

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**

SERGIA ANTONIA MARTINS DE OLIVEIRA ALVES

LITERATURA E CINEMA

Diálogo, tradução e recriação em *Terra Estrangeira* e em *Abril Despedaçado*,
de Walter Salles

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina
2013

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ – UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

SERGIA ANTONIA MARTINS DE OLIVEIRA ALVES

LITERATURA E CINEMA

Diálogo, tradução e recriação em *Terra Estrangeira* e em *Abril Despedaçado*,
de Walter Salles

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestra em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura. Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho

Teresina
2013

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

A474l Alves, Sergia Antonia Martins de Oliveira.
Literatura e cinema : diálogo, tradução e recriação em *Terra Estrangeira* e em *Abril Despedaçado*, de Walter Salles. / Sergia Antonia Martins de Oliveira Alves. – 2013.
104 f.

Dissertação - Curso de Mestrado Acadêmico em Letras da
Universidade Estadual do Piauí - UESPI, 2013.
"Orientador: Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho".

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Recriação. 4. Relação intersemiótica.
5. Walter Salles. I. Título.

CDD 791.437



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

SÉRGIA ANTONIA MARTINS DE OLIVEIRA ALVES

LITERATURA E CINEMA DIÁLOGO, TRADUÇÃO E RECRIAÇÃO EM *TERRA
ESTRANGEIRA* E EM *ABRIL DESPEDAÇADO*, DE WALTER SALLES

Esta dissertação foi defendida às 15h, do dia 18 de julho de 2013, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADA (aprovado, aprovado com restrições, reprovado).

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Orientador

Prof. Dr. Francisco Laerte Juvêncio Magalhães
1º examinador – UFPI

Professora Drª. Maria do Socorro Rios Magalhães
2º examinadora – UESPI

Visto da Coordenação:

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Para
Amanda, Mariana, Lis, Mel e quem mais chegar.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho, pela paciência e pela sutileza dos toques que foram essenciais para a formatação desta pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Marly Gondim Cavalcante Sousa, pelo apoio no estudo da relação Literatura e outras artes e pela postura de incentivo na etapa de qualificação.

Ao Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres, por compartilhar o seu conhecimento da arte cinematográfica e pela postura incentivadora na etapa de qualificação.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras-Literatura da UESPI, pela disseminação do conhecimento e pelo incentivo em todas as etapas da pesquisa.

Aos colegas da primeira turma do Mestrado em Letras-Literatura da UESPI, pela convivência enriquecedora e pela amizade que soube suportar o peso das angústias e a dor da perda sem prejuízo do sorriso das conquistas.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação em Letras-Literatura da UESPI, pelo apoio logístico.

Ao Cineclube Olho Mágico, por manter um espaço de encontro e de discussão da arte cinematográfica, e por ter aberto esse espaço para o debate sobre Literatura e Cinema.

À CAIXA/Gerência de Desenvolvimento Urbano e Rural-PI, de modo especial ao Coordenador Reginaldo Rego de Carvalho, por permitir, no período de agosto/2011 a julho/2012, a adequação de horários de trabalho, possibilitando, sem muitos atropelos, a conciliação dos dois lados da minha vida.

À minha família, razão maior desta jornada, pelo apoio e por suportar luzes acesas varando as madrugadas.

RESUMO

Este estudo investiga a relação Literatura e Cinema, tendo como objeto a interação semiótica observada nos filmes *Terra Estrangeira* (1995) e *Abril Despedaçado* (2001), do cineasta brasileiro Walter Salles. Os dois filmes escolhidos se distanciam na temática, no tempo e no espaço, no entanto, aproximam-se no diálogo com a Literatura clássica ou de expressão universal. Em *Terra Estrangeira*, a interação se manifesta por citação e por alusão; já em *Abril Despedaçado*, declaradamente baseado em uma obra literária, essa relação dialógica parece não se restringir à simples transposição do livro para a tela, mas ao uso da obra literária como ponto de partida para uma nova criação em outro sistema semiótico. São, portanto, dois processos distintos cuja investigação amplia o modo tradicional de estudo das relações entre Literatura e Cinema, que se dedica ao processo conhecido como *adaptação*. Para tanto, foi necessária a combinação de aportes teóricos: em primeiro lugar, recursos da Literatura Comparada que, neste estudo, é considerada como uma atividade crítica, na qual a pesquisa interdisciplinar permite cotejar artes diferentes, de origens e de tempos diversos, com o objetivo de ampliar as possibilidades de investigação das questões relativas ao estudo literário; em segundo, o reforço teórico-crítico da Estilística Sociológica, proposta pela filosofia da linguagem, de Mikhail Bakhtin, e da Semiótica (teoria geral dos signos), de Charles Sanders Peirce, e seus desdobramentos, que oferecem instrumentos eficazes para análise, tanto da narrativa literária quanto da narrativa visual. Assim, a análise criteriosa das narrativas literária e fílmica possibilitou a compreensão do papel das citações, das alusões ou das referências a obras literárias que são observadas no filme *Terra Estrangeira*, e buscou entender como se deu a tradução intersemiótica da obra literária *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, para o cinema. Como resultado da investigação, o entendimento da importância da identificação na narrativa fílmica das interações semióticas com a Literatura para a construção de sentido pelo espectador, e compreensão do processo de criação das obras fílmicas analisadas, que foram entendidas neste estudo como recriação de obras precedentes.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Recriação. Tradução Intersemiótica. Walter Salles.

ABSTRACT

This study investigates the connection between Literature and Cinema, focusing on the semiotic interaction observed in the Brazilian director Walter Salles's films *Terra Estrangeira* (1995) e *Abril Despedaçado* (2001). These films have different themes, time and space however their narrative converge in the dialog with classics or works of universal literary expression. In *Terra Estrangeira* the interaction appears as quotation and allusion, while in *Abril Despedaçado*, professedly based on a literary work, this dialogical relationship seems to be not restricted to a simple transposition of book to screen. In fact, it seems to be the starting point to a new creation in other semiotic system. Thus, they follow two different processes, whose investigation increases the traditional way of studying the relationship between Literature and Cinema that is based only on the usual process named *adaptation*. On the point, it was necessary a combination of theoretical resources. First, it applies the Comparative Literary Studies. Here it is seen as a critical approach by which an interdisciplinary research gives support to make comparison between different arts, from different origins and time, aiming to amplify the investigation possibilities on the questions related to literary studies. Second, it applies the critical theoretical perspective of the Sociological Stylistic proposed by Bakhtin's philosophy of language and, the Charles Sanders Peirce's Semiotic (general theory of signs) and its unfolding. These theories offer effective instruments for literary narratives analysis as well as for visual narratives analysis. So, a detailed examination of literary and filmic narratives afforded the comprehension of the role of quotations, allusions or references to literary works that were observed in *Terra Estrangeira*, and it searches to understand the mechanism of intersemiotic translation of Ismail Kadaré's work *Abril Despedaçado* into film. As the investigation result, it was understood how important the identification of semiotic interactions with literature in filmic narrative is, in order to help the construction of a meaning by spectators; and, how it is important to the comprehension of the creative process in these films, which were seen in this study as a re-creation of precedent literary works.

Keywords: Cinema. Intersemiotic Translation. Literature. Re-creation. Walter Salles.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 – Triconomias/Categorias.....	20
Figura 1 – Reprodução da capa do livro de J. P. Fraveau	40
Figura 2 – Sequência inicial do filme <i>Terra Estrangeira</i>	50
Figura 3 – Sequência da situação de desespero com imagem desfocada	55
Figura 4 – Sequência situação de desespero, com imagem tremida.....	56
Figura 5 – Sequência da esperança, do encontro das personagens Paco e Igor	57
Figura 6 – Cena do abraço – referência ao livro <i>Blues Outremer</i>	58
Figura 7 – Cena mantida como comentário irônico	60
Figura 8 – Sequência do desencanto – alusão ao poema.....	61
Figura 9 – Cena com imagem dos óculos – alusão ao poema	62
Figura 10 – Sequência de imagens noturnas, com pouca luz, referência ao <i>cinema noir</i>	66
Figura 11 – Sequência da esperança: imagens com muita luz e integração da paisagem	67
Figura 12 – Sequência de cenas finais: imagens de estrada	69
Figura 13 – Sequência inicial: movimento circular e engrenagem	84
Figura 14 – Sequência família Breves: tons de terra, a sombra e a luz	85
Figura 15 – Cena da Carroça, o movimento.....	86
Figura 16 – Sequência da corda: Epifania	86
Figura 17 – Sequência inicial: a noite, a cobra.....	87
Figura 18 – Sequência da tocaia e da sacralização da vingança.....	88
Figura 19 – Cena da vingança: a terra e o sangue	89
Figura 20 – Sequência da morte e redenção	89

A tradução é em primeiro lugar uma forma. E concebê-la como tal significa antes de tudo o regresso ao original em que ao fim e ao cabo se encontra afinal a lei que determina e contém a “traduzibilidade” da obra.

(Walter Benjamin)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 LITERATURA E CINEMA: UMA CONVERSA ENTRE SIGNOS.....	18
2.1 Transformando símbolos em ícones no curso da narrativa.....	21
2.2 O diálogo dos signos no curso da narrativa	24
2.3 A tradução intersemiótica como recriação.....	29
2.4 Literatura no Cinema: o lugar da interseção.....	33
3 DIÁLOGO E RECRIAÇÃO EM <i>TERRA ESTRANGEIRA</i>.....	39
3.1 O Cinema de Walter Salles e a Literatura	41
3.2 Da interação semiótica à recriação	47
3.3 O desespero, a esperança um pacto	49
3.4 Mais que o sonho da passagem.....	60
3.5 Conexão por similaridade	70
4 A DOR E O RISO DA TERRA <i>EM ABRIL DESPEDAÇADO</i>.....	72
4.1 A dor da terra: do diálogo à recriação	74
4.2 O riso da terra: da tradução intersemiótica à recriação.....	82
4.3 Tradução e invenção: transformando signo em signo.....	91
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	94
REFERÊNCIAS	97
ANEXOS	102
Anexo A.....	103
Anexo B.....	104

1 INTRODUÇÃO

O Cinema pode ser considerado a grande arte do nosso tempo. Hauser (1998, p. 970) o entende como o “gênero estilisticamente mais representativo da arte contemporânea”. Benjamin (1985, p. 174), por sua vez, previa, na década de 1930, que diante dos avanços tecnológicos da contemporaneidade, o filme teria a tarefa histórica de fazer dessa tecnologia “o objeto das inervações humanas”. Talvez isso se deva ao fato de ser o filme obra de arte que envolve produção coletiva, da qual outras artes, associadas a recursos tecnológicos, participam ativamente em sua composição, tais como a fotografia, a música, a cenografia, a arte dramática, a montagem ou a edição, a computação gráfica e a própria escrita do roteiro. Assim, esta investigação tem origem na observação de que as diversas formas de arte trocam, entre si, influências que se manifestam pelos meios de expressão que lhes são próprios. A Literatura e o Cinema, em particular, estão em diálogo permanente, observado não somente nas criações cinematográficas baseadas em obras literárias, ou com fortes referências por meio de citações ou de alusões, mas também na reconhecida influência que o Cinema exerceu sobre a estrutura narrativa do romance no século XX ou sobre o fazer poético, como Avellar (2007, p. 8) comenta:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a Literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam em filmes; em que os escritores apanham nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da Literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida.

A narrativa, aqui entendida como a representação da ação organizada em um enredo, faz parte da história do homem, com formas de expressão que foram criadas, recriadas, incorporadas e transformadas ao longo do tempo. A linguagem literária, propriamente dita, tem séculos de tradição e está fortemente enraizada na cultura humana, entretanto, desde o início do século passado, está em processo crescente de divisão de seu público com as produções culturais que fazem uso da narrativa visual: o Cinema e mais recentemente a televisão e outras mídias que o avanço tecnológico tornou acessíveis aos consumidores de

cultura. Por outro lado, observamos que estudos comparativos desenvolvidos entre tais formas de manifestação cultural têm demonstrado a intensa relação dialógica acima referida que poderia estar relacionada não apenas à continuidade do sistema literário em uma nova linguagem, como também a formas variadas de interação.

Para exemplificar, de forma simplificada, o que os discursos fílmicos foram buscar na Literatura além das adaptações de romances, é suficiente correr a vista por filmes ditos comerciais, nos quais tal relação dialógica é facilmente percebida. Assim é que desperta a atenção como a construção de sentidos em *Menina de Ouro* (2004), de Clint Eastwood, perpassa pela leitura de poemas do irlandês W. B. Yeats; ou como a poesia da estadunidense Emily Dickinson contribui para a elaboração de significados em *Outono em Nova York* (2001), de Joan Chen; ou como uma simples alusão a um poema de Fernando Pessoa abre uma porta à compreensão do processo de recriação em *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Salles; ou, ainda, questionamos qual o papel das inúmeras citações de Shakespeare no premiado *O Discurso do Rei* (2010), de Tom Hooper. Em que pese a prática corrente do uso de citações para dar ao filme aspecto *cult*, em grande parte deles, uma análise mais criteriosa revela relação mais profunda.

Na filmografia do cineasta brasileiro Walter Salles é notável a presença desse fértil diálogo. Tal constatação despertou o interesse na investigação de como se dá a interação semiótica com obras literárias na sua filmografia e, mais especificamente, nos filmes em que a Literatura figura como ponto de partida para uma nova criação artística, ou, ainda, no dizer de Avellar (2007), na investigação do que o cineasta foi buscar nos livros para auxiliá-lo no processo de criação dos filmes *Terra Estrangeira* (1995) e *Abril Despedaçado* (2001). Os dois filmes escolhidos se distanciam na temática, no tempo e no espaço, no entanto se aproximam no diálogo com a Literatura clássica ou de expressão universal. Em *Terra Estrangeira*, a interação se manifesta por citação e por alusão; já em *Abril Despedaçado*, que é baseado em uma obra literária, essa relação dialógica parece não se restringir à simples transposição do livro para a tela, mas ao uso da obra literária como ponto de partida para uma nova criação em outro sistema semiótico. Esse diálogo é enriquecedor e não se limita à Literatura brasileira, revestindo a sua produção de um caráter universal, embora as duas narrativas sejam fortemente centradas em questões que dizem respeito ao local.

São, portanto, dois processos distintos, cujas investigações ampliam o modo tradicional de estudo das relações entre Literatura e Cinema, que se dedica ao procedimento chamado de

adaptação. No primeiro caso, a análise da narrativa fílmica foi direcionada para a compreensão de qual o papel das citações, das alusões ou das referências a obras literárias que são observadas no filme *Terra Estrangeira*. O propósito é verificar se seria possível afirmar que a relação com obras literárias, estabelecida no filme, iria além do que é aparente. Quanto ao segundo, o interesse da análise foi entender como se deu a tradução intersemiótica da obra literária *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré, para o Cinema. Procuramos identificar as afinidades estéticas entre as duas obras por meio da análise do compartilhamento de elementos simbólicos, bem como da construção das ações e do pensamento do herói nesse espaço/tempo delimitado, a partir do diálogo que, por sua vez, o livro estabelece com a tragédia grega (com Ésquilo, mais especificamente). A partir das conclusões obtidas nas análises, tentamos uma generalização sobre qual o papel das interações semióticas com a Literatura nas suas estruturas narrativas, e na construção de sentido para os filmes, e em todo o processo de criação das obras fílmicas analisadas, que passam a ser entendidas, neste estudo, como recriação de obras precedentes.

A obra de Walter Salles, como delimitação do objeto desta pesquisa, justifica-se pelo papel desse diretor na reconstrução do Cinema brasileiro na década de 1990. O seu Cinema faz uma ponte entre o Cinema Novo, dos anos 1960, e o Cinema produzido no período que se convencionou chamar de “retomada”, quando após a Era Collor, houve retorno dos incentivos públicos para produções audiovisuais. Considera-se, também, o fato de Walter Salles ser um consagrado cineasta brasileiro que vem conseguindo grande projeção internacional, com premiação em festivais como o de Berlin, de Havana, da BAFTA, e indicações a outros, como o Festival de Cannes e o Oscar, que serve como uma medida do seu alcance em termos de divulgação e de contato com um público mais amplo. Há também que se considerar que os seus filmes trazem renovação estética ao Cinema nacional pela influência de cineastas ousados e modernos, como Wim Wenders e Michelangelo Antonioni, com a mistura de gêneros e o realismo intimista, respectivamente.

Dessa forma, os filmes selecionados constituíram-se em material de extrema importância para aquilo que é proposto nesta pesquisa: analisar a relação intersemiótica entre a palavra (linguagem literária) e a imagem (linguagem cinematográfica), com o intuito de averiguar a possibilidade de uma leitura da arte cinematográfica, que traz essa interação, como uma recriação de discursos literários que foram apropriados, cuja identificação é necessária para a construção de sentidos.

A natureza do objeto deste trabalho exigiu combinação de aportes teóricos para que fosse possível o seu desenvolvimento e a compreensão de seus resultados. Em um plano geral, foram utilizados os recursos da Literatura Comparada, aqui considerada como atividade crítica, na qual a investigação interdisciplinar permite cotejar artes diferentes, de origens e de tempos diversos, com o objetivo de ampliar as possibilidades de pesquisa das questões relativas ao estudo literário. Distancia-se, portanto, das perspectivas clássicas dessa abordagem teórica, moldadas principalmente pela escola francesa do início do século XX, na qual predominavam as relações causais ou de influências entre obras e autores, para aproximar-se da concepção que a compreende como uma

[...] forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. Os estudos interdisciplinares em Literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. (CARVALHAL, 2004, p. 74).

Em um plano mais específico, uma investigação interdisciplinar, como a aqui sugerida, não poderia prescindir de ter como base o reforço teórico-crítico da Estilística Sociológica, proposta pela filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, e da Semiótica (teoria geral dos signos) que oferecem instrumentos eficazes, tanto para a análise da narrativa literária quanto para a análise da narrativa visual. Apoiando-se na Estilística Sociológica, estendeu-se à narrativa fílmica o entendimento de Bakhtin de que o discurso sempre se elabora em vista de outro não se construindo sobre si mesmo:

[...] na composição de quase todo enunciado do homem social – desde a curta réplica do diálogo familiar até as grandes obras verbal-ideológicas (literárias, científicas e outras) existe, numa forma aberta ou velada, uma parte considerável de palavras significativas de outrem, transmitidas por um outro processo. No campo de quase todo enunciado ocorre uma interação tensa e um conflito entre sua palavra e a de outrem, um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo. Dessa forma o enunciado é um organismo muito mais complexo e dinâmico do que parece, se não se considerar apenas sua orientação objetual e sua expressividade unívoca direta. (BAKHTIN, 2010, p. 153).

Este pensamento forneceu importantes ferramentas para exploração pormenorizada das obras fílmicas sem desconectá-las do seu contexto de produção, auxiliando na compreensão das pistas que conduziram ao entendimento do processo de recriação.

Ainda se recorreu ao conceito bakhtiniano de *cronotopo artístico-literário*, pelo qual o tempo no romance é visto como uma quarta dimensão do espaço. Para Bakhtin (2010, p. 355), os cronotopos, nos gêneros por ele analisados, têm “significado temático” por serem “centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance”, e “significado figurativo” porque “neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto”. Esse conceito é estendido à análise fílmica por Stam (2003, p. 229), ao afirmar que

[...] embora o autor não tenha se referido ao cinema, sua categoria parece-lhe idealmente ajustada como meio no qual ‘os indicadores espaciais e temporais fundem-se em um todo concreto cuidadosamente elaborado’.
[...] O cinema ilustra a ideia bakhtiniana da relacionalidade inerente entre o tempo e o espaço, já que qualquer modificação em um dos registros importa em mudanças no outro: um plano mais fechado de um objeto em movimento aumenta a velocidade aparente de tal objeto, a presença do meio temporal da música altera a nossa impressão do espaço, e assim por diante.

Sobre o segundo aporte teórico, podemos dizer que a escolha se deu pelo caráter da pesquisa proposta, que objetiva estabelecer relações entre códigos ou entre linguagens distintas, o que só foi possível a partir da perspectiva de que a “Semiótica é a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura.” (NÖTH, 1995, p. 17), e ainda que

O aparecimento da ciência Semiótica desde o final do século XIX coincidiu com o processo expansivo das tecnologias de linguagem. A própria realidade está exigindo de nós uma ciência que dê conta desta realidade dos signos em evolução contínua. [...] Desse manancial conceitual podemos extrair estratégias metodológicas para leitura e análise de processos empíricos de signos: música, imagens, arquitetura, radio, publicidade, Literatura, sonhos, filmes, vídeos, hipermídia, etc. (SANTAELLA, 2002, p. XIV).

De igual modo, torna-se plausível a partir da compreensão de que

As artes da Literatura entram em nova conjunção sínica, em que o verbal é recuperado pelo não-verbal, de modo a revelar novos estratos e novas virtualidades de sua própria natureza – em novas criações e em criações novas. (PIGNATARI, 2004, p. 116).

Vale lembrar que, para esta pesquisa, foi considerada a semiótica de Peirce (2010) e seus desdobramentos por outros estudiosos como Jan Mukarovsky (1997), Winfried Nöth (1995), Dércio Pignatari (2004), Julio Plaza (2010). Considerando que a Semiótica é uma

teoria abstrata, a sua aplicação “reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados.” (SANTAELLA, 2002, p. 06). Daí a necessidade de recorrermos aos conceitos da narrativa fílmica propostos por David Bordwell (1985), para quem os filmes fornecem pistas aos espectadores e esses, por sua vez, utilizam-se de esquemas interpretativos, baseados em conhecimento anterior, para construir histórias ordenadas e inteligíveis em suas mentes.

Acrescentamos, ainda, que para o entendimento da importância do Cinema como arte contemporânea, recorreremos aos conceitos filosóficos de Walter Benjamin (1994) sobre arte e tecnologia, que se mantêm atualizados com relação à contaminação da arte pelos avanços tecnológicos; e aos estudos recentes de Walter Moser (2006) sobre intermedialidade.

Esses aportes diversos foram necessários para comprovação da hipótese levantada, sobre o processo de diálogo e de recriação nas obras fílmicas analisadas, bem como para oferecer suporte ao objetivo geral de entender o papel das obras literárias na estrutura narrativa, na construção de sentidos, e no processo de criação dos filmes que com elas interagem.

Partindo do pressuposto de que o que determina a metodologia de uma pesquisa é o seu próprio objeto, este estudo adotou a metodologia da pesquisa qualitativa, que, de acordo com Chizzotti (2006), admite se recorrer à inferência interpretativa como instrumento necessário para atingir o conhecimento buscado, fundamentando-se nas teorias que dão sustentação à investigação e utilizando-se do método analítico.

Considerou-se, ainda, que a pesquisa bibliográfica seria a técnica de coleta mais adequada para esta investigação. Assim, o tema foi sondado a partir de referencial teórico existente em livros, revistas especializadas e outras formas de publicação, inclusive eletrônicas, como também através das análises das narrativas literária e visual, divididas em duas fases: a primeira compreendeu a análise dos filmes *Terra Estrangeira* e *Abril Despedaçado*; a segunda, a análise das obras literárias *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*¹, de Goethe (2004), o poema *VIAJAR! Perder Países!*, de Fernando Pessoa (1974), o romance *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré (2007), e a *Orestéia* (a trilogia), de Ésquilo (2004, 2005, 2007). Dessa forma, foram seguidas quatro etapas, conforme os objetivos apresentados:

1. Pesquisa exploratória, visando levantar bibliografia, encontrar informações, ampliar conhecimento, e identificar contribuições culturais e científicas existentes sobre o diálogo entre Literatura e Cinema.

¹ Fausto – Uma Tragédia (tradução de Jenny Klabin Segall).

2. Pesquisa teórica, objetivando a revisão de Literatura e buscando o conhecimento das teorias que embasam esta pesquisa, bem como de estudos já realizados por outros pesquisadores que se dedicaram a essa temática.
3. Pesquisa eletrônica, pretendendo ampliar o acesso a conhecimentos atualizados já produzidos.
4. Análise de dois filmes, selecionados de acordo com o objeto da pesquisa, e das obras literárias aludidas ou citadas ou traduzidas por esses filmes.

Como resultado, elaboramos esta dissertação, que está dividida em cinco capítulos, incluindo este texto introdutório e as considerações finais. Os demais capítulos têm como eixo, aquilo que, durante a pesquisa, pode ser apreendido da relação entre Literatura e Cinema, e da análise dos citados filmes. O Capítulo 2 discute a relação entre Literatura e Cinema no contexto da arte contemporânea, aprofundando os conceitos relativos à interação de suas linguagens e de sua materialidade a partir da perspectiva da Semiótica peirceana e de outros pensadores cujas proposições permitem uma aproximação com essa teoria. Visamos a compreensão do Cinema como objeto estético de natureza intersemiótica, que muitas vezes busca na Literatura, por meio de métodos diversos, o elemento de unificação que favorece a construção de sentidos.

O capítulo 3 é resultante da aplicação prática dos conceitos discutidos no capítulo anterior, a partir de estudo comparativo entre o filme *Terra Estrangeira* e as obras literárias *Fausto – Uma tragédia*, do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe, e *VIAJAR! Perder países!*, do poeta português Fernando Pessoa. Com a primeira, a partir de uma citação, verificamos profunda identificação temática que se repercute na aproximação das estruturas narrativas. O exílio sob a ótica da oposição desespero/esperança perpassa todos os signos que compõem a sua linguagem, favorecendo a percepção da obra fílmica como uma recriação da obra literária. Com a segunda, a partir de alusão usada como recurso de reiteração do tema do exílio, percebemos diálogo fértil que, de alguma forma, refuta e oferece nova roupagem ao signo anterior, ainda que não se trate dos modos que são reconhecidos nos estudos acadêmicos como adaptação.

O capítulo 4 discute o estudo comparativo desenvolvido entre o segundo filme, *Abril Despedaçado*, o romance homônimo do escritor albanês Ismail Kadaré e as três peças de Ésquilo que compõem a trilogia de Orestes: *Agamemnom*, *Coéferas* e *Eumênides*. A análise

visa à compreensão do processo de tradução intersemiótica empreendido pelo cineasta, a partir de dois pontos básicos. O primeiro deles é a identificação de afinidades estéticas entre a narrativa fílmica e as duas obras precedentes verificadas na opção pelo trágico. O segundo é a percepção de códigos ou de elementos simbólicos que trazem novas significações para a construção das ações e dos pensamentos do herói em um espaço/tempo delimitado, a partir do diálogo que o livro estabelece com a tragédia grega, mencionado pelo próprio Kadaré em entrevista a Walter Salles, e que o filme parece restabelecer, de forma criativa, dentro da linguagem do cinema.

Nas considerações finais, são relatadas as generalizações sobre a relação Literatura e Cinema que as análises permitiram, notadamente quanto ao processo de criação da arte contemporânea, reconhecidamente influenciada pelos avanços tecnológicos do nosso tempo, e a sua repercussão nos processos de criação da arte cinematográfica, que busca na Literatura um ponto de partida, não se restringindo aos métodos tradicionais de transposição do livro para a tela, como o conhecido processo de adaptação explícita de obras literárias para o cinema, amplamente investigada pelos estudos comparativos entre as duas artes.

2 LITERATURA E CINEMA: UMA CONVERSA ENTRE SIGNOS

A limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos.

(Julio Plaza)

O que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte? São inúmeras as possibilidades de responder a essa questão, e sobre ela se debruçaram os estudiosos do fenômeno estético. Para alguns, a raiz da diferenciação está relacionada ao meio que cada uma delas utiliza para se manifestar de forma autônoma. Para outros, a diferença não está nas técnicas e nos meios materiais, mas no modo como despertam a criação mental ou a experiência vivida pelos sentidos humanos. No entanto, parece certo que nenhuma manifestação artística tem exclusividade sobre o seu domínio. Assim é que, na história das artes se observam interações entre as suas diversas formas, que apontam para a existência de afinidades básicas ou, quem sabe, de possível unidade perdida. A percepção dessas interações abre vasto campo de investigação para os estudos comparativos, apoiados na interdisciplinaridade. Por sua vez, esses estudos comparativos encontram nas leituras intersemióticas a prática que se fundamenta no pressuposto de que as artes são diferentes sistemas de linguagem utilizados pelo homem como modos de expressão.

É sabido que os grupos humanos fazem uso de diferentes linguagens na manifestação de sentidos. Desde os rituais, as cerimônias, o ritmo e a dança primitivas, a pintura rupestre, até o alfabeto e outras formas de escrita (ideogramas, pictogramas, etc), as artes plásticas e a arquitetura, a música e a cenografia. Linguagens compostas de sinais transformados em signos pela consciência humana. Ou seja, na história do homem, a linguagem cumpre seu papel de comunicação e de significação. É o seu papel de significação que nos faz entender essas linguagens como arte (objeto estético), e nos leva a buscar na Semiótica a compreensão das relações entre elas, sem pretensão de excluir outras ciências, pensamentos filosóficos ou teorias da arte que serão de grande utilidade ao longo desta investigação.

Reconhecida como ciência no século XX, a Semiótica teve origem como estudo organizado, simultaneamente, na Europa e nos EUA. Na primeira, surgiu como prolongamento da Linguística, de Ferdinand de Saussure, e, nos EUA, como resultado dos estudos da linguagem como lógica, de Charles Sanders Peirce. Aqui, interessa-nos o

pensamento de Peirce, por compreender todo o universo dos signos e os seus processos de significação, sem subordinação do não verbal ao verbal, não partindo de conceitos linguísticos como o caminho adotado pela semiótica de origem europeia (ou Semiologia), desenvolvida por Greimas, Barthes, Todorov, Kristeva, entre outros. Para Peirce, a Semiótica tem como objeto não o signo em si, mas a *semiose*, termo utilizado por ele para explicar o modo de atuação do signo ou sua interpretação pelo receptor, uma vez que, na sua visão, é na mente desse receptor que o signo existe: “Sem dúvida, nada é signo a menos que seja interpretado como signo” (PEIRCE, 2010, p. 76). Sobre esse processo, Winfried Nöth (1998, p. 66) afirma que

A interpretação de um signo é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Peirce (CP, 5.472) introduziu o termo *semiose* para caracterizar tal processo referido como “a ação do signo”. [...] O termo *semiose* foi por ele adaptado de um tratado do filósofo epicurista Filodemo. Em outra definição onde usou a palavra grega, ele dizia: “*semeiosis* significa a ação de quase qualquer signo, e a minha definição dá o nome de signo a qualquer coisa que assim age” (CP, 5.484).

Não é o propósito deste estudo aprofundar a discussão sobre a concepção Semiótica de Peirce. No entanto, para a compreensão do papel de significação da linguagem literária e da linguagem do cinema, bem como da relação entre as duas, adotamos a visão pragmática de Peirce, quando afirma que todas as coisas do mundo se enquadram em três categorias. Para ele, estas são as verdadeiras categorias da consciência:

Primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento. (PEIRCE, 2010, p. 14).

Para Lúcia Santaella (2002, p. XII), “a semiótica de Peirce é uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência com um caráter extremamente geral e abstrato”. Assim, Peirce tenta encontrar por meio dessas três categorias um modelo que contenha todos os fenômenos do mundo. Sobre tais categorias, Nöth (1998, p. 63-64) esclarece, apresentando as seguintes definições:

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. Secundidade começa quando um fenômeno primeiro é relacionado a um segundo fenômeno qualquer (CP, 1.356-359). [...] É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. [...] Terceiridade é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro.

Dessa concepção, origina-se a sua teoria dos signos, entendidos pelo autor como “aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido.” (PEIRCE, 2010, p. 46). A sua visão triádica do signo prevê uma classificação em dez classes principais, de acordo com a relação do signo com ele próprio (*representamen*), com o objeto que representa, e com o interpretante. Essa classificação não será aqui detalhada considerando não ser objeto deste estudo, no entanto, para que se tenha uma noção, reproduzimos abaixo o quadro síntese de Nöth (1998, p. 90):

Quadro 1 – Tricotomias/Categorias

Tricotomias	I REPRESENTAMEN EM SI	II RELAÇÃO AO OBJETO	III RELAÇÃO AO INTERPRETANTE
Categorias			
Primeiridade	Quali-signo	ÍCONE	REMA
Secundidade	Sin-signo	ÍNDICE	DICENTE
Terceiridade	Legi-signo	SÍMBOLO	ARGUMENTO

Fonte: Nöth (1998).

Por mais abstratos que tais conceitos possam parecer, o conhecimento dessa classificação, e de forma especial o aspecto do signo com relação ao objeto (*ícone*, *índice* e *símbolo*), é fundamental para a leitura das duas artes, para compreensão da relação entre as suas linguagens, e a análise dos seus processos de significação. Um *ícone* é um signo integrante da categoria *primeiridade* (sua significação depende apenas da qualidade como nos aparece), e é similar ao objeto referente (exemplo: um desenho figurativo); um *índice* é um signo integrante da categoria *secundidade* (a associação se dá por contiguidade e não por semelhança), e está fisicamente relacionado ao seu objeto (exemplo: um grito a um pedido de socorro, fumaça ao fogo); por fim, o *símbolo* é um signo da categoria *terceiridade*, mas

participa da *terceiridade* (associação por ideias gerais, mantida por uma regra) e se refere ao seu objeto por convenção (exemplo: as palavras, um estandarte). Para Pignatari (2004, p. 20), “o ícone é o signo da arte [...] quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende poesia e arte”. Já para Santaella (2003, p. 13):

[...] um exame mais minucioso dessas classificações pode nos habilitar para a leitura de todo e qualquer processo sógnico, desde a linguagem indeterminada das nuvens que passeiam no céu, ou as marcas multiformes e cambiantes que as ondas do mar vão deixando areia, até uma fórmula, a mais abstrata, de uma ciência exata.

Ou ainda,

Trata-se de um percurso metodológico-analítico que promete dar conta das questões relativas às diferentes naturezas que as mensagens podem ter: verbal, imagética, sonoro, incluindo suas misturas, palavras e imagem, ou imagem e som etc. Pode dar conta também de seus processos de referência, ou aplicabilidade, assim como nos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos, e entendemos as mensagens, enfim como reagimos a elas. (SANTAELLA, 2002, p. 6).

Buscamos, neste capítulo, a compreensão do mundo *icônico* da Literatura e do cinema, em um tempo em que a cultura visual e tecnológica se intensifica a largos passos, influenciando a nossa forma de perceber o mundo. Um ponto de partida para aprofundar o conhecimento e entender a multiplicidade de aspectos que intensificam a relação dialógica entre as duas artes no Cinema de Walter Salles, objeto de nossa pesquisa. Quando muitos decretam o fim do livro, o meio físico da Literatura como o conhecemos atualmente, observamos uma aproximação cada vez mais fortalecida entre a arte da palavra e a arte da imagem, em uma via de mão dupla. Essa aproximação parece nos dizer que o objeto estético Literatura, não importa por quais meios se materialize, segue encontrando formas livres e criativas de se realizar na consciência humana.

2.1 Transformando símbolos em ícones no curso da narrativa

Embora categorizados e devidamente classificados, os signos, para Peirce, não estão confinados em suas tipologias. A tipologia descreve aspectos de signos, podendo um mesmo signo ser considerado sob vários aspectos, uma vez que o seu significado é um fenômeno da

consciência. Para Nöth (1998, p. 84), essa visão tem fundamental importância na descrição dos signos verbais, pois cada palavra pode ser considerada, a princípio, um *símbolo* pelo fator arbitrário de seu uso em uma língua. No entanto, o seu aspecto *icônico* é percebido no discurso verbal pelo uso de metáforas, por exemplo. Essa afirmação nos leva a concluir ser a *iconicidade* do signo verbal reveladora do fenômeno poético, ou o que garante a literariedade de um texto em prosa.

A esse respeito, o estruturalista/semiotista Jan Mukarovsky (um dos fundadores do Círculo Linguístico de Praga, na primeira metade do século XX), refutava a *Sprachtheorie*² de Karl Bühler, acrescentando uma quarta função ao seu esquema das funções fundamentais do signo linguístico, que previa apenas as funções *expressiva*, *apelativa* e *comunicativa*. Para ele “o uso da língua adquire por meio das três primeiras funções, um alcance prático; a quarta função, todavia, elimina a ligação imediata entre a utilização da língua e a prática; é a função estética, [...]” (MUKAROVSKÝ, 1997 p. 180). Uma visão que, de certa forma, corrobora com a proposição de Peirce quanto aos aspectos sob os quais um mesmo signo (um verbal – símbolo, por exemplo) pode ser percebido pelo receptor, havendo sempre a possibilidade de um novo *interpretante* e, assim, extrapolando a sua função convencional de comunicação.

É interessante também observar que a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin³, de certa forma, aproxima-se da *semiose ilimitada* de Peirce, uma vez que ambos compreendem que a linguagem é social na sua essência e é afetada pelas transformações sociais no decorrer do tempo. Para Peirce, a *semiose* se manifesta de forma permanente como um diálogo, “cada signo cria um interpretante que passa a ser o representamen de um novo signo, resultando numa série de interpretantes sucessivos” (NÖTH, 1998, p. 72), e, conseqüentemente, o uso e a prática de um *símbolo* fazem crescer o seu significado, em um processo dialógico (PEIRCE, 2010, p. 73). Como explica Lúcia Santaella (2006, p. 132), “a semiose, a ação do signo, que é a ação de gerar um signo interpretante, é eminentemente social. [...] O interpretante é mais social, geral e objetivo do que um ato de interpretação particular e pseudoexclusivo”. Enquanto que para Bakhtin,

Os novos aspectos da existência que foram integrados no círculo do interesse social, que se tornaram objeto da fala e da emoção humana, não coexistem

² Do Alemão, em tradução livre: Teoria da linguagem.

³ Crítico da excessiva objetividade da linguística de Saussure, do formalismo russo, como também das teorias subjetivistas ou puramente humanistas.

pacificamente com os elementos que se integraram à existência antes deles; [...] Essa evolução dialética reflete-se na evolução semântica. Uma nova significação se descobre na antiga e através da antiga, mas a fim de entrar em contradição com ela e de reconstruí-la. (BAKHTIN, 2004, p. 136).

Terry Eagleton compreende, dessa forma, a teoria da linguagem de Bakhtin:

A consciência humana era o intercâmbio ativo, material, semiótico, do sujeito com outros sujeitos, e não um reino interior fechado, divorciado destas relações. [...] A linguagem não devia ser vista como uma “expressão”, “reflexo” ou sistema abstrato, mas sim como um meio material de produção, pelo qual o corpo material do signo era transformado por um processo de conflito social e de diálogo, desta forma adquirindo significado. (EAGLETON, 2006, p. 177).

Ainda sobre essa questão, considerando ser a aproximação Peirce-Bakhtin um estudo desafiador e relativamente recente, que teve seu início por volta dos anos 1980, julgamos conveniente observar o pensamento de Santaella (2006, p. 131) quando afirma que:

Peirce e Bakhtin não viram o indivíduo como uma entidade discreta e autônoma. O que eles descreveram foi uma rede social de signos, expandindo-se continuamente do passado e conectando-se com indivíduos no presente, um presente que está sempre carregado de promessas e expectativas de futuro.

Do mesmo modo que a visão do semiologista e filósofo italiano Augusto Ponzio (2007), que apresentou, na Conferência Internacional sobre o Pensamento de Peirce e suas Aplicações, na Universidade de Helsinki, Finlândia, em junho de 2007, um balanço sobre a abordagem conjunta de Peirce e Bakhtin, que na sua visão contribui para melhor entendimento da concepção de diálogo de Bakhtin e da concepção de Peirce sobre a relação entre signo e interpretante. Em suas palavras:

Bakhtin affords a better understanding of the workings of Peircean abductive reasoning, and Peirce affords a better understanding of the sense of the Bakhtinian analysis of dialogic discourse. But beyond the contribution to reciprocal understanding, the approach to both together contributes to understanding topical concepts in the study of signs. What unites Peirce and Bakhtin is also a relational view of the world that opens out to the whole universe. For what concerns Peirce this open vision is a question of infinite semiosis whilst in Bakhtin's case it is a question of the unbounded character of dialogue which impedes the closure of a totalizing ontology. The collocation of the sign within the general context of semiosis with its relation

to the interpretant as described by Peirce, and within the dialogic context as the only context in which the sign may flourish as such as described by Bakhtin, places otherness at the very heart of the sign's identity. Not only Bakhtin, as we know, but also Peirce contributes to show the fundamental role of dialogism in semiotics. (PONZIO, 2007, p. 1)⁴

Esses pontos são aqui revistos pela relevância de tais conceitos tanto para a Literatura (um signo verbal) como para o Cinema (um signo híbrido). Esse é, por natureza, um fenômeno intersemiótico, por integrar em um mesmo objeto estético três linguagens: visual, sonora e verbal. Essa relevância se torna mais evidente quando observamos que tanto a Literatura como o Cinema são artes que aparentemente cumprem o papel de representar ou de descrever o mundo. Todavia, o seu valor como objeto estético parece estar na própria linguagem, na forma como o signo se desvia do seu aspecto *simbólico* (de uso normativo) para assumir seu aspecto *icônico*. Ou ainda, nos efeitos que este signo transformado produz na mente do receptor, e continuará produzindo em reinterpretações a cada novo contato.

2.2 O diálogo dos signos no curso da narrativa

Discutimos, até aqui, as relações internas dos sistemas de signos, como parte necessária para compreensão do conceito de arte, ou seja, do que torna a Literatura, o Cinema ou outro sistema de signos um objeto estético. Contudo, para entender a intensa relação a que nos referimos no item anterior, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre a origem dessa relação entre dois códigos que, de forma diferenciada, participam da arte de narrar. E, ainda, sobre suas relações externas, ou com o seu meio de produção.

A narrativa, arte de apresentar ou de descrever uma sequência de ações ou de eventos que se desenrolam em determinados espaço e tempo, está presente na vida do homem desde

⁴ Em tradução livre: Bakhtin permite um melhor entendimento do funcionamento do raciocínio abdutivo peirciano, e Peirce permite um melhor entendimento do sentido da análise bakhtiniana do discurso dialógico. Mas além da contribuição para o entendimento recíproco, a abordagem conjunta dos dois contribui para o entendimento de conceitos atuais no estudo dos signos. O que une Peirce a Bakhtin é uma visão de mundo parecida que se estende a todo o universo. No que se refere a Peirce, essa visão aberta é a questão da semiose ilimitada enquanto que no caso de Bakhtin é a questão do caráter ilimitado do diálogo o qual impede o encerramento de uma ontologia totalizante. A posição do signo dentro do contexto geral da semiose e sua relação com o interpretante como descrita por Peirce, e dentro do contexto dialógico como único contexto no qual o signo pode florescer como descrito por Bakhtin, coloca o outro no centro da identidade do signo. Não apenas Bakhtin, como sabemos, mas também Peirce contribui para mostrar o papel fundamental do dialogismo na semiótica.

que esse se entendeu como tal. Os gêneros épico, lírico e dramático (concepção aristotélica) se fortaleceram na tradição oral ao longo da história, até o surgimento da imprensa no século XV. Fato que, entre outras grandes transformações e impactos sobre a cultura nos séculos seguintes, facilitou a difusão do romance. De certa forma, o romance (aqui considerado como um novo gênero) contemplava características dos gêneros tradicionais citados trazendo inovação ao uso artístico de signos verbais. Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin, no ensaio *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, previa a morte da narrativa como consequência da transformação que se iniciou com o surgimento do romance (impresso) e culminou com a forma revolucionária do romance do século XX. Para o autor, estava em curso um processo que, gradualmente, excluía a narrativa do discurso vivo, pois ao contrário da narrativa tradicional, em que “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”, o romancista

[...] segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos e nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive. (BENJAMIN, 1996, p. 201).

Outra questão levantada no mesmo ensaio, diz respeito a uma “nova forma de comunicação” mais ameaçadora que o romance. Essa ameaça estava presente na imprensa, um dos mais importantes instrumentos da burguesia capitalista, na visão do autor, e se denominava “informação” (comunicação jornalística, muito explicada e sujeita aos interesses dos leitores). Sua difusão seria responsável pelo declínio da narrativa, por influenciá-la e “provocar uma crise no próprio romance” (BENJAMIN, 1996, p. 202). Percebemos no discurso de Benjamin a pertinência e a atualidade dos questionamentos quanto à influência da tecnologia e das novas mídias na percepção humana e, conseqüentemente, de sua incorporação nas formas humanas de significação.

Da mesma forma, no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, publicado entre os anos 1935/1936, Benjamin estende essa perspectiva às demais linguagens quando discute a destruição da aura dos objetos estéticos, tradicionalmente únicos (ou autênticos) em uma era em que a técnica podia a tudo reproduzir. Na sua visão, esse

procedimento abalava violentamente a tradição. Como fora a imprensa, o romance e a informação, agora era a vez da fotografia e do Cinema serem agentes poderosos de transformação. Aqui, sua ênfase maior é o cinema, que seria revolucionário pela própria forma de produção. Aí se incluiria, a nosso ver, o seu caráter intersemiótico representado pelo fato de ser uma produção coletiva em que várias linguagens interagem. Em suas palavras:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é como no caso da Literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1996, p. 172).

Portanto, o Cinema já nasce como um produto do avanço tecnológico e das novas relações sociais. E, para estabelecer-se como arte, foi buscar signos percebidos na poesia (épica ou lírica), no drama, na pintura, na fotografia, na música. De certa forma, a narrativa fílmica contradiz e confirma a teoria da morte da narrativa de Benjamin. Contradiz, porque essa continua cheia de vida, embora sob novo formato. Com raras exceções os filmes, em geral, apresentam um encadeamento de fatos ou de ações em uma sucessão de tempo e de espaço, em sua maioria com vínculo causal. A inovação se verifica na complexidade da construção desse tempo e desse espaço que a tecnologia permite ao cinema, fazendo surgir uma nova linguagem a partir de um signo híbrido (a imagem, o som, a palavra). A mobilidade da câmera e a técnica de montagem criam condições de representação do tempo como uma dimensão do espaço, e de representação desse espaço sob vários pontos de vista. A nova linguagem (signos visuais do espaço, que adquire mobilidade e se intensifica com associação dos demais signos) produz na mente do espectador a percepção da passagem do tempo (passado, presente e futuro mesclando-se entre recuos e avanços, ou ainda fatos simultâneos, etc.).

A esse respeito, Ismail Xavier aponta a *montagem* como *perda da inocência* ou ruptura com o aspecto convencional da imagem (a referência ao real por contiguidade), o que pode ser entendido como o momento em que o signo imagem (um *índice* percebido como *símbolo*) adquire seu aspecto *icônico*: “O salto estabelecido pelo corte de uma imagem, é o momento

em que pode ser posta em xeque a “semelhança” da representação frente ao mundo visível e, mais decisivamente ainda, é o momento de colapso da ‘objetividade’ contida na indexalidade da imagem.” (XAVIER, 2008, p. 24). Esse é apenas um exemplo, pois corte/montagem não se configuram como única técnica cinematográfica que cumpre esse papel. Os *planos-sequência*, também podem ser percebidos como signos estéticos, dependendo da sua função na composição da unidade poética do filme e na construção de sua narrativa, do mesmo modo que fatores externos, como o conhecimento do espectador, sua autoconsciência e sua capacidade de percepção influenciam nessa significação que se realiza na sua mente. Ou, no dizer do estudioso da narrativa fílmica, Bordwell (1985, p. 61), tais categorias de transmissão de informação dão suporte ao modo como o *estilo* (as técnicas e os princípios de organização do cineasta) e a construção da *syuzhet* (a trama, o arranjo das ações no tempo e espaço) manipulam o tempo e o espaço e a lógica narrativa para levar o espectador a construir um desdobramento particular da *fábula*⁵ (a história, como percebida pelo espectador).

Por outro lado, a narrativa fílmica confirma a previsão de Benjamin. Por surgir como um fenômeno cultural de massa, de grande divulgação e que fazia uso de uma tecnologia inovadora, não tarda a contaminar as demais artes, e a “exercitar o homem nas novas percepções e reações” (BENJAMIN, 1996, p. 174). De certa forma, decreta a morte da narrativa tradicional na Literatura, incentivando a renovação de sua linguagem. Para Tânia Pellegrini, essa conquista do Cinema foi o resultado de um longo processo que reuniu condições socioeconômicas e culturais específicas, bem como da mudança na concepção de tempo, proposta pelo filósofo francês Henri Bergson:

Um dos elementos que desencadeiam transformações irreversíveis na forma da narrativa moderna [...] é a concepção bergsoniana do tempo, abrindo um caminho novo, pelo qual Proust enveredou, “em busca do tempo perdido” [...] Então todos os fios que tecem a narrativa chamada moderna [...] como o abandono do enredo e a relativização do papel do herói, por exemplo, convergem para esse novo conceito de tempo. [...] Trata-se do tempo entendido como duração, o “tempo da mente” [...] Essa nova concepção de tempo, não por acaso, tem enorme afinidade com a técnica cinematográfica então nascente. (PELLEGRINI, 2003, p. 20).

⁵ Conceitos originários do formalismo russo, utilizados na teoria da narrativa fílmica por Bordwell.

A Revolução Industrial provocou ao longo dos dois últimos séculos o aprofundamento da relação da Literatura com outras linguagens, produzindo alterações significativas na sua forma. É correr a vista ao nosso redor e perceber que a continuidade desse processo, nos nossos dias, por muitos denominada de Revolução Eletrônica ou Digital, afeta a vida diária das pessoas e traz o novo a cada dia. A arte não está imune. Tomam corpo os poemas curtos e há concursos de contos com 140 caracteres nas redes sociais. A ganhadora do Pulitzer 2011 de ficção, Jennifer Egan, inova em *A visita cruel do tempo* (2011), submetendo a sua narrativa às pressões e às possibilidades da era digital. A 64ª Edição da Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, selecionou projetos narrativos inscritos em *sites* de financiamento coletivo, oferecendo-lhes visibilidade. E grande parte dos eventos que aconteceram durante a Feira tiveram como tema a autopublicação, a digitalização e a *crossmedia* (cruzamento de mídias). Para o semioticista Pignatari (2004, p. 26),

Esse tipo de relação ajuda a explicar uma série de fenômenos – como é o caso, por exemplo, da tendência à rarefação do enredo no romance e no conto modernos. Assim como a fotografia provocou um grande impacto na pintura clássica, abrindo caminho para a pintura abstrata, assim também a “estória” começou a emigrar da prosa literária para outras linguagens – o cinema, os quadrinhos, a fotonovela, a telenovela, a prosa não-literária.

Por outro lado, o Cinema dos nossos dias, também influenciado por novas e avançadas tecnologias como a computação gráfica e as câmeras digitais, continua buscando na Literatura temas e modos de narrar. Isso é facilmente comprovado pelo grande número de filmes que têm por base um texto literário, ou trazem fortes referências literárias na linguagem, no tema ou na estrutura narrativa. Para Avellar (2007, p. 119), “Palavra e imagem se inventam a partir de uma base comum na medida em que para fazer um filme ou para fazer um livro um criador trabalha servindo-se das leis estruturais da invenção artística do seu tempo”. No entanto, é importante observar que cada arte, tanto a Literatura como o cinema, encontra na própria linguagem as suas possibilidades dentro desse processo de contaminação ou de assimilação mútua. Ou, no dizer de Mukarovsky (1988, p. 197), aprende “a sentir de nova maneira os seus recursos formais”, conseguindo “com o mesmo procedimento, efeitos diferentes ou utiliza diferentes procedimentos para obter os mesmos efeitos”.

Em outras palavras, e retornando ao pensamento de Peirce e de Bakhtin, verificamos que, diante de uma linguagem que se torna convencional (*símbolo*) em um determinado

contexto socioeconômico e cultural, a arte, em todas as suas formas, cria novas possibilidades de significação para seus signos, oferecendo-lhes um aspecto *icônico*, e, nessa perspectiva, inacabado. Daí a necessidade de identificar, na análise desse processo dialógico entre Literatura e Cinema, as alternativas encontradas pela arte cinematográfica para recriação de obras literárias: a tradução intersemiótica propriamente dita e as demais maneiras de apropriação de imagens/discursos literários por meio da citação ou da alusão. No segundo caso, por pertencerem a sistemas semióticos distintos, esse tipo de aproximação também se utiliza dos mesmos métodos da prática institucionalizada como uma *tradução intersemiótica*.

2.2 A tradução intersemiótica como recriação

Como vimos, a arte cinematográfica tem, desde o seu nascedouro, um contato muito próximo com outras formas narrativas. Isso nos faz ver com muita frequência as recriações de obras literárias no cinema, sejam elas explícitas, como o que se convencionou chamar de *adaptação*; ou sutilmente sugeridas, como a que se percebe em filmes que trazem fortes referências literárias em seus temas e em suas estruturas narrativas. No segundo caso, a pista inicial para o espectador é, muitas vezes, dada intencionalmente apenas por alusões ou por citações. Esse processo, dentro de uma visão cultural mais ampla, poderia também ser chamado de reciclagem, termo utilizado, ironicamente, pela ensaísta americana Susan Sontag (2005, p. 165), uma vez que expõe a obra literária a um novo ciclo cultural, sob nova perspectiva. Decifrá-lo, em ambos os casos, exige a compreensão de alguns aspectos dos mecanismos e dos métodos da tradução.

Primeiramente, não há como fugir do questionamento de qual seria a tarefa de um tradutor. Questão de difícil solução a que muitos já se dedicaram, sem, no entanto, se chegar a um consenso em face da quantidade de variáveis que precisam ser equacionadas, principalmente quando se trata de tradução literária. Um possível ponto de partida, e também origem de outros questionamentos, é a compreensão do ato de traduzir. Recorrendo-se à Etimologia, chega-se ao termo latino *traducere*, que significa levar alguém para o outro lado. Por extensão simples e direta: levar a obra para outra língua. Todavia, segundo Rónai (1981, p. 20), essa “imagem pode ser entendida também de outra maneira, considerando que é ao leitor que o tradutor pega pela mão para levá-lo para outro meio lingüístico”. Seria, então, a

tarefa do tradutor conduzir a obra original ao novo meio linguístico ou levar o leitor da tradução ao meio da obra original?

Esse e outros dilemas da tradução entre objetos estéticos ocupam a mente de filósofos, teóricos, tradutores e estudiosos da estética e das artes em todas as culturas desde longa data. A esse respeito, Benjamin (2008, p. 25) apresenta o seguinte questionamento: “Não será aquilo que para além da comunicação existe numa poesia – [...] – o que geralmente se cognomina de inapreensível, misterioso e ‘poético’? Ou seja, aquilo que o tradutor só consegue transmitir na medida em que também ele escreve poesia?”. Preocupado com a mesma questão, o poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos (2005) denomina o seu processo de tradução como uma *transcrição*, uma vez que tem por base a apreensão do *modo de intencionar* na língua de partida e uma posterior recriação estética na língua de chegada, considerando as sutilezas da forma e da linguagem desta. E, antes dele, Jakobson (2007, p. 72), em seu artigo sobre os *Aspectos lingüísticos da tradução*, considerando as especificidades da linguagem poética, afirma que “a poesia, é por definição, intraduzível”, admitindo-se como solução para o problema uma “transposição criativa”. Ou seja, encontrar meios de garantir ao signo traduzido a sua função poética, ou o seu aspecto *icônico*.

É também no mesmo artigo que o autor estabelece a terminologia que se tornou de largo uso na classificação das espécies de tradução:

Para o Linguista ou para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído. [...] Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de signos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas em: 1). Tradução intralingual ou reformulação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua; 2). Tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua. 3). Tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (JAKOBSON, 2007, p. 64).

Sobre essa terminologia, faz-se necessário esclarecer que tanto a *adaptação* de obras literárias para o Cinema quanto outra forma de diálogo intencional, em que uma obra literária é determinante para a significação fílmica, são, neste estudo, entendidas como *recriação*. O termo tradução intersemiótica é aqui utilizado para as recriações explícitas como as

adaptações, no entanto, os métodos da tradução intersemiótica serão utilizados na análise de ambas as situações. E, assim se considera, por serem os dois processos modos de expressar em um sistema de signos não verbal (linguagem cinematográfica) uma interpretação de signos verbais (a linguagem literária), embora aparentemente sigam caminhos diversos. Ou seja, enquanto um é explicitamente baseado em uma obra literária, o outro tem como ponto de partida apropriações de obras literárias que são percebidas como fundamentais para a construção de sentido.

Assim, pela complexidade das questões estéticas e culturais envolvidas, a tradução intersemiótica parece ir além da simples adaptação de signos para uma nova linguagem. No caso da Literatura para o cinema, de um signo unicamente verbal para um signo híbrido (visual, sonoro e verbal), insere-se no mesmo grau de dificuldade da tradução interlingual de poemas, ou tradução poética. Estendendo o pensamento de Haroldo de Campos, podemos dizer que um dos grandes desafios da tradução intersemiótica de obra literária para o Cinema parece ser a compreensão dos meios utilizados para se estabelecer uma função poética da palavra escrita (a língua de partida), e restabelecê-la em uma nova criação com as sutilezas da forma e da linguagem cinematográfica, mantendo-se o mesmo nível de poeticidade ou multissignificação da obra original.

A questão da intraduzibilidade do signo estético foi também pensada por Julio Plaza, em seu estudo sobre a *tradução intersemiótica como pensamento em signos*. Uma das dificuldades da *recriação estética* reside no fato de que, por sua natureza icônica, o signo estético tende a ser autônomo. Essa autonomia é, então, apontada como um paradoxo. Para Plaza (2010, p. 31), “se ela se propõe como tradução e, ao mesmo tempo, precisa manter o caráter de autonomia, próprio do signo estético, um desses dois lados, o estético ou o tradutor, tende a ser ferido”. A saída proposta pelo autor se fundamenta na semiose ilimitada de Peirce, para quem o significado de um signo é outro signo, e entre esses signos pode haver o tempo e as transformações por ele proporcionadas. Assim, para Plaza, na recriação estética, a responsabilidade de conexão com a linguagem de partida repousa apenas no princípio da similaridade, e essa similaridade já contém um tom diferenciador.

Outro fator importante a ser observado, dentro dos desafios enfrentados pelos cineastas no processo de recriação e pelos críticos no processo de análise, é a complexidade da linguagem cinematográfica, a linguagem de chegada. Em artigo publicado na revista eletrônica Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, no ano de 2009, Marcelo Santos

propõe uma reflexão sobre o signo cinematográfico no desenvolvimento de sua semiose (ação de signo híbrido), apresentando duas questões que ainda não estão exauridas, apontando para a necessidade de se adotar uma perspectiva *semiótico-sistêmica* nas análises críticas. A primeira diz respeito à *morfologia* desse signo, uma vez que na sua visão,

[...] o hibridismo sógnico ocorre no cinema através de uma troca intersemiótica entre os princípios lógicos que regem as três matrizes de linguagens: sonora, verbal e visual. A sonora traz ao cinema a característica da sintaxe dos elementos e o seu transcurso no tempo, o visual traz a característica da composição da imagem, da forma, e o verbal a característica do desenvolvimento do discurso. (SANTOS, 2009, p. 7).

A segunda se refere à *unidade intersemiótica* e à *autoria coletiva*, considerando que, por ser uma produção coletiva, o sentido que unifica um filme passa necessariamente pela perfeita interação de seus componentes. É preciso que os diversos agentes criativos (roteirista, diretor de arte, músico, diretor de fotografia, etc) que trabalham na sua confecção, bem como o produto de seus trabalhos (signos produzidos) estejam em sintonia (funcionando como um sistema), para que os signos visual, sonoro e verbal se integrem em um mesmo propósito, ou concepção estética pensada pelo cineasta para a sua recriação. Em suas palavras:

[...] o que se desenvolve nessa dialogia intersemiótica é um emaranhado de intersemioses, um encadeamento de intercâmbios sógnicos dos elementos da sintaxe em conjunto com a confecção da forma (planos) que desemboca na organização dos mesmos pela montagem, discurso. Na medida que um figurino de uma personagem interage com a trilha sonora e se co-substancia pela maneira como é arranjada e iluminada dentro de um plano, e como este elemento se desloca para as imagens em seqüência, justapostas. Algo que pode ser visto no filme *Um Corpo que Cai* (1958) de Alfred Hitchcock na seqüência em que Scott conhece Madeleine no restaurante Ernie's. (SANTOS, 2009, p. 11).

Sem a intenção de adotar uma abordagem avaliativa, o que buscamos nas análises críticas dessas recriações é identificar as formas pelas quais esse fértil diálogo se manifesta, os caminhos que os signos atravessam para se transformar em novos signos sem perder a sua *iconicidade*. Nesse sentido, há, ainda, que considerarmos o contexto histórico, socioeconômico e cultural em que se insere a tradução intersemiótica. Como toda produção artística, ela também é produto de sua época. Para Plaza (2010, p. 10), “o processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também

dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história como seus procedimentos.”.

Em um mundo *multimidiático*, em que as fronteiras geográficas e culturais estão diluídas e a informação, temida por Benjamin, é disponibilizada em tempo real, a arte contemporânea torna-se um produto dessas relações dialógicas e do intercâmbio semiótico, traz para o tempo presente signos do passado e neles cria projeções de futuro, fertilizando o processo criativo no curso da história. *Re-media*⁶, e por isso favorece a reciclagem. Enquanto escritores e cineastas são estimulados à experimentação e à inovação constante, os críticos são desafiados a se manterem conscientes do presente, como única forma de entender a sua linguagem.

2.3 Literatura no Cinema: o lugar da interseção

Discutimos, nos itens anteriores, a linguagem como fator de aproximação e de diferenciação entre a Literatura e o Cinema, procurando não apenas compreender como os elementos de uma linguagem são reconstruídos na outra linguagem, mas também a sua relação com o tempo e o meio de produção em que se insere e o modo pelo qual são percebidas as interações de seus signos dentro da suposta autonomia de cada sistema. Diante das transformações produzidas pelas revoluções tecnológica e eletrônica/digital, que alteram o espaço das manifestações artísticas, seus recursos materiais e a percepção tanto de quem produz quanto de quem recebe (que já não é um passível receptor), surgem os questionamentos sobre onde realmente se situa a interseção, e qual é a importância da compreensão do espaço de transformação de uma narrativa puramente verbal em uma narrativa constituída por um signo híbrido.

Para encontrar respostas, talvez se faça necessário entender a relação entre arte literária e arte cinematográfica, além das questões relativas a afinidades, a contaminações na narrativa, a especificidades da linguagem e a métodos de recriação. Assim é que começam a se intensificar, no meio acadêmico, outros estudos que também levam em consideração fenômenos como o da *intermedialidade*, termo definido no *website* do *Center for research on*

⁶ Termo utilizado para definir o fenômeno em que uma mídia (o alicerce da arte) veicula a outra mídia. Ver: MOSER, Walter. *A relação entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. ALITERIA. JUL-DEZ 2006, p. 42-65. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>> . Acesso em 15 mai. 2012.

*intermediality (CRI)*⁷, da Universidade de Montreal, Canadá, citado por Walter Moser (2012, p. 43), em artigo para a revista eletrônica Aletria, como “o cruzamento de mídias dentro da produção cultural contemporânea”.

Observamos que, embora tal *cruzamento de mídias* pareça ser um fenômeno da contemporaneidade, o surgimento de questões relativas à *midialidade* faz parte da natureza do processo de análise de objetos estéticos, bem como da análise da relação entre eles, uma vez que, assim como a linguagem, em cada arte se inclui a sua própria mídia, aqui entendida como meio de veiculação ou modo de expressão. Para ampliar o conceito do termo, a princípio relacionado apenas a *meio de comunicação*, o CRI aponta a seguinte definição de *mídia*

[...] the various artistic disciplines and cultural practices – “media” as commonly understood in the history of art, i.e., the means of expression as well as the various “materialities” or material supports involved in the production of culture and discourse.⁸

Partindo dessa definição, verificamos que a discussão da relação entre as artes, considerando o seu meio de expressão e a sua materialidade é, talvez, tão antiga quanto o próprio estudo da arte. Segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2002, p. 9),

Datam da antiguidade algumas metáforas célebres, atribuídas por Plutarco a Simônides de Ceos: a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada. A frase inicial de Ars Poetica de Horácio, Ut pictura poesis, que no sentido restrito relaciona Literatura e artes plásticas (a poesia deve ser como um quadro), acaba por representar genericamente os estudos voltados para afinidades entre as artes.

Como exemplo do percurso histórico desse fenômeno, Moser apresenta um estudo sobre o livro *The book of Job*⁹, do poeta britânico William Blake (1757-1827) que integra palavra e imagem criando uma linguagem visual, no qual afirma que:

⁷ Em tradução livre: Centro de pesquisa sobre intermedialidade. Um centro de estudo transdisciplinar que abrange história da arte, Literatura comparada, comunicação, estudos literários, estudos de cinema e audiovisual, e estudos teatrais. Disponível em: <<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/vitrine/default.asp>>

⁸ Em tradução livre: As várias disciplinas artísticas e práticas culturais – “mídia” como comumente entendida na história da arte, i.e., o meio de expressão como também as várias materialidades ou suportes materiais envolvidos na produção de cultura e discurso.

⁹ O livro de Jó.

À primeira vista, Blake parece ir contra a corrente da virada romântica em direção ao fonocentrismo. Mitchell fala, ao se referir a seu engajamento persistente em favor da visualização da linguagem, de um verdadeiro “grafocentrismo” ao se referir à “sua tendência de tratar a escrita e a tipografia como mídias capazes de presença completa, e não como meros suplementos da fala”. Como ele conseguiu manifestar esta coisa antigramatológica que é uma presença plenária na escrita? Ora: graças a uma relação intermediária, em um desvio por outra mídia que não a escrita. Ele confia à imagem (gravada ou pintada) a representação da midialidade da escrita. (MOSER, 2006, p. 48).

No mesmo artigo, para exemplificar com obras do nosso tempo, o autor cita a recorrência de filmes que *re-mediam* a pintura, como *Caravaggio*, de Derek Jarman (1986), ou *Passion* de Jean-Luc Godard (1982), como também cita o cineasta Peter Greenaway (1996 e 1991 respectivamente), com o uso da caligrafia no filme *The pillow book* (O livro de cabeceira, na tradução brasileira), e da escrita em *Prospero's book* (A última tempestade, na tradução brasileira):

Peter Greenaway se inspirou em Blake, pois gosta muito de representar, na mídia fílmica, o ato e o processo da escrita (que têm as mesmas conotações que o rolo de pergaminho em Blake), de preferência com uma materialidade e uma técnica em desuso: o tinteiro, a mão, a pena que traça o texto do qual provém o mundo e a história representados no filme. Pelo menos é isso o que se encontra em *Prospero's Books* e *The Pillow Book*, com variações significativas. (MOSER, 2006, p. 50).

Embora, muitas vezes, possa parecer ao leitor ou ao espectador comum, invisível ou pouco importante, a *mídia* (do mesmo modo que a linguagem) implica na própria existência da arte, no seu alicerce, na sua estrutura. Segundo Moser (2006), *mídia* e arte se entrelaçam exatamente “no momento estésico da interpelação de sentidos”, ou seja, no apelo à percepção sensorial do receptor, e pode ser explorada pelo artista nos processos de recriação onde tal invisibilidade é diminuída. Assim, parece certo que não há interação sem re-mediação, mesmo que, talvez, já não se possa mais falar em *mídia* específica de uma arte ou em reserva de domínio quanto à materialidade. Daí a importância de se inserir no estudo das diversas maneiras de interações entre artes, a *intermedialidade* ou a compreensão dos seus meios como mais um ponto de interseção, como mais um espaço de transformação, e mais especificamente no nosso caso, onde, no dizer de Avellar (2007, p. 129) se dá a “transfiguração de uma imagem literária em imagem de cinema”.

Seguindo esse raciocínio, muitos são os questionamentos sobre o lugar da interseção nos estudos intersemióticos entre Literatura e Cinema. Podemos nos perguntar: as histórias em quadrinhos e os *graphic novels* são artes plásticas, Literatura ou cinema? Da mesma forma com relação às animações produzidas por computação gráfica, muitas vezes com narrativas baseadas em obras literárias, perguntamos são artes visuais ou cinema? Tal dúvida nos remete ao fato cada vez mais atual, afirmado por muitos teóricos, de não se poder definir objetivamente uma arte (o cinema, a Literatura, etc). A definição do que é Literatura, segundo Eagleton (2006, p. 12), entre outros fatores, “fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve ler, e não da natureza daquilo que é lido”. Do mesmo modo, Bernardet (2004, p. 117), propondo-se a discutir o que é cinema, afirma: “no final do livro, vocês não sabem. Eu também não. Com certeza, não é possível responder a tão pretensiosa pergunta.”. Abre um caminho para a compreensão do processo criativo da arte contemporânea, hoje muito dependente das interações semióticas em todas as suas possibilidades. Assim é que, para Robert Stam (2003, p. 350),

Os novos meios promovem a diluição da especificidade midiática; tendo em vista que a mídia digital potencialmente incorpora todas as mídias anteriores, já não faz sentido pensar em termos de especificidade midiática. No que diz respeito à autoria, a criação puramente individual torna-se ainda menos provável em um cenário onde os artistas criativos multimidiáticos são dependentes de uma rede extremamente diversificada de produtores de mídia, e especialistas técnicos.

Essa afirmação nos leva a retomar a questão inicial sobre o que nos faz perceber como diferentes as diversas formas de arte. Parece óbvio que no contexto histórico e socioeconômico do nosso tempo a proposição de diferenciá-las pelo meio ou pela materialidade se dissolve no grande número de obras que se sustentam exatamente no entrecruzamento das mídias, que apostam na interação de signos sonoros, verbais e visuais. Assim são as coreografias de espetáculos de dança que nascem de textos literários, os livros que recriam narrativas supostamente contidas em uma pintura, a exemplo do romance *Girl with a pearl earring*¹⁰, de Tracy Chevalier, inspirado na obra homônima do pintor holandês Johannes Vermeer, e levado ao Cinema por Peter Webber, em 2003, e que não apenas conta a história de uma obra, mas mantém na sua trama um intenso diálogo com a arte da pintura.

¹⁰ Moça com brinco de pérolas, na tradução brasileira.

Pelo que foi visto até aqui, depreendemos que as análises intersemióticas possibilitam a identificação das interações de qualquer natureza, inclusive intermediáticas, cumprindo seu papel de contribuir para a construção de sentidos para as narrativas que podem ser percebidas como recriação. Trazendo para nossa questão prática (a análise de narrativas fílmicas cujas interações com a Literatura nos faz percebê-las como uma recriação de uma obra precedente), a discussão sobre essas interações são de grande valia para fundamentação de uma investigação que tem na comparação a sua principal ferramenta, e que se origina na capacidade da consciência humana de perceber semelhanças nesse “sentimento imediato” (PEIRCE, 2010 p. 16), ou nessa “destruição da série semântica habitual” (BAKHTIN, 2010, p. 61), provocada pela reação diante de um objeto estético.

A esse respeito, e voltando-se mais especificamente para a narrativa fílmica, David Bordwell, crítico das teorias semióticas de Mertz (derivada da semiótica europeia de origem linguística) e psicanalítica, propôs, nos anos 1980, uma poética histórica do Cinema que se fundamentava nas normas da percepção e da cognição humana. Sua proposta de análise da narrativa fílmica traz uma perspectiva que leva em consideração a inferência do espectador para compreensão da fábula e construção de sentidos para o filme. Para Bordwell (1985, p. 29) “*a film cues the spectator to execute a definable variety of operations*”¹¹. Nesse ponto, é importante observar que mesmo incluindo o observador como participante ativo no processo de construção de sentido, no trecho citado, o autor reafirma o seu posicionamento crítico com relação aos “caprichos” da interpretação, que tem por base ideias preconcebidas e exteriores à narrativa, frequentes nos estudos culturais, no seu ponto de vista. Ao utilizar o termo “*definable*”, deixa transparecer a sua simpatia pelo formalismo russo e pelo círculo linguístico de Praga, ao entender que os sentidos do filme são determinados pela própria narrativa, e devem ser buscados na sua estrutura, embora sem dissociá-la do contexto sócio-histórico de sua produção.

Assim, para o autor, todos os recursos da linguagem cinematográfica (posicionamento da câmera, iluminação, cores, discurso, fotografia, figurino, diálogos, cortes, montagem/edição, música, silêncio, etc.), e até mesmo os eventos pré-filmagem (pesquisa, decisão sobre estratégias narrativas, o que deve ser mostrado/suprimido na trama – *gaps*, *elipses*, escolha da locação, etc.), estão envolvidos e propositadamente organizados para criar

¹¹ Em tradução livre: Um filme deixa pistas para o espectador executar uma variedade determinável de operações.

um efeito narrativo. Nada é à toa, cabendo ao espectador uma participação ativa e atenta para unificar causalidade, tempo e espaço, e complementar o que o filme, como qualquer outra obra de arte, deixa incompleto. Essa complementação pelo espectador depende, obviamente, do conhecimento ou de experiências anteriores, bem como de sua capacidade de atribuir à narrativa alguma coerência.

Julgamos importante ressaltar que o conhecimento ou as experiências anteriores são particularmente importantes para a percepção de narrativas fílmicas como recriação, nos casos em que não é manifestada explicitamente. É essa capacidade que levará o espectador a reconhecer as semelhanças ou as interações aqui discutidas. É a partir dessa percepção primeira, que se abrem os caminhos para os estudos comparativos, em que se identificarão, ou não, os pontos de interseção; se confirmará, ou não, a profundidade das interações semióticas; se verificará, ou não, o entrecruzamento de mídias; se observará, ou não, a aproximação nas estruturas narrativas; se confirmará, ou não, um nível de diálogo que justifique o entendimento da relação entre narrativa literária e narrativa fílmica como um processo que chamamos de recriação.

Assim, integrando essa discussão a tudo que discorremos nos itens anteriores, parece coerente a necessidade de uma confirmação prática. É, então, o que tentamos fazer por meio da análise da obra de Walter Salles, que aparentemente se mostra um campo fértil para esse tipo de investigação. Buscamos, pois, possíveis imagens que geraram a escrita do livro (pensamento traduzido pelo escritor em texto) com o qual o filme dialoga, re-media, ou traduz, para encontrar uma possível significação na imagem do filme. Ou, quem sabe, absorver a metamorfose que a arte, mergulhada nos meios e nas materialidades do seu tempo, obriga-nos a reconhecer para *desautomatizar*¹².

¹² Conceito formalista que significa ‘transformar em arte’, aqui utilizado no sentido do efeito provocado pela contemplação da arte.

3 DIÁLOGO E RECRIAÇÃO EM *TERRA ESTRANGEIRA*

Mesmo quando a nega, a origem de toda arte encontra-se sempre na arte precedente.

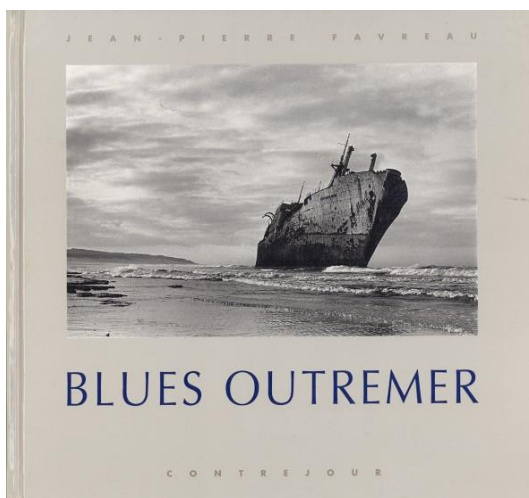
(Julio Plaza)

Existe um poema mundialmente conhecido. Existe um filme que logo na primeira cena, aquela que é feita com capricho para lançar a isca e, quem sabe, fisgar o espectador, veste a imagem com uma voz que recita um trecho desse poema. Quando, embalados pelo fundo musical, os letreiros invadem a tela, alguém se pergunta: “e daí, o que o filme tem a ver com o poema?” E essa é apenas a ponta de um enorme *iceberg*. Abaixo da superfície líquida se esconde toda uma rede de relações que tem ocupado a mente de estudiosos desde o surgimento do cinema. Para os casos em que filmes tomam por base uma obra literária, são diversas as nomenclaturas utilizadas pelos críticos quando se referem à essa relação: adaptação, transposição, transubstanciação, tradução intersemiótica, apropriação, reciclagem, transcrição, e tantas outras denominações para esse processo em que uma arte se alimenta de outra precedente, ou com ela negocia um ponto de partida. Entendendo a arte como um sistema de signos, ou uma linguagem, essa articulação nos remete ao pensamento de Mikhail Bakhtin de que a linguagem humana é fruto do diálogo, da *palavra que vai à palavra* em um processo de negociação e enriquecimento: “Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores.” (BAKHTIN, 2004, p. 147).

A produção estética contemporânea parece se alimentar avidamente desse diálogo interior da linguagem humana, que fertiliza o seu papel de significação. Daí considerarmos adequado o uso do termo *recriação*, quando na análise crítica do objeto estético esse processo se torna visível, ou quando a proposta se apresenta de forma explícita como uma tradução intersemiótica de uma obra anterior. Sob vários aspectos, o filme *Terra Estrangeira* parece se enquadrar na primeira opção para o termo. Um desses aspectos é o seu diálogo com uma obra fotográfica. Falando sobre o filme, Walter Salles e Daniela Thomas revelam que

No início havia apenas uma imagem: a de um casal à deriva, encalhado em uma praia deserta como um navio emborcado na areia. Logo depois a imagem materializou-se na capa de um livro do fotógrafo Jean-Pierre Favreau. Foi, estranhamente, nesse momento que tivemos a certeza de que o filme também existiria. (CARVALHO, 1997, p. 13).

Figura 1 – Reprodução da capa do livro de J. P. Fraveau



Fonte: Dailymotion¹³

A obra precedente, *Blues Outremer*¹⁴ (Figura 1), é um livro de arte que traz um ensaio fotográfico em preto e branco, contemplando pessoas, paisagens, pequenos detalhes do real e do que não é habitual, flagrados pela sensibilidade do olhar do fotógrafo durante um percurso pelas ilhas de Cabo Verde. O diálogo que se estabelece com essa obra é fecundo, e não se restringe à imagem da capa (o navio encalhado em uma praia deserta), que inspirou uma das cenas mais poéticas do filme. Pode estender-se, de forma complexa, por toda a concepção do filme, como a decisão de realizá-lo em preto e branco. Ou talvez, de forma mais simples, como a criação de personagens como os imigrantes cabo-verdianos em Lisboa, que dividem a mesma angústia das personagens centrais. Pode, ainda, contribuir de forma substancial para a construção de sentidos na mente do espectador que conhece a obra anterior.

Essa interação semiótica, ou a ressignificação da arte fotográfica de partida, renderia, certamente, farto material de análise. Todavia, um exame minucioso de *Terra Estrangeira* revela a existência de outros aspectos dialógicos que nos parecem tão importantes quanto a interação mencionada: as citações ou alusões a obras literárias que parecem não se restringir à uma mera tentativa de dar ao filme uma aura *cult*. Daí o interesse na investigação da relação estrutural e temática que se estabelece com tais obras. Dessa forma, aqui nos prendemos à análise do diálogo com a Literatura, que é o nosso propósito.

¹³ Disponível em < http://www.dailymotion.com/video/xfaj35_jean-pierre-favreau-blues-outremer_news > Acesso em 25/08/2012.

¹⁴ Sem tradução para o português.

3.1 O Cinema de Walter Salles e a Literatura

“O cinema é a forma de expressão central do século XX, assim como o romance foi a do século XIX.” (SALES *apud* STRECKER, 2000, p. 297). Dezembro de 2000. O século XX chegava ao fim. Com a frase citada, Walter Salles inicia, em uma crônica publicada no jornal Folha de São Paulo, reproduzida por Strecker (2000), a sua argumentação de que aquele fora o século do cinema. Em seu passeio pelo *século do cinema* fala de possibilidades de democratização do setor pelo uso da tecnologia digital. Embora demonstrando preocupação com a qualidade, prevê que filmes de baixo custo poderão trazer a renovação ou o frescor perdido pelas superproduções. Confessa sua simpatia por pequenos projetos bem conceitualizados, embora reconheça o valor de obras monumentais como *Apocalypse Now* (Francis Ford Copola, 1979). Frases curtas e diretas, sem floreios, como requer a sintaxe da linguagem que aprendeu a usar. Uma suspeita óbvia de que há um leitor escondido atrás do texto. O mesmo que se esconde atrás da câmera, talvez. A suspeita se comprova, mais adiante no título de um texto da mesma fonte, de novembro de 2003: *Os navios ancorados no espaço*. Uma frase da poeta Ana Cristina Cesar o inspira. Outras se seguem tecendo comentários sobre uma exposição que a homenageia, sobre a autora inglesa Sarah Kane e sobre a poeta americana Sylvia Plath. O texto se desenrola, com leveza, sobre a densidade que as une. Nada é por acaso.

Se nada é por acaso, convém examinar as minúcias da linguagem de sua tarefa artística. Convém observar que aproximações ela tem com a Literatura, reconhecidamente utilizada em sua filmografia. No seu percurso, de documentários a filmes de ficção, há encontros sutis e bem marcados por apropriações de imagens literárias, aqui entendidas como as imagens que originaram a escrita, ou as imagens que se formam na mente do leitor a partir da leitura da mesma escrita. Foi assim com o documentário *Socorro Nobre* (1995), um curta-metragem de 23 minutos, que nasce de uma carta encontrada na correspondência de Frans Krajcberg. O escultor polonês, radicado no Brasil, tinha sido objeto de um documentário anterior, *Krajcberg – O poeta dos vestígios* (1987). Nas imagens de *Socorro Nobre*, a delicadeza de uma relação epistolar, mantida pelo escultor com uma presidiária do interior da Bahia. A ideia do documentário surge da imagem literária proporcionada pela forte impressão que a carta lida lhe provocou. Foi assim, antes disso, em 1991, quando Walter Salles levava para o Cinema um romance policial de Rubem Fonseca, em *A grande arte*. Seguiram-se *Terra*

estrangeira (1995) e *Abril Despedaçado* (2001), cujas análises são objeto deste estudo. O primeiro com fortes referências literárias em sua estrutura narrativa e temática, e o segundo, uma tradução intersemiótica, propriamente dita, do livro de Ismail Kadaré. Entre as duas produções, Salles dirigiu: *Central do Brasil* (1998) que tem como argumento de partida a escrita (as cartas que a personagem Dora escrevia, e que não chegavam a seu destino); mais tarde, é a vez do celebrado *Diários de motocicleta* (2004), uma tradução do diário de viagem de Che Guevara e do livro de memórias de Alberto Granado, *Con el Che por America Latina*; e, por fim, o recém-lançado *Na estrada* (2012), um ambicioso projeto de tradução de *On the road*, de Jack Kerouac, cujo processo de maturação e filmagem levou oito anos.

Por ser uma obra em construção, os estudos acadêmicos sobre a filmografia de Walter Salles ainda são reduzidos. Estão, em sua maioria, concentrados em artigos ou dissertações de mestrado sobre o filme *Abril Despedaçado*, que é analisado sob aspectos sociológicos, éticos, psicológicos, históricos e sobre as representações sociais, culturais de identidade. Tivemos, ainda, acesso ao estudo da socióloga Eliska Altmann, recentemente publicado pela editora Contracapa, que se concentra na recepção das obras de Glauber Rocha e de Walter Salles em alguns países da América Latina, com o intuito de analisar uma determinada representação brasileira nesses países. Foi de grande valia para este estudo, a publicação da biografia de Salles pelo jornalista Marcos Strecker. Embora sem profundidade crítica, o livro concentra informações sobre o processo de produção de seus filmes, suas influências e motivações, baseados em depoimentos e em textos do próprio diretor, situando-o em contextos nacional e internacional.

Walter Salles é economista por formação, no entanto, sua aproximação com a arte veio ainda na infância, quando encontrava no laboratório de fotografia da escola e nas salas de Cinema o refúgio para a dificuldade de adaptação a uma terra que não era a sua (França). Em um dos depoimentos ao jornalista Marcos Strecker, ele fala desse período:

Comecei a tirar muitas fotos, incentivado pelo sujeito que tocava o laboratório do colégio. Existia um laboratório em preto e branco e comecei, com 12, 13 anos, a fazer muita coisa. Aprendi não somente a revelar, mas também a fazer as próprias cópias. [...]

Em 68, eu tinha 12 anos, o Pedro, nove e o João, seis. Vivíamos cinco, seis meses do ano sem a presença dos pais. Eu não gostava da cidade, do frio, do mau humor gaulês, do croissant... Mas adorava entrar numa sala de cinema e ver sessões duplas. Perto de onde a gente morava, na Avenue de La Grande-

Armée, tinha um cinema que morreu como tantas salas de repertório em Paris. [...]

Tudo o que acontecia ali era muito mais interessante do que a realidade que eu vivia. [...] o cinema virou uma saída possível. Era uma janela aberta para o mundo. (STRECKER, 2010, p. 187-191).

De volta ao Rio de Janeiro, já adolescente, manteve suas duas paixões. Nos anos 1970, a efervescência cultural que sacudira o país na década anterior estava agora sob rígido controle da censura, imposta pelo AI-5. Ainda no mesmo depoimento, Walter diz que como a preocupação maior era com as produções nacionais, não havia censura de imediato aos filmes de diretores como Ingmar Bergman e Antonioni. Isso lhe permitia ver filmes de repertório e dar continuidade à sua formação de cinéfilo, iniciada na França. De acordo com Strecker (2010, p. 194), “a decisão de se tornar cineasta foi tomada após uma sessão de *O passageiro – profissão repórter*” de Michelangelo Antonioni, lançado em 1975.

De cinéfilo a cineasta, pode parecer um caminho natural, mas precisou ser trilhado passo a passo, desde pequenas produções para televisão na década de 1980, da direção de clipes e de filmes publicitários até chegar aos documentários, e de lá, um salto para o longametragem de ficção. Nesse processo de aprendizagem, estava, evidentemente, a necessidade de conhecer o Cinema nacional e a realidade brasileira. Segundo Strecker (2010, p. 138-141), a realização do documentário *Krajcberg – O poeta dos vestígios*, “representou o marco zero de todo o seu trabalho ficcional a partir dos anos 90. [...] Os dois compartilham uma visão sensível, sofisticada e humanista”. Ou, nas palavras do próprio Salles, citadas pelo jornalista: “Para mim era a possibilidade de voltar ao Brasil e entender o país através das pessoas que estavam aqui, que eram brasileiras ou tinham optado por ser brasileiras como Krajcberg. Pessoas que vivem entre culturas, como eu me sentia naquele momento”. E, é também assim que se aproxima da incompreendida estética inovadora de Mario Peixoto (*Limite*, 1931), e de Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963), o precursor do Cinema Novo e grande tradutor da Literatura brasileira para o cinema.

Tradicionalmente, o Cinema brasileiro tem uma relação muito fértil com a Literatura. Entre as primeiras manifestações cinematográficas já se percebe esse diálogo em filmes como *Os Guaranis* (Antonio Leal/Benjamin Oliveira, 1908), uma tradução do romance *O Guarani*, de José de Alencar (1857), com inspiração também da ópera de Carlos Gomes; *Inocência* (Capellaro, 1915), tradução do romance homônimo de Taunay (1872); *O Faroleiro* (Antonio Leite e Miguel Milani, 1920), baseado no conto *Os Faroleiros*, de Monteiro Lobato (Urupês,

1918); *O Cruzeiro do Sul* (Capellaro, 1917), inspirado em *O Mulato* de Aluísio Azevedo (1881); outras versões de *O Guarani*, no período de 1912 a 1926.

Nos anos em que o sonho de uma indústria cinematográfica fez surgir grandes estúdios, como a Vera Cruz, apesar da contratação de técnicos e diretores estrangeiros, ainda tivemos bons exemplares dessa aproximação com a Literatura. São desse período, os premiados *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), cujos diálogos foram escritos pela escritora Raquel de Queiroz; e *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), que era uma tradução do romance homônimo de Maria Dezonne Pacheco Fernandes (1950). O fracasso da sonhada Hollywood brasileira trouxe consigo a renovação da linguagem proposta pelo Cinema Novo que tinha inspiração nos movimentos vanguardistas europeus como o *Neorrealismo italiano* e a *Nouvelle vague francesa*, mas que se voltavam para o Brasil em busca de uma estética nacional. Com esses movimentos, um grupo de jovens intelectuais aprendia a sair dos estúdios, a utilizar equipamentos mais leves (a câmera na mão) despojando-se de cenários artificiais. Reduzidos os custos e sem necessidade de grandes produções, os filmes podiam se voltar para temáticas sociais, ao ambiente da rua ou do campo em situações cotidianas, e à inserção do homem nesse meio. Podiam seguir o projeto do diretor, ou como se convencionou chamar, podiam ser *autorais*.

Conforme Avellar (2007, p. 113), “a relação entre Literatura e Cinema se realiza no instar da linguagem, bem ali onde se forma o pensamento. Existe porque o cinema, como a Literatura, é linguagem”. Seguindo esse pensamento é que observamos, nos filmes desse período, um diálogo vigoroso com o *Romance de 30*. Em ambos, não só estão presentes os temas rurais, o retrato direto da realidade com seus personagens tipificados e seus dramas sócio-históricos, como também uma articulada linguagem inovadora, impulsionada na Literatura pela liberdade advinda do movimento modernista (que tinha influência da arte cinematográfica, sem dúvida¹⁵), e no Cinema pelos movimentos de renovação, dentre os quais o Cinema Novo se inseria, com projeção internacional. Roteiros originais como *Deus e o Diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) não estavam imunes ao contágio da linguagem de Raquel de Queiroz, de Graciliano Ramos e de José Lins do Rego, que por sua vez remetem, em sua temática, a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1902). Daí, surgirem ao lado de roteiros originais como os de Glauber Rocha, também algumas traduções de obras

¹⁵ “Estou escrevendo um romance cinematográfico”, Mário de Andrade sobre o livro *Amar, verbo intransitivo*, 1920.

literárias dos anos 1930, como: *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), do livro homônimo de Graciliano Ramos (1938); *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr, 1965), do livro homônimo de José Lins do Rego (1932); *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), do livro *Macunaíma – herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade (1928), *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972), do livro homônimo de Graciliano Ramos (1934).

No vazio cultural que se seguiu, imposto pelo medo durante o regime de exceção na década de 1970 e pela pouca produção na década de 1980, ficou a estética e a linguagem do Cinema Novo reverberando lá fora como marco do Cinema brasileiro. A geração de cineastas, surgida nos anos 1990, foi, de certa forma, herdeira dessa linguagem e desse discurso, oferecendo-lhes nova significação. Walter Salles é admirador confesso de Nelson Pereira dos Santos, talvez por isso, a sua aproximação com a Literatura se torne mais perceptível. Perpassa por sua narrativa fílmica, não apenas os temas que são caros aos clássicos da Literatura, mas uma profunda tentativa de apreensão das imagens literárias das obras tomadas como base para recriá-las na imagem cinematográfica. Apesar desse cuidado, a sua primeira tradução intersemiótica encontrou algumas dificuldades e não conseguiu a projeção desejada. *A Grande Arte* (1991), uma coprodução Brasil/USA, e único filme brasileiro a chegar às salas de Cinema no ano de 1992, parece não ter encontrado na linguagem do Cinema a recriação estética do signo verbal (o romance de Rubem Fonseca). Segundo o próprio diretor, citado por Strecker (2010, p. 134), a obra literária “exprime um humanismo cético e humor cortante que não foi bem traduzido”, e “os personagens não ganharam nas telas o sopro trágico e a espessura que só o romance faculta”.

O ano de 1995, com o lançamento do filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* dirigido por Carla Camurati, deu início ao período que se convencionou chamar *cinema da retomada*, em que se inseriram os primeiros filmes de ficção de Walter Salles que ganharam projeção. Não se tratou de um movimento cultural ou algo do gênero, mas do uso de novos mecanismos de apoio à produção, baseados em incentivos fiscais, estabelecidos por uma visão neoliberal de mercado cultural, e que de certa forma consegue recolocar o Cinema brasileiro não só no mercado nacional como também projetá-lo no cenário mundial. Segundo dados do Ministério da Cultura, publicados pelo jornal O Estado de São Paulo, de 28/11/2002, no ano de 1992, a participação do produto brasileiro no mercado de exibição nacional era de apenas 0,05%, e ultrapassou os 20%, em 2002. Há, ainda, que se considerar o retorno dos filmes nacionais aos grandes festivais internacionais. Walter Sales, juntamente com seu irmão

documentarista, João Moreira Salles, tem papel importante nesse processo, também pela criação da produtora Videofilmes, em 1987, ao produzir não apenas os seus próprios filmes, mas contribuir na formação de novos talentos. Pela Videofilmes, foram lançados nomes como Karim Aïnouz, diretor de *Madame Satã* (2001) e de *O Céu de Suely* (2006); e coproduzidos filmes de grande repercussão, como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002), uma tradução do romance contemporâneo homônimo de Paulo Lins (1997). Além dos jovens talentos, nomes já consagrados no Cinema nacional, como Nelson Pereira dos Santos e Eduardo Coutinho (documentarista) tiveram seus projetos apoiados pela produtora; e ainda, outros projetos de rara beleza poética, como *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), uma celebrada tradução intersemiótica do romance de Raduan Nassar (1975), realizada por um diretor de apurado senso estético. A crítica jornalística de cinema, da época do lançamento, reconheceu a aposta da produtora, como mencionado pelo jornalista Marcelo Hessel, em publicação no blog *Omelete*, em 15/11/2001:

Uma dentre tantas histórias que cercam o filme, o drama da edição e da negociação mercadológica ilustra perfeitamente a atmosfera que se instalou sobre Carvalho e todo o seu trabalho. Em nome da autonomia autoral, da liberdade criativa, a Videofilmes ousou apostar numa obra extensa. Mais que isso. Ousou apostar num talento promissor, oriundo da televisão, da direção de produções Globais como *O Rei do Gado* (1996) e *Os Maias* (2000). Raduan Nassar já havia tido o seu segundo livro, *Um Copo de Cólera*, adaptado ao cinema. A linguagem forte e peculiar do autor não foi bem assimilada nas telas. *Lavoura*, de 1975, seu texto de estréia, se mostrava ainda mais impenetrável. Aqui, porém, todas as apostas feitas se legitimam. Carvalho sobressai com uma obra que oferece novidades visuais, atuações empolgantes e audácias narrativas. O filme segue o livro, mas contra-ataca a seu modo.

Quanto ao seu papel de cineasta, que é o foco deste estudo, além de seus filmes terem participado desse processo de resgate do Cinema nacional e terem alcançado projeção em festivais pelo mundo, é notável certa renovação estética que seus filmes trazem para o Cinema brasileiro, em face de sua capacidade de absorver o trabalho de grandes diretores estrangeiros contemporâneos, retirando dali elementos como novas experiências formais, novas tecnologias, temas, que podem ser recriados em consonância com a nossa realidade. Assim, é que se pode observar, nos filmes de Salles, influências: do neorrealismo *outsider* (que foge um pouco da excessiva temática social, buscando temas mais subjetivos) de Antonioni; do *outsider* (do Novo Cinema Alemão) Wim Wenders, representante do pós-modernismo no

cinema, que levou para as telas a mistura de gêneros, e tendo como principal parceiro o escritor austríaco Peter Handke fez releituras memoráveis de outras artes, como a dança em *Pina* (2011); e do Cinema iraniano do qual Walter Salles é admirador confesso.

Dessa forma, verificamos que o diálogo com a Literatura, por caminhos diversos, permeia todo o trabalho de Walter Salles. Na produção ou na concepção de filmes, como estímulo ao seu processo criativo sob o ponto de vista individual, do sujeito, ou, como parte dessa necessidade que a arte tem de, dentro de um contexto histórico e socioeconômico, buscar elementos que unificam as suas linguagens. Pela sua produção coletiva e por ser a sua linguagem constituída de um signo híbrido, o Cinema parece ser mais sensível a essas contaminações. Assim, uma leitura intersemiótica de sua obra, a partir da relação estabelecida com a Literatura, parece ser o caminho para entender como a linguagem utilizada na narrativa dos filmes analisados permite a construção de novos significados de obras literárias precedentes em um processo que se explicaria tanto pela semiose ilimitada de Peirce, quanto pela evolução dialética que se reflete na evolução semântica proposta por Bakhtin.

3.2 Da interação semiótica à recriação

Objeto de estudo anterior, retornamos a esse filme com o intuito de aprofundar a análise pela inserção das lentes da semiótica. Codirigido por Walter Salles e Daniela Thomaz, e produzido por Flávio R. Tambellini, *Terra Estrangeira* foi lançado em 1995, que ficou marcado na história do Cinema nacional como ano da *Retomada*. Vale acrescentar que a crise que o Cinema brasileiro vivenciava, desde o fim da década de 1970, atingiu o seu ápice com a extinção da EMBRAFILME e da Fundação do Cinema Brasileiro, em janeiro de 1990, pelo Governo Collor de Melo. Daí se falar em retomada, quando a produção começa a dar sinais de recuperação. Segundo os diretores de *Terra Estrangeira*, o filme nasce de uma decisão de um grupo de amigos, apaixonados pela arte cinematográfica. O desejo do grupo era expressar o amor pelo Cinema falando desse período em que essa linguagem emudeceu.

Fiéis ao gosto de Walter Salles pelo *Neorealismo italiano*, os diretores, que junto com Marcos Bernstein são também responsáveis pelo roteiro, concebem um filme de ficção bem próximo da realidade. Tirando proveito do que os cenários reais, as ruas e as paisagens urbanas, do Brasil e de Portugal, podiam oferecer, vão compondo cenas que criam forte ilusão de realismo para retratar a história de sua geração. Para tanto, montam um elenco em que

atores consagrados do teatro brasileiro, como Fernanda Torres (que faz a protagonista Alex), Luiz Melo (o contrabandista “apatriado” Igor) e Laura Cardoso (Manuela ou Maria Elzaguire, espanhola fixada no Brasil, mãe do protagonista Paco), contracenam com atores ainda desconhecidos do cenário nacional, na época, como Fernando Alves Pinto (Paco é seu primeiro papel), Alexandre Borges (Miguel, namorado de Alex no início do filme). Juntos, integrando-se aos demais elementos da linguagem cinematográfica, dão vida aos personagens e vão construindo ao longo de uma narrativa linear, que trafega entre vários gêneros, a representação de um recorte da história nacional recente. É o momento em que jovens sem perspectivas, diante do caos econômico do início dos anos 1990, são levados ao exílio. Não mais o político, imposto pela ditadura militar, mas o voluntário, em busca de uma oportunidade de realizar algo, em busca da esperança. Lá chegando, defrontam-se com o sentimento do vazio, da angustiante falta de identidade, do não pertencimento. Daí o título *Terra Estrangeira*.

Alguns planos do filme são percebidos como emblemáticos em relação ao que parece ser a proposta dos diretores e serão analisados a seguir, dentro do estudo comparativo que passamos a desenvolver. Muitos deles são pontuados de homenagens a outros filmes, outras artes, e, entre elas, a Literatura. Um bom exemplo é o plano que tem como cenário um teatro e uma atriz recitando um monólogo de Shakespeare (um solilóquio de Hamlet, Ato II Cena 2). Havia necessidade de uma cena de teatro para compor a narrativa, mas por que esse solilóquio? No mínimo, percebemos que o solilóquio menciona Hécuba. Na mitologia grega, Hécuba era a mulher de Príamo, que perde os filhos e o esposo durante a guerra de Troia (VICTORIA, 2000, p. 66). Um signo verbal que, na arquitetura do filme, faz uma ponte para cena seguinte, em que uma viúva chora as suas perdas (a personagem Manuela, mãe de Paco). Tais referências são o que Julio Plaza denomina “fenômenos de interação semiótica” (2010, p. 12).

Embora sejam importantes para a formatação da fábula, as interações nem sempre são determinantes para a significação fílmica. Por isso, dentre todas as referências encontradas, foram pinçadas aquelas que são percebidas como pistas, ou um caminho, para a construção de significados, aquelas que levam o espectador perspicaz a compreender a narrativa fílmica como recriação. Assim, identificamos no desenrolar da narrativa dois fenômenos que, pela intensidade do diálogo estabelecido, permitem-nos compreender o filme como recriação das

obras *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*¹⁶, de Goethe, e o poema *Viajar! Perder Países!* de Fernando Pessoa. Buscamos entender, nesses pontos, como se dá a apropriação das imagens literárias; de que maneira elas foram recriadas na linguagem do cinema; de que maneira elas contribuem para lhe conferir um valor estético, em especial pelo uso de signos como a cor, a música, as personagens e suas falas, a fotografia, a montagem ou edição.

3.3 O desespero, a esperança e um pacto

A primeira cena do filme, exibida em um plano geral, mostra, na solidão da noite da cidade de São Paulo, a janela iluminada de um prédio onde um jovem anda de um lado ao outro, lendo/recitando um monólogo (Figura 2). A música de entrada do filme, que acompanhava a apresentação do título e dos atores, agora com o volume reduzido, subordina-se à uma voz em *off*. Na sequência, um novo plano com uma mudança de ângulo da câmara, reforça a imagem da noite deserta: o viaduto Minhocão sem tráfego. Toda a cena é montada com uma fotografia feita com pouca luz. Segundo o diretor de fotografia, foi utilizada praticamente apenas a iluminação natural da cidade. “O escuro faz parte da imagem; só existirá luz se houver a não-luz.” (CARVALHO, 1997, p. 105). Dessa forma, chama-se atenção para o ponto de luz distante (a janela e a figura de um rapaz) de onde ecoa a voz que silencia a música. O signo visual, destacado pelo jogo de luz e de sombra, tem como elemento de ligação um signo sonoro, marcado pela música *Terra Estrangeira*, de José Miguel Wisnik, composta para o filme e executada ao piano em ritmo lento. Juntos, dirigem o espectador ao signo verbal, gerando, intuitivamente, a necessidade de se perguntar: qual a importância desse discurso verbalizado na construção de significados para a narrativa?

Segue-se um corte brusco, que denota mudança de espaço/tempo, para introduzir uma cena de rua (o mesmo viaduto, agora com movimentação normal e à luz do dia), em que ainda se ouve a mesma voz em *off*. Novo plano, e uma câmera, agora em tomada interna, mostra em *close* um jovem recostado à janela, com o livro aberto em suas mãos dando continuidade à leitura do texto (Figura 2). Há, assim, a identificação da voz da personagem Paco pelo espectador e a conexão com a cena inicial. Há um discurso citado no início do filme, como que a indicar sutilmente o que vem a seguir. A fala da personagem é, então, o primeiro ponto de diálogo com a Literatura que passamos a analisar:

¹⁶ Fausto – Uma Tragédia (tradução de Jenny Klabin Segall).

Sinto meus poderes aumentarem... Sinto meus poderes aumentarem!
 Ardendo, bêbado de um novo vinho. Sinto a coragem, o ímpeto de ir ao
 mundo, de carregar a dor da Terra e o prazer da Terra. De lutar contra
 tempestades e enfrentar a ira do trovão.
 Nuvens se ajuntam sobre mim. A lua esconde a sua luz, a lâmpada se apaga.
 Devo levantar... Devo levantar! Eu não era nada e aquilo me bastava. Agora
 não quero mais a parte, eu quero da vida, o todo.
 Espíritos pairam próximos, me ouvem. Desçam! Desçam dessa atmosfera
 áurea. Levem-me daqui para uma vida nova e variada. Que o manto mágico
 seja meu e me carregue para terras estrangeiras.
 Vou levantar... Que minha vida seja o custo!

(FALA DA PERSONAGEM PACO)

Figura 2 – Sequência inicial do filme *Terra Estrangeira*



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

O fragmento citado corresponde, em sentido, às traduções, para o português, feitas por Agostinho D'Ornellas, no período de 1862 a 1867, e por Jenny Klabin Segall, no período de 1925 a 1965¹⁷, para os versos abaixo transcritos:

Schon fühl ich meine Kräfte höher,
 Schon glüh ich wie von neuem Wein.
 Ich fühle Mut, mich in die Welt zu wagen,
 Der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen,
 Mit Stürmen mich herumzuschlagen
 Und in des Schiffbruchs Knirschen nicht zu zagen.
 Es wölkt sich über mir –
 Der Mond verbirgt sein Licht –
 Die Lampe schwindet!
 Es dampft! Es zucken rote Strahlen
 Mir um das Haupt – Es weht
 Ein Schauer vom Gewölb herab
 Und faßt mich an!
 Ich fühl's, du schwebst um mich, erflehter Geist

¹⁷ Vide as duas traduções nos Anexos A e B.

Enthülle dich!
 Ha! wie's in meinem Herzen reißt!
 Zu neuen Gefühlen
 All meine Sinnen sich erwählen!
 Ich fühle ganz mein Herz dir hingeben!
 Du mußt! du mußt! und kostet es mein Leben!

(GOETHE, 2010, p. 68).¹⁸

Clássico da Literatura alemã e mundialmente conhecido, *Faust: eine Tragödie – Erster Teil* é um poema dramático (para alguns um poema épico dialogado) de autoria de Johann Wolfgang von Goethe, com publicação da parte I, em 1801, e, da parte II, postumamente, em 1832, que recria a lenda faustiana imortalizada na arte ocidental. Em resumo, podemos dizer que o poema épico/dramático reconta a história de Dr. Fausto, o cientista que faz um pacto com o diabo em troca da realização do seu grande desejo de penetrar nos mistérios da natureza, seu desejo de domínio do saber. O fragmento utilizado no filme é um monólogo que tem como título “Nacht”¹⁹ e traz a seguinte descrição de cenário, que antecede os versos da cena: “(In einem hochgewölbten, engen gotischen Zimmer Faust, unruhig auf seinem Sessel am Pulte.)”²⁰. E, mais adiante: “(er schlägt unwillig das Buch um und erblickt das Zeichen des Erdgeistes.)”²¹. Parece haver aqui, portanto, o que José Carlos Avellar (2007, p. 129) chama de uma “apropriação de um texto para invenção de uma imagem. A transfiguração de uma imagem literária em uma imagem de cinema”.

Isto posto, mergulharemos nos dois mundos para entender como se dá a aproximação de obras pertencentes a tempos e a espaços tão diversos. Antes, porém, é preciso lembrar que, de acordo com a filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin (2004, p. 144), “o discurso citado é o discurso no discurso [...] e ao mesmo tempo o discurso sobre o discurso”, e que tratá-lo, neste caso, apenas como uma interação semiótica é caracterizá-lo superficialmente, ou seja, para compreender o papel desse signo verbal no contexto da narrativa fílmica, faz-se necessário analisá-lo comparativamente. O que diz o discurso de *Terra Estrangeira* sobre o discurso de

¹⁸ Edição bilíngue alemão-português.

¹⁹ *Noite* (tradução de Jenny Klabin Segall).

²⁰ *Num quarto gótico, com abóbadas altas e estreitas, Fausto, agitado, sentado à mesa de estudo,* (tradução de Jenny Klabin Segal).

²¹ *Folheia o livro com impaciência e avista o signo do Gênio da Terra* (tradução de Jenny Klabin Segall).

Faust: eine Tragödie – Erster Teil? De que forma a narrativa fílmica estabelece uma nova significação?

O primeiro ponto a considerar é que o filme traz forte presença teatral talvez pela codireção de Daniela Thomaz, cineasta com vasta experiência em cenografia e direção da arte dramática. O roteiro foi basicamente escrito por ela. Em depoimento para a faixa extra do DVD de comemoração dos dez anos do filme (SALLES, 1995-2005), Daniela revela que ao receber a primeira proposta de roteiro de Walter Salles, ficou decepcionada porque a leitura não correspondia à ideia original que tinha sido objeto de discussão anterior, a partir da imagem do livro de fotografia. Então, decidiu reescrever tentando não criar algo novo, mas passar para o papel uma reconstituição da história que tinha ouvido de Walter Salles. Assim é que, como no teatro, a narrativa vai se revelando pelos diálogos e pelas imagens que seguem linearmente o tempo cronológico. A diferença é que no filme as imagens substituem os cenários do teatro com a vantagem da mobilidade e da montagem, que tornam o tempo e o espaço mais dinâmicos, contando com a música como organizadora da sintaxe desses elementos. Em *Terra Estrangeira*, a troca intersemiótica entre diálogos, música/outras elementos sonoros e imagens, realiza-se em planos que alternam a paisagem urbana do Brasil e de Portugal, unidos por um elo de sentido. Essa troca, leva ao espectador a ilusão de realidade pela não percepção da presença narradora que, como no poema (escrito para ser encenado), está diluída. Ou seja, em ambos, o ponto de vista não pertence a um personagem ou a um narrador presente, é o *ponto de vista de Deus*, que vê tudo de fora, permitindo o surgimento de vozes diversas.

Assim, a semelhança entre os cenários iniciais das duas obras não parece ser mera coincidência. Ao contrário, indicam pontos de partidas comuns para a construção da trajetória dos dois personagens, ou seja, a imagem literária se materializa na linguagem do cinema: Paco e Dr. Fausto estão solitários em seus pequenos cômodos, em um momento que antecede decisões importantes das suas vidas. Nas palavras de Goethe, o leitor percebe que Dr. Fausto vislumbra na leitura de um livro a esperança de, por meio do sobrenatural, fugir do tédio, da angústia, do desencanto com os esforços sem êxito dos seus estudos científicos limitados pela condição humana, e deseja ardentemente saciar sua sede de conhecimento mesmo que isso lhe custe a vida. Apropriando-se dessa imagem produzida pela palavra, os diretores/roteiristas do

filme criam uma *Syuzhet*²² que leva o espectador a perceber que Paco vislumbra na leitura de *Fausto* a esperança de um rumo novo para sua vida, pela possibilidade de ingressar na profissão de ator de teatro, para a qual se prepara, fugindo da vida sem perspectiva de estudante de Física no Brasil, naquele momento. Observamos que, como Dr. Fausto, Paco é estudioso de uma ciência exata, e essa informação é dada de forma sutil por um signo visual (um adesivo na janela do quarto, e mais adiante é verbalizada em cena de diálogo com a mãe). O efeito que, no espectador, pode parecer forma inconsciente ou premonitória da personagem anunciar, nos últimos versos recitados, o que estar por vir (“Vou levantar... Que minha vida seja o custo”), é conseguido pela linguagem cinematográfica, a partir da reciclagem ou da atualização de uma imagem literária, que é passível de novas significações.

Dessa forma, a trajetória do herói na narrativa fílmica vai se delineando na sequência da esperança e da desesperança. As imagens em preto e branco, além de conferirem beleza e sedução ao filme, são como um poema: carregadas de significados. O primeiro deles, uma visível homenagem aos mestres do Cinema Novo, *Nouvelle Vague*, a Wim Wenders (*Asas do Desejo*, 1987) e a Antonioni. A cor ou a ausência de cores tem uma funcionalidade na narrativa e consequentemente na construção de significados. O cineasta tem na cor um recurso a mais para criar efeitos estéticos e de significação. Segundo os diretores, que citam o fotógrafo suíço Robert Frank: “o preto e o branco são ao mesmo tempo as cores da esperança e do desespero” (CARVALHO, 1997, p. 13). Ou seja, simbolicamente reforçam os dois pólos que traduzem a temática do filme: a busca da terra estrangeira como solução para a ausência de perspectiva na terra natal – a esperança; e a realidade da terra estrangeira na descoberta do vazio de não pertencer – a desesperança. Portanto, a decisão pela realização de um filme em preto e branco se origina exatamente na sua temática central. O diretor de fotografia Walter Carvalho afirma ter se sentido eufórico e muito preocupado, ao ser convidado para fazer *Terra Estrangeira* em preto e branco:

Li o roteiro várias vezes, anotei, refleti, busquei imensamente descobrir “o ponto”, porque a meu ver não existe uma luz pronta para um filme. De algum modo ela se encontra na peça mais importante de um filme que é o roteiro. Mas é preciso persegui-la e partejá-la. (CARVALHO, 1997, p. 98).

²² Termo técnico, utilizado por David Bordwell (1985) para definir a construção da trama, o arranjo das ações, do tempo e do espaço, na narrativa fílmica.

Além da cor e da luz, o *ponto* para tradução da oposição esperança/desesperança parece ter sido encontrado, também, no jogo de imagens montado por planos que alternam a geografia física e humana da realidade brasileira e da realidade portuguesa, sempre interligada por um fio condutor por onde perpassa o sentido. Os filhos da colônia, em desespero, recorrem ao pai Portugal que os rejeita (a todos: brasileiros, angolanos, cabo-verdianos, moçambicanos), em um processo que Walter Salles chamou de “refluxo da colonização” (SALLES, 2005). O deslocamento do espaço geográfico desempenha, assim, papel fundamental para a significação fílmica, interagindo diretamente com as personagens e determinando o tempo linear da narrativa. Na geografia portuguesa há também a ampliação do tema, que transcende o local para tornar-se universal. Mas, como traduzir em imagens tamanho desespero interior das personagens? Segundo Sergei Eisenstein, mais que a Literatura ou o teatro clássico (onde personagens se dirigem à plateia narrando *à parte* os seus pensamentos), a linguagem do Cinema possui meios eficientes para tal apresentação:

Somente o filme dispõe dos meios para uma apresentação adequada de todo o curso do pensamento de uma mente transtornada. [...] O monólogo interior como método literário de abolição da distância entre sujeito e objeto para exprimir numa forma cristalizada a própria experiência do protagonista, foi encontrado já em 1877, por pesquisadores e historiadores do experimentalismo literário na obra de *Les lauriers sont coupés*, de Eduardo Dujardin, pioneiro do fluxo de consciência. [...] Sua expressão plena, no entanto, encontra-se apenas no cinema. Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo do pensamento. (EISENSTEIN, 2008, p. 212).

Assim, outro bom exemplo do uso das sutilezas da linguagem de chegada no processo de tradução do desespero em *Terra Estrangeira*, está em duas cenas, nas quais o filme utiliza o recurso de reproduzir uma imagem não estável da personagem Paco, tremida ou completamente desfocada, para levar ao espectador a dimensão de toda a sua angústia. A primeira é a cena que se segue ao sepultamento da mãe: uma câmera fixa mostra a figura desfocada de alguém sob um chuveiro. Lentamente a imagem é aproximada e se torna mais nítida. Há uma alternância de planos para mostrar a inundação que a água, escorrendo sobre o corpo de Paco, provoca em todo o quarto fazendo navegar fotografias, lembranças de infância da mãe em San Sebastian, Espanha (Figura 3). Por toda a cena, perpassa a voz de Paco repetindo o mesmo texto de *Fausto*, e uma música melancólica executada ao violino,

instrumento que faz um elo com um novo plano cujo cenário já é o além mar, a livraria de Pedro, amigo dos brasileiros em Lisboa.

Figura 3 – Sequência da situação de desespero com imagem desfocada



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

A segunda é uma cena de rua em que uma câmera de mão acompanha os passos de Paco. Deliberadamente trêmula, a câmera não consegue se fixar em nada, até que a personagem é mostrada sentada no chão, em um ato de completo desânimo (Figura 4). Na fábula, essa é a reação de Paco ao fracasso no teste de seleção do teatro, sua última esperança de ter uma profissão, uma oportunidade para mudar a sua vida no Brasil. É também o momento em que o filme mostra sutilmente ao espectador a vinculação do texto citado à obra de Goethe, ao focar seu título no papel de chamada dos candidatos à vaga de ator. São, portanto, formas que a linguagem do Cinema encontra para materializar a imagem de um profundo desespero, da personagem Paco dentro do processo de recriação que remete ao desespero da personagem Dr. Fausto, antes do pacto. Uma indicação da importância da obra literária para toda a estrutura da narrativa fílmica.

Figura 4 – Sequência situação de desespero, com imagem tremida



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

É interessante observar que Jenny Klabin Segall, em sua elogiada tradução da obra de Goethe, esclarece que “A cena Noite se abre com uma situação existencial do mais profundo desespero e desdobra em seu decurso algumas tentativas de ruptura ou evasão.” (GOETHE, 2010 p. 61). É diante desse desespero que, no poema, Dr. Fausto encontra na magia um novo alento. Seguindo a proposta dos diretores de fazer um filme sobre uma geração que vivia essa oposição esperança/desesperança, a imagem literária é transportada para uma realidade possível. Após a morte da mãe, vítima da desesperança que culmina ao ver os poucos recursos que a levaria de volta à terra natal serem confiscados pelo plano econômico do Governo Collor, e o fracasso no teste para ator, sem saída em um país sem oportunidades, Paco encontra no sonho da mãe – retornar à terra natal, San Sebastian, na Espanha –, a sua nova esperança. A tradução dessa esperança, em seu nascedouro, é realizada no jogo de planos, de campo e contracampo, na cena em que Paco, sentado no balcão de um bar, olha para uma fotografia de San Sebastian, e, em seguida, a personagem Igor (o contrabandista) se aproxima, comenta a foto e o seduz com seu conhecimento sobre a língua e o território basco (Figura 5). A tradução prossegue na sequência de planos, em que agora se monta uma cena em um antiquário. O olhar da câmera se alterna entre o enquadramento das personagens e dos objetos, enquanto Igor faz seu manifesto sobre o destino da humanidade, ganhando a confiança de Paco. Ao fundo, ouve-se um violino em baixo volume, compondo a cena onde cresce uma esperança.

Figura 5 – Sequência da esperança, do encontro das personagens Paco e Igor



Fonte DVD Terra Estrangeira (2005)

Contudo, como no caso de Dr. Fausto, o sonho de Paco tem um preço muito alto. A recriação opta por uma versão atualizada em que o herói (Paco) é tentado e faz um pacto com o diabo: aceita levar para Lisboa uma encomenda do contrabandista Igor, em troca das passagens e algum dinheiro que lhe permitiria chegar à Espanha. Os dois heróis revelam-se, assim, seres puros de coração que por desespero e esperança são envolvidos nas artimanhas do mal. Aqui se verifica que, nas duas obras, o ritmo da narrativa é determinado pelas trajetórias de seus heróis. Como citam os estudiosos do texto de Goethe, *Fausto* é uma obra híbrida, trafegando entre o poema, o drama, a tragédia, a tragicomédia permeada de lirismo. Para Haroldo de Campos (2005, p. 73),

O Fausto, de fato, desconcerta. Desborda dos marcos do Pré-Romantismo do Sturm und Drang (ao qual deveu seu primeiro impulso), como das convenções classicizantes que se impôs o conselheiro e ministro ducal de Weimar depois de sua viagem à Itália (1786-1788). Poema enciclopédico, antes do que tragédia é uma tragicomédia com enclaves líricos.

Da mesma forma, Walter Salles admite que trafegar de gênero em gênero é um elemento constitutivo do seu filme. Ao seguir a trajetória do herói Paco, o filme trafega por diversos gêneros, passando do realismo urbano/social da primeira metade, para o *thriller* (suspense), com suas perseguições e mortes, e desse para o *road movie* (filme de estrada), das cenas finais. Nesse percurso, as imagens superam os diálogos e passam a dominar a narrativa como a imagem carregada de significados que foi utilizada nos cartazes e na capa do DVD e que retrata a pureza do abraço confortante que se dão o herói e sua amada em uma praia

deserta, tendo ao fundo um velho navio encalhado e um oceano inteiro a separá-los da terra natal (Figura 6).

Figura 6 – Cena do abraço – referência ao livro *Blues Outremer*



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

Os destinos dos heróis novamente se cruzam nas tentativas de desvencilharem-se do mal. Em *Fausto*, Mefistófeles (a encarnação do mal) não ganha a aposta que fizera com Deus de perverter a boa índole de Dr. Fausto: o elixir que deve acender a sua paixão sensual, acende, na verdade, o amor por Margarida, que o torna mais nobre. Margarida torna-se a redentora do seu amante ao expiar, com a morte, os seus pecados, plantando no herói a semente do remorso. Assim, quando Dr. Fausto morre, a sua alma escapa do destino marcado, sendo reclamada pelos anjos. Paco, por sua vez, ao fugir de Igor e da rede europeia de contrabandistas, que o envolve, encontra em Alex a esperança de escapar do mal e de chegar finalmente ao seu destino – a Espanha. Uma câmera, em *travelling circular*, sutilmente gera planos sincronizados com a fala das personagens em torno de uma mesa de uma casa noturna, para compor a cena que antecede a fuga de Paco. Como parte dela, uma cantora entoa, acompanhada de guitarras portuguesas, *Estranha forma de Vida*, um fado cuja letra é de Amália Rodrigues e música de Alfredo Marceneiro, incluído como música diegética²³ para dar à cena uma roupagem condizente com sua carga dramática:

[...] Coração independente,
coração que não comanda:
vives perdido entre a gente,

²³ Música executada dentro da ação (na cena exibida).

teimosamente sangrando,
coração independente.

Eu não te acompanho mais:
para, deixa de bater.
Se não sabes aonde vais,
porque teimas em correr,
eu não te acompanho mais

Aflita e tentando ganhar tempo, a personagem Paco grita em alto e bom som o monólogo de *Fausto* tantas vezes ensaiado para o teste de ator, deixando atônitos os seus malfeitores. O som do fado se dilui em notas de um violino em ritmo frenético para gerar a atmosfera da ação de fuga que se segue. Ou seja, pela terceira vez o texto é citado na narrativa fílmica, em situação de desespero, confirmando a intensidade do diálogo entre as duas obras, que garante à precedente uma ressignificação na arte contemporânea.

No filme, o herói encontra como redenção a morte nos braços da amada. Redenção que poética e ironicamente é expressa no epílogo: pedras de diamante (a encomenda ingenuamente contrabandeada por Paco, desaparecida e reclamada pelos receptores de contrabando) caem da capa de um violino tocado por um deficiente visual em uma estação de metrô de Lisboa, onde pés de transeuntes apressados espalham pela sarjeta as pedras que custaram a vida de Paco, como se elas, as pedras preciosas e a sua vida, nada valessem.

Percebemos, portanto, que os pontos analisados demonstram apropriação de imagens de uma obra literária clássica, e recriação em nova linguagem, com os recursos tecnológicos que o Cinema e a arte contemporânea, em geral, têm ao seu dispor. O uso da cor, da música, dos diálogos das personagens (aprimorados por Millôr Fernandes), da fotografia e da montagem, criam uma unidade harmoniosa. O discurso citado está em perfeita harmonia com a forma e o conteúdo da obra fílmica, e possibilita construções de significados na mente do espectador. Não havendo a intencionalidade explícita, preconizada por Julio Plaza, não denominamos o processo como uma tradução intersemiótica propriamente dita. No entanto, verificamos, pela análise, que os pontos comparados não se restringem a uma simples interação semiótica, o que nos permite afirmar que o filme pode ser entendido como uma recriação de uma obra literária anterior, que utiliza os mesmos métodos da tradução intersemiótica, uma vez que se recria em uma nova linguagem.

3.4 Mais que o sonho da passagem

Falando sobre o roteiro dentro das técnicas do cinema, o cineasta e teórico do cinema, V. Pudovkin, dizia que “Em geral interessa ao roteirista dar ênfase em especial ao tema básico de um roteiro. Para tal propósito, existe o método de reiteração.” (PUDOVKIN, 2008 p. 65). Trata-se do *Leitmotiv*²⁴, ou reiteração do tema, um recurso que tem origem em outras artes como a música, a ópera e que também é utilizado pela linguagem do Cinema para construir uma narrativa. É, assim, que Walter Salles e Daniela Thomaz concebem, no roteiro de *Terra Estrangeira*, variadas formas de reiterar o tema da esperança e da desesperança. É curioso observar que nas cenas iniciais do filme, descritas no item anterior – na tomada de rua que mostra a noite deserta, há, em primeiro plano, um *outdoor*, uma peça publicitária da fábrica de lingerie HOPE (Figura 7). Daniela revela, em depoimento para a faixa extra do DVD de *Terra Estrangeira*, que a imagem não foi cortada na montagem, para se acrescentar algo que a princípio estava fora do roteiro, ou seja, um signo simbolicamente representado pela palavra “HOPE²⁵”, que naquela situação poderia adquirir um aspecto icônico, ao ser percebido como um “comentário irônico” que reforçaria a temática do filme.

Figura 7 – Cena mantida como comentário irônico



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

Dando sequência a essa reiteração, observamos uma cena em que as personagens Paco e Pedro se encontram dentro de uma livraria. A câmera foca os rostos em *close*, e em um jogo

²⁴ Do alemão em tradução literal: motivo condutor.

²⁵ Do inglês: Esperança.

de planos, de campo e de contracampo, ouve-se o diálogo entre as duas personagens. Paco procura informações sobre Miguel. Pedro responde ser Lisboa “O lugar ideal para perder alguém ou para perder-se de si próprio”. A conversa se interrompe, dando lugar a um momento de completo silêncio. No rosto de Paco, uma expressão de desencanto, como se refletisse sobre o que acabara de ouvir (Figura 8). Paco se afasta e o foco da câmera o acompanha se dirigindo à porta. A cena se completa com umas notas da música *Terra estrangeira* executadas ao piano, misturadas ao som diegético da rua. Esse é, então, o segundo ponto de interação com a Literatura, percebido como determinante para a construção de significados, por estabelecer relação com o tema que perpassa todo o filme.

Figura 8 – Sequência do desencanto – alusão ao poema



Fonte DVD Terra Estrangeira (2005)

A frase proferida pela personagem Pedro é identificada como uma espécie de subtítulo para o filme. Para Walter Salles, esse texto, citado no meio do filme, sintetiza o sentimento de *Terra Estrangeira*, um filme sobre o desterro. Pedro é português, dono de uma livraria especializada em música, apaixonado por violino e amigo do casal brasileiro que vive em Portugal: Alex e Miguel. Curiosamente, a personagem traz em sua caracterização uma sutil referência a Fernando Pessoa: os óculos de armação amada e de lentes ovais imortalizado na caricatura do poeta, desenhada por Almada Negreiros. Esse detalhe, que traz uma semelhança física, é verbalizado como referência à figura de Fernando Pessoa, em outra cena, mais adiante, quando o responsável pela recepção do Hotel dos Viajantes, onde Paco se hospedara, identifica para os contrabandistas a pessoa que pegou a mala de Paco onde estava o objeto do contrabando. A imagem dos óculos é mais uma vez utilizada nas cenas finais, quando os contrabandistas sinalizam para Alex que não estão para brincadeira (Figura 9).

Figura 9 – Cena com imagem dos óculos – alusão ao poema



Fonte DVD Terra Estrangeira (2005).

Ao discutir o filme e as referências nele contidas, Marcos Strecker (2010, p. 105) afirma que

Lisboa é conhecida como a “cidade branca”. Nela as pessoas se perdem, em vez de se encontrarem. Essa imagem lírica, que tem sua maior expressão na Literatura de Fernando Pessoa, já foi retratada com riqueza em filmes como *A Cidade Branca* (1983), de Alain Tanner, com Bruno Ganz; e em *O Estado das Coisas* (1982), obra-prima de Wim Wenders, grande referência para Walter Salles.

Também cabe lembrar que Glauber Rocha passou seu último período de vida naquele país. Nos anos 70 atraiu cineastas em busca de novas expressões – como o jovem Wenders, então seu admirador – e enxergava essa geografia ocidental extrema de Portugal como a ligação simbólica do país com seu destino histórico. Era o local “de onde se avistavam as caravelas que iam descobrir o Brasil”.

Os diretores do filme, em depoimento para a faixa extra do DVD de comemoração dos dez anos, admitem que a frase é uma referência a Fernando Pessoa, sem, no entanto precisarem de onde foi retirada. Portanto, percebemos na caracterização da personagem portuguesa que emite o discurso, no espaço usado como cenário, na escolha da geografia ocidental de Lisboa e, obviamente, na própria fala da personagem, uma apropriação dessa imagem lírica presente na Literatura portuguesa, que se traduz para a linguagem do Cinema com intuito de reiterar e de unificar o tema proposto pelo filme. Considerando o que diz José

Luiz Fiorin, em artigo sobre polifonia textual e discursiva, ao afirmar que num processo interdiscursivo a alusão “ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado.” (FIORIN, 2003. p. 34), o texto pode ser percebido, de forma mais específica, como uma alusão ao poema *Viajar! Perder países!*, de Fernando Pessoa:

Viajar! Perder países!
 Ser outro constantemente,
 Por a alma não ter raízes
 De viver de ver somente!

Não pertencer nem a mim!
 Ir em frente, ir a seguir
 A ausência de ter um fim,
 E a ânsia de o conseguir!

Viajar assim é viagem.
 Mas faço-o sem ter de meu
 Mais que o sonho da passagem.
 O resto é só terra e céu.
 (PESSOA, 1974, p. 173).

Uma alusão que pode oferecer pistas para a análise dos mecanismos de recriação na arte cinematográfica, que foge dos métodos convencionais de estudo da relação Literatura e Cinema. É, portanto, uma boa exemplificação de outras formas de tradução, cuja existência é alertada por José Carlos Avellar (2007, p. 144), quando afirma que “a relação entre o Cinema e as outras formas de arte não existe apenas nos casos de ligação direta. O diálogo entre o Cinema e a Literatura existe não apenas quando um filme traduz um determinado livro”. Qual seria então o papel dessa alusão? De que forma o filme oferece ao poema uma nova significação?

A resposta a essas questões pode ser encontrada na leitura atenta do poema e nas imagens proporcionadas por essa leitura, associando-as às Sequências fílmicas. Para lê-lo, é preciso entender o contexto de sua produção. O poema foi escrito em 1933 e assinado pelo próprio Fernando Pessoa. Sua publicação foi feita postumamente, em *Cancioneiro*, livro que reúne os poemas líricos, de forte presença musical, cuja sonoridade é cuidadosamente alimentada pelo ritmo, pela rima e pela metrificação dos seus versos, ou seja, os poemas que homenageiam a tradição lírica portuguesa e as cantigas medievais. O título é, portanto, uma

referência direta a denominação que se dá ao conjunto de antigos poemas líricos portugueses e espanhóis. É importante, também, observar que é na nota preliminar a *Cancioneiro* que o autor expõe suas ideias sobre o que se convencionou chamar de *Interseccionismo*, um movimento literário de vanguarda que teve inspiração no processo de sobreposições, típico da pintura futurista e que mais tarde seria aplicado à poesia do Modernismo. Está relacionado à intersecção no poema das *paisagens* (ou realidades) internas e externas, subjetivas e objetivas. Nas palavras de Fernando Pessoa (1974, p. 101):

E – mesmo que se não queira admitir que todo o estado de alma é uma paisagem – pode ao menos admitir-se que todo o estado de alma se pode representar por uma paisagem. [...]

Assim, tendo nós, ao mesmo tempo, consciência do exterior e do nosso espírito, e sendo o nosso espírito uma paisagem, temos ao mesmo tempo consciência de duas paisagens. Ora, essas paisagens fundem-se, interpenetram-se [...]

De maneira que a arte que queira representar bem a realidade terá de a dar através duma representação simultânea na paisagem interior e da paisagem exterior.

Portanto, assim como a frase proferida na narrativa fílmica, inicialmente, o poema pode ser lido, por meio de sua forma, como uma homenagem à tradição lírica portuguesa; e por meio de seu tema, à primeira vista, como uma homenagem à bravura histórica do povo português, à sua íntima e também tradicional relação com as grandes viagens, com a navegação sem destino certo, com o mar, e ao ato de viajar como instrumento da coragem e da liberdade. Em *Terra Estrangeira*, o tema da esperança também se materializa pelo ato de viajar, da coragem de atravessar um oceano em busca de um destino desconhecido.

Logo na primeira estrofe, a imagem sugerida pela definição do ato de *viajar* (= “Perder países”) é a visualização do sentimento de *ser estrangeiro* (“ser outro constantemente”), o “não ter raízes” que as viagens ou as vivências em terras estrangeiras proporcionam para o bem ou para o mal. Esse parece ser o sentimento que se personifica na narrativa fílmica por meio da decisão de acrescentar ao roteiro inicial a realidade dos imigrantes de países de língua portuguesa que vivem em Lisboa. De alguma forma, o filme parece responder ao poema, trazendo à tona essa nova realidade dos filhos da colonização, resultantes do “viajar” português, e nessa refutação se sustenta, em parte, o diálogo.

Na segunda estrofe, encontramos a ideia do *não fazer parte* (“Não pertencer nem a mim”). Essa imagem parece estar diretamente relacionada ao sentimento que unifica todo o

poema: o desprendimento necessário para levantar e seguir (“Ir em frente, ir a seguir”) sem um planejamento rígido a ser cumprido, e sem ter de seu “mais que o sonho da passagem”. Já na narrativa fílmica, observamos, na composição da cena em que o discurso é verbalizado e nas cenas que se seguem, imagens, sons e pequenos detalhes que se unificam e vão se integrando na sequência de planos para, de alguma forma, traduzir o mesmo sentimento. Uma delas é o figurino da personagem central, Paco, que usa roupas que não lhe pertencem, roupas que estavam na mala apenas para disfarçar o real conteúdo (o violino objeto do contrabando), e que lhe conferem uma aparência de um ser deslocado. Segundo Daniela Thomas, essa foi uma forma encontrada pela equipe para realizar a transformação da personagem, para situá-lo em uma terra estrangeira, ou seja, dar-lhe o aspecto de alguém que não pertence nem a si mesmo.

Outras imagens representativas dessa tradução são proporcionadas pela locação em Lisboa e arredores. As ações dessa etapa do filme, que começa a tender para o gênero suspense/policial, acontecem nas proximidades de um porto, zona urbana periférica, onde normalmente vivem os imigrantes ou pessoas sem recurso, marginalizados da sociedade lisboeta. São frequentes as imagens e os sons de navios, de pequenas embarcações que se aproximam e se distanciam. Como também, nas mesmas cenas, verificamos a predominância do silêncio, da espera. Vários planos se encadeiam sem diálogos, ou com diálogos reduzidos, em que uma trilha sonora suave e delicada cumpre o seu papel. Assim é a sequência de planos em que Paco tenta encontrar Alex, composta por quase dois minutos de ausência do signo verbal, com predominância do visual e do sonoro (música e sons característicos das ruas). A cena do encontro é montada com planos de imagens noturnas, nos quais a iluminação utiliza a técnica do claro/escuro, característica do *cinema noir* (Figura 10). Interligados pela música em baixo volume, carregam de suspense, de mistério e de angústia o primeiro encontro entre Paco e Alex, levando ao espectador toda a dramaticidade da desesperança vivida pelas personagens.

Figura 10 – Sequência de imagens noturnas, com pouca luz, referência ao *cinema noir*



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

Uma cena marcante, pela beleza da fotografia que ganha tons mais claros e pela significação que a luz e a paisagem podem trazer à narrativa, está na sequência em que as personagens Alex e Paco se dirigem para fora da cidade para tentar um contato com os receptores da *encomenda* trazida do Brasil por Paco. Gravada em Sesimbra, a 50 km do aeroporto de Lisboa, em um lugar chamado Cabo Espichel, onde se encontra o Santuário de Nossa Senhora da Pedra Mua (ou Nossa Senhora do Cabo), a cena se inicia com uma mudança brusca de plano que causa estranheza pela mudança na intensidade da luz. Na sequência da cena noturna do encontro, repentinamente, uma câmera fixa mostra, em plano geral, as duas laterais do Mosteiro do Cabo Espichel, com a igreja de Nossa Senhora do Cabo ao fundo, em plena luz do dia. Com uma mudança lenta de ângulo, vai introduzindo a presença das duas personagens, e em uma nova sequência de planos, sempre marcados pela predominância dessa luz, o espectador os acompanha no imenso vazio gerado pela amplidão da paisagem. De repente, estão sentados no alto de uma falésia, no abrupto encontro da terra com o mar em um dos pontos mais ocidentais da Europa. No ponto onde podia se avistar as caravelas que partiram para descobrir o novo mundo (Figura 11). Constrói-se, assim, a

atmosfera da esperança. Se a entrega for feita, há dinheiro e uma promessa de vida nova em um mundo novo, representado por San Sebastian.

Figura 11 – Sequência da esperança: imagens com muita luz e integração da paisagem



Fonte: DVD Terra Estrangeira

Assim, percebemos com muita nitidez, a interação da paisagem com o sentimento, que se alterna entre esperança e desesperança, proposto pelo filme, o que nos remete ao *Interseccionismo* defendido por Fernando Pessoa. Como se a narrativa fílmica, dentro da sua proposta de bem representar a realidade de uma geração em um recorte preciso da história, procurasse nessa intersecção, entre a paisagem que retrata o deslocamento geográfico, e o estado psicológico das personagens, a sua realização como objeto estético. Sobre essa questão da interação do espaço na narrativa, é interessante também lembrar que Mikhail Bakhtin, ao discutir as formas de tempo e do cronotopo (tempo como a quarta dimensão do espaço), em sua teoria do romance (que aqui julgamos pertinente estendê-la à narrativa fílmica), afirma sobre o sentido figurativo dos cronotopos, que:

Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso, pode-se dar indicações

precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização. Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. (BAKHTIN. 2010, p. 355).

Há, ainda, que se observar que diversos são os caminhos encontrados pela narrativa fílmica para tradução para sua linguagem do sentimento que unifica o poema, e aqui apenas elegemos alguns considerados essenciais para a leitura proposta. Assim, é que a desesperança alimentada pela perspectiva de um fim trágico e, simultaneamente, a reaproximação com a ideia de reencontrar-se como um ser que si pertence, tomam corpo na cena final, quando o filme assume a sua condição de *road movie*. Literalmente, os protagonistas estão na estrada, viajando por uma paisagem que se modifica, e sem certeza do seu destino. Os planos se alternam entre imagens geradas por uma câmera que acompanha a movimentação interna das personagens no carro, e uma câmera alta (a filmagem se faz de dentro de um helicóptero) que acompanha o movimento do carro na estrada (Figura 12). Aqui, um elemento novo é introduzido pela trilha sonora, abrindo um leque para novas significações: dirigindo, Alex acalanta em seu colo um Paco gravemente ferido, repetindo os versos de *Vapor Barato*, música que veste a cena com a voz over de Gal Costa:

Sim!
 Eu estou tão cansado
 Mas não pra dizer
 Que eu não acredito
 Mais em você
 Com minhas calças vermelhas
 Meu casaco de general
 Cheio de anéis...
 [...]
 Sim!
 Eu estou tão cansado
 Mas não pra dizer
 Que eu estou indo embora
 Talvez eu volte
 Um dia eu volto
 Quem sabe!
 Mas eu preciso
 Eu preciso esquecê-la...
 (FALA DA PERSONAGEM ALEX)

Vapor Barato foi composta por Waly Salomão e Jards Macalé, em 1968, e foi gravada por Gal Costa, em 1971, ao vivo, durante um *show* no Teatro Tereza Raquel, no Rio de Janeiro. É essa a versão utilizada na trilha sonora, trazendo consigo todo o contexto de sua produção: outro recorte da história, em que jovens brasileiros também partiam para o exílio político, imposto pela ditadura militar, e se perdiam entre o desencanto (cansaço) e a vontade de acreditar na possibilidade de retorno à normalidade. Na cena, o cantarolar da personagem (uma música popular brasileira) pode traduzir o desejo do reencontro com sua cultura ou consigo mesma.

Figura 12 – Sequência de cenas finais: imagens de estrada



Fonte: DVD Terra Estrangeira (2005)

A imagem literária da viagem como ação corajosa e libertadora retorna. Entretanto, no poema, tais sentimentos soam como a liberdade de não pertencer, de não ter amarras nem compromissos com objetivos fixos (“a ausência de ter um fim/e a ânsia de o conseguir”), enquanto que o filme, em evolução dialética, cria um novo signo que pode representar o vazio de não pertencer, a angústia de “ser outro constantemente”, como se fosse uma etapa posterior inevitável. De alguma forma, o sentimento do poema parece estar para o filme como a esperança, caracterizada em um dos seus polos, pelo sentimento que conduz jovens brasileiros à emigração, a que se segue a desesperança no pólo oposto, pelo compromisso com a realidade que se deseja retratar dentro da opção estética escolhida para fazer o filme.

3.5 Conexão por similaridade

As relações aqui estabelecidas evidenciam o que foi discutido no Capítulo 1, sobre quão complexo e intenso é o diálogo entre narrativa literária e narrativa fílmica, bem como demonstram de alguma forma que um discurso não parte do nada, mas se constrói a partir de outros, num fértil processo de recriação.

Retornando às questões propostas inicialmente sobre o que o discurso de *Terra Estrangeira* diz sobre os discursos citados ou aludidos, ou de que forma lhes oferecem uma nova significação, podemos, a partir da análise realizada, constatar que, sobre *Fausto*, o filme recria a trajetória de seu herói como uma atualização da personagem Dr. Fausto. Cria um novo signo que tem como objeto o homem contemporâneo lidando constantemente com seus anseios, seus sonhos, suas angústias, suas falhas, suas decepções, suas esperanças e suas desesperanças. O filme mantém a similaridade com a linguagem de partida, ao construir uma personagem (Paco), que traduz o forte sentimento da insatisfação humana que gera a infelicidade, para o qual as promessas do iluminismo, com seu projeto de progresso técnico, científico e de domínio da natureza, sonhado por *Dr. Fausto*, não conseguiram aplacar, deixando como verdade que permeia e intensifica a relação dialógica dos dois discursos, a marca da falibilidade humana.

Quanto ao poema *Viajar! Perder países!*, um signo introduzido na narrativa fílmica como uma reiteração do *leitmotiv*, percebemos na temática da esperança e da desesperança (o branco e o preto, o claro e o escuro) proposta pela narrativa fílmica, uma recriação na conotação do sentimento do “não pertencer nem a mim”. Uma evolução dialética que reconstrói o signo anterior, pois entre eles há o tempo e suas transformações. A liberdade completa e necessária para se jogar ao mar, encorajada pela esperança de quem se aventura em busca de sonhos não definidos como os sentimentos das personagens Miguel, Paco, e dos demais imigrantes africanos, transforma-se em “perder-se de si próprio”, não se encontrar na terra estrangeira, o não pertencer, o não ter identidade, que é traduzido pela desesperança da mãe de Paco, no Brasil, ou de Alex, em Portugal.

Essa é, portanto, uma leitura do filme *Terra Estrangeira*, sob o ponto de vista de sua relação com duas obras literárias precedentes. Embora o processo analisado não seja admitido explicitamente pelos produtores como uma *adaptação* (da forma como os críticos literários ou de cinema comumente se referem), não há como negar que no processo de criação do filme

estão presentes características da prática da tradução intersemiótica, como o “diálogo de signos”, o “trânsito de sentidos” e a “transcrição de formas na historicidade” (PLAZA, 2010, p. 209). Há ainda, o que se espera de qualquer processo de tradução entre objetos estéticos: a criatividade dos tradutores para buscar, na nova linguagem, uma função poética. Tarefa das mais difíceis, quando a linguagem de chegada é o cinema, que por ser uma produção coletiva exige do seu conjunto tradutor-criador uma afinidade que garanta ao todo uma sensibilidade estética.

4 A DOR E O RISO DA TERRA EM ABRIL DESPEDAÇADO

A compreensão é uma resposta a um signo por meio de signos. E essa cadeia de criatividade e de compreensão ideológicas, deslocando-se de signo em signo para um novo signo é única e contínua.

(Mikhail Bakhtin)

Analisando imagens do sertão de Minas Gerais e do Nordeste brasileiro, pertencentes ao acervo de fotografia do Instituto Moreira Salles, a professora Walnice Nogueira Galvão se refere à “beleza extraordinária de uma natureza à beira da morte” para discutir a influência da aridez da geografia física nas figuras humanas e no que se convencionou chamar de “estética do sertão”. Estética imortalizada na Literatura brasileira por obras como *Vidas Secas* (Graciliano Ramos, 1938), *Os Sertões* (Euclides da Cunha, 1902) e *Grande Sertão: Veredas* (Guimarães Rosa, 1956), e, no cinema, por uma variedade de filmes que vai da adaptação de *Vidas Secas*, por Nelson Pereira dos Santos (1963), a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha (1964), ou por produções mais recentes, como o *road movie* *Viajo Porque Preciso, Volto Porque te Amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009). Repleto dessa beleza instigante, *Abril Despedaçado*, de Walter Salles (2001), tem raízes nessa tradição estética, mas foge da luz imposta pelo sol causticante para compor, com sombras e luzes filtradas, a visão intimista de uma trajetória que se aproxima do épico. O foco já não é a crítica social regionalista, mas o drama interior da personagem principal à espera da morte: a dúvida que antecede a escolha entre a dor e o riso da terra.

Imagens e suas cores, trilha sonora, diálogos e silêncios interagindo harmonicamente conferem poeticidade ao filme e transformam este signo híbrido em um objeto perfeitamente adequado para a investigação do processo que aqui temos chamado de *recriação*. A análise tem, portanto, como ponto de partida a compreensão da narrativa fílmica como uma tradução intersemiótica da obra literária *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré (1982), e dessa como uma apropriação de elementos da tragédia grega, em especial da obra de Ésquilo, cujo conhecimento é importante para percepção da relação semiótica e da construção de sentidos para a narrativa fílmica. Como já discutido anteriormente, o termo *recriação* nos parece mais apropriado para definição do processo de tradução intersemiótica adotado por Walter Salles, considerando que entendemos o filme como uma “transcrição”, de acordo com a terminologia de Haroldo de Campos, citada no Capítulo 1. Ou seja, tem por base a apreensão

do “modo de intencionar” na língua de partida (a obra de Kadaré) e uma posterior “recriação estética” na língua de chegada (o filme de Walter Salles), considerando as sutilezas da forma e da linguagem desta. A narrativa literária é, então, transportada para espaço e tempo diversos na narrativa fílmica. Essa ousadia é essencial para a autonomia estética do filme. Um resultado que, como na análise de *Terra Estrangeira*, pode ser avaliado a partir da semiose ilimitada descrita por Peirce, e da evolução dialética do signo em contato com realidades sociais diferentes, de acordo com o pensamento de Bakhtin. Portanto, o que se busca nesta investigação é entender de que modo a narrativa fílmica propõe novos significados para as obras precedentes.

As duas obras retratam realidades aparentemente muito diversas: de um lado o universo das montanhas albanesas, seus códigos seculares, sua gente e seu tempo/espaço delimitado pela geografia da região; e, de outro, o sertão do nordeste brasileiro, sua tradição oral e a rigidez das normas a ela associada, a guerra de família, a vida de seus habitantes, com tempo/espaço marcados pelas condições físicas do lugar. É essa conformação estrutural do tempo/espaço, observada na investigação comparativa das duas narrativas, que nos leva a detectar pelo menos dois pontos que consideramos importantes para a compreensão do processo de tradução intersemiótica conduzido por Salles. No primeiro deles, a identificação de afinidades estéticas entre a obra literária de partida e a sua tradução para o cinema, verificadas na opção pelo trágico. Afinidades necessárias, segundo Avellar (2007), para que o processo de transposição do livro para o filme seja um retorno, proporcionado pela linguagem cinematográfica, às imagens mentais que antecederam a palavra, dando origem à obra literária. O segundo ponto, diz respeito à percepção de códigos ou elementos simbólicos que trazem novas significações para desenvolvimento das ações, do caráter e do pensamento do herói nesse espaço/tempo delimitado, a partir do diálogo entre a obra literária de partida e a tragédia *Oresteia* de Ésquilo, que a narrativa fílmica parece restabelecer de forma criativa dentro da linguagem do cinema.

A escolha desses pontos é um recorte necessário diante das inúmeras possibilidades oferecidas pela narrativa fílmica, e encontra respaldo na leitura das Notas do Diretor, publicadas no sítio oficial do filme na *internet*, em que Walter Salles afirma que, ao ler o livro, sentiu-se “atraído por um mundo que antecede o tempo, que antecede a palavra, que é feito de não ditos, de olhares...”. E, mais adiante explica, seu processo de criação, argumentando que “procurou arquitetar *Abril Despedaçado* na oposição entre estados

diferentes. Entre imobilidade e movimento; Entre o arcaísmo (o mundo da família Breves) e a modernidade (o que está além-fronteira)...”. Portanto, seguindo esse fio condutor, embora não se prendendo à essa visão diática, a construção de sentidos para o filme passa, necessariamente, por um estudo comparativo entre a narrativa fílmica e a narrativa literária, a partir dos pontos referenciais citados, visando examinar os modos de representação das relações temporais/espaciais, em cada uma das narrativas, considerando os aspectos imobilidade e movimento (como pontos de interseção/distanciamento ou de afinidade estética), bem como seus reflexos no desenvolvimento das ações e dos pensamentos do herói.

Com relação à narrativa fílmica, seguindo o pensamento de Bordwell (1985, p. 77-100), discutido no Capítulo 1, de que os recursos organizados na *syuzhet* oferecem pistas para construção da fábula (ou construção de sentido) pelo espectador, a relação tempo/espço é observado pela construção da ordem, da frequência e da duração dos eventos em associação com as tomadas do espaço cenográfico, da montagem e da edição de som. Portanto, considerando a necessidade de uma análise sistêmica, como proposta no artigo de Marcelo Santos, discutido no Capítulo 2, em que observamos a troca intersemiótica entre os componentes de uma linguagem que faz uso de um signo híbrido, as cores e a trilha sonora (aqui incluído o silêncio) são códigos que não poderiam deixar de ser citados como partes importantes dessa construção. A trilha musical, de autoria do compositor brasileiro Antonio Pinto, foi composta exclusivamente para o filme, e conta com dez faixas instrumentais cujos títulos sugerem as cenas a que estão associadas: A roda, A corda, A carroça, A morte, O balanço, O tiro, O circo, O sexo, A noite, e O mar. A edição da música, com suas respectivas imagens e cores, é intercalada por vazios em que o silêncio cumpre um papel preponderante. Assim, sem redução da importância de cada uma das faixas citadas, serão mencionadas na análise apenas “A roda”, “A morte” e “A carroça”, por entendermos que as três composições estão diretamente relacionadas aos pontos que nos propomos discutir.

4.1 A dor da terra: do diálogo à recriação

Fazendo parte de uma coletânea intitulada *Sangue-frio*, o livro *Abril Despedaçado* foi publicado, com o título original *Priili i thyer*, em 1978, na Albânia, onde seu autor, Ismail Kadaré, nasceu e viveu até 1990. Nesse ano, exilou-se na França por discordar do regime comunista de Enver Hoxha. A escrita do romance é profundamente enraizada no solo da sua

terra, embora seja, paradoxalmente, uma voz universal. Talvez aí se vislumbre o primeiro ponto de afinidade estética que permitiu o diálogo que deu origem à obra de Walter Salles.

A narrativa, aqui considerada a tradução direta do albanês feita por Bernardo Joffily, é ambientada no Norte da Albânia, na região de Mirëditë, uma área montanhosa e isolada, tradicionalista e de forte influência católica, onde um código de direito consuetudinário (Kanun) ainda exercia seu poder em algumas províncias em consequência da ausência do Estado. Cenário que desperta o mundo imaginário de Kadaré, no qual personagens vivem o embate entre destino e vontade, encerrados em um ciclo sanguinário, mantido por uma geografia física opressiva. Nesse espaço, em que as montanhas limitam o horizonte e o tempo é circular, pois a vida está sempre voltando ao mesmo ponto onde tudo recomeça, a narrativa se estrutura em dois núcleos. No primeiro, há um narrador que acompanha de perto as ações do jovem herói Gjorg, invadindo seus pensamentos, as idas e as vindas da memória, para expor seu drama interior, assumindo o seu ponto de vista durante os trinta dias (de 17 de março a 17 de abril) que marcam o tempo entre o dia em que ele mata alguém do clã inimigo para vingar a morte do irmão, e aguarda sua própria morte, que virá para cumprir o seu destino e marcar o início de um novo ciclo. No segundo, o narrador segue os passos lentos e os solavancos da carruagem, que conduzia o escritor Bressian Vorps e sua esposa pelas estradinhas montanhosas do Rrafsh do Norte, assumindo ora o ponto de vista de Bressian ora o de Diana para relatar as experiências vividas por cada um no mesmo ciclo de trinta dias. Atraído pelos “montes malditos” o casal deixa a capital Tirana, ou “o mundo das coisas comuns para o das fábulas, um mundo épico como é raro se encontrar hoje em dia na face da terra” (KADARÉ, 2007, p. 52). Os dois núcleos não mantêm relações aparentes, mas ao se cruzarem em uma estrada, um é afetado pela existência do outro. O primeiro é o olhar interno que, embora consciente do absurdo que o envolve, está preso à roda do destino. Para esse olhar, a carruagem é o movimento para além da dor, a beleza de um mundo irreal presente apenas nos seus sonhos. O segundo é o olhar externo, analítico, do intelectual, ou sensível, da bela mulher, que paga o seu tributo por ousar penetrar em um mundo “que não fora criado para os simples mortais” (KADARÉ, 2007, p. 173).

O leitor atento percebe claramente a relação desse universo com o universo da tragédia grega, e por citação de uma das suas personagens, com Hamlet, de Shakespeare: “Quem há de saber por quantas dúvidas, por quantas vacilações ele não passou até partir para a tocaia? O que valem as aflições descritas por Shakespeare perto das deste Hamlet das nossas

montanhas?” (Kadaré, 2007, p. 91). Da mesma forma que em ‘Oresteia’ (A trilogia de Orestes), de Ésquilo, em *Abril Despedaçado* as mortes se sucedem quando o clã (agora não mais de Agamêmnon, mas dos Berisha) “fora colhido pelas grandes rodas dentadas do sangue” (KADARÉ, 2007, p. 28). Assim como Hamlet é incitado à vingança pelo fantasma do pai, Gjorg sofre a pressão imposta por uma camisa impregnada de sangue que “permanece dia e noite, por meses e estações inteiras” (KADARÉ, 2007, p. 92) estendida ao vento. Aqui se vislumbra outro ponto de afinidade estética observada na criação da obra cinematográfica. No entanto, interessa-nos, neste estudo, a relação estabelecida com a tragédia grega.

Para identificação dessa relação, faz-se necessário relembrar, de forma resumida, alguns conceitos sobre a tragédia e alguns pontos sobre a obra de Ésquilo. Criada para o palco, a tragédia é definida por Aristóteles como

[...] a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante ações, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. (1996, p. 74).

Segundo Mcleish (1998), de um modo geral, na tragédia as ações das personagens são determinadas por duas causas naturais: o pensamento e o caráter. O destino dessas personagens (a sua boa ou má sorte) se origina nessas ações. Pelo ‘caráter’ se define as suas qualidades. Por ‘pensamento’ Aristóteles entende tudo que é dito pelas personagens para comunicar qualquer assunto ou manifestar sua decisão. O ‘mito’ seria, então, a composição dos atos das personagens. Assim, o herói tem sempre um bom caráter e é fiel à realidade do mito original. O universo ao seu redor é harmonioso, a princípio. Esse equilíbrio é perturbado por um ‘erro’ (harmatia) do herói, nem sempre voluntário. Para restaurar a harmonia, é preciso que o erro seja reparado. No processo de reparação, há sempre uma reversão nas circunstâncias do herói, que se desloca da paz para o infortúnio.

Ésquilo é considerado um dos três grandes mestres da tragédia grega, ao lado de Sófocles e Eurípedes. É reconhecida a sua importância para o desenvolvimento da arte dramática, pois são as suas peças que introduzem o diálogo entre atores, quando até então a tragédia era concebida para ser encenada por um único ator e o coro. A ele é atribuída a autoria de 78 peças, no entanto, apenas sete sobreviveram e tem essa autoria confirmada: *Os Persas*, *Os Sete Contra Tebas*, *As Suplicantes*, *Prometeu Acorrentado*, *Agamêmnon*, *Coéforas*

e *Eumênides*. Para este estudo comparativo, interessa-nos as três últimas que compõem a trilogia de Orestes ou Oresteia. De acordo com as notas do tradutor, E. D. A. Morshead (2005, p. 03), Oresteia é a única trilogia do período clássico que chegou completa até os nossos dias, e aborda dois grandes temas: crime de vingança e a herança do mal. Temas esses que encontram formas atualizadas de se manifestar, proporcionando novas significações na narrativa literária de Kadaré e na recriação desta pela narrativa fílmica de Walter Salles.

Sabemos que o mito é um dos elementos primordiais na gênese da tragédia grega. Assim, a trilogia tem suas raízes em uma das mais populares lendas da mitologia daquele povo: a história da casa de Atreu, pai de Agamêmnon (o herói da guerra de Troia), que por sua vez é pai de Orestes e de Electra. Sob diferentes perspectivas, a lenda está presente nos clássicos de Homero, de Sófocle, e de Eurípedes. No entanto, Ésquilo concentra sua história no crime praticado por Atreu contra o seu irmão Tieste²⁶ e nos acontecimentos que se seguem em consequência de ato tão horrendo. Segundo as notas do tradutor Ian Johnston (2007, p. 06), “This has the effect of making Atreus’ crime against his brother the origin of the family curse, rather than the actions of Pelops or Tantalus, and tends to give the reader somewhat more sympathy for Aegisthus than some other versions do.”²⁷

Agamêmnon – primeira tragédia da trilogia – tem como pano de fundo a guerra de Troia. O herói que dá título ao drama é o rei de Micenas, que se alia ao irmão Menelau (rei de Esparta, esposo de Helena) para resgatar a honra da “casa de Atreu”, após o rapto de Helena. Por necessidade do combate, Agamêmnon sacrifica a filha Ifigênia em louvor à deusa Artemis e garante o cumprimento do objetivo da sua armada. A peça se inicia no momento do retorno de Agamêmnon a Argos depois de uma longa ausência, quando é recebido pela esposa Clitemnestra e por ela é apunhalado com a ajuda do amante Egisto. Na ausência do pai, o filho Orestes havia sido enviado ao exílio, e a filha Electra, mantida como serva por se opor às ações da mãe. Cumprindo-se a maldição, a morte de Agamêmnon vinga, ao mesmo tempo, o sacrifício de Ifigênia e o assassinato dos irmãos de Egisto, filhos de Tieste. Aqui já

²⁶ O banquete oferecido por Atreu a pretexto de uma reconciliação, em que são servidos a Tieste seus próprios filhos como alimento. Ao tomar conhecimento do fato Tieste amaldiçoa a família de Atreu e abandona o palácio de Argos com o único filho sobrevivente: Egisto. Embora na obra de Ésquilo não haja referência direta à motivação de Atreu, sabe-se pela mitologia que os irmãos tornaram-se inimigos na disputa pelo reino de Micenas e que teria havido um adultério cometido pela esposa de Atreu com o seu irmão.

²⁷ Em tradução livre: Isto tem o efeito de tornar o crime de Atreu contra o irmão a origem da maldição sobre a família, mais que as ações de seus antecessores Pelopes ou Tântalo, e tende a oferecer ao leitor uma visão mais condescendente com Egisto do que outras versões.

observamos dois pontos importantes para este estudo comparativo e que serão adiante retomados: a descrição do cenário inicial e a função do coro. No primeiro: “The scene is in Argos immediately in front of the steps leading up to the main doors of the royal palace. In front of the palace there are statues of gods. The Watchman is prone on the roof of the palace, resting his head on his arms. It is just before dawn.”²⁸ (AESCHYLUS, 2007 p. 08), uma cena noturna, sem luz, em que as trevas precedem o luto. No segundo, o papel de guia exercido pelo coro, um ser anônimo que, além de narrar, expõe questões, lamenta as situações apresentadas no drama e conversa com o herói.

Coéforas, que em português significa portadoras de libações funerárias, é a segunda da trilogia e retrata as ações que se desenrolam a partir do momento em que Orestes regressa do exílio e, orando junto ao túmulo do pai, pede a vindicta e a anuência/aliança de Zeus para realizá-la, comunicando à sua irmã Electra, em seguida, a decisão de matar Clitemnestra (a mãe) e seu amante Egisto. Segundo o tradutor Jaa Torrano, em *Ésquilo* v. II (2004, p. 15) “O título é tirado do coro de servas do palácio real de Argos que, na primeira parte do drama, celebra as ‘honras heróicas’ (heroickai timai) no túmulo do rei Agamêmnon”. E, mais adiante, acrescenta que “a vindicta se impõe como quinhão legado pelo pai.” (*ÉSQUILO*, v. II, 2004, p. 21). No entanto, após executada a vingança, Orestes precisa lidar com a ameaça das Erínies, que de acordo com a mitologia eram formas divinas que tinham por missão punir o crime dos homens. Aqui também já observamos importantes pontos de aproximação com a narrativa fílmica como a repetição de cenas noturnas: “alta noite, no recôndito, bramiu/ um grito terrissono/ grave ao reboar/ nos aposentos femininos” (*ÉSQUILO*, v. II, 2004, p. 77). Segundo Torrano (2004, p. 51), “o tardio da hora se revela pela presença das Divindades noturnas, Persuasão dolosa e Hermes noturno que vêm de sob o chão trazendo consigo os meios de satisfazer-se a cólera dos inferos.”; a descrição da procissão em que mulheres vestidas de preto pranteiam o morto: “O que vejo? Que grupo de mulheres/ aqui marcha com mantos negriemais,/ distinto? A que conjuntura o comparo?” (*ÉSQUILO*, v. II, 2004, p. 75); e o papel do coro nos questionamentos sobre o desenvolvimento das ações: “o que livra do sangue caído no chão?” “Bebido o sangue pela terra nutriz,/ punitivo cruor coalha sem correr,/ pungente Erronia leva o culpado/ [...]a agravar a moléstia.” (*ÉSQUILO*, v. II, 2004, p. 79).

²⁸ Em tradução livre: A cena é, em Argos, exatamente em frente aos degraus que dão acesso às portas principais do palácio real. Em frente ao palácio existem três estátuas de deuses. O vigilante está debruçado sobre o telhado do palácio, apoiando sua cabeça em seus braços. É um pouco antes do alvorecer.

A terceira peça da sequência é Eumênides (Fúrias), cujo título é uma espécie de eufemismo para descrever as Erínies, as filhas da Noite²⁹. Nela desenrola-se o julgamento de Orestes pelo crime de matricídio, que foi ação da peça anterior. Sob o comando de Atena, dá-se o embate entre Apolo – o deus da luz, responsável pela defesa de Orestes, e as Erínies, que clamavam por justiça. De acordo com Jaa Torrano, em Ésquilo (2004 v. III, p. 27), “As Erínies veem o massacre da mãe onde Apolo vê as punições em nome do pai”. Cabe a Atena encontrar compensações para as Erínies após a absolvição de Orestes, para que essas não se sintam injustiçadas: “Eu como toda justiça vos prometo:/ tereis assento e abrigo de justo solo/ pousadas no brilhante trono do altar/ honradas pelo apreço destes cidadãos” (ÉSQUILO, v. III, p. 131). Aqui se faz necessário observar pontos de diálogo para a leitura que ora fazemos da narrativa fílmica, que mais adiante se esclarecerá: o coro passa a exercer um novo papel, transformando o caráter reflexivo em personagem atuante. Ao intervir na defesa das Erínies, toma parte no desenvolvimento da ação; há um deslocamento do espaço das ações de Argos para Delfos, e em seguida para Atenas; Orestes encontra a alegria.

Há, portanto, na última parte da trilogia, um final conciliatório, como comprova a voz do coro no último episódio: “Peço que nesta cidade/ sedição insaciável de males/ não vocifere nunca./ O pó não beba negro sangue de cidadão/ nem por cólera reclame/ punir morte com morte, ruína da cidade” (ÉSQUILO, v. III, 2004 p. 143). Para os estudiosos da obra de Ésquilo, a busca por um final harmonioso é uma das características marcantes de suas peças. Segundo LESKY (2010, p. 138).

A tragédia esquiliana pressupõe a fé numa ordem justa e grandiosa do mundo e sem esta ordem resulta inconcebível. O homem trilha seu caminho árduo, e muitas vezes cruel, através da culpa e do sofrimento, mas é o caminho determinado pelo deus, a fim de levá-lo ao conhecimento de sua lei.

Voltando à questão principal, que nesse momento é a análise dos pontos de diálogo entre Orestéia e a narrativa literária *Abril Despedaçado*, verificamos que essa interação pode ser percebida em dois níveis: um nível que podemos chamar de micro, em que esse diálogo é observado a partir da percepção na narrativa literária de elementos da tragédia que são importantes para a construção de sentidos, tais como a camisa ensanguentada mantida até a efetivação da vingança; a cerimônia fúnebre com a presença das carpideiras: “As carpideiras

²⁹ Na mitologia grega: “Filha do Caos, era a mãe do Destino, do Sono e da Morte”. (VICTORIA, 2000 p. 106).

vieram de longe arranhando as faces e arrancando os cabelos como de praxe” (KADARÉ, 2007, p. 13), e “Enviada ao palácio vim/ conduzir libações com rápido bater de mãos./ Distinguem faces purpúreas os arranhões,/ sulcos da unha recém-feridos,” (ÉSQUILO, v. II, 2004 p. 77); a comunicação com os mortos, entre outros. E um nível macro, em que observamos, na obra de Kadaré, a manutenção de componentes estruturais da trilogia de Ésquilo, de forma especial de Agamemnom e de Coéferas, como os temas (crime de vingança e a herança do mal), a Sequência dos eventos (a morte ou desequilíbrio do universo do herói, a vingança ou reparação, o conflito do herói), a restrição do espaço das ações (palácio de Argos/província de Mëriditë), a institucionalização de uma voz contemplativa que reflete sobre os acontecimentos (o coro/o casal Vorps e a consciência de Gjorg); a sacralização da violência, para que essa se torne aceitável e exequível a partir da justificativa da justiça (proteção dos Deuses/ Kanun); e a construção das ações/pensamentos da personagem principal, o herói do romance cuja essência é transposta para o filme.

Em *Abril Despedaçado*, de Kadaré, o equilíbrio do mundo do herói é perturbado por uma falha dos seus antepassados, em proteger um ‘amigo’ que pedira abrigo na casa do seu avô. De acordo com o código estabelecido (Kanun), a família tinha obrigação de defendê-lo até que deixasse as terras da aldeia. O ‘amigo’ foi morto antes de sair da aldeia, restando à família que o abrigara o dever de vingar a sua morte, tendo início a vendeta que chegara até a geração de Gjorg. No entanto, como um signo transformado, a narrativa literária está centrada não nas ações, mas no pensamento, no impasse criado pela necessidade de agir, imposta pelo destino, e os questionamentos sobre a liberdade de escolha, apresentado tanto nas reflexões do olhar externo do casal Vorps, quanto, e principalmente, na consciência de Gjorg. Ou seja, nos pensamentos do herói, a partir do momento em que ele próprio entra na roda de sangue, no desequilíbrio do seu mundo interior, nas descobertas, nas angústias e nos questionamentos sobre o seu papel na defesa da honra do clã e na continuidade desse código que não se restringe à vingança. Pensamentos que o acompanham em suas andanças que não ultrapassam a fronteira marcada pelas montanhas e pelo tempo de 30 dias, ou seja, em um cronotopo que se fecha e o direciona à imobilidade, ao fim. Na terminologia de Bakhtin (2010 p. 334), encontramos na narrativa um *cronotopo idílico* que restaura um *tempo folclórico* (ou mítico) em que a vida do herói (Gjorg) é determinada pela ligação secular das gerações, onde o espaço por ser restrito, aproxima e funde *berço e túmulo*, alimentando o ritmo cíclico do tempo. É interessante observar que na narrativa também encontramos o *cronotopo da estrada*,

o tempo/espço em que se dá o cruzamento dos destinos ou dos eventos essenciais para o encadeamento das ações (onde Gjorg comete o assassinato que determina o seu tempo de vida, onde os dois núcleos se encontram, onde Gjorg encontra a própria morte).

Portanto, as ações da personagem central de Kadaré parecem ser determinadas por uma imposição superior vinculada à tradição daquele espaço/tempo (K anum), embora haja consciência das consequências advindas da obediência à essa imposição. A possibilidade de escolha pela não obediência lhe é transmitida pelo pai: “Podes lavar ou sujar tua face. És livre para sustentares tua hombridade ou para te infamares” (KADARÉ, 2007 p. 38). Como resposta, Gjorg apenas indaga a si mesmo: “Sou livre?” (KADARÉ, 2007 p. 39). Já na Orestéia, observamos que nas ações dos heróis atuam as forças do destino e as suas próprias escolhas, contidas na manifestação do desejo de vingança. Segundo Lesky (2010 p. 116), “Novamente vemos que Ésquilo interpreta os eventos humanos como um engrenamento da coação do destino e da própria vontade, quando diz de Agamemnom: ele se curvou sob o jugo da necessidade e dirigiu o senso para o crime (218)”. E mais adiante “Orestes tampouco pensa na proteção do deus, de que só se lembrará mais tarde; o que deseja é vingança, ainda que lhe custe a vida (438).” (LESKY (2010 p. 125).

Observamos, também, que na narrativa literária, talvez por ser um recorte momentâneo da situação de conflito (o ciclo de trinta dias), não há espaço para a conciliação ou final harmonioso, verificado em Eumênides, com a absolvição de Orestes e seu retorno a Argos. Configura-se aquilo, que na proposta de distinção conceitual de Lesky (2010, p. 38), denomina-se de “conflito trágico cerrado”, em que

[...] não há saída e ao término encontra-se a destruição. Mas esse conflito, por mais fechado que seja em si mesmo o seu decurso, não representa a totalidade do mundo. Apresenta-se como ocorrência parcial no seio deste, sendo absolutamente concebível que aquilo que nesse caso especial precisou acabar em morte e ruína seja parte de um todo transcendente, de cujas leis deriva seu sentido.

Ou seja, ao contrário de Orestes, Gjorg tem o mesmo destino trágico de Agamemnom e Clitemnestra. Uma ocorrência parcial ou parte de um todo que na tragédia se fecha com a terceira peça da trilogia, e no romance apenas com a possibilidade do que poderia ter sido se o próprio Gjorg não tivesse buscado o seu destino no ato que dá início à narrativa, e que indica a decisão pela defesa da sua hombridade e da honra da família:

Ainda ouvia os passos de afastando e ficou a indagar de quem seriam. Pareciam-lhe familiares. Ah, claro, ele os conhecia bem, assim como conhecia as mãos que o tinham virado... “Eram as minhas”, disse. Em 17 de março, na estrada perto de Brezftoht... Por um instante perdeu a consciência, depois voltou a ouvir os passos e voltou a pensar que eram os seus, que era ele e ninguém mais quem fugia assim, deixando para trás, estendido no caminho, seu próprio cadáver que acabara de matar. (KADARÉ, 2007 p. 174)

Assim, a trama de *Abril Despedaçado* de Kadaré constrói a trajetória decadente desse herói que, apesar do conflito de sua consciência, não consegue se desvencilhar das armadilhas impostas pelo destino, selando a sua própria sorte e tornando-se apenas mais um elo na continuidade das tradições de sua terra. Paralelamente, a estrutura narrativa interage com a estrutura da tragédia grega, apesar do caráter não essencialmente narrativo desta (e sim dramático). Tal interação renova essa linguagem, oferecendo-lhe uma nova significação e, assim, garantindo a sua continuidade dentro da estrutura do romance contemporâneo.

4.2 O riso da terra: da tradução intersemiótica à recriação

Com um roteiro que se fundamenta na obra de Kadaré, o filme *Abril Despedaçado* tem como cenário as cidades de Bom Sossego, Caetité e Rio de Contas, no sertão da Bahia. O termo “adaptado” não nos parece apropriado para definição da escrita desse roteiro que conduz o processo de tradução intersemiótica adotado por Salles, considerando que entendemos o filme como uma recriação, em que pontos de interação traduzem a essência do livro como percebida pela equipe tradutora. Ousadamente, a narrativa é também transportada para outro tempo – no livro o tempo da diegese é a década de 1930, enquanto no filme é o ano de 1910. A ousadia na transportação do espaço e do tempo é o ponto de partida para a autonomia estética, construída pelo uso adequado da linguagem cinematográfica.

Na sua defesa da montagem como recurso de sincronização de sentido, Sergei Eisenstein, na década de 1940, afirmava que a “imagem de uma cena, de uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador.” (2002, p. 22). A evolução das técnicas e dos equipamentos tecnológicos que se seguiu, bem como de novas formas de pensar o cinema, demonstrou que a composição de sentidos não está apenas no processo, mas no todo orgânico que reúne cinematografia (os recursos, inclusive a montagem ou as rupturas) e a representação (o fluxo

narrativo, fruto do encadeamento das cenas, que dá ilusão de continuidade). Assim, na análise que ora desenvolvemos julgamos pertinente seguir a proposição de Bordwell (1985) observando os três níveis do seu esquema conceitual: a *fábula* ou a história contada ou como compreendida pelo espectador, a *trama* (*syuzhet*) ou o modo como o filme constrói a fábula (ordem das cenas, tempo/espço, elipses, etc), e o estilo ou a forma como o diretor utiliza o que é específico do Cinema (câmera, luz, montagem, *mise-en-scène*).

Dessa forma, observamos que o filme tem uma trama fortemente focada na geografia física e humana do sertão brasileiro com suas crenças, tradições e natureza hostil, utilizado como equivalente às montanhas albanesas que determinam o tempo/espço da obra literária. É esse *cronotopo idílico* que organiza as ações temáticas do filme. Como no livro, a narrativa fílmica também se estrutura em dois núcleos, dos quais o primeiro apresenta duas famílias envolvidas em uma secular disputa de terras em que a cobrança de sangue também determina o ciclo de vida dos seus membros. Tonho, um equivalente da personagem Gjorg, de Kadaré, foi colhido pela roda dentada de sangue. E enquanto divide com o irmão o trabalho no engenho de cana-de-açúcar da família, vive os dilemas, as angústias e os questionamentos desse tempo de 28 dias. Aqui o tempo segue o ciclo lunar: na lua cheia, Tonho vinga a morte do irmão mais velho, e recebe uma trégua até a próxima lua, quando tudo deveria recomeçar. A sequência de cenas traz ao espectador esse mundo sob o ponto de vista de uma personagem sem nome, que é o narrador da história. Seus sonhos e seu olhar crítico sobre esse destino de imobilidade que os iguala aos bois que movem o engenho (“roda, roda e nunca sai do lugar” – fala do menino sem nome, irmão de Tonho) de alguma forma nos remetem ao papel do coro nas duas primeiras peças da trilogia de Orestes: um narrador anônimo, contemplativo e questionador.

O segundo núcleo apresenta um pequeno circo com um casal de artistas, o Riso da Terra, que se movimenta em uma carroça entre os pequenos centros urbanos que rodeiam as terras dos Breves e dos Ferreira. Não se prendem, são livres, armando e desarmando sua tenda. Os dois núcleos, aparentemente distantes, se cruzam no *cronotopo da estrada* e são profundamente afetados por esse encontro que rompe o movimento cíclico secular. São também apresentados, sob o olhar do menino sem nome, que a partir desse encontro recebe o nome de Pacu.

As imagens, como signos icônicos, são fortemente marcadas por elementos que favorecem a leitura do tempo/espço como determinante das ações. Os letreiros iniciais têm

como imagem de fundo uma bolandeira focada por uma câmera alta. Vemos a grande roda dentada (com detalhes da engrenagem) que gira sobre a moenda e movimenta os mós do engenho de cana-de-açúcar, puxada por bois em movimento contínuo, e a família como parte dela (Figura 13). Os bois são tocados pelo pai da família. Tonho mói a cana, a mãe recolhe o bagaço, enquanto o menino vê tudo de fora. Essa imagem da bolandeira, juntamente com a imagem de um balanço muito usado por Pacu, e em outra cena por Tonho, com incentivo de Pacu, é explorada em momentos diversos, formatando, pelo movimento circular e pendular, o tempo mítico em que a família está encerrada. Percebemos que na construção desse tempo/espaço o filme utiliza em cenas diversas a imagem da bolandeira associada ao tema central de “A roda”, no qual uma rabeca executa a melodia quase como um gemido, acompanhada pela sofisticação de um arranjo de cordas para orquestra. É importante observar que a rabeca, por ser um instrumento originalmente confeccionado em comunidades rurais, é muito utilizada em festas populares e religiosas do Nordeste do Brasil. Nas três composições analisadas, a sua entrada como solista rompe a erudição dos violinos/violoncelos, intensificando nas cenas a noção do espaço e do drama individual.

Figura 13 – Sequência inicial: movimento circular e engrenagem

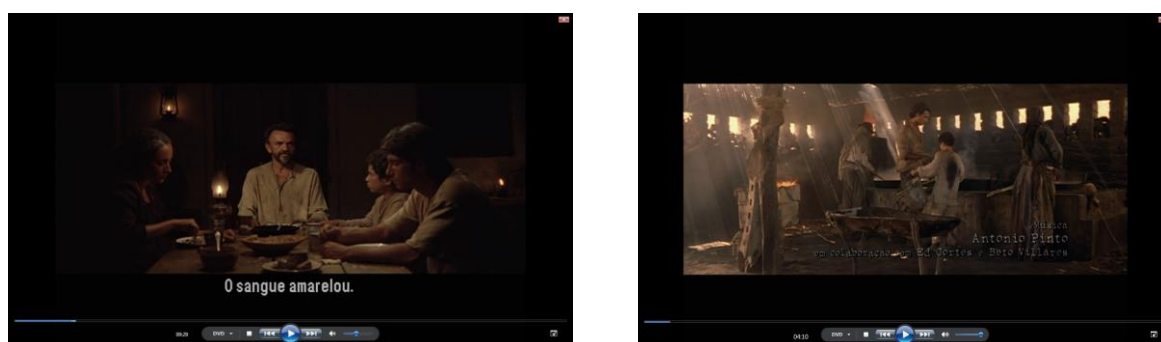


Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

O movimento circular e o tempo mítico que envolve a família são também ressaltados pelas cores em tons de sépia, um signo marcado pelo jogo de sombra e de luz bastante explorado pela fotografia do filme como meio de expressão cinematográfica. As nuances de castanho (cores da terra), de cinza, e tons de verde próximos ao marrom estão presentes nas roupas, nos lençóis, na mobília, na pele das pessoas, acentuando o caráter opressivo do

tempo/espço. O interior dos ambientes é sempre escuro, a luz está fora, sempre vista pelas frestas ou janelas. De acordo com Costa (2011, p. 118), “Embora diferentes cores afetem pessoas diferentes de modos distintos, em geral é aceito que as cores normalmente possuem significados e valores emocionais específicos”. Assim, o castanho, o marrom, o bege são cores normalmente associadas à rigidez da disciplina, à uniformidade e à obediência às regras. Portanto, signos que nos parecem essenciais para compor uma atmosfera intimista, para levar o espectador ao cerne do conflito individual que o filme tenta representar. (Figura 14).

Figura 14 – Sequência família Breves: tons de terra, a sombra e a luz



Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

Desse modo, cores mais claras e em outros tons são encontradas apenas no azul do céu ou nas imagens que formam o outro núcleo fortalecendo a ideia do distanciamento entre os dois mundos. Excetuando-se as cenas de apresentação noturna do circo, as demais trazem imagens de cores claras com predominância do azul claro e do branco, que tradicionalmente transmitem a sensação de liberdade, de paz, de sonho e de ideal (Figura 16). Clara é também o nome da protagonista que desperta em Tonho e no menino sem nome um sentimento para eles até então desconhecido. Na cena em que Tonho decide seguir com o circo para outra cidade, há uma sequência de planos na qual a carroça toma velocidade sobre um fundo em que a aridez da terra contrasta com o azul do céu (Figura 15). Durante a cena, ouve-se em alto volume, o ritmo apressado de “A carroça”. Nessa composição, novamente a rabeca se destaca, agora em tons alegres e crescentes, cedendo aos poucos para o silêncio musical diegético, que na terminologia de Claudia Gorbman (1987), enfatiza o ambiente, trazendo à cena a sensação do real. Ou seja, a música cede por alguns instantes para dar voz a um diálogo cômico associado aos ruídos do movimento da carroça, e retorna em seguida.

Figura 15 – Cena da Carroça, o movimento



Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

É nesse outro mundo que o filme apresenta a bela cena da artista do circo girando em uma corda impulsionada por Tonho. Cena que pode ser vista como uma homenagem a *Asas do Desejo* (1987) do cineasta alemão Wim Wenders, por quem Walter Salles confessadamente nutre grande admiração. A câmera se movimenta em ângulos diversos com alternância de ponto de vista, e em movimento circular, criando uma imagem de rara beleza plástica para compor a metáfora da liberdade que Tonho, no seu íntimo, desejava. A cena pode ser vista como o momento epifânico do personagem e do filme. É o instante em que se vislumbra a possibilidade do rompimento com um mundo que não os permitia sentir a intensidade da vida. (Figura 16).

Figura 16 – Sequência da corda: Epifania



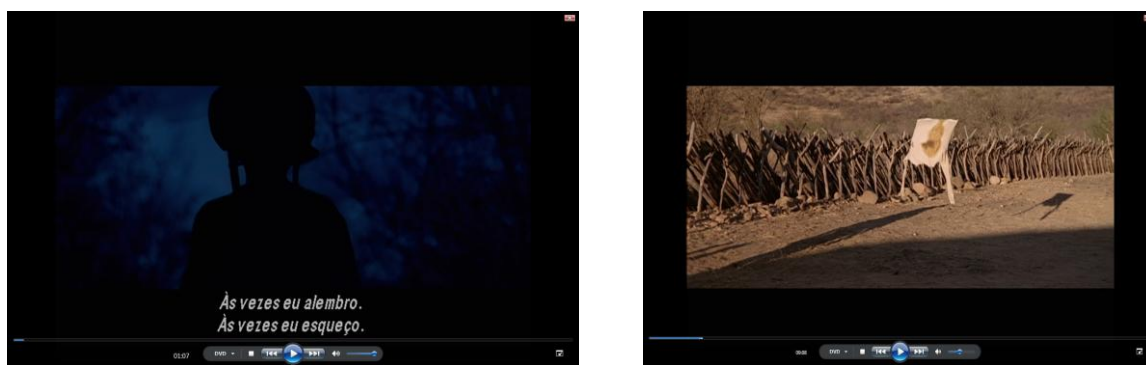
Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

Há, ainda, na montagem das cenas do filme como um todo, a predominância do silêncio, dos olhares, da fala em frases curtas, que permitem à trilha sonora o cumprimento do

seu papel. Daí a necessidade do recurso da narração em *voz off* feita pelo menino sem nome, habilmente arquitetado como uma manifestação da memória nos minutos que antecedem a sua morte. Assim, na trama, ou na construção desse tempo/espaço e da trajetória dos heróis, observamos uma diferenciação com relação à obra literária que enriquece a narrativa fílmica, e que talvez tenha origem na necessidade de adequação à linguagem do cinema, possibilitando como consequência a autonomia estética da recriação. Essa diferenciação pode também ser percebida como ponto de interação semiótica com a tragédia Orestéia.

De início, percebemos que a primeira cena do filme apresenta uma imagem escura, em que as primeiras luzes do dia vagamente se insinuam. Como em *Agamemnom* e *Coéferas*, uma cena noturna precede o luto, embora a compreensão desse signo pelo espectador só se complete no final do filme. Em tons escuros, azulados como uma noite de lua cheia, a sequência é composta de planos em que se destaca em primeiro plano o menino Pacu. Sua fisionomia não é focada. Ele anda em direção à câmera, e depois de um corte toma a direção contrária como se quisesse guiar o espectador para entrar na história. Durante toda a cena, ouve-se em baixo volume, o lamento de uma rabeca na composição do tema de “A morte”, música de ritmo lento, marcada por cordas e pela entrada de um som sintético similar a instrumentos de sopro e um vocal que imita o som de pássaros noturnos. Há, ainda, os sons da noite, dos passos do menino, e sua *voz off* que o apresenta e tenta contar a sua história, interrompida por um novo corte onde se insere a camisa encharcada de sangue balançando ao vento (Figura 17).

Figura 17 – Sequência inicial: a noite, a cobrança



Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

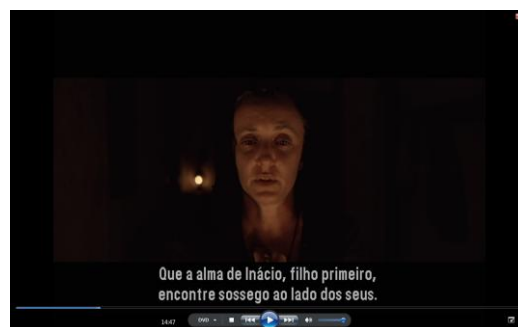
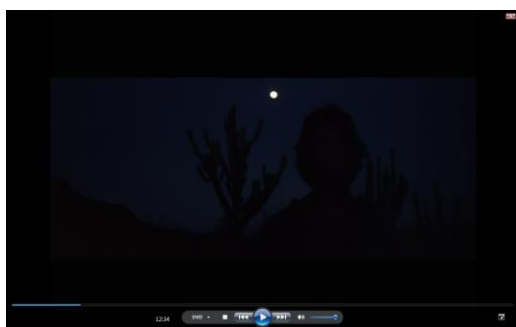
A cena que antecede à vingança (crime executado por Tonho), é também iniciada com um plano em que as cores escuras em tons azulados, sombrios, e uma lua cheia ao fundo são

sobrepostas pela imagem em penumbra de Tonho, que se dirige às terras dos Ferreira. Um novo plano, com luz diurna, mostra os pés da personagem em movimento, substituído em seguida por planos que se alternam entre a jornada de Tonho, e de Pacu no balanço ou alimentado o gado, criando na mente do espectador a noção da passagem do tempo e dos dilemas da personagem no cumprimento da sua obrigação. Durante toda a cena, ouve-se novamente “A morte”. Com baixo volume, o signo musical se subordina aos ruídos naturais da ação e à voz de Pacu, em *off*, narrando a história da guerra entre as famílias e apresentando os seus questionamentos sobre a validade da guerra, que de certa forma retoma a reflexão do coro em Coéfaras, quanto ao papel da vingança na “agravação da moléstia”:

[...] Foi assim que começou a briga. O pai diz que é olho por olho. E foi olho de um por olho de outro... olho de um por olho de outro que todo mundo acabou ficando cego. [...] Em terra de cego quem tem olho só, todo mundo acha que é doido. (Fala de Pacu).

Segue-se outro plano com cores escuras, como se um novo dia ainda estivesse por amanhecer. A música cessa, e durante aproximadamente 16 minutos percebe-se o silêncio musical diegético. Esse silêncio intensifica e imprime verossimilhança às cenas que se seguem: da tocaia; da perseguição, em que a câmera treme levando ao espectador o ritmo acelerado da pulsação das personagens; da mãe vestida de preto rezando pela vingança do filho morto tal qual Electra reiterando a súplica de Orestes pela proteção na execução da vindicta em Coéferas; da morte; do velório e da negociação da trégua (Figura 18). O tema musical se repete rapidamente em outras cenas como o retorno de Tonho, e na lavagem da camisa manchada sangue do irmão morto, agora vingado, em que predominam as cores de terra e ferrugem.

Figura 18 – Sequência da tocaia e da sacralização da vingança



Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

Há aqui novamente uma referência direta ao trecho citado de Coéferas. A cena da morte se prolonga por alguns minutos. A vítima, em desespero, tenta resistir ao ferimento rastejando como um réptil e misturando suor, sangue e areia sob os olhos atônitos do seu assassino (Figura 19). Ou seja, a terra nutriz bebe literalmente o sangue de mais uma de suas vítimas.

Figura 19 – Cena da vingança: a terra e o sangue



Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

Um pouco antes do epílogo, o filme retorna a imagem inicial, que aos poucos toma tons mais claros até um cinza pálido. Entre cortes que mostram a ação simultânea do inimigo que o persegue, a imagem é retomada com a câmera seguindo o ponto de vista de Pacu. Em determinado momento, a câmera, em *contra-plongée*, foca a copa dos arbustos ressequidos, com um céu no fundo, como se o menino as olhasse de baixo (Figura 20). Sendo esse o momento da sua morte. Só então compreendemos que toda a fábula não passa de uma revisão da vida de Pacu nos instantes que antecedem a sua morte. Portanto, para o nível da fábula, a trama traz certo grau de dificuldade ao espectador por não obedecer a um fluxo contínuo, o que exige atenção no seu acompanhamento.

Figura 20 – Sequência da morte e redenção



Fonte: DVD Abril Despedaçado (2001)

A narrativa fílmica segue o ritmo do tempo circular e pendular, com idas e vindas no encadeamento das ações, finalizando no mesmo ponto de partida a parte do filme que traduz o conflito interior da personagem de Kadaré, no entanto, em um ato de liberdade criativa, segue em mais uma cena que extrapola esse ritmo e representa a redenção de Tonho. Esse ponto que diferencia as duas narrativas é marcado pela transposição do herói (Gjorg) do livro para um herói duplo no filme (Tonho e Pacu), que se apresenta como uma boa solução na linguagem do cinema, criando a possibilidade do final desenhado para o filme. A inserção da personagem Pacu pode ser percebida como uma interação semiótica, que retoma elementos da trilogia de Orestes, como a voz contemplativa do coro nas duas primeiras peças, e como a voz que participa da ação na terceira peça, não para acusar, mas para tomar pra si a culpa libertando Tonho.

Essa percepção também se fundamenta em uma cena, em que a família Breves está reunida em torno da mesa de jantar, exatamente no dia em que se percebe que o sangue na camisa amarelou (ou seja, na crença do lugar, assim como em Argos e nas montanhas albanesas, o morto exige a vingança). O pai cobra de Tonho a vingança. Pacu o instiga a desobedecer a essa lógica irracional e é repreendido brutalmente pelo pai que o alerta: “Preste atenção menino, teu avô, teus tios, teu irmão mais velho, eles tudo morreram por essa terra. Um dia pode ser tu. Tu és um Breves”. Em seguida, a câmera em *close* focaliza as mãos de Tonho e de Pacu que se unem, selando simbolicamente o pacto. A maldição recai sobre o menino que não tinha nome. Os pensamentos e as ações da personagem Pacu assumem a dor da terra, o que permite a ruptura de Tonho com o final trágico que o destino lhe reservara. É dele que partem os questionamentos e os impulsos que rompem a imobilidade. É por meio dele que Tonho encontra Clara. A dor da terra é assumida por Pacu na cena em ele se apropria do chapéu do irmão, libertando-o do seu peso. Do mesmo modo que Orestes, em Eumênides, sai de Argos para ser absolvido em Atenas, Tonho encontra, no epílogo, a redenção, o riso da terra, e na imagem da bifurcação da estrada, toma o caminho que lhe leva ao mar, libertando-se do espaço que o oprime.

Um final conciliatório que pode ter origem em uma resignificação da obra de Ésquilo, mais do que uma necessidade de um final feliz exigido pela indústria cultural na qual o Cinema está inserido, como denunciado por Max Horkheimer e Theodor W. Adorno (2002), quando discutem a liquidação do trágico na moderna sociedade capitalista. Esse entendimento se justifica, considerando-se o final desenhado para o filme com a morte da personagem Pacu

e a libertação da personagem Tonho. Portanto, o filme analisado parece não seguir o modelo padrão anestesiante em que “desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido” (ADORNO, 2002, p. 14), mantendo de alguma forma o efeito estético do trágico, que segundo Lesky (2010 p. 33), deve obedecer pelo menos três requisitos: “a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível”; “um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo”; e “a possibilidade de relação com o nosso próprio mundo”.

Assim, enquanto a narrativa literária encontra mecanismos para se aprofundar na dimensão do conflito ao fazer um recorte da situação trágica, a linguagem do Cinema com seus signos híbridos compõe um fluxo narrativo, não linear, que se origina no encadeamento de planos, de sequências e montagens paralelas, permitindo ao espectador a compreensão de signos da tragédia grega em novos signos que, por sua vez, também se manifestam na linguagem literária, e ilustram metaforicamente essas aproximações e distanciamentos entre as três linguagens.

4.3 Tradução e invenção: transformando signos em signos

Retomando o nosso propósito inicial, verificamos que o processo de tradução intersemiótica de *Abril Despedaçado*, de Kadaré, comandada por Walter Salles, segue a proposição de Plaza (2010, p. 39), de que “Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso”. Essa desnudação tornou possível a identificação da relação da obra traduzida com a Orestéia de Ésquilo, e daí a busca da afinidade estética observada na opção do filme pelo efeito estético do trágico, por onde perpassa a reflexão sobre os dilemas da condição humana.

Assim, o sentido buscado pelo filme na obra literária parece estar relacionado à compreensão da universalidade dos seus temas que extrapolam a cobrança de sangue e a herança do mal, ampliando-se para: honra, ética, conflitos entre o arcaico e o novo, a responsabilidade individual na mudança de valores (o movimento que retira da imobilidade), a angústia existencial, a vida e a morte. A partir desse diálogo, o filme encontra nos meios, nos códigos e nas especificidades de sua arte formas inovadoras de representar essa imagem que é anterior às palavras do escritor.

Como vimos, há na narrativa de Kadaré a apropriação de elementos da obra de Ésquilo, arquitetada de maneira a ambientar em uma realidade local (as montanhas albanesas e seu código de conduta) os questionamentos sobre a condição humana no que se refere ao embate entre destino e vontade. Daí, talvez, a opção de centrar-se na situação trágica. Essa opção pode ser compreendida como uma atualização do papel do herói, que é própria do romance contemporâneo. Ou seja, verificamos a ressignificação desses elementos a partir da interpretação que a obra faz sobre a trilogia de Orestes. Por sua vez, a tradução para o cinema, a partir de uma interpretação desse signo atualizado, também faz aproximação com uma realidade local (o sertão do nordeste brasileiro e a guerra de famílias) “re-ambientando” os mesmos questionamentos em nova forma. Uma nova significação para os mesmos elementos em um novo contexto sócio-histórico, propondo novas interpretações para o papel do herói nas narrativas contemporâneas. Há, portanto, a invenção de novas formas estéticas a partir da reflexão sobre as escolhas da obra precedente.

Essa reflexão leva o filme a usar meios e códigos que se distanciam da *estética do sertão* (cores diferenciadas e a não exploração da miséria como questão principal), o que se justifica pela proposição de representar um drama de cunho psicológico: o embate entre valores arcaicos opressivos e a consciência do indivíduo que o impele para o rompimento, para a vida. Assim, o *cronotopo idílico*, cuja essência se transfere para uma realidade bem próxima, como a história da guerra entre as famílias Monte e Feitosa, na região de Inhamuns, no Estado do Ceará³⁰, mostrou-se um cenário ideal para a renovação ou o estabelecimento de um novo signo estético. No entanto poderia estar ambientado em qualquer tempo/espaço que favoreça o aparecimento desse tipo de conflito, que é próprio da condição humana e não uma questão específica das montanhas albanesas ou do sertão do nordeste brasileiro.

Paradoxalmente, a linguagem do Cinema encontra um caminho para a autonomia estética ao se distanciar da linguagem literária que traduz. Embora mantenha nos seus elementos estruturais o diálogo de signos estabelecidos entre a tragédia grega e a obra literária, no filme tais elementos são pontos de partida que permitem à linguagem cinematográfica uma nova criação que retoma tal diálogo com outra configuração. Assim, é que a decisão do roteiro de compartilhar o drama individual com outra consciência personalizada, que narra e toma parte na trama, pode apontar alguns significados fundamentados na leitura desenvolvida, tais como: atualização do papel de um dos elementos

³⁰ Pesquisa histórica na qual se baseou o conflito dos Breves, conforme Butcher e Müller (2002, p.92)

principais da tragédia grega, que é o coro; a atualização do papel do herói (portadores da dualidade) que é típico das narrativas contemporâneas; a morte da personagem Pacu, como representação da continuidade imposta pela tradição do espaço/tempo que produz o conflito – essência da obra de Kadaré; a fuga de Tonho, como representação da ruptura com esse tempo circular, oferecendo uma nova perspectiva de significação para a fé na ordem justa do mundo proposta por Ésquilo; e a escolha de Tonho, como uma atualização da visão esquiliana de que o destino não retira do humano o peso da responsabilidade por suas decisões.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Afinal, compreender um signo consiste em aproximar o signo apreendido de outros já conhecidos.

(Mikhail Bakhtin)

Vivemos a era da imagem e da velocidade. Livros eletrônicos, cinema em 3D, fotografia digital, *games*, redes sociais na *internet*, em que tudo se compartilha e junto se constrói. Equipamentos eletrônicos já não são fixos, tornando-se extensão do humano que já não se imagina sem eles. Hibridização de meios, cruzamento de mídias. Um mundo que se descobre novo a cada dia e mergulha cada vez mais na cultura da mobilidade e da multiplicidade de linguagens. Como fruto do seu tempo, a criação artística também se transforma em seu nascedouro e mantém na relação dialógica entre suas diversas formas, aqui se incluindo também as suas *mídias*, a fertilidade de seus processos. Para Plaza (2010, p. 12), “a arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação”.

A Literatura e o cinema, como parte importante deste mundo, seguem o mesmo caminho, contaminando-se e se retroalimentando desse diálogo cada vez mais presente. É a partir dessa realidade, que esta investigação se impôs como necessidade, e que encontrou na abordagem conjunta da semiótica peirciana e do dialogismo bakhtiniano, os fundamentos para analisar a relação entre sistemas semióticos diferentes que formataram objetos estéticos em épocas e contextos sócio-históricos diversos, o que passa, necessariamente, pela compreensão do processo de evolução dos seus signos formadores e do modo como eles se manifestam na historicidade. Assim, reforçamos a relevância do que foi esclarecido no Capítulo 2, de que tal aproximação se fundamenta no fato de serem a Semiótica de Peirce e a filosofia da linguagem de Bakhtin entendidas como cosmovisões assemelhadas que permitem a compreensão da linguagem ou dos signos como fenômenos sociais e, portanto, sujeitos a transformações.

Nesse contexto, o cinema, pelo caráter híbrido da sua linguagem, foi o objeto escolhido para dar início ao desenvolvimento de uma análise intersemiótica que buscava compreender o processo de criação de narrativas fílmicas que têm como ponto de partida uma obra literária. Verificamos, a princípio, que a construção de sentidos para essas narrativas exigia uma análise criteriosa das obras literárias percebidas como participantes desse processo criativo.

Daí a necessidade do estudo comparativo, que revelou, nos filmes *Terra Estrangeira* e *Abril Despedaçado*, uma interação profunda com outras duas linguagens distintas: a linguagem literária e a linguagem dramática, com um lapso temporal acentuado em suas produções.

As duas análises demonstraram a existência de relações dialógicas distintas. Ou seja, ambos os filmes têm origem em obras literárias e/ou dramáticas, no entanto seus processos de criação seguiram caminhos diversos. O filme *Terra Estrangeira* não é apresentado como uma *adaptação* de obra literária, todavia sua análise identifica pontos de interação semiótica com *Fausto*, de Goethe, (obra publicada no século XVIII), e com o poema *Viajar! Perder países*, de Fernando Pessoa (datado de 1933). Tais pontos de interação não se configuram apenas como uma mera referência inserida no filme, considerando que neles se observam os métodos da tradução intersemiótica. No que se refere ao diálogo dos signos que atravessa os séculos, além das descrições contidas na análise objeto do Capítulo 3, há o fenômeno da intermedialidade com a presença do próprio livro (meio físico), sendo lido pelo protagonista em uma das cenas, bem como a utilização de cenas de teatro. Seguindo os princípios de Bordwell (1985), sobre o papel do espectador na compreensão da narrativa fílmica, o diálogo estabelecido deixa pistas para que o espectador atento faça inferências compondo um trânsito de sentidos (sensorial) com as obras precedentes e gerando significados que passam a ser construídos em nova forma.

Quanto ao segundo filme, declaradamente uma tradução intersemiótica da obra literária *Abril Despedaçado*, de Kadaré, verificamos, na análise, que o diálogo de signos leva o espectador não apenas à obra literária traduzida (publicada em 1978), mas à trilogia de Orestes, de Ésquilo (458 a.C), que já mantinha uma relação dialógica com a obra de Kadaré. Portanto, diferentemente do caso anterior, o diálogo de signos nesse filme faz um percurso que vai de Ésquilo a Kadaré, e desse a Walter Salles, como também de Ésquilo diretamente a Walter Salles, em contextos sócio-históricos que se diferenciam em mais de dois mil anos e, consequentemente, os transformam. Ainda assim, como foi demonstrado, é possível perceber, nas pistas deixadas pela presença de tais signos na narrativa fílmica, o diálogo com essas obras precedentes. Um diálogo que fortalece o entendimento de que os significados apreendidos da nova forma têm raízes na relação estabelecida entre o signo e o interpretante e desse com as vozes da comunidade semiótica³¹, gerando novos signos e novas interpretações em um entrecruzamento de significados que, no dizer de Bakhtin (2004, p. 46), “torna o signo vivo, capaz de evoluir”; ou, no entender de Peirce (2010, p. 29), “em consequência do fato de

³¹ Que utiliza o mesmo código ideológico de comunicação (BAKHTIN, 2004, p. 46).

todo signo determinar um Interpretante, que também é um signo, temos signos justapondo-se a signos”.

Assim, verificamos a importância da visão triádica do signo de Peirce que permite, por exemplo, que um objeto em cena como um par de óculos, a princípio percebido apenas como a composição da personagem (relação do signo com ele mesmo – representamen), passa a ser uma referência a Fernando Pessoa pelo formato do objeto, como também pela indicação da semelhança em um diálogo (relação do signo com um objeto referente), e quando a personagem, usando o objeto, reproduz um pensamento do poeta, aciona a percepção do espectador para um significado possível (relação do signo com o interpretante) dentro da composição das cenas em que outros signos se associam para dar sentido à trama. Da mesma forma uma bolandeira e sua engrenagem puxada por animais, que também é vista a princípio como um instrumento de trabalho da personagem (relação do signo com ele mesmo – representamen), passa a ser uma referência à situação de imobilidade quando a personagem narradora compara o ritmo de sua vida ao funcionamento da bolandeira (relação do signo com o objeto referente), e desperta a percepção do espectador para um significado que reproduz a ligação do homem a seu destino dentro do entendimento filosófico do trágico presente na tragédia grega (relação do signo com o interpretante). Verificamos, também que essas associações só se tornam possíveis dentro dessa relação dialógica entre signos, que está na base da semiose.

Retornando à necessidade de compreensão do processo criativo na arte contemporânea que, neste estudo, surgiu como uma possibilidade de generalização para os dois casos estudados, retomamos o pensamento de Julio Plaza (2010), que por sua vez recorre a Haroldo de Campos, a Walter Benjamin, a Octávio Paz, a Ezra Pound e a outros estudiosos do processo de tradução, para entendê-lo como um diálogo crítico que é também criação, concluindo que “fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação” (PLAZA, 2010, p. 39). Compreendemos, pois, que é possível entender os filmes analisados como recriação de obras precedentes considerando haver “reinvenção” da forma (cinema), a partir de um diálogo de signos interpretados das obras literárias (um romance, um poema) ou dramáticas (poema épico e tragédia grega), produzindo significações atualizadas em novos signos (a percepção do espectador), cujo nível de profundidade está diretamente relacionado à capacidade de associação dessa percepção imediata a signos já conhecidos.

REFERÊNCIAS

ABRIL Despedaçado. Direção: Walter Salles. Produção: Arthur Cohn. Local: Rio de Janeiro. VIDEO FILMES, 2001. DVD (95 MIN).

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elizabeth Levy. et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AESCHYLUS. *The Oresteia*. Translated by Ian Johnston. Arlington: Richer Resources Publications, 2007. Disponível em:

<<http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/aeschylus/oresteiatofc>>. Acesso em: 04 mar. 2013.

_____. *The House of Atreus*. Translated by E. D. A. Morshead. The Project Gutenberg EBook, 2005. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

APOCALYPSE now. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Local: USA. Buena Vista Home Entertainment, 2001. DVD (202 min).

ALTMANN, Eliska. *O Brasil imaginado na américa latina*: crítica de filmes de Glauber Rocha e Walter Salles. Rio de Janeiro: Contracapa, 2010.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 5. ed. Campinas: Papirus, 2010.

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

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de estética*: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *A tarefa do tradutor*. Tradução de Fernando Camacho. In: CASTELLO BRANCO, Lucia (Org.). *A tarefa do tradutor de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 25-50. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

BUTCHER, Pedro; MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado: história de um filme*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada: textos fundadores*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARVALHO, Walter. *Terra Estrangeira*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.

CHEVALIER, Tracy. *Girl with a pearl earring*. London: Harper Collins, 2000.

CHIZZOTTI, Antonio. *Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais*. Petrópolis: Vozes, 2006.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz. *Cores & filmes: um estudo da cor no cinema*. Curitiba: Editora CRV, 2011.

DISCURSO do Rei, O. Direção: Tom Hooper. Produção: Harvey Weinstein. Local: UK/Australia/USA. Paris Filmes, 2010. DVD (118 min).

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EGAN, Jennifer. *A visita cruel do tempo*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2011.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

_____. Da Literatura ao cinema: uma tragédia americana. Tradução de Vinicius Dantas. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. São Paulo: Graal, 2008. p. 203-215.

ÉSQUILO. *Orestéia*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. V. II e III. São Paulo: Iluminuras, 2004.

FIORIN, José L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

GOETHE, Wolfgang von. *Fausto: tragédia de Goethe*. Tradução de Agostinho D'Ornellas. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2002.

_____. *Fausto: uma tragédia – primeira parte*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies, narrative film music*. Indiana: Indiana University Press, 1987.

HAUSER, Arnold. *História social da Literatura e da arte*. . Tradução de Álvaro Cabral. . São Paulo: Martins Fontes , 1998.

HESSEL, Marcelo. *Cinema/lavoura arcaica*. Publicado em 15/11/2001. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/lavoura-arcaica/>>. Acesso em 16 out. 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. 27. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MINC faz balanço sobre cinema nos anos FH. *Jornal O Estado de São Paulo*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2002/not20021128p1890.htm>>. Acesso em 25 set. 12.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Tradução de Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MCLEISH, Kenneth. *Aristóteles: a poética de Aristóteles*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 2000.

MENINA de Ouro. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood. Local: USA. EUROPAVIDEOS, 2004. DVD (137 min).

MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis AletriA, Belo Horizonte, jul-dez 2006. Disponível em: <<http://www.letras-ufmg.br/poslit>> Acesso em: 15 abr.12

MUKAROVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1997.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 2. ed. São Paulo: Anna Blume, 1998.

_____; SANTAELLA, Lucia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OUTONO em Nova York. Direção: Joan Chen. Produção: United Artists. Local: USA. Europa Filmes, 2001. DVD (105 min).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC Editora / Itaú Cultural, 2003.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Volume único. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PONZIO, Augusto. Reading together Peirce and Bakhtin since the early 1980s: a balance. In: *Applying Peirce: an international conference on Peirce's thought and its application*. Helsinki: 2007. Disponível em: <<http://www.susanpetrilli.com/Papers/>> . Acesso em 10 abr. 2013.

PUDOVKIN, V. *Métodos de tratamento do material: montagem estrutural*. Tradução de João Luiz Vieira. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 4. ed. São Paulo: Graal, 2008. p. 57-70.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. As metáforas musicais em Haroldo de Campos como uma abertura à tradução intersemiótica. In: MARTINS, Márcia A. P. (Org.). *Tradução e multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999. p. 153-166.

RÓNAI, Paulo. *A tradução vivida*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: 2003. Versão digitalizada para Projeto de democratização da leitura. Disponível em: <<http://www.portaldetonando.com.br/forum/porta1.php>>. Acesso em: 12 set. 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. Os conceitos anticartesianos do self em Peirce e Bakhtin. In: *Cognitio – Revista de Filosofia*. São Paulo, v. 7, n. 1, p. 121-132, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.pucsp.br/>>. Acesso em 20 mai. 2013.

SANTOS, Marcel. *Cinema e Complexidade: por uma abordagem semiótico-sistêmica acerca da poïesis fílmica*. Lisboa: 2009. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/bocc-santos-marcelo-cinema.pdf>>. Acesso em 23/08/2012

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor Adorno*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STRECKER, Marcos. *Na estrada: o cinema de Walter Salles*. São Paulo: Publifolha, 2010.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

TERRA estrangeira. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: Flávio R. Tambellini. Local: Rio de Janeiro. Produtora VIDEOFILMES , 2005. 1 DVD (100 MIN).

VICTORIA, Luiz A. P. *Dicionário básico de mitologia: Grécia – Roma – Egito*. 4. ed. São Paulo: Ediouro, 2000.

ANEXOS

Anexo A

Tradução dos versos 460 a 481 do original alemão de *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*,
de Johann Wolfgang Von Goethe, feita por Agostinho D’Ornellas.

(Folheia com enfado o livro e vê o sinal do Espírito da Terra)

Como este signo em mim diverso influi!
Tu, ó Gênio da Terra, estás-me próximo!
Já minhas forças mais pujantes sinto,
Ardo como de mosto embriagado;
Ânimo sinto de arrojá-me ao mundo,
Da terra os gozos partilhar e as penas,
Lutar com a tormenta, e ao estrondo
De naufrágio cruel sustar o rosto!

Enuvia-se o ar – a lua esconde
A luz – desmaia a lâmpada! – vapores
Eis surgem! – eis fuzilam rubros raios
De minha frente em torno. – Da alta abóbada
Desce um vapor que me penetra todo!
De mim próximo voas, sinto-o, sinto-o,
Ó desejado Espírito! – Revela-te!...
Ah! Como o seio me rasga! Como
Por novas sensações os meus sentidos
Todos anseiam! Ao fim mostrar-te
É força, embora a vida isso me custe!

Anexo B

Tradução dos versos 460 a 481 do original alemão de *Faust: eine Tragödie – Erster Teil*,
de Johann Wolfgang Von Goethe, feita por Jenny Klabin Segall.

(Folheia o livro com impaciência e avista o signo do Gênio da Terra)

Quão outro, em mim, é deste signo o efeito!
Tu, Gênio térreo, me és vizinho;
Alçam-se as forças em meu peito,
Sinto a abraçar-me um novo vinho,
A opor-me ao mundo já me alento,
A sustentar da terra o júbilo, o tormento,
A arcar com o furacão e o vento,
E no naufrágio a ir-me, sem lamento
Nubla-se o espaço sobre mim –
Oculta a lua o seu clarão –
A luz se esvai!
Sobe um vapor! – Coriscam raios rubros
À minha volta! – Um sopro frio
Desce a abóbada e me invade!
Espírito implorado,
Sinto que ao meu redor estás flutuando, enfim!
Revela a face!
Ah! Como se lacera o coração em mim!
Em rasgos desmedidos,
Como se inflamam meus sentidos!
Sinto a alma inteira a ti oferecida!
Surge, pois! Surge, sim! Custe-me, embora, a vida!