras suscitam problematizações acerca da “pintura como sintaxe” porque o “pictural abre para um devaneio poético e designa a função mimética da narrativa.” (LOUVEL, 2012, p. 63). Os quadros de Astha e Greta não se sobrepõem ao texto e tampouco se escondem por trás dele: é pela leitura que eles ganham novas formas e pela “leitura da leitura” (OLIVEIRA, 1993) que se elabora uma interpretação de ausência de expressão lesboafetiva. O quadro-presente de Astha e *Lili Três Vezes* de Greta são lidos aqui, portanto, como tentativas de dizer algo que não se pode verbalizar. Em uma apropriação da famosa frase do poema “Two Loves” de Lord Alfred Douglas, os quadros assumem nas narrativas as expressões afetivas do amor que não ousa a dizer seu nome, mas que se permite ser pintado.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Sara. *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press, 2010.
- BIZIAK, Jacob dos Santos. O gênero sexual como cárcere e como liberdade: A garota dinamarquesa, de David Ebershoff, na perspectiva do performativo e da alternância de sujeitos. *Periodicus*, Salvador, v. 1, n. 7, p. 327-339, 2017. Disponível em <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/22283>. Acesso em 10 Mar. 2021.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Apresentação. In: ____ (Org.). *Intermedialidade & Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 9-14.
- EBERSHOFF, David. *A Garota Dinamarquesa*. Traduzido por Paulo Reis. Rio de Janeiro: Fábrika123, 2016.
- JESUS, Dánie Marcelo de; MARCHETTO, Gabriel; DENARDIN, Jaqueline Ângelo dos Santos. Sentidos em Torno do Corpo Transexual O Discurso Médico- Científico no Livro A Garota Dinamarquesa de David Ebershoff. *Linguagem em Foco*, Fortaleza, v. 11, n. 2, p. 165-179, 2019. Disponível em <https://doi.org/10.46230/2674-8266-11-2919>. Acesso em 10 Mar. 2021.

- KAPUR, Manju. *A Married Woman*. London: Faber and Faber, 2003.
- LAPOUJADE, David. *As Existências Mínimas*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade & Estudos Interartes*: Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-70.
- NGAI, Sianne. *Ugly Feelings*. Boston: Harvard University Press, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & Artes Plásticas: O Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- VIEIRA, Miriam de Paiva. Arquitetura in absentia no conto “Catedral”, de Raymond Carver. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 55, n. 1, p.107-119, 2020. Disponível em <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2020.1.36394>. Acesso em 14 Mar. 2021.

CAPÍTULO 7

A CONSTRUÇÃO DO DIABO NA SÉRIE “LÚCIFER”

Ayanne Larissa Almeida de Souza

INTRODUÇÃO

Robert Muchembled (2001) afirma que o Diabo é filho de seu tempo e como fenômeno histórico devemos procurar suas origens no antigo Oriente, dentre as múltiplas vivências religiosas que se enfrentavam no território da Palestina, principalmente entre as crenças hebraicas. Foram os judeus os responsáveis por criar a figura do Mal embora não tivessem ainda a necessidade de encarná-lo em algo material, personificando-o em um *ethos* com nome e máscara – ainda que sem um rosto fixo e determinado. Teríamos que esperar o advento do Cristianismo para que o Grande Inimigo pudesse sair dos bastidores para o palco da História.

No *Antigo Testamento* não havia ainda um personagem esboçado com o qual os cristãos identificariam o Diabo. O espírito do mal que despencara do céu, Lúcifer (aquele que porta a luz), para disputar o trono de Senhor do Universo com Deus e rebelar um terço das hostes celestiais, é apenas a sugestão de um personagem que somente a imaginação cristã de fins do medievo poderia terminar de configurar completamente.

O Diabo é, obviamente, uma das personagens mais fascinantes e intrigantes da parte Ocidental do mundo. Quase todas as religiões espalhadas de um e outro lado do Meridiano perceberam a questão do Mal e até o materializaram em alguma imagem. Mas a figura de Satã, que até os séculos XII-XV permaneceria uma imagética borrada e pouco definida, somente apareceria como a encarnação do Mal absoluto a partir de uma noção teológica

que nasceria ainda no final da Antiguidade, com Agostinho (354–430), e seria posteriormente retomada pelos filósofos da Igreja.

Satã, Satanás, Diabo, Demônio, Lúcifer, Sammael, Mefistófeles... seja qual for o nome que o designa, essa personagem polêmica emerge nas artes de todas as épocas. No cinema e na TV atuais, meios de comunicação supremos e de grande alcance de nossa época, tanto em relação ao número de pessoas quanto às faixas etárias e classes sociais, Satã ainda está presente no imaginário popular. Peter Stanford (2003), em sua *Biografia* sobre o Diabo, questiona, inclusive, a afirmativa de que Satã já não assustaria ninguém. A mesma interrogação que Paul Valery (2011), em *Meu Fausto*, também salienta quando afirma que, após tantas mudanças tecnológicas e científicas, teria restado, por ventura, algum lugar das representações humanas para essa figura que, aparentemente, tornara-se caduca e *démodé*?

No que diz respeito ao cinema e à televisão, o Diabo é muitas vezes representado como um ser humano comum, como na atual série *Lúcifer* (Fox/Netflix), que traz para a tela as muitas facetas dessa figura mítica que angariou, ao longo do tempo, estéticas, nomes e funções diversas. Na série em questão, a qual pretendemos analisar, e que é livremente baseada nos *Graphic Novel* de Neil Gaiman, da série *Sandman*, os quais não serão tratados aqui, temos a retomada do mito do anjo caído, Lúcifer, que se voltando contra Deus foi condenado a governar os infernos para toda a eternidade. Até que ele decide novamente contrariar o Pai e resolve tirar férias em *Los Angeles*, a *Cidade dos Anjos*.

No presente trabalho, temos como propósito investigar a construção da imagem do Diabo na série televisiva *Lúcifer*, percebendo as ferramentas simbólicas utilizadas pelo diretor, Tom Kapinos, com o intuito de criar esse novo Diabo que se torna um símbolo da própria época à qual pertence ainda que traga elementos tradicionais que se tornam importantes para que o público

possa ainda reconhecer essa figura mítica e teológica. Para isso, trazemos os aportes de especialistas sobre o Diabo, tais como Robert Muchembled, Peter Stanford, Luther Link, Harold Bloom e Geoffrey Burton Russell, que dedicaram as suas investigações à Satã, analisando-o do ponto de vista estético, histórico, teológico e filosófico.

UMA VIAGEM AO INFERNO – DO SATÃ MEDIEVAL AO LÚCIFER ROMÂNTICO

Personagem sempre polêmico, Satã é uma invenção cristã. Como sabemos, o *Antigo Testamento* hebraico ainda não contava com uma figura material que encarnasse a imagem do Grande Inimigo. Foi entre os séculos XII-XV que a figura de Satã surgiu no palco da História sob atavios horrendos e relatos pavorosos. Nesse período específico, entre o fim do Medievo e o Renascimento, a Igreja e, conseqüentemente, as pessoas, tomaram-se de uma obsessão pelo Demônio a ponto de produzir milhões de fogueiras de feitiçaria.

De acordo com Muchembled (2001), o movimento tsunâmico que recebeu o nome de *caça às bruxas* deixou à população a imagem de um Deus tirânico e terrível, com desígnios incognoscíveis, que permitiu o desencadeamento de toda a potência maléfica a fim de punir os pecadores. Satã surgiu com força avassaladora em um momento tardio da cultura ocidental e assumiu um lugar decisivo nas representações e práticas do imaginário europeu da modernidade.

Ainda segundo este autor, nesse primeiro momento em que um *ethos* diabólico - essa instância que relaciona um corpo, uma voz, um modo de ser, de vestir, de se portar, de pensar a um discurso, como define Dominique Maingueneau (2008) - estava sendo constituído, a imagem de Satã (seu rosto, sua fala, seus traços, suas funções) não eram fixos nem determinados, muito menos definidos com precisão. O *ethos* é o resultado das especificidades que são

projetadas do emissor para o receptor. Conforme Maingueneau (2006, p. 62), “o caráter corresponde a um feixe de traços psicológicos” e a corporalidade está ligada a uma “compleição física e a uma forma de vestir”. O locutor permite que uma identidade seja criada por meio do discurso que profere. Além disso, “[...] implica uma forma de mover-se no espaço social, uma disciplina tácita do corpo, apreendida por meio de um comportamento” (MAINGUENEAU, 2006, p. 62). Sendo assim, percebemos que o *ethos* do Diabo, seu caráter e corporalidade, possui um grau de precisão que varia de acordo com o texto, com a pintura, com a imaginação de cada mente que o pensa.

Para Jeffrey Burton Russell (2003), os próprios artistas, da literatura ou da arte plástica, foram responsáveis por se utilizar tanto da teologia oficial da Igreja quanto do folclore popular das mais variadas regiões europeias para compor o Diabo, fazendo modificações e elaborações por razões estéticas ou mesmo dramáticas. Segundo o autor, foi a literatura quem criou, de maneira ainda mais vívida e passional, o sentimento e a raiva da rebeldia e da sentença de Lúcifer.



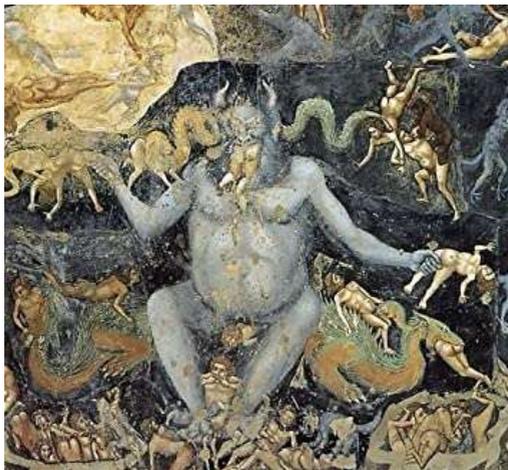
Fra Angelico. O último Julgamento (detalhe). 1425-1430.

Fresco. Florença, Museo di San Marco.

O Diabo saiu dos bastidores da Teologia oficial da Igreja como um feixe desconexo e contraditório, uma sombra sem corpo ou face, uma máscara sem rosto, tal como salienta Luther Link (1998).

Essa promiscuidade de elementos heteróclitos que compunham esse ser e, ao mesmo tempo, tornava-o inapreensível,

provinha dos vastos espaços geográficos e das múltiplas camadas de épocas que se sobrepunham umas às outras e que contribuiriam com seus imaginários para a conformação do que seria o Satã medieval/renascentista.



Giotto. O último julgamento (detalhe). 1306. Fresco. Pádua, Scrovegni Chapel.

Nas duas imagens acima, trabalhos de dois dos mais tradicionais pintores daquele período, Giotto e Fra Angelico, percebemos os traços físicos que constituíam parte do *ethos* de Satã no discurso teológico daquele momento. Em ambas as pinturas observamos chifres, pés e mãos cujas unhas possuem formato de garras e o aspecto humanoide e animalesco que está presente na corporificação do Diabo. Segundo Russell (2003), por volta do século VI, a imagem de um Diabo humanizado teria aparecido e dominado o imaginário popular até meados do século XI.

A forma híbrida antropozoomórfica teve lugar a partir do século XI. O Diabo passou a ter forma humana e bestial ao mesmo tempo. O porte ereto e o bipedalismo recordam à própria humanidade, enquanto a curvatura ligeira dos ombros, que são geralmente grosseiros, e as pernas arqueadas lembram as patas dos animais. Ainda de acordo com Russell (2003), era comum o Diabo

ser apresentado com chifres, rabo, face humanoide, mas com maxilar bestial que, muitas vezes, lembrava a cara de um bode.



Irmãos Linbourgh. Tres riches heures du Duc de Berry (detalhe). 1411-1416.

Acima, nós vemos um detalhe da pintura de um livro de horas, confeccionado para o duque de Berry, pelos irmãos Linbourgh. Em uma parte que não está sendo mostrada, temos Deus sentado em um trono, dominando a cena. Ele segura o globo com a mão esquerda e com a direita indica o julgamento de Lúcifer, cuja imagem está em evidência. Os anjos fiéis estão ao

lado do Criador, sentados em determinados lugares que os anjos rebeldes deixaram vazias ao serem expulsos. A milícia de Deus, vestida com capacetes e couraças e armada com espadas, lança os anjos rebeldes no abismo. Lúcifer é representado na parte inferior, rodeado por um halo formando-se como um anti-halo, mas sempre munido de seus atributos de anjo, coroa e estola.

Obviamente que tal estética tinha como propósito aterrorizar as pessoas com os pavores do Inferno e fez parte da chamada *pedagogia do terror* da Igreja. Era necessário que os artistas mostrassem o Diabo privado de beleza, harmonia, realidade e até mesmo de uma estrutura, conformando seus traços de maneira disforme e feia. A forma bestial que Satã assumiu após a queda fazia os pecadores lembrarem a degradação daquele que fora o mais belo dos anjos, mas que por haver se rebelado contra Deus, caíra em desgraça, perdera a dignidade celeste e a aura angelical. De um modo bastante grotesco, a Igreja encarnava em si mesma o poder e a fúria tirânica desse Deus onisciente e onipotente, e quem ousasse se voltar contra ela sofreria os tormentos da danação eterna.

Uma outra característica com a qual o Diabo era representado encontrava-se no par de asas. Satã era sempre alado, mas diferente dos anjos fiéis a Deus, como Miguel, responsável por expulsar o Demônio do Paraíso, Lúcifer e as hostes celestiais rebeldes traziam asas que lembravam as asas dos morcegos, que viriam a se popularizar após o século XII, conforme salienta Russell (2003).

Geralmente, Satã levava cabelos chamejantes e avermelhados, apontados para o alto, o que também pode indicar uma gênese para o aparecimento dos chifres. Para Russell (2003), essa representação tem origem desconhecida, contudo pode ser uma referência ao fogo (vermelho e chamejante) do Inferno, lugar de tormento ao qual o Diabo havia sido condenado a governar para toda a eternidade.

Como percebemos, a figura de Satã não possuía um conjunto coeso e único de caracteres, embora as múltiplas imagens que dispomos dele mostrem pontos em comum. Tal característica, como aponta Geoffrey Burton Russell (2003), manifestou-se na profusão de nomenclaturas que tal personagem recebeu ao longo do tempo e da geografia. Lúcifer, Satã, Samael, Diabo, Demônio, Satanás, isso sem falar nas diversas denominações que ele recebeu apenas no Brasil, como salienta Jaziel Guerreiro Martins (2015), quando investiga sobre a criação de um Diabo brasileiro tomando como base a personagem que chegou da Europa e aportou em terras brasileiras, recebendo contribuições das culturais africanas e indígenas, bem como dos sincretismos religiosos nascidos dos contatos entre as três matrizes religiosas.

Conforme Luther Link (1998), o termo *Satã* é anterior ao nome *Diabo*. Essa palavra, *satã*, tem origem no idioma hebraico e designava um cargo cujo significado etimológico aproximava-se do étimo “adversário”. Segundo o autor, “Satã é um posto, seja de inspetor, seja de promotor. Satã é um título, não é o nome de ninguém. Satã não é o Diabo – “embora viesse a tornar-se o Diabo em comentários cristãos.” (LINK, 1998, 24). Já a palavra *Diabolos* tem origem grega e significa “acusador” ou “difamador” e passou ao latim como *Diabolus*. Seguindo as análises de Link (1998), o que fermentou a confusão dos nomes oferecidos a essa figura veio da parte dos judeus que moravam em Alexandria, quase trezentos anos antes do nascimento do Cristo.

Esses estudiosos judeus traduziram o *Antigo Testamento* para o grego, e ao fazerem isso também traduziram o *satã* hebraico para o grego *Diabolos*. Por esse motivo, o *Diabo* do *Antigo* e do *Novo Testamento* passaram a designar a mesma personagem. Uma outra palavra conhecida para nós é *Daimon*, ou *demônio*. Termo de origem grega, um *demônio* era tão somente um espírito mediador entre deuses e humanos, não eram considerados bons ou maus. Mas de que forma o Diabo recebeu o epíteto de *Lúcifer*, aquele que porta a luz?

Luther Link (1998, p. 28) afirma que *Lúcifer* não era o nome de ninguém, apenas um termo que significava “aquele que porta a luz”. *Lúcifer*, que na mitologia grega diz respeito ao deus *Ésforos*, a estrela da manhã, está associado a deusa *Eos*, a aurora, e ele surge antes mesmo do alvorecer, ou seja, da própria Aurora. *Lúcifer* também está relacionado ao planeta Vênus, o astro mais brilhante, o primeiro planeta a ficar visível no céu e o último a desaparecer ao amanhecer o dia. De acordo com Peter Stanford (2003), o nome *Lúcifer* foi extraído do livro bíblico de *Isaías* (14:12, 2015, p. 1074), no qual consta a frase “Como caíste do céu, ó Lúcifer, ó estrela da manhã, filho da alva!”:



Gustave Doré. Ilustrações para o “*Paraíso perdido*”, de John Milton, 1877. Londres, Inglaterra.

Lúcifer, aquele que porta a luz, era tido como o mais belo entre os anjos, o anjo luminoso, mais querido por Deus. Revoltando-se contra o Senhor, por luxúria ou por orgulho, tornou-se o anjo rebelde, e ainda que o termo *Lúcifer* seja mais recente que *Satã*, no imaginário popular Lúcifer transforma-se em Satã após a queda. Autores clássicos do medievo e da modernidade, tal como Dante e Chaucer, teceram rasgadas admirações à beleza daquele que desafiara o poder de Deus:

Na *Divina Comédia*, no último canto do *Inferno*, temos:

Se belo foi quão feio ora é o seu modo
E contra o seu feitor ergueu a frente,
Só dele proceder deve todo o mal.
(2017, canto XXXIV, p. 226)

Nos *Contos da Cantuária*, de Geoffrey Chaucer, escritos entre 1387 e 1392, também temos a mesma ideia:

With Lucifer, althrough an angel he and not a man, I purpose to
begin. For not with standing angels cannot be the sport of Fortune,
yet he fell through sin down into hell, and he is yet therein. Oh,
Lucifer, brightest of angels all, now thou art Satan and canst never
win out of thy miseries; how great thy fall!
(CHAUCER, 1977, p. 207)¹

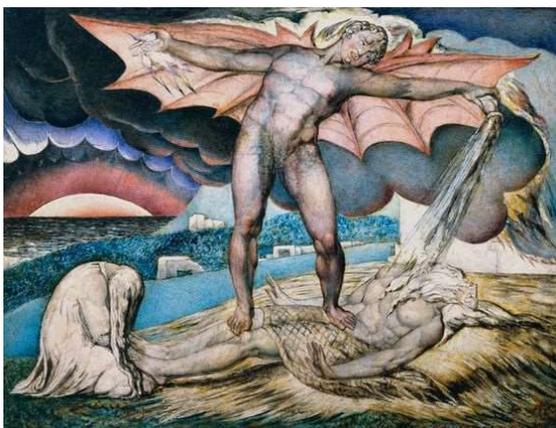
A beleza, a rebeldia e a pavorosa aparência de Lúcifer/Satã ficaram gravadas no imaginário popular. O belo rosto do Portador da Luz e a Maldade do Príncipe dos Infernos entraram forte e velozmente nas mentes dos cristãos. Foi John Milton o responsável, ainda no século XVII, pela conformação física e psicológica que o Diabo teria a partir dali, principalmente nas mãos de Lorde Byron e dos românticos no século XIX.

¹ Por Lúcifer pretendo começar, embora fosse um anjo e não um homem; mas, mesmo que a tais seres não atinjam os golpes da Fortuna, foi lançado, por causa de seu crime, da condição sublime para o inferno, onde ele ainda se acha. Oh Lúcifer! Oh, mais luminoso dos anjos, és agora Satanás; e não podes mais fugir à miséria em que tombaste (Tradução nossa).

Foi Milton também quem passou às consciências das futuras gerações que o pecado responsável pela queda de Lúcifer havia sido o orgulho, o querer igualar-se a Deus, recusando obedecer às ordens do Criador: “Better to reign in hell, than serve in heaven.” (MILTON, 2016, Livro I, §260, p. 54)². O próprio Agostinho, ainda no século IV, assim se referia em suas *Confissões*:

Esse é o sentido das palavras: ‘O orgulho é o começo de todo pecado’ (Eclo 10,13). E destas outras: ‘O início do orgulho humano é afastar-se de Deus (Eclo 10,12). Foi esse pecado do demônio que acrescentou a inveja, a mais odiosa, até persuadir ao homem esse mesmo orgulho, em razão do qual ele tinha consciência de ter sido condenado. (Confissões, 2017, O livre-arbítrio, III, cap.LXXVI, §76, p. 240)

No século XIX, através de *Caim*, a obra mais blasfema de George Gordon Byron, mais conhecido pelo título de Lorde Byron, e publicada em 1821, Lúcifer resgataria a essência do Satã miltoniano e transformaria o Diabo no símbolo da revolução contra um poder tirânico e opressor. Na esteira do poeta inglês, inspiração da geração do *Mal do Século* no Brasil, William Blake também pintaria e cantaria Lúcifer, tomando o partido do Diabo na luta contra Deus.



William Blake. Satã. 1826. Londres, Tate Gallery.

² “Melhor reinar no inferno do que servir no paraíso” (*Tradução nossa*).

Percebemos, na pintura de Blake, um Lúcifer completamente humanizado, sem características bestiais, como eram comuns no final do medievo e durante o Renascimento. Contudo, trazendo ainda os familiares asas de morcego, que era, inclusive, um dos animais, juntamente com o bode, sob cuja aparência Satã costumava mostrar-se aos humanos. Satã não é mais visto como um monstro ou uma presença sinistra que provoca pavor, mas sim como um questionador do *status quo*. Lúcifer torna-se o orgulhoso revoltado que os românticos tanto alabaram, proclamando orgulhosamente a sua insubmissão. O quadro *Anjo Caído*, do pintor francês academicista, Alexander Cabanel, manifesta belamente a ideia de um Lúcifer insubmisso e revoltado por sua injusta sentença:



Alexander Cabanel. Anjo Caído. 1847. Musée Fabre, Montpellier, França.

Acima, o belo e expressivo quadro de Cabanel retrata Lúcifer em sua natureza originária. Asas emplumadas, completamente humanizado, belo, como o mais bonito e luminoso dos anjos criados por Deus. Mas percebamos os cabelos chamejantes, rebeldes e avermelhados. A cor ruiva dos cabelos foi, por muito tempo, associada ao Diabo. Segundo Stanford (2001), pessoas com

cabelos colorados foram, inclusive, perseguidas e mortas por serem automaticamente consideradas como servas de Satã, tudo isso pelo simples fato de serem portadoras do gene MC1R, que está envolvido em determinadas características, como o cabelo vermelho. Se as pessoas daquela época tivessem conhecimento de genética, provavelmente muitas vidas teriam sido salvas.

Mas e o que dizer do Diabo em pleno século XXI? Na era das rápidas transformações, da *modernidade líquida*, tal como definiu Zygmunt Bauman (2001), na qual nada é feito para durar, um momento histórico em que a principal característica é a fluidez das relações e da própria definição de identidade que se quebra com o fim da sociedade moderna, no final do século XIX. Como o Diabo poderia ser concebido atualmente? Ainda existe espaço, na dita pós-modernidade, para uma figura tão caricatural e folclórica como Satã? Ou estaria fora de moda dispender tempo pensando se vamos ou não ser torturados após a morte por toda a eternidade?

Hoje, nós temos quiçá uma consciência desesperada que reconhece os mais icônicos desfechos da crise da Razão: niilismo, esfacelamento da subjetividade, aniquilação das identidades enquanto substâncias fixas e imutáveis, todas essas características que muito bem marcaram a derrocada do programa Iluminista e que veio no esteio dessa contradição de uma autodestruição criadora.

A unidade prometida, e defendida, pela modernidade era ilusória, uma unidade de desunidade, como salienta Marshall Berman (1986), atirando a todos em um turbilhão de contínua desintegração e de transformações, contradições, conflitos, ambiguidades e angústia. Tudo que era sólido, ou parecia sê-lo, começava a desmanchar-se pelos ares.

O Niilismo, essa doença dos dois próximos séculos, como salientou Friedrich Nietzsche (2001), palavra que já aparecera anteriormente no século XIX como sinônimo de poder do negativo e a experiência de suas

consequências, sendo definido por Nietzsche como “o mais perturbador de todos os hóspedes” (apud VOLPI, 1999, p. 8), o Niilismo constituía, portanto: [...] “uma situação de desnorteamento provocado pela falta de referências tradicionais, ou seja, dos valores e ideais que representavam uma resposta aos porquês e, como tais, iluminavam a caminhada humana” (VOLPI, 1999, p. 8). Percebemos as consequências nefastas desse esvaziamento de todos os valores, os limites e as precariedades dos valores tradicionais. Os valores supremos esvaziam-se, eis o Niilismo.

Diante dessa época cientificista, tecnológica, cibernética, há espaço para a crença no Diabo? Segundo Peter Stanford (2001), o Diabo revela-se de outras maneiras diante dos nossos olhos. Não possui mais a bestialidade de antigos tempos renascentistas, nem muito menos as belas asas emplumadas do anjo luminoso que era antes de cair em danação. Humanizado, o Diabo adentrou o século XX personificado, muitas vezes, no corpo humano comum, masculino, vale ressaltar, mostrando ainda pequenos resquícios da figura terrorífica ou angelical que um dia já fora.



Al Pacino como John Milton. “Advogado do Diabo”, 1994.

Acima, vemos uma imagem do filme *Advogado do Diabo*, de 1994, protagonizado por Keanu Reeves, na qual encontra-se o ator Al Pacino na pele do próprio *Tinboso* cujo nome é, ironicamente, John Milton. Essa referência direta ao autor responsável pelo que Lúcifer tornar-se-ia enquanto ícone do *ethos* diabólico por excelência, já apresenta aos telespectadores, ao menos àqueles que são capazes de apreender a sacada do diretor, que aquele personagem possui algo ligeiramente demoníaco nele, o que, obviamente, é corroborado pelo comportamento da personagem de Al Pacino ao longo do filme.



Linda Blair como Regan, a menina de 12 anos que é possuída por Satã em “O Exorcista”, de 1973.

Na imagem em questão, temos uma das cenas icônicas do clássico do gênero Horror, *O Exorcista*, na qual surge para nós uma faceta bem tradicional e renascentista do *Coisa Ruim*. Contudo, o Diabo em si mesmo não aparece no filme, não se encontra corporificado, como no caso de Al Pacino; apenas a sua voz, ou suas múltiplas vozes, é ouvida. A aparência que toma a jovem Regan ao ser possuída traz, porém, os traços monstruosos com os quais Satã sempre foi representado. Além, é claro, de comportamentos luxuriosos e o fato preponderante do Diabo entrar no mundo através de uma mulher.

Se como diz Muchembled (2003), o Diabo é filho de seu tempo, poderíamos nos perguntar que cara e que personalidade teriam o Satã contemporâneo. De que forma o *ethos* dessa figura polêmica e fascinante, que encantou artistas de todas as épocas, que apavorou pecadores e foi admirado pelos revolucionários, poderia ser revelado nos dias atuais?

O DIABO REALMENTE VESTE PRADA – A REPRESENTAÇÃO DO DEMONÍACO NA SÉRIE LÚCIFER

A série *Lúcifer*, do diretor norte-americano Tom Karpinos, estreou no canal *Fox* em janeiro de 2016. É protagonizada pelo ator britânico Tom Ellis e foi livremente baseada nos *Graphic Novel* de Neil Gaiman, da série *The Sandman* e que, posteriormente, tornou-se protagonista também de uma série de *spin-off*, também em *Graphic Novel*, de mesmo nome: *Lúcifer*, escritos por Mike Carey.

Em fevereiro de 2018, a série foi cancelada, mas a *Netflix* adquiriu os direitos autorais para dar continuidade às temporadas. Atualmente, a série encontra-se na quinta temporada - primeira parte, com a possibilidade de uma finalização da série com a sexta temporada. Não se sabe ainda se existe alguma intenção do diretor por trás dessa informação, uma vez que o número tradicional associado ao Diabo é o 6 (666), ou se é apenas a concretização final de um projeto que alcançou grande popularidade entre diferentes faixas etárias e classes sociais, mas precisa ser finalizado.

A série, embora sendo uma adaptação do trabalho de Gaiman, foi livremente transposta dos quadrinhos para a televisão. Sendo assim, e percebendo também a mudança de público que a adaptação teria ao ser levada para a tv, o diretor promoveu contundentes mudanças na sinopse da série em relação ao *The Sandman/Lúcifer* nos quais foi inspirada. *Lúcifer*, a série, retrata o cotidiano de uma detetive da cidade de Los Angeles, Chloe Decker

(personagem que não existe em *Sandman*), do setor de Homicídios, que passa a receber a ajuda de um parceiro investigativo muito peculiar: Lúcifer Morningstar.

A série gira em torno de Lúcifer Morningstar, o Demo, pois assim apresenta-se a personagem de Tom Ellis, que se encontra entediado da eternidade e de seu cansativo trabalho como rei do Inferno e decide, mais uma vez, contrariar as ordens de Deus e abandonar o trono e a coroa, tirando férias na *Cidade dos Anjos*. Já percebemos aqui uma ligação emblemática entre o nome da cidade em questão e a natureza de Lúcifer, o famoso anjo caído, expulso do céu, condenado a reinar no Inferno, tornando-se o símbolo máximo do Mal encarnado.

Assim como em grande parte das representações do Diabo no cinema/tv do século XX, o Satã encarnado por Ellis traz um Diabo humanizado e até mesmo bonito, sedutor e atraente, e que, inclusive, veste *Prada* (uma marca de roupa caríssima e elegante), como ele faz questão de salientar. Tal nuance quebra peremptoriamente com a tradicional representação do Demônio como um ser abjeto, pavoroso, aterrorizante, cuja feiura marcaria a sua rebeldia para com Deus, o seu orgulho pecador que o fez cair em danação eterna. A aparência bestial bem como terrorífica que foi dada ao Diabo ao longo dos séculos de sua conformação,



Tom Ellis como Lúcifer. Série *Lúcifer*, 2016.

mais especificamente entre os séculos XII-XVI, conforme afirma Paul Carus (2020), servia para recordar aos pecadores o que os aguardava após esta vida caso se voltassem contra as leis de Deus – entendamo-nos de uma vez: a Igreja.

Para Jacques Le Goff (2008), a *pedagogia do medo* foi uma verdadeira instituição da Igreja Católica durante o Renascimento e toda a Modernidade. É um erro histórico acreditar que o Medievo, preconceituosamente denominado de “Idade das Trevas” pelos Iluministas, tenha sido o palco principal das perseguições e mortes de milhões de pessoas, principalmente mulheres, nas fogueiras acesas por quase toda a extensão do território europeu em épocas distintas. A caça às bruxas movimentou-se em ondas que chegaram aos rincões europeus em levas de força e alcance diferentes ao longo dos séculos XIV-XVI.

O Diabo apresentado por Tom Ellis sofreu, inclusive, o embargo da *One Millions Mons*, que faz parte da *American Family Association*, uma organização fundamentalista cristã, fundada em 1977, que tentou boicotar e cancelar a série por acreditar que a mesma descaracterizava Lúcifer de sua verdadeira feição, função e simbolismo³. De acordo com o grupo cristão, um Lúcifer bonito e sensual, capaz de encantar milhares de pessoas, e mulheres principalmente, está distorcendo a Bíblia e representa um perigo para a humanidade. Essa tentativa de boicote apenas demonstra o que já havíamos salientado, que mesmo em uma época de tecnologia e ciência, ainda existe espaço para a crença em um Diabo, e não em qualquer Diabo, mas um Satã aos moldes tradicionais renascentistas, o mesmo Satã que imperou vigorosamente no auge do poder da Igreja Católica.

³ Reportagens sobre a questão podem ser encontradas nos seguintes sites: <https://tecnoblog.net/meiobit/319073/neil-gaiman-serie-fox-protesto-boicote-um-milhao-maes-resposta-excelente/> e <https://leitorcabuloso.com.br/2015/06/noticia-neil-gaiman-responde-a-tentativa-de-boicote-a-lucifer/>.

O mais interessante é perceber que a série trouxe exatamente a figura de um Diabo masculino, atraente obviamente para o público feminino, dentro e fora das telas, o que demarca uma característica do demoníaco: a aproximação que sempre existiu entre Satã e a mulher. No *Malleus Maleficarum*, também conhecido como *O martelo das feiticeiras*, publicado em 1487, pelos monges dominicanos James Sprenger e Heinrich Kraemer, a figura da mulher foi substancialmente associada a Satã como sendo a porta de entrada do Mal na terra. Esse manual de combate às heresias atribuiu à mulher a exclusividade da prática da bruxaria. Em outras palavras, apenas mulheres poderiam ter a condição de bruxas. Logo, somente elas estavam aptas a serem possuídas e influenciadas por Satã.

Na série, Lúcifer mostra-se atraente para o público feminino, que não consegue resistir a ele. É um dos principais pontos da personagem e que traz em si essa associação cruel que levou milhões de mulheres às fogueiras ou enforcamentos por séculos. Essa facilidade, que anteriormente se acreditava, do feminino sentir-se naturalmente atraído pelo diabólico, está presente no poder de sedução de Lúcifer para conseguir mulheres sem qualquer esforço porque elas, naturalmente sentem-se encantadas por seu charme. Enquanto os homens, por seu lado, não parecem ser seduzidos por ele, muito pelo contrário, parecem enraivecer-se dessa facilidade com o público feminino.

Em outras palavras, de certo modo a série traz um aspecto do próprio *Malleus*, uma vez que, para os inquisidores que pensaram o manual renascentista, os homens não eram propícios ao Mal, não era natural do homem deixar-se arrastar pelo Diabo, mas eram contagiados por ele através das relações que tinham com as mulheres. Eram elas quem permitiam que o Mal entrasse no mundo. Enquanto os homens mostram-se hostis com Lúcifer, as mulheres são seduzidas por ele literalmente com apenas um olhar. Podemos exemplificar essa questão através da personagem Linda, que retomaremos

posteriormente, que mal conhece Lúcifer e já diz, abertamente, não conseguir conter-se diante dele. E expressa, inclusive, o desejo absolutamente descontrolado, de querer fazer sexo com ele naquele momento, custe o que custar, pois é incapaz de esconder seus desejos na presença daquele homem.

Essa é uma outra característica da personagem de Ellis que remete aos domínios que sempre foram impostos ao Diabo pelo discurso da Igreja. Na série, Lúcifer tem o poder de extrair os mais profundos e obscuros desejos dos humanos. Ao encarar o sujeito nos olhos, o Diabo obriga-o a confessar, diante de quem quer que seja e em qualquer lugar, o que mais ardentemente deseja. Essa prerrogativa na série, faz referência ao que Robert Muchembled (2001) salienta sobre o poder do Diabo para nos manipular.

O Maligno descobre nossos quereres, nossas fraquezas, e as usa contra nós, para apoderar-se de nossas almas, uma vez que confessar um desejo que deveria ser mantido aprisionado, é dar poder àquela pessoa para quem o confessamos. Na série, Lúcifer traz também outro atributo relacionado à personagem tradicional do Diabo e que está intimamente ligado com o seu poder de arrancar dos humanos o que mais querem: o Demônio faz acordos com os humanos, pactos diabólicos. Em troca da realização desses desejos inconfessáveis, as pessoas ficam com uma dívida que, em algum momento deverá ser cobrada. A figura de Lúcifer aproxima-se bastante do *ethos* de um mafioso aos moldes de *O poderoso chefão*. Ao invés de exigir a alma do sujeito, o Diabo apenas diz que todos precisamos de favores e que, um dia, ele vai precisar de um e irá cobrá-lo:



Tom Ellis como Lúcifer. Série Lúcifer, 2016.

A bela aparência do Diabo, na série, faz referência também à natureza angelical de Lúcifer. Na mitologia cristã, construída ainda nos tempos da patrística, Lúcifer era o mais belo dos anjos, como já dito anteriormente, o mais próximo de Deus, que unindo cerca de um terço das hostes celestiais, rebelou-se contra o Criador (na série, Deus assume a figura quase freudiana do Pai), sendo expulso do céu por Miguel e condenado a reinar nos Infernos. Na série, temos não somente Satã, mas Lúcifer, o anjo caído, e ele traz elementos emblemáticos da figura miltoniana do Diabo.



Além do belo rosto, Lúcifer também é alado. Suas asas são emplumadas e brancas, o que se refere ao seu início original como anjo, à sua natureza originariamente bondosa (Na imagem, Tom Ellis como Lúcifer. Série *Lúcifer*, 2016.).

Segundo Harold Bloom (2008), no ensaio *Anjos Caídos*, Lúcifer começou como personagem literário muito antes de John Milton, a sua apoteose. Enquanto demônios existem em quase todas as religiões, ocidentais e orientais, os anjos caídos fazem parte de uma série de crenças específicas que se iniciam com o Zoroastrismo, passa pelo Judaísmo, até chegar ao Cristianismo inicial.

Diferente de um simples demônio, um ser que podemos encontrar em muitas crenças além da cristã, o anjo caído conserva um *pathos*, uma dignidade e, segundo Bloom (2008, p. 22), “um singular glamour”. Para o autor, enquanto um demônio é geralmente disforme, o anjo caído não se apresenta como plebeu ou vulgar. Essa ideia encontra-se em *Lúcifer Morningstar*, cujo nome faz referência à própria tradução do nome latim *lux feros*: “Estrela da manhã”, “Aquele que porta a luz”, “Anjo luminoso”. Na série, muitas são as referências a esse simbolismo, a principal delas sendo o nome da própria boate a qual Lúcifer comanda: *Lux*, que significa “luz” em latim.

É interessante notar também a questão de Lúcifer comandar uma boate, um lugar de festas, de consumo de bebida alcoólica, e até mesmo de outras drogas, de encontros amorosos e sexuais, de danças frenéticas, de embriaguez, de muitas pessoas, o que possivelmente faz referência o próprio inferno, bem como a todas as prerrogativas que eram próprias do Diabo: o sexo, o álcool, a irracionalidade (provocada por drogas), tudo que está irremediavelmente ligado ao carnal, aos desejos do corpo, à materialidade da existência.

Uma boate possui, geralmente, um ambiente mais obscuro, muitas vezes com cortes de luz, mas predominantemente escurecido. A *Lux*, cujo dono é Lúcifer, possui um efeito noturno que provoca uma sensação notívaga mesmo em plena luz do dia, o que significava dizer que o Diabo está relacionado com a escuridão, com a luxúria, com o caos, com a falta de definição ou percepção, uma vez que dentro de uma boate nossos sentidos ficam comprometidos pela baixa luminosidade e pela música alta, além do consumo de substâncias que alteram a mente.

Obviamente que a escuridão, a noite, o ermo, sempre estiveram relacionados ao Diabo. As bruxas encontravam-se com Satã no período da noite. De acordo com Jean-Paul Ronecker (1997), o negror é associado ao Diabo, bem como animais de pelagem negra: bodes, carneiros, cães, gatos ou lobos negros, corvos, morcegos, e todos os animais noturnos estavam ligados ao Diabo.

Na série, assim como na mitologia cristã, seguindo ainda o ensaio de Harold Bloom, Lúcifer é um dos filhos de Deus. No início do capítulo I do Livro de Jó, um anjo denominado *satã*, com “s” minúsculo, o que não designa um nome singular, não tipifica um ser único, aparece como uma espécie de advogado de acusação de Deus, alguém que está ali para mostrar os pecados dos humanos. O Diabo não age se não for por intermédio de Deus, com a permissão de Deus: “Jó, homem justo e íntegro, é abençoado com grandes riquezas — Satanás recebe permissão do Senhor para tentar e para pôr Jó à prova — As propriedades e os filhos de Jó são destruídos, mas ele ainda assim louva e bendiz o Senhor” (Bíblia, Jó, Cap.I, 2015, p. 825). No Livro de Zacarias, Deus repreende *satã* por abuso de poder, mas não o destitui de sua posição.

Em *Lúcifer*, temos a mesma ideia do Satã enquanto acusador, obstáculo, e não tanto uma força adversária a Deus. Lúcifer Morningstar é o

anjo caído, condenado por Deus a reinar no Inferno, lugar de tormento para os humanos que cometeram pecados. Ele possui sua bela aparência, que retoma o mito do anjo caído, o mais bonito dos anjos. Tem suas asas de plumas brancas, imensas, que fazem referência à sua natureza original de anjo. Expulso do céu após sua rebelião, reinou no inferno, punindo os maus, até que decidiu tirar férias em *Los Angeles*.

Contudo, sob esta perspectiva, o Diabo, enquanto encarnação do Mal, entra em contradição com Satã, aquele que, com permissão de Deus, pune os humanos que praticaram o Mal. Lúcifer possui sua face satânica, que mostra em determinados momentos para lembrar aos humanos malvados a figura sinistra e horrenda que ele representa, retomando assim características renascentistas com as quais Satã era simbolizado. Naquele momento em que Lúcifer vai punir a pessoa má pelo crime que ela cometeu (lembrando que ele ajuda a detetive Decker com seus casos policiais), ele deixa a face satânica à mostra apenas para a pessoa a quem vai punir.





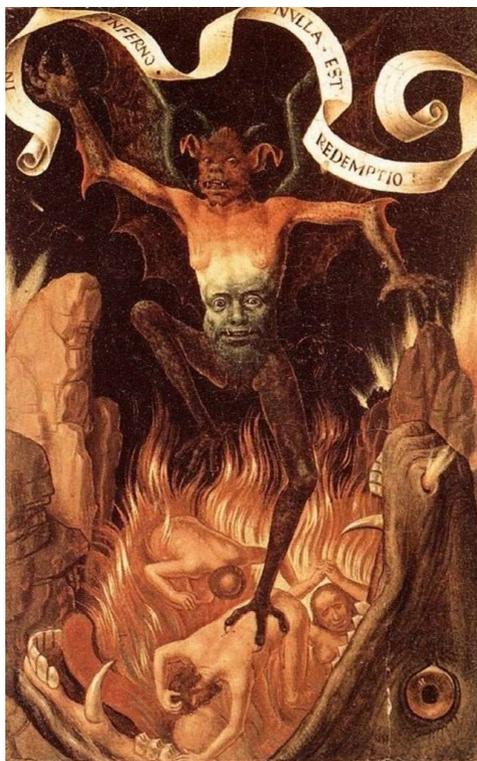
Tom Ellis como Lúcifer. Série *Lúcifer*, 2016.

Nas duas imagens acima, percebemos a face de Satã, a figura que Lúcifer teria assumido após a Queda. Como salienta Russell (2003), o termo *Lúcifer* para designar a encarnação do Mal é muito mais recente que o termo *Satã*, que já aparecia no Livro de Jó, um dos livros mais antigos do *Antigo Testamento*. Há muitas divergências sobre a datação do livro em questão, mas conforme Norman Cohn (1996), o livro já existia no século II a.C. Contudo, sua antiguidade pode estender-se até a época pré-mosaica.

Entretanto, como já salientado anteriormente, no imaginário popular, construído pela Igreja, Lúcifer torna-se Satã após a queda. Na série, a personagem de Ellis possui ambas as faces, anjo e diabo. Lúcifer, inclusive, chega a cortar as próprias asas a fim de livrar-se totalmente de sua natureza celestial. Nas imagens supracitadas, a figura de Satã emerge com resquícios renascentistas. As asas já não são brancas e emplumadas, mas lembram as asas dos morcegos, tal como o Diabo costumava ser mostrado.

A aparência é disforme, avermelhada, tonalidade com a qual o Diabo também era representado, além da cor preta. Os pés têm formatos de garras, e

embora ele não possua chifres na cabeça, os mesmos podem ser vistos nas pontas das asas. A própria detetive, Chloe Decker, por quem Lúcifer apaixonou-se, tem um sonho erótico com ele no qual Lúcifer aparece com os emblemáticos chifres na testa, o que configura esse lugar de memória de todo um aparato cultural ocidental passado por gerações.



Hans Memling. Inferno. 1485. Musée des Beaux-Arts, Strasbourg.

Em determinado momento da série, Lúcifer e Satã entram em choque e levanta a discussão sobre a questão do Mal e da representabilidade do Diabo enquanto encarnação corporal do Mal absoluto. Lúcifer começa a questionar sua natureza essencialmente maléfica e retoma a problemática teológica que

tanto preocupou os primeiros pensadores da Igreja no início do medievo. Seria ele realmente malvado, ou seria ele o Bem, já que pune o Mal?

Diante dessa questão, Lúcifer perde seu rosto de Satã, horrendo, e ganha as asas angelicais de volta quando reconhece em si, ou ao menos acredita possuir, essa parcela de bondade contra tudo que o discurso da Igreja construiu ao longo dos séculos. Como a própria personagem rebate, Deus foi o responsável por criar a má fama do Diabo. Ao mesmo tempo, quando Lúcifer acredita ser, de fato, o Mal encarnado, ele transforma-se completamente no Satã bestial, suas asas brancas e emplumadas transformam-se em asas de morcego, e ele não consegue mais ocultar sob a bela aparência o que ele verdadeiramente acredita ser.

Em outras palavras, somos aquilo que pensamos ser, somos uma construção subjetiva, nossa ou do outro. Podemos nos construir assim como podemos ser atingidos pelas projeções do outro e, a partir delas, criar o nosso próprio *ethos* a fim de legitimar o discurso do outro, não o nosso. Lúcifer questiona se esse Mal materializado que ele julgou ser durante milhares de anos, desde o início dos tempos, é realmente o que ele é, em sua essência, ou é o que ele próprio apenas acreditou ser por causa daquilo que falavam sobre ele.

Agostinho, em sua *Cidade de Deus*, foi o responsável, ainda no século IV, por afastar de Deus a questão do Mal. A interpretação que ele deu ao Livro de Isaias (14:12, 2015, p. 1074), “Como caíste do céu, ó Lúcifer, ó estrela da manhã, filho da alva!”, foi providencial, uma vez que resolveu o problema lógico da origem do Mal. Sendo Deus apenas bondade, o princípio do Mal não poderia encontrar-se nele. Lúcifer foi criado por Deus como anjo, sendo assim, ele era originalmente bom. Mas por seu próprio orgulho, rebelou-se contra Deus e recusou a graça divina. Limpando as mãos de Deus, Agostinho tapou um buraco na teologia cristã.

Entretanto, essa visão patrística sobre o Diabo contrapõe com a ideia de Satã enquanto promotor a serviço de Deus, como percebemos nos livros de Jó e Zacarias. Ele age, ainda que possa, vez ou outra, abusar de sua posição e autoridade, em nome de Deus e com a anuência do Criador. Ele não é o Mal essencialmente encarnado, mas pune o Mal, castiga aqueles que praticam os mais diversos tipos de Mal.

O Diabo contemporâneo, constituído pelo Lúcifer de Tom Ellis, mostra-se em crise de identidade. Ele não sabe mais quem ele é. Eu sou o Mal ou sou aquele que pune o Mal. Logo eu sou o Bem? Sou Lúcifer? Ou Satã? Eu sou o que penso ser, ou sou aquilo que os outros pensam que eu sou? Até mesmo a denominação *Sammael* aparece na terceira temporada da série, durante um episódio em que um humano comum tem acesso a uma parte da espada do anjo da morte, Azrael. Munido desse artigo celestial, o humano adquire uma espécie de ligação com os saberes extra-terrenos, divinos, inclusive pronunciando o nome verdadeiro de Lúcifer dentro da mitologia cristã, Sammael, cujo significado etimológico é “veneno de Deus”.

O descentramento do sujeito é uma das principais consequências da crise da modernidade, tal como aponta Stuart Hall (2003), o que desemboca na crise das identidades singulares. O indivíduo enquanto identidade fixa e absoluta entra em decadência. O ideal de Homem, apregoado pelos humanistas e sustentado pelo programa iluminista, começa a ruir quando os limites não conseguem mais manter sua integridade. A subjetividade extrapola as fronteiras.

O aparato que oferecia a sensação de pertencimento ao sujeito dentro de um universo fixo, centrado e racional, entra em crise e fragmentam a subjetividade. Não há mais um centro ao redor do qual gravitam os desejos, ambições, sonhos, medos. Se antes o indivíduo tinha uma forte localização

social e cultural, por que não existencial, agora o sujeito não tem mais a bússola que antes lhe apontava a direção.

Não é que a agulha passou a apontar para nenhum lado ou deixou de existir, mas ela aponta para todas as direções ao mesmo tempo, sem um centro de referência. Nem herói nem anti-herói, o indivíduo não sabe mais quem ele é. Sofre uma epifania diante do que realmente é e o que pensava ser. E as muitas possibilidades de identidade são, por vezes, contraditórias. Lúcifer e Satã não se excluem necessariamente, mas ambos podem coexistir ao mesmo tempo.

A concepção de sujeito trazida pela crise da razão fala de um indivíduo múltiplo e caótico, um alguém sem identidade fixa, desprovido de uma essência que lhe possa garantir um papel pré-estabelecido ou permanente. Para Hall (2003) é uma ilusão que consideremos a identidade como alguma coisa fixa e imutável, já completada, una e coerente. O sujeito encontra-se desprovido de um único centro, é conformado agora por vários centros de poder. E essa falta de um centro, cujo objetivo é conferir a sensação de organicidade, não provoca necessariamente uma desintegração, já que os múltiplos centros de poder podem ser coordenados e vinculados.

É exatamente sobre esse ponto, essa perda de um centro fixo que oferecia uma segurança quanto à identidade, que Lúcifer inicia o questionamento sobre quem realmente é. A figura da psicóloga Linda, a terapeuta do *Timboso*, traz o Diabo para a nossa época, situa-o em nossa contemporaneidade e nos faz perceber que, de fato, o Diabo é filho de seu tempo, um momento em que remédios psiquiátricos têm ganhado cada vez mais o domínio que antes era da religião.

Não há mais espaço para o Satã medieval/renascentista? Não há mais possibilidade de acreditar em anjos caídos, como Lúcifer, rebelado contra seu próprio criador? Ou, pelo contrário, o caldeirão de múltiplas possibilidades da contemporaneidade, de entre-lugares, permite um amálgama simbólico sobre

as muitas facetas dessa máscara sem rosto que recebeu tantos nomes quantos rostos foi capaz de comportar? Lúcifer, Samael, Diabo, Satanás, Satã, Mefistófeles, Leviatã...

A verdade é que, por debaixo da máscara que carrega tantos nomes, não existe qualquer rosto, ou pode também existir inúmeras faces possíveis. Como salienta Hall:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela se tornou politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença. (HALL, 2003, p. 21)

Anjos caídos e humanos, duas denominações para a mesma condição. Temos uma eterna fascinação pelos anjos caídos porque somos, talvez, um simulacro deles próprios. Em *Caim*, Lúcifer diz ao protagonista exatamente isso. Quando Caim interroga Lúcifer sobre quem era ele, o anjo caído assim responde: “a parte imortal de ti mesmo que em ti fala” (BYRON, 2019, p. 31). E quando Caim volta a perguntar sobre o porquê dos pais, Adão e Eva, adorarem a Deus e lhe cantarem louvor, Lúcifer assim diz: “[eles] dizem o que são obrigados a cantar e a dizer sob pena de serem o que eu sou e tu és... eu entre os espíritos, e tu entre os homens” (BYRON, 2019, p. 34). A metáfora do anjo caído nos traz à lembrança a consciência esmagadora da nossa mortalidade. Somos transcendentais ainda que estejamos presos a um corpo finito e limitado que vai morrer.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O nosso trabalho teve como objetivo analisar a construção da personagem *Lúcifer* na série homônima, investigando os vestígios estéticos dessa figura fascinante e polêmica que fez parte do imaginário ocidental por

mais de um milênio. A partir de textos literários, bíblicos e de pinturas medievais e renascentistas, percebemos que, na atual crise de identidade que caracteriza a nossa época, o Diabo torna-se filho de seu tempo e constitui-se por um amálgama de símbolos que remetem às muitas facetas que essa personagem ganhou ao longo dos séculos.

Vimos o quão importante representou a criação do Diabo para o Cristianismo primitivo. O mito do anjo caído, que não é uma invenção cristã, nem muito menos judaica, mas zoroastriana, e que foi retomada e ressignificada pelos pensadores da patrística no início do medievo. Observamos o uso de Satã enquanto ferramenta pedagógica cuja meta era ensinar através do pavor a fim de que os pecadores não se rebelassem, tal como Lúcifer, voltando-se contra o poder soberano da Igreja (Deus).

Analizamos a série *Lúcifer* a fim de investigarmos os elementos imagéticos que o diretor usou com o intuito de compor uma personagem, ainda que contemporânea, mas que trouxesse os elementos que possibilitassem o reconhecimento dessa figura pelo público, mexendo com todo um aparato de signos que foram passados de geração para geração e que auxiliam na construção da identidade do Diabo enquanto tal, ainda que sem chifres e rabos.

E compreendemos que, enquanto criação de seu tempo, assim como qualquer símbolo, ou melhor, conceito, o Diabo é atravessado pelas transformações sociais, as relações, continuidades e rupturas que se manifestam no âmbito simbólico e modificam as maneiras de se ver e compreender. Há espaço na contemporaneidade para o Diabo, uma figura que foi considerada por muitos como caduca. Ele continua sendo a mesma personagem fascinante e atraente, ainda que em sua face de Satã, porque nos mostra o quão íntimo somos dele. Tal como disse Emil Cioran (1989), adoramos odiar o Diabo porque ele nos lembra o que verdadeiramente somos e não gostamos do que

vemos. Nós somos Lúcifer e queremos negar Satã, mas ele continua ali, sempre puxando o tapete sob os nossos pés.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Penguin Companhia das Letras, 2017.
- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*. Tradução de Ítalo Eugênio Mauro. 4. Ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLOOM, Harold. *Anjos Caídos*. Tradução de Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- BYRON, George Gordon. *Caim*. Tradução de Antonio Franco da Costa Meireles. São Paulo: Clepsidra, 2019.
- CHAUCER, Geoffrey. *The Canterbury tales*. Translated into modern english by Nevill Coghill. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1977.
- CIORAN, Emil. *Breviário de Decomposição*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

- COHN, Norman. *Cosmos, Caos e o mundo que virá* – as origens das crenças no Apocalipse. Tradução de Cláudio Marcondes. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- LE GOFF, Jacques. *As raízes medievais da Europa*. Tradução de Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- LINK, Luther. *O Diabo – A máscara sem rosto*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organizado por Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba, PR: Criar, 2006.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo – séculos XII – XX*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. 2. Ed. São Paulo: Editora 34, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RONECKER, Jean-Paul. *O simbolismo animal*. Tradução de Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.
- SAGRADA Bíblia Católica*: Antigo e Novo Testamentos. Tradução: José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008.
- STANFORD, Peter. *O Diabo – Uma biografia*. Tradução de Márcia Frazão. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

VALERY, Paul. *Meu Fausto*. Tradução de Lídia Fachin e Sílvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê, 2001.

VOLPI, Franco. *O Nihilismo*. Tradução de Aldo Vannucchi. São Paulo: Loyola Jesuítas, 2012.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Aíla Maria Leite Sampaio é Professora Doutora da Universidade de Fortaleza-Unifor. E-mail para contato: sampaioaila@unifor.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5949186859109103>.

Angélica Tomiello é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), na área dos Estudos Literários sob a linha de pesquisa de Literatura e Outras Linguagens. A autora é mestra em Letras, na área de Estudos Literários sob a linha de pesquisa de Literatura e Historicidade, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Em suas pesquisas, a autora trabalha com a intermedialidade associada a novas possibilidades formais midiáticas decorrentes do trânsito literatura e novas mídias.

Carlos Augusto Viana da Silva é professor Doutor da Universidade Federal do Ceará-UFC. E-mail para contato: cafortal@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3316600178531895>.

Reginaldo de Souza Rodrigues é mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC. E-mail para contato: naldodabanca@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1510590888099955>.

Ruan Nunes é professor Assistente (Dedicação Exclusiva) de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí (Parnaíba). Doutor em Estudos de Literatura pela UFF, mestre em Letras (Literaturas de Língua Inglesa) pela UERJ, especialista em Língua Inglesa pela

PUC-Rio e licenciado em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade CCAA. Tem produzido/atuado nas seguintes áreas: literaturas de língua inglesa, estudos pós-coloniais; estudos de gênero, identidade e sexualidade; teoria queer; estudos culturais e literaturas de língua inglesa; literaturas e outros sistemas/linguagens/artes.

Simone dos Santos Machado possui graduação em Licenciatura Letras Português / Inglês pela Universidade Estadual do Ceará (2003), mestrado em Linguística Aplicada pela Universidade Estadual do Ceará (2007) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2018). Atua como professora da Casa de Cultura Britânica - CCB/UFC desde 2010. Tem experiência na área de Linguística e Literatura e Cinema, com ênfase em Linguística Aplicada e Tradução Intersemiótica de obras literárias.

SOBRE O ORGANIZADOR

Francisco Romário Nunes é doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia-UFBA. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2015). Graduado em Letras/Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Ceará (2012). Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa e suas respectivas literaturas. Atua como professor Assistente I da Universidade Estadual do Piauí - UESPI, Campus Prof. Antônio Giovanne Sousa – Piripiri, na área de Língua e Literatura Inglesa, onde desenvolve projetos de pesquisa e extensão sobre Literaturas de Língua Inglesa, Adaptação Fílmica e Intermidialidade.

