Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3283 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

AS VÁRIAS FACES DE RIPLEY: ENTRE A LITERATURA E AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

por

SERGIO RICARDO LIMA DE SANTANA

SALVADOR
2009

Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística
Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3263 - 6256 – Site: http://www.ppgll.ufba.br - E-mail: pgletba@ufba.br

AS VÁRIAS FACES DE RIPLEY: ENTRE A LITERATURA E AS ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS

por

SERGIO RICARDO LIMA DE SANTANA

Orientador: Prof. Dr. Décio Torres Cruz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

SALVADOR
2009

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, e de forma muito especial, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. Décio Torres Cruz, pelo constante profissionalismo, cuidado e amizade ao longo do desenvolvimento deste trabalho. O compromisso de Décio com a ética, o humanismo e o conhecimento é inquestionável e inegociável, fazendo dele uma das pessoas que mais admiro.

Gostaria de agradecer a todos os colegas, professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, uma vez que cada um deles, de alguma forma, teve participação na elaboração deste trabalho. Em especial, gostaria de expressar minha gratidão pela Profª Drª Silvia Anastácio, com quem este projeto teve seu início.

Não poderia deixar de citar os nomes das professoras Lígia Telles, Antonia Herrera, Teresa Leal, Eneida Leal Cunha, Rachel Lima, Célia Telles, com as quais tive contato direto como aluno ou em alguma outra atividade acadêmica e que, sem dúvida, tiveram influência no andamento e no resultado da pesquisa.

Finalmente, todos aqueles que fizeram e fazem parte da minha trajetória, em especial minha família e amigos, que não deixaram de expressar seu amor mesmo diante da minha ausência, têm minha mais profunda gratidão e reconhecimento.

RESUMO

Esta tese discute a temática da adaptação cinematográfica de obras literárias, a partir da perspectiva das teorias da tradução e, em especial, da semiótica de Charles Sanders Peirce. Inicialmente, é feita uma revisão da literatura principal sobre o tema, buscando-se historicizar a relação entre literatura e cinema. Em seguida, apresenta-se o construto teórico que servirá como base para a análise da adaptação. Para isso, utilizam-se conceitos de teoria da tradução e da semiótica peirciana, em especial as noções de ícone, índice e símbolo, na sua relação com as noções de tradução icônica, tradução indexical e tradução simbólica; bem como conceitos pertinentes relacionados a cada um dos sistemas de signo em questão – literatura e cinema. São analisadas as adaptações dos romances *O talentoso Ripley* (1955) e *O jogo de Ripley* (1972), da escritora norte-americana Patricia Highsmith. A partir da análise dos filmes *O sol por testemunha* (1959), do francês René Clément; *O talentoso Ripley* (1999), do inglês Anthony Minghella; *O amigo americano* (1977), do alemão Wim Wenders; e, finalmente, *O retorno do talentoso Ripley* (2002), da italiana Liliana Cavani, a temática da tradução entre romance e filme é debatida e atualizada. Os resultados comprovam que os três níveis de análise estabelecidos – a tradução icônica, a tradução indexical e a tradução simbólica – são interdependentes e devem ser observados para que se possa compreender as relações entre romance adaptado e filme. Além disso, percebe-se que existe uma imbricação entre o conteúdo dos romances e as escolhas feitas pelos realizadores, por um lado, e as relações entre literatura e cinema, por outro.

ABSTRACT

This dissertation discusses the subject of film adaptation of literary works from the point of view of Charles Sanders Peirce's semiotics or logic. At first, a revision of the main literature on the subject is made, aiming at the historicization of the relation between cinema and literature. The theoretical construct which will support the analisys of the adaptation is then presented. For this purpose, conceptions of the Peircian semiotics are applied, especially the notions of icon, index and symbol, and their relation to the concepts of iconic, indexical and symbolic translation; as well as concepts related to the literary and filmic sign systems. The adaptations of the novels *The talented Mr. Ripley* (1955) and *Ripley's game* (1972), both written by American writer Patricia Highsmith, are analysed. According to the analyses of the films *Plein soleil* (1959), by French filmmaker René Clément; *The talented Mr. Ripley* (1999), by English filmmaker Anthony Minghella; *The American friend* (1977), by German filmmaker Wim Wenders; and, finally, *Ripley's game* (2002), by Italian filmmaker Liliana Cavani, the subject of film adaptation is debated and updated. The results prove that the three established levels of analysis – iconic, indexical and symbolic translation – are interdependent and must be considered so that one can understand the relations between film and adapted novel. Besides that, there is a connection between the contents of the novels and the choices made by the filmmakers, on the one hand, and the relations between literature and cinema, on the other hand.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exemplo de ícone, índice e símbolo.....31

Figura 2 – *Close-up* enfatizando o desapontamento de Ripley.....84

Figura 3 – Tensão de Marge diante da humilhação imposta a Ripley por Philippe.....85

Figura 4 – Ripley no mercado de peixes.....89

Figura 5 – O ponto de escuta e a construção da narrativa.....130

Figura 6 – Título do filme.....151

Figura 7 – Céu vermelho.....151

Figura 8 – Lençol vermelho.....151

Figura 9 – Cortina vermelha toma a tela.....151

Figura 10 – Ripley observa pintura.....153

Figura 11 – Zimmermann observa a mesma pintura.....153

Figura 12 – Luminária no quarto de Daniel.....155

Figura 13 – Casa de Ripley.....155

Figura 14 – Trevanny pronto para assassinar Belinsky.....190

Figura 15 – O assassinato de Belinsky.....190

Figura 16 – Ripley e os insetos.....191

Figura 17 – Tomada aérea.....194

Figura 18 – Afrescos na mansão dos Ripley.....195

Figura 19 – Vermelho na cama.....196

Figura 20 – Vermelho nas roupas.....196

Figura 21 – Ripley observa Trevanny.....205

Figura 22 – Trevanny observa Sarah no trabalho.....206

Figura 23 – Focalização psicológica por meio do *close-up*.....207

Figura 24 – Câmera subjetiva mostrando morte de Trevanny.....208

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....7

1 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA.....12
1.1 A discussão teórica sobre a adaptação cinematográfica.....12
1.2 A adaptação como tradução entre sistemas de signos.....25
1.3 A análise das adaptações.....39

2 AS ADAPTAÇÕES DE *O TALENTOSO RIPLEY*.....69
2.1 *O sol por testemunha* – a justiça de Clément.....72
2.1.1 A construção da atmosfera por meio dos sons, imagens e palavras.....74
2.1.2 Confissão e traição na narrativa de Clément.....90
2.1.3 Crime e castigo.....99
2.2 *O talentoso Ripley* de Minghella – homoerotismo e escuridão.....104
2.2.1 O material fílmico e a recriação de *O talentoso Ripley* por Minghella.....105
2.2.2 A reconstrução da narrativa.....116
2.2.3 A interpretação de Ripley por Minghella.....134

3 AS ADAPTAÇÕES DE *O JOGO DE RIPLEY*.....140
3.1 Wim Wenders: *O amigo americano*.....142
3.1.1 Uma saturação de ícones.....144
3.1.2 Auto-referencialidade e intertextos na narrativa de Wenders.....162
3.1.3 Os símbolos de Wenders.....175
3.2 A caricatura de Ripley, por Liliana Cavani.....184
3.2.1 Ícone ou símbolo? O uso convencional do material fílmico.....186
3.2.2 O ordenamento dos índices.....199
3.2.3 O jogo de Cavani.....215

4 AS TRADUÇÕES E OS SIGNIFICADOS DA ADAPTAÇÃO.....222

CONCLUSÃO.....240

REFERÊNCIAS.....245

INTRODUÇÃO

Por mais diversos que sejam os conceitos que a definem, a adaptação de obras literárias é uma atividade que vem se desenvolvendo desde o início do cinema (LEITE, 1984, p. 11; ANDREW, 1992, p. 421; MCFARLANE, 1996, p. 6-7; CRUZ, 1997, p. 24). Alguns dos primeiros filmes narrativos da história do cinema foram inspirados em obras literárias, como o conto de fadas *Cendrillon* (1899) e *Viagem à lua* (1902), inspirado em livros de Júlio Verne (LEITE, 1984, p. 11). Em sua fase inicial, pode-se afirmar que as adaptações de obras literárias já conhecidas e reconhecidas teriam duas grandes vantagens: transmitiriam à "massa iletrada" ou "semiletrada" as noções de como se comportarem, além de chamarem a atenção das elites para o potencial do cinema.

De qualquer sorte, o assunto continua atual, já que a atividade de adaptar ou de traduzir literatura para o cinema nunca deixou de estar presente. Na verdade, pode-se perceber que muitas obras literárias são escritas exatamente com este objetivo, isto é, de terem os direitos vendidos à indústria cinematográfica, assim como os grandes estúdios esperam ansiosamente o lançamento de novos livros para os adaptarem (CRUZ, 1997, p. 275). É possível constatar que a relação entre o cinema e a literatura é um caminho de mão dupla. Desde o advento do cinema ou, como defendem alguns, até mesmo antes, as narrativas literárias apresentam marcas do meio cinematográfico, independentemente de que isto seja feito de forma deliberada ou que já faça parte da lógica, das referências intelectuais e do mundo sensorial do escritor.

Para Ray (2000), os estudos sobre adaptação não ganharam um ímpeto correspondente à quantidade de filmes adaptados de livros, provavelmente porque as abordagens, com freqüência ligadas à noção de fidelidade, de certa forma tivessem

desacreditado essa área de estudo (RAY, 2000, p. 38)[1]. Por isso, a questão da adaptação permaneceu por muito tempo em um estágio pré-paradigmático, sem que houvesse, portanto, uma teorização consistente a seu respeito, especialmente em virtude de preconceitos e de contingências próprias dos meios acadêmicos. Ao menos em parte, os avanços foram, durante um bom tempo, menos perceptíveis que os de outras áreas da teoria, ainda que a relação entre literatura e cinema não tenha sido deixada de lado (p. 38-49).

Com a mudança de lugar da literatura na sociedade e o questionamento de noções metafísicas, ligadas à superioridade do original artístico, o cinema também foi deslocado e, com ele, o estudo da adaptação. Podemos notar que uma diversidade de pesquisas tem sido realizada, em especial a partir da década de 1990, quando a problemática da fidelidade passou a ser veementemente criticada por autores como McFarlane (1996), Cartmell e Whelehan (1999), bem como Naremore (2000).

Para Ray, caberia aos pesquisadores da área repensar a finalidade dos *media* e imaginar novas formas como a palavra e a imagem podem ser adaptadas e combinadas, bem como novos propósitos para esta combinação (RAY, 2000, p. 49). Outras possibilidades passaram então a ser incorporadas, tais como as abordagens sociológicas, feministas, identitárias, os estudos culturais, entre outras.

Entretanto, ainda que, do ponto de vista teórico, possamos perceber que a reivindicação de fidelidade do filme ao livro praticamente foi abolida, grande parte das teorias e estudos continua a se utilizar de uma lógica habituada a separar e defender territórios, tratando a adaptação a partir da perspectiva ou da literatura ou do cinema

[1] "[...] as if the sensed inadequacies of the field's principal books [...] had somehow discredited the subject itself" (RAY, 2000, p. 38).
Obs.: Salvo indicado em contrário, são nossas as traduções encontradas ao longo desta tese.

(RAUMA, 2004, p. 6). Algumas das principais questões ensejadas por estudos na área serão abordadas no primeiro capítulo.

Apesar das suas diferenças materiais, a literatura e o cinema constituem-se meios de construir e propagar imagens, narrativas e ideologias. Por isso, parece-nos razoável propor um aparato teórico que, levando em conta as diferenças materiais, permita que se entre na lógica dos sistemas de signo em questão para promover uma leitura da adaptação. Tendo em vista a construção de tal aparato, o primeiro capítulo prossegue com a descrição de uma abordagem teórica, baseada na semiótica de Charles Sanders Peirce, que busca se aproximar dos signos do romance e do filme para relacioná-los produtivamente, considerando-os na sua diferença, porém sem que isso represente uma segmentação aleatória.

Isso significa que a teoria construída se constituirá em uma lógica a partir da qual serão feitas as análises. Definimos as leituras complementares e interdependentes que serão feitas das adaptações, as quais terão como base a materialidade dos sistemas de signo, a tradução da narrativa e as idéias inferidas a partir das obras a serem analisadas. Como será demonstrado, essas leituras apresentam uma correlação com conceitos da fenomenologia de Peirce, mais especificamente à sua classificação dos signos e à lógica do processo de significação. Poderemos relacionar o signo icônico com os elementos materiais dos sistemas de signo, os quais parecem estar diretamente ligados aos sentidos e às sensações e que se afastam da racionalidade, com aqueles que ditam ou sugerem a atmosfera do romance e do filme.

A partir dessa primeira análise, buscaremos analisar os índices do filme que apontam para a narrativa do romance, bem como para textos outros que não o texto-fonte. Poderemos atestar que a adaptação se afasta da obra literária, tanto porque se sustenta em um suporte material distinto, como também em virtude das referências

inevitavelmente feitas pelo cineasta, sejam estas conscientes ou não. Entram em jogo as modificações da narrativa que se coadunam com a visão de mundo dos realizadores, além das reconfigurações do enredo, personagens, focalização, bem como referências intertextuais e outras relativas a gêneros fílmicos e padrões adotados pelo mercado cinematográfico.

Segundo o ponto de vista aqui exposto, as análises icônicas e indexicais podem contribuir para a percepção das idéias ou formas de pensar que são defendidas e propagadas pelos produtos culturais investigados. Além disso, alguns critérios de análise de romance e filme são também descritos no primeiro capítulo, com o cuidado, porém, de não nos utilizarmos de regras definidas *a priori* e aplicadas de forma estanque. O nosso objetivo é sugerir uma posposta teórico-metodológica que possa ser usada na análise das adaptações. Entretanto, comprovaremos também que existe um entrelaçamento entre as obras analisadas e a própria teoria, a qual precisa ser constantemente repensada e atualizada ao longo das análises.

Uma vez delineada a base teórica sobre a qual nos alicerçaremos, são apresentadas, no segundo capítulo, as análises das adaptações do romance *O talentoso Ripley*, de Patricia Highsmith. Publicado pela primeira vez em 1955, o romance foi adaptado para o cinema em 1959, por René Clément, e em 1999, por Anthony Minghella. Como apontado anteriormente, buscaremos demonstrar que a base teórica utilizada é atualizada de acordo com as temáticas ensejadas pelas próprias obras analisadas, ou seja, existe uma imbricação entre teoria e objeto de análise. A partir daí, poderemos compreender as possíveis implicações das adaptações e discutir as relações entre os sistemas de signo em questão.

O terceiro capítulo, por sua vez, estabelece uma discussão sobre as adaptações do romance *O jogo de Ripley*, também de Patricia Highsmith, publicado em

1974 e adaptado por Wim Wenders, em 1977, e por Liliana Cavani, em 2002. Nossa preocupação será ampliar o debate sobre a questão da adaptação, mais uma vez relacionando-a com as temáticas surgidas a partir da discussão sobre as obras analisadas.

Entendemos que os textos que compõem o *corpus* deste trabalho parecem ser particularmente relevantes para a discussão que se estabelece. Os romances de Patricia Highsmith têm como protagonista Tom Ripley, um herói amoral, talentoso imitador e falsário. Algumas das principais temáticas trazidas pelos romances relacionam-se com as noções de original e cópia, de bem e mal, entre outras dicotomias já tão discutidas. Além disso, noções relativas a autoria e valor artístico são colocadas em jogo, permitindo um aprofundamento do debate sobre a adaptação. As narrativas acabam, então, colaborando para que questionemos essas dicotomias e conceitos também no âmbito da discussão sobre as relações entre literatura e cinema. No quarto capítulo, retomamos as relações entre os filmes e os romances discutidos, buscando uma reflexão sobre a adaptação e a sua análise enquanto processos de significação.

Considerando-se a relevância do cinema e da literatura na disseminação de idéias, bem como de formas de sentir e pensar o mundo, e que a adaptação funciona como uma interpretação ou leitura do romance que amplia o seu alcance, podemos afirmar que a análise do processo de adaptação pode lançar luz sobre as possíveis visões de mundo que, devido à difusão do cinema, serão levadas a um número maior de pessoas. Assim, espera-se que a discussão aqui realizada possa contribuir para uma sistematização metodológica da leitura das adaptações, sem, contudo, constituir uma teoria estanque ou pretensiosamente totalizante.

1 A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRÁFICA

1.1 A discussão teórica sobre a adaptação cinematográfica

A adaptação cinematográfica de obras literárias continua sendo, na contemporaneidade, um objeto de discussão crítica e teórica. No campo da crítica, é suficiente observar o teor e a constante publicação de resenhas em periódicos, especializados ou não em cinema, literatura e cultura, para notar a existência de uma atenção para a questão da adaptação, especialmente quando o original literário já goza de reconhecimento do público e da crítica. Nesses casos, a análise crítica freqüentemente faz um paralelo com o romance ou conto adaptado, buscando chamar a atenção para traços de descontinuidade entre a obra literária e a fílmica. Ainda que por vezes as resenhas ressaltem o descompromisso entre uma e outra, é possível notar uma certa recorrência da valoração do filme a partir da capacidade que teve o realizador de reconstituir a história ou a atmosfera presente no romance.

As primeiras discussões teóricas sobre as relações entre cinema e literatura ora combatiam a adaptação, por considerarem que o filme seria uma cópia imperfeita e distorcida do original literário, ora a defendiam como uma forma de prover o cinema de um maior prestígio ou de divulgar o romance. Um caso clássico e freqüentemente citado é o da escritora inglesa Virginia Woolf, a qual denunciava a influência negativa do cinema sobre a literatura (CRUZ, 1997, p. 25). Woolf, que classificava o cinema como uma arte visual, considerava-o uma atividade de menor valor, uma vez que, para ela, os espectadores seriam selvagens cujos olhos se fixavam na tela enquanto seu cérebro estava adormecido. Contrapondo olho e cérebro, a escritora considerava a ligação entre

literatura e cinema por meio da adaptação como algo "antinatural" (ELLIOTT, 2003, p. 53).

Teóricos como o cineasta Sergei Eisenstein, por outro lado, viam uma imbricação entre as duas artes anterior mesmo ao advento do cinema. Em seu ensaio "A forma do filme", por exemplo, Eisenstein defende que Charles Dickens teria antecipado, em seus romances, técnicas cinematográficas como o *close-up* e a construção do enquadramento (EISENSTEIN, 1990, p. 175). Na mesma direção do cineasta russo, outros teóricos, como George Bluestone e Keith Cohen, enfatizaram a influência das técnicas literárias de Dickens nos filmes de D. W. Griffith, bem como a apropriação de temas do romance burguês do século XIX pelo cinema (MCFARLANE, 1996, p. 6). A adaptação, segundo esse ponto de vista, parece ser uma conseqüência imediata do desenvolvimento do cinema em relação à literatura. Ao fornecer matéria-prima para as narrativas fílmicas, a literatura ajudaria a difundir e aumentaria o prestígio do cinema, uma vez que o reconhecimento desfrutado pelos romances e seus autores seriam em parte transmitidos para os filmes.

Como os exemplos podem indicar, as posições antagônicas dependiam, em geral, do lado em que se encontravam os autores. No exemplo de Woolf, sua defesa da literatura frente ao cinema reflete uma valoração da primeira sobre o segundo e um preconceito que associa o valor cultural à dificuldade de compreensão. Como o cinema promoveria uma popularização e simplificação de romances tidos como complexos e ricos, ele representaria uma espécie de ameaça à tradição cultural (BAZIN, 2000, p. 22-23). Essa noção está também refletida nos conceitos do *New Criticism*, cuja veneração da arte e hostilidade em relação à tradução eram usadas como argumentos para a recusa da adaptação de clássicos da literatura (RAY, 2000, p. 45). De fato, muitas obras literárias têm sido tornadas mais acessíveis ao grande público por meio da adaptação

(OLIVEIRA, 2004, p. 33). Com freqüência, o filme serve como uma introdução ao romance, além de alavancar suas vendas (BAZIN, 2000, p. 22; CRUZ, 1996; CRUZ, 2004b).

Além disso, de um modo geral já se reconhece que a linguagem cinematográfica e suas características têm influenciado os escritores tanto diretamente, com o uso deliberado de técnicas tidas como cinematográficas e aprendidas a partir da discussão sobre cinema, como de forma indireta, em virtude da modificação das formas de percepção pela qual as sociedades passam com a disseminação de um novo sistema de signos. Considerando-se que o romance, juntamente com a pintura, tinha como uma de suas principais funções a representação de lugares e pessoas, função que foi enfraquecida com o advento da fotografia e do cinema, pode-se compreender que muitas mudanças na literatura são decorrentes também da simples existência desses novos meios (MONACO, 2000, p. 47-48). Somente para citar um irônico exemplo, diversos críticos notaram que muito da lógica do cinema já se encontrava presente nos romances de Woolf (MCFARLANE, 1996, p. 5).

No caso dos defensores do cinema, que freqüentemente eram também cineastas, a noção da adaptação como um desenvolvimento natural do cinema na sua relação com a literatura esconde uma espécie de aprisionamento do cinema à narração, uma vez que naturaliza o uso do cinema como suporte para a construção de narrativas. Na maior parte dos casos, fica implícita uma visão da literatura como a arte original e de valor garantido, mesmo que a intenção seja utilizá-la como trampolim para a valorização do cinema.

Além disso, várias preconcepções estavam implícitas na discussão teórica, como a idéia do cinema como arte meramente visual, em contraposição à literatura, que teria como matéria o verbal. Entra em campo a questão da especificidade –

cinematográfica ou literária – e da insistência em se demarcarem campos de saber, garantindo ou elevando o *status* social de cada sistema de signos. Ainda hoje, esses preconceitos ecoam nas linhas ou entrelinhas de muitos textos teóricos e críticos.

Robert Stam (2005) destaca uma série de prováveis fontes de hostilidade em relação à adaptação cinematográfica: primeiramente, aponta a questão da anterioridade e suposto maior valor histórico da literatura em relação ao cinema, como se aquilo que aparecesse antes fosse necessariamente superior. Em segundo lugar, Stam critica um pensamento dicotômico que coloca a literatura e o cinema como artes ou atividades rivais, em constante luta para se sobrepor uma sobre a outra. O autor assinala uma terceira fonte de hostilidade, a saber, o preconceito contra as imagens, profundamente enraizado na cultura ocidental, seja na sua forma religiosa, como na proibição bíblica da adoração de imagens, seja na visão platônica, segundo a qual a fascinação do espetáculo domina a razão. A quarta forma de hostilidade se daria em virtude da tradicional valorização e da nostalgia em relação à linguagem verbal. Stam aponta também a aversão à corporificação, na medida em que aquilo que é visto é tido como obsceno, enquanto aquilo que é lido é considerado superior, por não apelar para os sentidos e por ser mais cerebral. O "mito da facilidade"[2], preconceito segundo o qual o filme seria mais fácil e, portanto, de menor valor; o preconceito de classe, que pejorativamente associa o filme às grandes massas; bem como a acusação de parasitismo – o cinema sendo parasita da literatura – são as outras formas de hostilidade apontadas pelo autor (STAM, 2005, p. 4-7).

A crítica e a teoria da adaptação cinematográfica talvez sejam as atividades em que as relações, conflitos e paradoxos entre literatura e cinema mais se evidenciam, refletindo o quanto os campos do saber constituem-se em locais de disputas de poder

[2] "myth of facility" (STAM, 2005, p. 7).

(ELLIOT, 2003, p. 2). Por exemplo, a noção de fidelidade à obra original remete à necessidade de organização do novo a partir de conceitos já conhecidos, uma vez que, para ser válida, torna necessário que haja um consenso em relação à interpretação do romance (MCFARLANE, 1996, p. 8; STAM, 2000, p. 57). Entretanto, deve-se observar que um mesmo texto-fonte pode dar origem a infinitas leituras, que dependerão de aspectos subjetivos e interesses objetivos do leitor, seus pontos de vista e valores, o momento da leitura, entre outros fatores. O realizador do filme, enquanto leitor do livro, faz sua própria interpretação, podendo inclusive buscar inverter efeitos e a hierarquia de valores que identifica na obra literária (XAVIER, 2003a, p. 61).

Além disso, parece ter se tornado um consenso o fato de que mudanças são inevitáveis a partir do momento em que se abandona certo "conjunto de convenções fluidas e relativamente homogêneas", se assim quisermos considerar a literatura, para um outro sistema de signos, como o cinema; afinal, trata-se de gêneros estéticos tão diferentes quanto balé e arquitetura (BLUESTONE, 1970, p. 100-101). Basta considerar as peculiaridades de cada um dos meios para que se tornem evidentes as diferenças em forma, conteúdo e impacto das versões fílmicas e literárias das mesmas narrativas (CHATMAN, 1992, p. 404). Como afirma Andrew (2002), a partir das idéias de Jean Mitry, a "verdadeira adaptação" (*sic*) é impossível, uma vez que "pode-se tentar preservar num filme a estutura de um romance, mas se deve fazer isso por meios muito estranhos ao romance e à experiência da leitura (p. 167). Para Robert Ray (2000), a desconstrução derridiana da hierarquia entre "original" e "cópia" torna inadequado o conceito de fidelidade em uma adaptação. Em vez de uma imitação de um original, a adaptação poderia ser melhor vista como uma citação transplantada para um novo contexto que, ao contrário de destruir, disseminaria a obra literária (p. 45).

Também especificamente nos estudos de tradução, a noção de fidelidade tem sido veementemente criticada, especialmente por se inspirar com frequência uma ideologia conservadora (LEFEVERE, 1992, p. 51), ainda que nem sempre haja uma vinculação entre fidelidade e conservadorismo (AMORIM, 2005, p. 31). A avaliação sobre o que significa ser fiel em uma tradução muda de acordo com as condições históricas, ou seja, é-se fiel segundo determinadas pré-concepções. Isto significa que a noção de fidelidade está carregada de preconceitos e normalmente se vincula a uma ideologia dominante. Além disso, a pretensão de totalidade, de se traduzir um todo orgânico, ao invés de se assumir que toda leitura é parcial e provisória, contribui para o questionamento da noção de fidelidade.

Sendo assim, a idéia de fidelidade do filme ao livro é refutada aqui não somente em razão de sua impossibilidade material, mas também porque reflete determinados preconceitos referentes à essencialidade e originalidade da obra artística. Mais do que isso, ainda que o realizador do filme busque conscientemente ser "fiel" ao livro, deve-se reconhecer que este está aberto a interpretações infindáveis e não tem um significado único e transcendental, mesmo que o seu autor tenha tido algo em mente ao escrevê-lo.

Em conseqüência, as relações entre cinema e literatura e as adaptações cinematográficas de romances podem ser analisadas de forma menos moralizante e valorativa, mas tendo por base o contexto, as relações intertextuais e as respostas dialógicas (MCFARLANE, 1996, p. 10; STAM, 2000, p. 75). Para isso, é necessário levar em conta que o filme já se constitui em uma citação, uma interpretação e uma crítica do romance, com o qual dialoga e, portanto, estabelece uma relação dialética (STAM, 2000, p. 75-76).

De fato, como considera Dudley Andrew no artigo "Adaptation" (1992), independentemente do julgamento que se faça da adaptação fílmica, sua própria existência deve algo à obra literária adaptada (p. 420). Admitindo que todo filme já constitui uma adaptação de alguma concepção anterior e, portanto, baseia-se em algum tipo de modelo, a questão da adaptação é delimitada por Andrew pela existência de um modelo que desfruta de certo valor cultural, que é a literatura. Ademais, este autor sugere três modos de análise de adaptações de textos literários tidos como fontes valiosas: o empréstimo; o interseccionamento e a fidelidade de transformação. No primeiro caso, a análise deveria buscar compreender como a potência do texto-fonte foi utilizada no filme, o qual supostamente faria parte de um empreendimento cultural, como uma forma de dar continuidade a uma obra de valor. A preocupação se concentraria na fertilidade em contraposição à fidelidade. No caso do interseccionamento, o analista buscaria precisamente o contrário, ou seja, a forma própria como o filme se diferenciou de uma obra literária que se recusa a ser adaptada. Tenta-se perceber o jogo dialético entre formas estéticas distintas, em períodos diferenciados e como a especificidade do original encontrou lugar dentro da especificidade fílmica. Finalmente, a fidelidade de transformação considera que o filme deve reproduzir uma essência, um significado intrínseco ao texto-fonte. Assim como Stam, Andrew demonstra como esta concepção está superada do ponto de vista teórico, destacando que tanto a suposta fidelidade à forma quanto ao "espírito" já são vistas como falácias dentro da discussão sobre adaptação (p. 424).

No artigo supracitado, Andrew também critica aqueles que reforçam a especificidade dos sistemas de signo e usam uma suposta ligação entre significante e significado para alegar a impossibilidade da adaptação. Cético em relação à idéia de inseparabilidade entre significado global e significante textual, o autor argumenta que

ambos os sistemas podem construir cenas e narrativas mensuráveis (p. 424). Andrew lembra, citando Keith Cohen e Christian Metz, que, apesar das diferenças materiais, os signos verbais e cinematográficos têm em comum o fato de estarem "condenados à conotação" (p. 425), o que implica que os códigos narrativos são potencialmente comparáveis no romance e no filme (p. 426).

Nessa direção, alguns autores, como McFarlane (1996) e Whelehan (1999), propõem um enfoque narratológico das adaptações, de forma que se busque analisar as escolhas feitas pelo realizador, as condições em que as escolhas foram feitas, o contexto em que se fez a adaptação, bem como outras opções possíveis. Para o primeiro, a análise da transmutação dos diversos elementos da narrativa permite que se entenda que tipo de adaptação o realizador pretendeu fazer. McFarlane demarca os elementos que podem ser transferidos de uma narrativa para outra, como história, personagens, fatos, lugares, entre outros; e aqueles que requerem adaptação devido à mudança de sistemas de signo, como a utilização dos códigos verbal, visual, sonoros e cultural, a oposição entre linearidade do texto literário e espacialidade do filme e a modificação de uma história contada para uma história apresentada (MCFARLANE, 1996, p. 22-30).

Para Whelehan, a valorização do texto literário em relação ao filme está incorporada e, portanto, influencia assumidamente a abordagem (WHELEHAN, 1999, p. 17). Ainda que persiga uma análise produtiva da adaptação, o engessamento de conceitos estéticos e de valor cultural por parte da autora, bem como do antagonismo entre alta e baixa cultura, não parecem contribuir para a superação de preconceitos. Ademais, por se tratar de sistemas de signos diversos, provavelmente não se pode simplesmente transpor os métodos de análise de um para o outro.

Badiou (2005) também aborda o enfoque narratológico, ao opinar que aquilo que caracteriza a relação do filme com o livro é um relato, ou a sombra de um relato.

Por exemplo, em seu comentário sobre o filme *Falso movimento*, de Wim Wenders (adaptação de Wilhelm Meister, de Goethe), o autor afirma haver algo no filme que funciona como um eco do personagem Mignon. Além disso, Badiou dá atenção também às diferenças entre os sistemas de signo, como a liberdade que a literatura tem de não apresentar os corpos, enquanto o cinema materializa o personagem no corpo de uma atriz, palavra que, lembra o autor, tem origem no teatro. Assim, além do aspecto narratológico implícito a sua abordagem, Badiou leva em consideração a materialidade dos sistemas de signo e a conexão forçosa do cinema com as diversas artes (BADIOU, 2005, p. 20-21).

Para Sergio Wolf (2004), ocorre com freqüência que o valor da análise já exista de antemão, em virtude do valor do escritor, especialmente quando feita por escritores ou críticos literários, que muitas vezes se interessam mais em prestar uma homenagem ao autor e sua obra que analisar o filme em si ou enquanto adaptação (WOLF, 2004, p. 21). Porém, um outro tipo de análise busca descrever as diferenças entre o filme e o texto-fonte. Wolf sugere que, neste caso, mais importante que um trabalho investigativo para encontrar diferenças, o analista se interrogue sobre os motivos das mudanças e persistências, bem como sobre os efeitos destas advindos. O autor defende que, ao colocar em diálogo, dessa forma, a obra do escritor e a obra do diretor, o analista pode evitar que seu trabalho se limite ao cálculo da porcentagem de diferenças entre filme e livro (p. 22-23). Wolf critica também a suposta cientificidade e a pretensão de observação técnica das análises "microscópicas", que examinam detidamente um plano do filme e um capítulo de texto-fonte, de forma a tentar identificar as relações intertextuais. Para o autor, tais análises parecem ter mais relação com as preocupações do ensaísta ou com as exigências de pontuações acadêmicas que com os aspectos pertinentes ao tema. Além disso, deixam encoberto o processo de

transformação entre os suportes, ao darem atenção somente aos resultados (p. 27). Ainda que não invalide outras abordagens, Wolf parece não perceber que a perspectiva que critica pode resultar tão elucidativa quanto a análise do processo de transformação pode ser inócua, a depender, principalmente, da competência e dos propósitos do analista.

Seguindo um enfoque mais sociológico, Andrew aponta também para o fato de que a adaptação tem exercido diferentes funções ao longo da história do cinema. Se, por um lado, adaptações de romances, desde o cinema mudo, estabeleceram ou influenciaram as bases estilísticas para o cinema, por outro, os estilos cinematográficos afetaram a escrita literária. Em diferentes períodos e em resposta a necessidades políticas diversas, o tratamento do texto fonte na adaptação é "marcado pelas pressões e aspirações do momento" (ANDREW, 1992, p. 427-428). A questão da adaptação, ao invés de promover a disputa das especificidades dos sistemas de signo, pode contribuir para a compreensão do mundo e dos seus diversos intercâmbios entre períodos, estilos, países e temas (p. 428). Um exemplo disso é o estudo de Marynize Prates de Oliveira (2004) a respeito de adaptações de clássicos literários brasileiros. A autora observa que as adaptações fílmicas de obras literárias nacionais têm sido feitas, em grande parte, com o financiamento do Estado, supostamente com o intuito de formar uma consciência nacional (p. 22; p. 28). A tese que a autora defende é de que os pontos de vista predominantes nas adaptações constituem "reproduções do discurso hegemônico sobre a nacionalidade" (p. 33).

Ainda que grande parte das escolhas de romances a adaptar seja feita com base no suposto valor cultural e no potencial de vendagem, deve-se atentar para o fato de que a adaptação não se restringe à utilização de textos literários de valor reconhecido. Ao contrário, ocorre também em sentido inverso, tornando famosos e

muitas vezes contribuindo para o reconhecimento de livros antes pouco conhecidos ou discutidos (WOLF, 2004, p. 18-20).

Sendo assim, é possível sugerir que a percepção da convergência e da interação entre as artes e linguagens pode ser mais produtiva que a defesa de territórios e de especificidades. Kamilla Elliott (2003) questiona paradoxos presentes na maior parte das discussões sobre literatura e cinema, especialmente no que se refere à oposição entre palavra e imagem. A autora demonstra que muitas das pré-concepções na área são reflexo da separação entre as artes, a partir do debate entre a poesia e a pintura do século XVIII (p. 9). A mesma lógica que, ao passo que considerava que as duas eram artes irmãs, recusava a ilustração de livros com gravuras, parece ter permanecido no campo da discussão entre cinema e literatura. Protestos contundentes apareceram quando o cinema passou a ser falado, como se a arte das imagens estivesse sendo contaminada pela linguagem verbal. Semelhantemente, como já citado, para alguns o cinema seria nocivo à literatura, uma vez que mostraria aquilo que deveria ser imaginado e refletido.

No que concerne ao tema da adaptação e da relação entre cinema e literatura em geral, a autora vê como fundamental superar a oposição entre palavra e imagem e a imbricação entre forma e conteúdo, tão comuns em quase todas as abordagens. A linguagem verbal faz parte do sistema de signos do cinema tanto quanto linguagem visual, e a literatura está presente nas imagens e nas palavras do cinema. Para Elliott, o que explica a separação são as antigas rivalidades entre palavra e imagem (p. 14). Do mesmo modo, a conexão entre forma e conteúdo deve ser relativizada, o que significa romper um dogma das principais teorias do século XX (p. 134).

Assim, parece ser importante perceber que as artes somente são separadas por uma questão de domínio do saber ou de especialidade, mas que de fato se retro-alimentam e se utilizam umas das outras. A literatura freqüentemente procura reproduzir

efeitos visuais, assim como o teatro se utiliza da pintura. De forma análoga, o cinema, desde os seus primórdios, tem se utilizado da linguagem verbal e pictórica, como nos intertítulos dos filmes mudos (CRUZ, 2004b; ELLIOTT, 2003, p. 87). Desse modo, parece insuficiente buscar, na análise da adaptação, equivalentes visuais para as expressões verbais, sem admitir nenhum tipo de imbricação entre imagens e palavras ou nenhum tipo de separação entre forma e conteúdo.

A partir dessa discussão, podemos partir da noção de que um filme que é criado a partir de uma obra literária freqüentemente a utiliza como referência estética, narrativa e ideológica. Entretanto, isso não deve ser confundido com uma reprodução ou transposição do romance para o filme. Ao contrário, uma série de transformações ocorre, tanto deliberadamente, de acordo com os objetivos e visão de mundo dos realizadores, quanto em conseqüência das diferenças entre os sistemas de signos.

Adicionalmente, deve-se observar que carece de sentido, a partir do ponto de vista deste trabalho, considerar que a adaptação cinematográfica de textos literários signifique somente a tradução de um meio verbal para o visual. Como será discutido adiante, a materialidade do sistema de signos tem importância decisiva na adaptação, mas parece ser um pré-juízo querer congelar formas e linguagens artísticas, que podem ser tão dinâmicas e diversificadas quanto queiram os seus autores. Isso significa que livros e filmes podem se utilizar de recursos verbais, visuais, imagéticos e mesmo sonoros, o que depende principalmente da criatividade e dos recursos disponíveis. De qualquer maneira, não se pode ignorar o modo como foram construídos o romance e o filme específicos, nem a forma de sua fruição.

Igualmente, a problemática terminológica concernente aos termos adaptação e tradução não constitui centro da discussão aqui empreendida. Há autores, como Wolf (2004), que não consideram a adaptação cinematográfica uma tradução, uma vez que a

esta, segundo ele, está implícita a idéia de que existem equivalências entre as duas linguagens (p. 29-30). Para esse autor, que, ao que tudo indica, não acompanha as discussões contemporâneas sobre tradução, "o ato de traduzir é possível quando se está em uma mesma disciplina, trabalhando sobre um mesmo código: o da língua escrita" (p. 30). Wolf prefere utilizar o termo transposição, o qual, na sua opinião, deixa claro que se trata de colocar em outro lugar pensando em outro registro ou sistema.

Outros autores avaliam a adaptação exatamente do ponto de vista das teorias da tradução, como Silva (2006), que analisa as reescrituras de *Mrs. Dalloway*, romance de Virginia Woolf, na literatura e no cinema. É digno de menção o estudo de Amorim (2005), que, embora não trate da adaptação cinematográfica, discute as pré-concepções inerentes à temática da tradução e adaptação de livros, cujos limites dificilmente podem ser definidos e cuja valoração é questionada pelo autor.

Obviamente, os termos não são inocentes, e refletem a ideologia e a visão de mundo em que surgiram. O termo 'adaptação' parece carregar implicitamente ou resumir uma diversidade de noções e valorações, como, por exemplo, a idéia de que o livro tem originalidade, enquanto o filme é uma cópia deformada, em um meio popular, criada para torná-lo mais fácil e palatável para a massa. Mesmo levando em conta e respeitando esse tipo de discussão, consideramos que a adaptação é uma tradução, se o conceito de tradução englobar os procedimentos e resultados da adaptação. Por isso, intercambiamos aqui os termos adaptação e tradução, sem que isso represente algum tipo de filiação a qualquer teoria em especial.

As próximas seções deste capítulo são dedicadas a definir uma teoria, estratégia ou metodologia de análise das adaptações, tendo como base a lógica ou semiótica de Charles Sanders Peirce. Como poderá ser visto, o embasamento teórico que propomos considera os níveis de percepção que atuam no processo de significação,

partindo do mais abstrato, material aberto a infinitas possibilidades, passando pelo embate entre aquilo que se conhece e aquilo que se apresenta como novo, até chegar à conclusão provisória, implicada pelos níveis anteriores.

Partindo do pressuposto básico de que o processo de significação é infinito e inesgotável, a proposta teórico-metodológica aqui apresentada pretende colaborar com a compreensão das relações entre literatura e cinema. Para isso, é necessário ter em mente, como veremos em seguida, que a incompletude é requisito para o processo de significação, além de que a teoria deve respeitar aquilo que os signos têm a dizer. Conforme lembra Santaella (2005b, p. 43):

> Não há nenhum critério apriorístico que possa infalivelmente decidir como uma dada semiose funciona, pois tudo depende do contexto de sua atualização e do aspecto pelo qual ela é observada e analisada. Enfim, não há receitas prontas para a análise semiótica. Há conceitos, uma lógica para sua possível aplicação. Mas isso não dispensa a necessidade de uma heurística por parte de quem analisa e, sobretudo, da paciência do conceito e da disponibilidade para auscultar os signos e para ouvir o que eles têm a dizer.

O que pretendemos apresentar aqui é precisamente uma teoria e uma abordagem que tenham como função auscultar os signos dos sistemas em questão, penetrando na sua lógica particular. Para isso, nossa proposta corrobora o fato de que a adaptação é uma das leituras possíveis do romance, assim como a sua análise é uma das leituras possíveis desse processo. Obviamente, portanto, esperamos confirmar que as respostas encontradas em um processo de significação dependem tanto daquilo que os signos apresentam, como do seu contexto e da perspectiva e situação da leitura.

1.2 A adaptação como tradução entre sistemas de signos

O filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce desenvolveu uma teoria semiótica com um caráter bastante geral e abstrato. Dessa forma, como já observou

Lucia Santaella (2005a, p. XI; XII), sua teoria não visa a uma aplicação prática; antes, Peirce buscou desenvolver uma semiótica que ele mesmo chamava de lógica, a qual procurava, entre outras coisas, investigar o modo como apreendemos algo com que nos deparamos. Isso significa que a sua proposta se voltava à compreensão do processo de pensamento mais que à compreensão de um sistema de signos em particular.

Ainda assim, é possível perceber que a teoria de Peirce envolve conceitos que, mesmo que complexos e abstratos, podem ajudar a constituir uma abordagem que permita a análise de processos particulares de determinado sistema de signos ou concernentes à relação entre diferentes sistemas de signos[3]. Já se constitui um lugar-comum afirmar que, no mundo atual, os sistemas de signos se multiplicam, e é necessário criar ferramentas para compreender e lidar com os signos em constante produção. O instrumental possibilitado pela semiótica de Peirce, como será demonstrado a seguir, pretende colaborar para a reflexão e entendimento da relação entre sistemas de signos, em particular o romance literário e o cinema narrativo.

De acordo com Santaella, "a fenomenologia peirciana fornece as bases para uma semiótica anti-racionalista, antiverbalista e radicalmente original" (SANTAELLA, 2005b, p. 11). A teoria peirciana possibilita a suspensão de uma certa tendência metonímica e sintagmática da lógica verbal, para que analisemos os signos da maneira como se relacionam uns com os outros. De certo modo, permite que o analista reflita sobre os signos a partir da perspectiva do sistema de signos em questão, em vez de o fazer do ponto de vista dos signos verbais (PIGNATARI, 1979, p. 19-20).

Nesse ponto, torna-se necessário esclarecer o que se quer dizer quando se fala em signos e em sistemas de signos. De início, a noção mais comumente repetida é que um signo é tudo aquilo que representa alguma coisa para alguém, sob certo aspecto

[3] A proposta teórico-metodológica baseada na teoria peirciana e que é aqui utilizada foi em parte desenvolvida e utilizada na dissertação de mestrado "Olhares sobre a adaptação cinematográfica de *O jogo de Ripley* em *O amigo americano*" (SANTANA, 2005).

e de algum modo (PEIRCE, 1975, p. 94; SANTAELLA; 2004, p. 11). Nesse sentido, qualquer coisa pode ser um signo, desde que esteja, em alguma circunstância, representando alguma outra coisa. Sendo assim, uma palavra, como 'mesa', é um signo, pois representa o objeto mesa. Uma fotografia de uma mesa, da mesma forma, é um signo, pois representa o objeto. Assim como a cor de madeira pode, para alguém, remeter ao objeto citado, sendo, nessa circunstância, signo de mesa.

Entretanto, essa definição deixa à sombra o fato de que, para Peirce, o signo estabelece uma relação triádica com o objeto e com um novo signo criado, que é o seu interpretante (PEIRCE *apud* SANTAELLA, 2004, p. 12). Os três elementos – signo, objeto, interpretante – compõem uma relação sígnica ou triádica, a qual determina a "forma ordenada de um processo lógico" (SANTAELLA, 2004, p. 14-15). Sendo assim, os termos não devem ser confundidos com o significado que assumiriam pelo senso comum, pois têm um sentido preciso dentro do contexto extensamente desenvolvido por Peirce. Tampouco o conceito saussuriano de signo como a união entre significante e significado encontra correspondência na semiótica peirciana, para a qual o signo funciona como tríade, indiferentemente à existência ou não de um sujeito que o interprete. Para Peirce (*apud* SANTAELLA, 2004, p. 12), o signo é

> qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma idéia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o Interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto.

Desse modo, o objeto, ao mesmo tempo em que determina o signo, é representado ou tornado manifesto por meio deste. O interpretante, por sua vez, não se trata de uma interpretação particular, mas da imagem mental do objeto da forma como é veiculada pelo signo (SANTAELLA, 2004, p. 15). Um personagem de um romance, por exemplo, é um signo, na medida em que é determinado pela personalidade que, na história contada, ele representa, gerando como resultado a percepção do leitor sobre

quem aquele personagem é. O nome dado ao personagem também é um signo, uma vez que é a forma como o personagem se torna manifesto e, além disso, determina uma idéia na mente do leitor. Podemos afirmar também que a figura de um ator, em um filme, é um signo que representa o personagem da história (seu objeto) e que tem como interpretante a idéia referente a esse personagem. Deve-se acrescentar que, para Peirce, o que faz um signo funcionar como tal é uma propriedade lógica que prescinde de um sujeito do discurso. "O eu que fala é o lugar da comunicação dos interpretantes em situação, e toda situação é social" (SOUZA, 2006, p. 2).

Além disso, pode-se perceber, por meio desses exemplos, que o objeto só existe enquanto tal quando representado por um signo e gerando uma imagem mental. Do mesmo modo, um signo só pode ser considerado signo se houver um objeto que seja por ele manifestado segundo alguma concepção. Assim como só existe um interpretante se for veiculado por um signo, ao denotar um objeto.

De acordo com a semiótica peirciana, há três propriedades formais que tornam possível o funcionamento do signo. A primeira delas é sua qualidade, a qual existe independentemente do próprio signo. Por exemplo, a cor, o material de que é feito, a temperatura, o som, são qualidades que existem em si mesmas e que podem ser utilizadas na constituição, ou no reconhecimento, de um signo. A cor da madeira de uma mesa é uma qualidade, mas que não existe somente porque a mesa existe, uma vez que pode ser reconhecida ou utilizada para compor outros objetos. Ainda que não encontre nenhuma aplicação, ela existe em si mesma.

A segunda propriedade é a existência real e singular do signo. A fotografia de uma mesa existe na sua singularidade, aponta para a mesa e, ao mesmo tempo, para si mesma, para o seu próprio material. Uma vez que existe, a fotografia é capaz de significar algo, de representar alguma coisa. A existência singular permite que ela se

conecte com outras coisas e aponte para uma série de outros existentes (SANTAELLA, 2005a, p. 12-13).

Por fim, o caráter de lei é a terceira propriedade que permite que os signos atuem como tal. O signo depende de que haja algum tipo de convenção aprendida pelo observador e compartilhada socialmente, para que represente algo e seja, portanto, tido como signo. Uma palavra escrita é uma lei porque somente a compreensão de sua regra de formação permite que ela signifique algo.

Deve-se observar que essas propriedades formais encontram correspondência nas "categorias universais" desenvolvidas por Peirce. À qualidade do signo corresponde a categoria universal que Peirce denomina primeiridade, a qual se relaciona à percepção ou sensação, à possibilidade de significação. A existência singular remete à secundidade, que é a categoria associada ao campo da experiência e da ação, ou seja, à realidade. Por último, ao caráter de lei corresponde a terceiridade, categoria que está ligada ao pensamento, à convenção, à apreensão racional e à necessidade (WALTHER-BENSE, 2000, p. 3).

Tomando como base as propriedades acima citadas, podemos avançar na classificação peirciana dos signos, definindo-os mais precisamente em relação ao objeto ao qual se referem. De acordo com Peirce, um signo pode representar algo devido à sua qualidade, à sua existência singular, ou ao seu caráter de lei. Pode, assim, ser classificado, respectivamente, como ícone, índice ou símbolo, como segue na citação abaixo:

> O ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança [...]. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria (PEIRCE, 1999, p. 73).

Assim sendo, um signo é um ícone quando se refere ao seu objeto principalmente por uma relação de semelhança, ou seja, imita-o na sua forma ou na qualidade material. O ícone, portanto, é metafórico, e o que o faz funcionar como signo é a sua qualidade. Sendo qualidade, o ícone pode ser associado em sua forma e em sua aparência a uma infinidade de objetos. Walther-Bense observa que, de acordo com Peirce, "[u]m autêntico e genuíno ícone é [...] uma propriedade do objeto a ser designado" (WALTHER-BENSE, 2000, p. 14).

Por outro lado, um signo é um índice quando estabelece com o objeto uma relação de contigüidade, de referência. Assim, um índice se constitui em uma espécie de rastro ou marca do objeto, indicando a existência concreta do objeto ao qual se refere. Não se trata, diferentemente do ícone, de uma relação de semelhança, pois ele tem qualidades próprias que o distinguem do objeto; ao contrário, é o fato de existir em uma relação metonímica com o objeto, como uma testemunha da sua existência, que o índice funciona como tal.

Finalmente, o signo é um símbolo quando é necessário que se aprenda uma regra ou convenção para que se perceba a sua ligação com o objeto referido. Desse modo, o símbolo é um outro nome para o objeto, o qual se liga a este por uma convenção ou lei. Trata-se de um signo que independe de "semelhanças ou vinculações diretas com seu objeto"; ao contrário, só depende do intérprete, uma vez que é na sua apreensão racional que o caráter de lei ou convenção é construído (WALTHER-BENSE, 2000, p. 18).

Podemos tomar um exemplo de um filme para ilustrar tais conceitos. O filme *O talentoso Ripley*, o qual é retomado no próximo capítulo, a respeito das adaptações do romance homônimo, logo no seu início, apresenta o título da seguinte forma: Vê-se na tela a imagem abaixo (Figura 1):

Figura 1 – Exemplo de ícone, índice e símbolo.

A palavra *troubled* (perturbado), na verdade, é um dos vários adjetivos que vão rapidamente se sucedendo na tela durante essa apresentação, até que seja mostrado o título *The talented Mr. Ripley*. À primeira vista, a cor escura e o ator na penumbra devem passar a impressão de obscuridade, a qual não pode ser definida, uma vez que não existem, no princípio, elementos suficientes para se chegar a alguma conclusão. A rapidez com que os vários adjetivos são mostrados pode ensejar uma idéia de versatilidade, mas também de complexidade. Pode-se dizer, a grosso modo, que a velocidade com que os adjetivos mudam é uma qualidade que funciona como signo icônico em relação a tais idéias. Por outro lado, vemos uma pessoa, um ator, que é filmado, e sabemos que se trata de uma história, ou seja, de um filme de ficção. Assim, a figura que é filmada provavelmente representa um personagem da história, que é por ela indicado, sendo, portanto, um índice seu. Finalmente, com referência ao aspecto simbólico, o fato de que o ator é apresentado nessa abertura, enquanto os créditos do filme passam, até que seja mostrado o título, faz com que se associe o ator ao personagem principal que, também por uma conclusão lógica, deve ser Mr. Ripley.

Apesar desse exemplo ilustrativo, é necessário ressaltar que a semiótica de Peirce certamente não se destina a interpretações ou aplicações simplistas e diretas, o

que implica a necessidade de se atentar para a complexidade do processo de significação. De fato, oferece-se uma quantidade inumerável de signos diversos e simultâneos a um número ilimitado de intérpretes, cada um dos quais terá impressões, referências e idéias próprias a respeito dos signos apresentados. O que se procura esclarecer aqui é a lógica desse processo de significação, mas não podemos nos esquecer de que ele é muito mais complexo e envolve um conjunto imprevisível de variáveis. Deve-se entender também que os diferentes aspectos do signo são simultâneos, havendo, com freqüência, a predominância de um deles dentro do contexto específico em que aparecem.

Eco (2002) critica a noção de ícone e, por extensão, a tricotomia ícone-índice-símbolo, por considerar que a associação de um ícone a um referente é culturalmente convencionada (p. 169). De fato, para que os aspectos materiais da imagem acima referida, como as cores e os adjetivos mostrados em uma rápida seqüência, sejam tomados como icônicos, é provável que seja necessário um conhecimento cultural e convencional a respeito das relações que os signos geralmente estabelecem nas artes citadas. Isso, porém, não entra em contradição com a teoria dos signos de Peirce, pois sua classificação não é estática nem apriorística. Em outras palavras, um determinado signo não é um ícone de forma absoluta e única. Um mesmo signo pode ser um ícone, um índice e um símbolo, de acordo com as relações que se estabelecem, e é a ênfase em certas propriedades, dentro de um dado contexto, o qual, naturalmente, depende da cultura, que permite uma determinação. Porém, o que importa é que já está no signo a sua capacidade de, para alguém, ensejar sensações, imitar algo na sua materialidade, na sua forma ou na sua utilidade. Semelhantemente, um signo pode se constituir em um traço de um determinado objeto, desde que alguém assim o

perceba, ou pode estar ligado a um referente por meio de uma convenção que precisa ser aprendida.

Quando se trata de linguagens humanas e artes, torna-se ainda mais clara a vinculação com a cultura, uma vez que é necessário um conhecimento de suas convenções para que se possa compreender ou construir as relações que potencialmente se estabelecem. Por isso mesmo, ao analisarmos produtos culturais com base nessas categorias, devemos entender que se trata principalmente de uma analogia, e que não podemos definir de forma determinística e absoluta aquilo que é icônico, indexical ou simbólico. É necessário, antes disso, estudar a forma como cada uma dessas categorias geralmente acontece dentro de certo sistema de signos, como o cinema ou a literatura. Aliás, deve-se observar que, em parte, a própria separação entre sistemas de signos como a literatura e o cinema é uma convenção cultural, ligada a uma tradição que estabelece territórios segundo critérios nem sempre tão claros.

Além disso, deve ser ressaltado que, no momento em que se faz a interpretação, definindo-se que um signo é icônico, o aspecto cultural se coloca com toda a sua força. Perde-se a iconicidade quando a tentamos definir, pois precisamos de um constructo intelectual para demonstrá-la, o que é necessariamente cultural. Ainda assim, não é devido à impossibilidade de apreensão do fenômeno – que o próprio Peirce já compreendia como uma limitação dos nossos métodos, o que se associa ao conceito de falibilismo – que vamos deixar de estudá-lo.

A partir do exposto acima, propomos uma analogia entre as categorias de Peirce e a leitura das adaptações cinematográficas de obras literárias. Essa analogia se baseia nos conceitos de ícone, índice e símbolo, para definir três modos de leitura da adaptação, de acordo com a ênfase em cada um desses elementos. Dessa forma, espera-

se lançar luz sobre o processo de adaptação, mas também compreender ou problematizar as relações contemporâneas entre esses sistemas de signo.

Ainda que haja controvérsias relacionadas a nomenclaturas e conceitos, como mencionamos anteriormente, a adaptação cinematográfica pode ser considerada uma tradução intersemiótica. Roman Jakobson definiu a tradução intersemiótica como consistindo na interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais, ou de um sistema de signos para outro, como, por exemplo, da arte verbal para a dança, a música, o cinema ou a pintura (JAKOBSON, 1999, p. 65).

De forma mais geral, a tradução intersemiótica pode ser definida como a passagem de um texto de um sistema de signos para algum outro. É o processo de transformação, recriação, conformação e deformação de uma mensagem inscrita em um sistema de signos para um outro, com outras convenções e outro meio material. Nesse processo, uma série de procedimentos é levada a cabo, os quais provavelmente também seguem algum tipo de lógica, de forma que se tenha um produto final que possa ser considerado ou denominado tradução.

Seguindo a semiótica peirciana, Julio Plaza (2001) trata da tradução intersemiótica segundo os três níveis, em equivalência à tríade peirciana dos signos: A transcriação estaria relacionada à tradução de ícones, ou seja, como na passagem de um sistema de signos para outro, determinados elementos icônicos do sistema fonte são traduzidos, por quais elementos e de que forma, para o sistema alvo. De acordo com Plaza (2001, p. 89-90), esse tipo de tradução enfrenta o intraduzível do objeto imediato, que é o objeto na forma como é apresentado, para produzir significados sob a forma de qualidades e de aparências. Afinal, os elementos aqui traduzidos estão ligados às sensações abstratas e subjetivas, às emoções e a tudo aquilo que é menos apreensível do ponto de vista racional.

Assim, consideramos que a adaptação envolve uma transcriação, pois existe no texto literário algo de inapreensível e pouco definido racionalmente que, de alguma ou de várias maneiras, é recriado ou transcriado no filme, por meio de uma tradução icônica. A análise da adaptação pode, então, identificar os signos icônicos do romance, aqueles que fazem uma analogia ao objeto referido, e quais usos ou transformações são realizados no filme. Ainda que esses signos não possam ser dados *a priori*, mas, sim, na relação com outros, é possível procurá-los em determinados lugares, os quais serão definidos posteriormente.

Plaza define ainda a tradução indexical, que ele denomina também de transposição, como aquela que "se pauta no contato entre original e tradução" e na qual "[o] objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio" (PLAZA, 2001, p. 91). Mais uma vez, podemos reconhecer aí um dos aspectos da adaptação cinematográfica, pois existe um contato entre o texto literário e o filme, este se apropriando da narrativa daquele. A análise da adaptação como tradução indexical pode ir à busca das marcas do texto literário no filme, bem como ao exame da maneira como a narrativa – incluindo aí a história, o enredo, a focalização, os personagens, lugares e relações temporais – foi reescrita no filme. Além disso, essa investigação inevitavelmente se defrontará com a atualização do texto literário, uma vez que o filme o transporta para uma outra época, assim como com diversas referências que apontam para outros textos, para os próprios interesses e interpretações do realizador do filme.

De fato, certamente é provável que, cada vez que um texto é tomado como fonte para adaptação, modificações sejam feitas, muitas das quais fazem parte das concepções vigentes ou possíveis na época da realização da adaptação. A análise da tradução indexical envolveria a busca de marcas diversas, do texto-fonte e de outros textos que, de alguma maneira e em algum nível, se relacionam com o filme realizado.

O trabalho de análise passa a ser uma espécie de exploração do filme, em busca das "relações hiper, hipo, inter ou transtextuais" (WOLF, 2004, p. 27).

Finalmente, Plaza se refere à tradução simbólica como uma transcodificação, uma vez que existem convenções que determinam a conexão entre a tradução e o seu objeto. De acordo com essa concepção, a tradução define *a priori* significados lógicos, mais abstratos e intelectuais (PLAZA, 2001, p. 93-94). Dentro do contexto da adaptação cinematográfica, pode-se afirmar que o filme apresenta uma interpretação ou uma apreensão intelectual do romance, ainda que não se trate de estabelecer convenções de transcodificação. O que interessa aqui é a concretização, no filme, da interpretação do texto literário, da forma como foi feita pelo realizador. Em qualquer caso, a proposta de análise da tradução simbólica, terminologia que manteremos ainda que não corresponda ao conceito de Plaza, consiste na investigação da tese do realizador do filme em relação ao romance, isto é, o que se pode inferir das transformações realizadas e, conseqüentemente, da possível interpretação realizada do romance, no que concerne aos aspectos ideológicos e à visão de mundo veiculados pelo filme.

Pode-se perceber que é parte constituinte das perspectivas aqui lançadas o reconhecimento de que a adaptação envolve uma transformação, a qual se deve não apenas à diferença material entre os sistemas de signos. Além desse fator, concorrem, entre outros, os fatos de que a adaptação envolve necessariamente signos distintos àqueles apresentados no romance, mas relativos às experiências e leituras dos realizadores; é resultado de um embate entre o texto literário, uma infinidade de outros textos e o cinema; promove uma leitura crítica e uma interpretação do romance sob o ponto de vista dos realizadores do filme. Além disso, o processo de leitura e análise de uma adaptação, tanto quanto a leitura de um romance, é necessariamente tomado como algo que nunca se conclui, o que se deve à própria natureza dos signos, na forma como

delineada por Peirce. Do mesmo modo que o interpretante também é um signo e, portanto, aberto a novas significações, o resultado de uma análise não pode ser tido como algo conclusivo, mas como um novo signo a compor um processo infindável.

Partindo desses conceitos, empreenderemos a análise das adaptações, buscando os caracteres ditos icônicos, em primeiro lugar; os indexicais, em segundo; e, por último, os simbólicos. Esperamos aprofundar uma abordagem multiperspectívica, multidisciplinar e multifacetada do filme no que concerne, de início, ao romance do qual se diz ser uma adaptação; em seguida, a elementos que aparecerão em relação com outros, internos ou externos à narrativa literária; e, por fim, a questões mais gerais e exteriores, principalmente relativas ao contexto subjacente às obras. É necessário destacar a interdependência entre cada uma das análises no contexto da adaptação, uma vez que a tradução simbólica somente é obtida por intermediação da tradução indexical, a qual só pode se materializar por meio da tradução icônica.

Para isso, na seção que segue é definida a forma de análise a ser utilizada nos próximos capítulos, ou seja, que critérios são utilizados para determinar aquilo que se relaciona primordialmente com a tradução icônica, indexical ou simbólica. Deve-se advertir que essas categorias somente podem ser mais precisamente determinadas no contexto específico em que se apresentam, da mesma forma que um signo é um ícone, índice ou símbolo a partir da relação estabelecida com o objeto na sua veiculação de um interpretante. Além disso, as características icônica, indexical e simbólica apresentam-se simultaneamente, e é ao predomínio de uma delas que nos referimos quando as abordamos. Isso significa que se deve sempre ter o cuidado de evitar uma leitura determinista, bem como a aplicação pura e simples de uma teoria.

A aplicação das categorias peircianas e, por extensão, dos níveis de tradução aqui definidos não prescinde do conhecimento do sistema ou sistemas de signo que

estão em questão (SANTAELLA, 2005b, p. 6). É dentro de cada um desses sistemas que as relações icônicas, indexicais e simbólicas são tipicamente estabelecidas. Dessa forma, propomos aqui um exame que procure perceber o que os signos fílmicos e literários têm a dizer, como eles se relacionam e o que se pode inferir disso.

Deve-se perceber que a teoria que aqui estabelecemos se coaduna com algumas das discussões contemporâneas sobre a cultura e, em particular, sobre a adaptação. De acordo com Lotman (*apud* TOROP, 2002, p. 601-602), dois diferentes processos culturais podem ser identificados como acontecendo simultaneamente: a autonomia e especialização de cada linguagem, por um lado; e a integração das linguagens, seja por meio das metadescrições promovidas pela crítica e pela teoria, por exemplo, seja pela criolização ou fusão, como acontece entre o cinema e literatura, por outro lado. A dissolução e as constantes mudanças nas fronteiras culturais, inclusive entre as linguagens, tornam necessário que o pesquisador seja capaz de analisar tanto os fenômenos autônomos de cada sistema de signos quanto a crioulização e as misturas (TOROP, 2002, p. 601-602).

No que se refere à adaptação, podemos citar como exemplo a proposta de Robert Stam (2000; 2005). O autor toma como base as noções de dialogismo de Bakhtin, assim como de transtextualidade de Gennette, para defender que, na análise das adaptações, seja dada mais atenção às respostas dialógicas, visto que o filme cita, interpreta, critica e dialoga com o texto-fonte (STAM, 2000, p. 75-76); bem como ao caráter hipertextual, que envolve o texto (em relação ao hipotexto, que seria o texto-fonte), o contexto (por exemplo, a conjuntura política, a circunstância de produção, a natureza do público, a crítica social, a censura etc) e o intertexto (inclusive outras obras e gêneros que se fazem presentes) (STAM, 2005, p. 26-32).

Além disso, considerando que novas formas de relações podem ser criadas, mesmo esse conhecimento deve ser relativizado e nunca tomado *a priori* como algo garantido e certo. A explicação de um signo é ainda um signo, o qual, por sua vez, pode ser explicado, e assim sucessivamente, em uma semiose que nunca chega a um fim. É necessário constantemente lembrar que:

> [...] todo signo é um elemento de um repertório de signos, isto é, pressupõe uma multidão de outros signos, à qual ele pertence. Essa dependência em relação a um repertório é [...] um pressuposto para toda análise sígnica de qualquer signo dado. Daí o fato de não haver apenas uma só informação, uma só notícia, um só conhecimento, uma só verdade, e sim [...] inúmeras verdades, inúmeros conhecimentos, inúmeras informações (WALTHER-BENZE, 2000, p. 6-7).

O processo de significação, da forma como estudado por Peirce, não é compatível com o positivismo científico.

1.3 A análise das adaptações

Pode-se dizer que a adaptação é um processo de re-elaboração de um texto originalmente escrito para o público leitor para um outro texto escrito, gravado e filmado para o público espectador. Sendo assim, os atos de ler e de assistir, bem como a palavra escrita, por um lado, e a imagem/som/palavra falada e escrita hibridizados, por outro, são decorrentemente confrontados, quando se fala em adaptação. Isso porque a linguagem cinematográfica envolve a justaposição de vários meios, e é no uso conjunto das imagens filmadas – inclusive imagens de palavras escritas –; dos sons gravados – entre eles, a palavra falada –, que o cinema significa (STAM, 2000, p. 56).

A palavra pode ser associada mais diretamente ao campo da convenção e do símbolo, uma vez que é necessário aprender suas regras para que se entenda de que forma ela significa. Ainda que a literatura e as artes em geral promovam freqüentemente

uma subversão, a palavra exige a formação de um raciocínio linear, de uma concatenação de idéias, a obediência a uma ordem, a uma lógica. No caso da linguagem escrita, o caráter de lei e de imposição de uma ordem é levado ao seu extremo. O mito hebraico dos Dez Mandamentos pode ser visto como um símbolo ancestral da importância da língua escrita no Ocidente. Os mandamentos tinham sido gravados em duas tábuas, para que Moisés os transmitisse ao seu povo. Ao voltar do Monte Sinai com os mandamentos, após quarenta dias e quarenta noites, Moisés encontra o povo, já desesperançado com a sua demora, adorando um bezerro de ouro. Indignado, Moisés quebra as tábuas, destinadas a infiéis que não as mereciam. Somente depois de subir mais uma vez ao Sinai e ter novamente os mandamentos impressos é que Moisés os mostra definitivamente para seus seguidores. Só então a Lei Mosaica entra definitivamente em vigor (BÍBLIA, 1967, p. 90-109).

Ao mesmo tempo em que destaca o valor da língua escrita, o exemplo acima reforça a aversão em relação à imagem, cuja adoração é expressamente proibida. Moisés adverte o seu povo a respeito da proibição divina da representação de qualquer ser ou coisa, tendo em vista o poder de sedução da imagem, o qual levaria as pessoas à perdição. Já as "Dez Palavras", o texto escrito, deveriam ser irrecusavelmente respeitadas e cumpridas (BÍBLIA, 1967, p. 210; SHOHAT, 2004, p. 24-25).

Entretanto, o caráter de lei da língua escrita pode ser desobedecido, e isso é o que faz a literatura, em especial no texto poético (PIGNATARI, 1979, p. 21). Podemos pensar na poesia concreta, por exemplo, como um esforço para romper a linearidade e pictorizar a escrita. De certa forma, a prosa modernista pode ser tomada como uma tentativa de desobediência à norma imposta pela escrita. Margareth Cohen (2004) chama a atenção para a justaposição de micronarrativas na literatura panorâmica, como uma forma de transgressão para capturar as descontinuidades próprias da percepção

pelos sentidos na metrópole urbana (p. 269-274). Porém, as idéias de esforço, transgressão e tentativa contribuem para a demonstração do caráter mais marcante da palavra escrita. Do ponto de vista semiótico, a palavra escrita é principalmente um símbolo do objeto ao qual se refere, pois constitui com ele uma relação arbitrária e necessita que uma convenção seja assumida para que possa significar algo.

Por outro lado, a palavra remete a outras palavras e imagens, a outros discursos, a uma infinidade de significações. Nesse sentido, não há ordem possível. No que concerne ao universo de significações que a palavra veicula, talvez se possa dizer que, de certo modo, palavra e imagem se confundem. Mesmo assim, não é difícil averiguar, especialmente na sociedade ocidental, que os usos mais precisos da palavra são tidos como confiáveis como fonte de informação e de verdade, quando supostamente não dão margem a muitas interpretações, quando seus significados são compartilhados socialmente, ao menos tanto quanto se supõe.

Já o uso predominantemente imagético da palavra escrita – ou que assim o é deliberadamente – funciona como uma licença, a qual tem menor valor de verdade. A literatura pode ser vista como um delírio socialmente aceito, exatamente por não ter o compromisso de ter valor de verdade. Tendo como matéria-prima a linguagem verbal, o romance, ainda que assumidamente ficcional, encontra-se impregnado de uma ordem e de uma concatenação linear, da qual dificilmente pode escapar. Existe uma convenção que rege a ordem de leitura e de entendimento, e é através daquilo que o leitor vai decifrando, daquilo que está impresso, que se pode perceber do que se trata e do que não é dito. Em um romance, aquilo que não é dito, o espaço em branco, as entrelinhas, assim como em qualquer narrativa, são decisivos no processo de significação.

De qualquer sorte, a concatenação do que é dito é o que norteia a significação. A partir da apresentação dos personagens, das suas falas, do enredo, na

ordem e no modo como isso é feito, o leitor decifra e forma juízo a respeito da história. Uma característica normalmente presente no romance é a pluralidade de vozes, que não somente a do autor. Tons e opiniões diversos, freqüentemente antagônicos, estão presentes. Existe um plurilingüismo social e, a depender da temática, a presença de vozes de culturas diversas. As diversas vozes presentes na materialidade do texto indicam um determinado contexto social e histórico ao qual o discurso está associado. De acordo com Bakhtin,

> [o] prosador não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem, não destrói os germes do plurilingüismo social que estão encerrados neles, não elimina aquelas figuras lingüísticas e aquelas maneiras de falar, aqueles personagens narradores virtuais que transparecem por trás das palavras e formas da linguagem, porém, dispõe todos esses discursos e formas a diferentes distâncias do núcleo semântico decisivo de sua obra, do centro de suas intenções pessoais (BAKHTIN, 1998, p. 104).

Sendo assim, pode-se dizer que o romance carrega, na sua própria qualidade material, as diferentes vozes sociais e intenções alheias às do autor. Porém, o autor acentua de uma maneira particular, humorística, irônica, paródica etc, os discursos refratários ao seu (BAKHTIN, 1998, p. 105). Assim, mesmo dando voz a discursos distintos e até mesmo adversários, pode-se concluir que há uma idéia por trás daquilo que é dito. Em outras palavras, a leitura de um romance pode levar à constatação de que existe alguma idéia ou ponto de vista sendo defendido por meio da narrativa.

Alguns elementos do romance podem ser colocados em relação com a iconicidade, por propiciarem, dentro da materialidade do romance, uma analogia com o objeto referido. A estrutura do enredo pode ser responsável, em grande parte, pela atmosfera que se estabelece, exercendo uma função primordialmente icônica. A utilização de retrovisões dá um caráter qualitativo à própria narrativa, no sentido apresentado por Lucia Santaella no artigo "Por uma classificação da linguagem escrita" (1980). Para a autora, o caráter qualitativo ou espacial é típico das narrativas literárias,

que rompem com a linearidade dos eventos com suas organizações paralelísticas, as quais têm como efeito uma multiplicidade de visões sobre um mesmo evento. Nesse caso, é explorado o nível qualitativo das ações, o que aproxima o texto do icônico, uma vez que "o que acaba sendo representado não é o evento, mas as várias dimensões das ações de um evento" (SANTAELLA, 1980, p. 155). Santaella define narrativa espacial como:

> [...] aquela em que a linearidade – começo, meio e fim – da história narrada é rompida, isto é, os eventos não se encadeiam seqüencialmente, uns após os outros, em direção a um fim [...]. Em vez de relações de contigüidade entre as seqüências do acontecimento, estabelecem-se relações mais complexas, ou seja, organizações paralelísticas [...] responsáveis por uma multiplicidade simultânea de visões de um mesmo evento. Desse modo, a narrativa espacial põe em relevo o aspecto mais puramente qualitativo [...] (SANTAELLA, 2005a, p. 326).

Embora o discurso narrativo caracterize-se, em geral, pela existência de um conflito, de um embate, de movimentos de ação e reação, ele pode assumir um teor mais icônico em relação ao seu objeto, como acontece freqüentemente com os textos literários (SANTAELLA, 2005a, p. 326-327).

Além disso, a iconicidade pode ser reforçada também pelas descrições, que constituem uma tentativa de tradução verbal do mundo das qualidades aparentes das coisas e as descrições físicas de personagens ou de ambientes nos romances dirigem a retina mental do leitor para o objeto em questão (SANTAELLA, 1980, p. 151). Santaella faz uma analogia entre a descrição e o ícone, sugerindo que no discurso descritivo ocorre uma tentativa de remeter ao objeto por uma relação de semelhança (SANTAELLA, 1980, p. 151). Embora não se possa generalizar essa noção, uma vez que, em diferentes contextos, uma descrição pode estabelecer diferentes relações, a aproximação feita por Santaella pode ajudar a um direcionamento da discussão a respeito da prosa do romance.

No que concerne aos elementos indexicais, aqueles que funcionam como traços de outros, podemos colocar os sinais de intertextualidade, bem como algumas outras referências que apontam tanto para a narrativa quanto para o que é exterior a ela. Além disso, marcas como a focalização[4], a narração seqüencial, os nomes e as referências intertextuais parecem apontar tanto para a própria narrativa do romance quanto para objetos exteriores, atuando na interface entre o estético e a realidade sensorial e intelectual. A focalização permite jogar com o conhecimento do leitor, com aquilo que ele sabe e o que fica à sombra.

O que se pode perceber é que não são necessariamente uma linearidade e uma racionalidade que dão respostas ou, se respostas são obtidas por meio da razão, elas são provisórias e necessitam de pressupostos que as embasem. O significado que é resultado desse processo mostra-se provisório e é sempre postergado, e o processo de significação é infinito. Um romance pode certamente ter tantas interpretações quantos forem os leitores e até mais, pois a interpretação dependerá do olhar lançado pelo leitor, dentro de um certo contexto de leitura. Ainda assim, é possível discutir, por meio das observações feitas anteriormente, os possíveis pressupostos ou idéias que estão por trás ou podem ser inferidas a partir da história contada e do enredo desenvolvido. Trata-se, nesse caso, de compreender como os aspectos icônicos e indexicais atuam na construção de uma imagem mental, ou seja, o elemento simbólico do romance.

A imagem, por sua vez, é esquizofrênica em si mesma. Não somente porque o olhar engana, mas especialmente porque é aleatória, satura o observador com

[4] 'Focalização' é um termo mais geral para descrever pontos de vista, de escuta e percepção psicológica, visual e ideológica. De acordo com Rimmon-Kenan (1983), este termo, cunhado por Gérard Genette, é normalmente preferível quando for desejável se referir de um modo mais geral à percepção do personagem, embora tampouco esteja livre da conotação óptico-fotográfica (RIMMON-KENAN, 1983, p. 71). A focalização não se restringe ao sentido visual. Há outros aspectos relevantes que a determinam: o perceptual, que se refere ao sensorial, o qual se relaciona ao espaço e ao tempo; o psicológico, que se refere à mente e às emoções; e o ideológico, que diz respeito à visão de mundo conceitual (RIMMON-KENAN, 1983, p. 71-85).

informações sem que uma ordem ou uma seqüência lhe seja fornecida. Ainda que se admita que ela depende, para existir, de um aparelho específico, o qual possivelmente já se habituou a dar ordem às coisas, é necessário que se lhe imprima um sentido, é necessário domesticá-la, porque, por si mesma, não tem ordem nem nexo. Nesse sentido, o cinema, como criação de uma realidade pictórica, porém utilizando-se adicionalmente de outros meios, pode ser visto como uma tentativa de ordenar o mundo caótico das imagens, provendo-lhe uma razão ou uma ordem. O uso da palavra falada e da escrita pelo cinema tornou ainda mais possível que se imprimisse uma lógica, que as imagens do mundo não obedecem por si mesmas. Os modelos de representação tornados padrões mercadológicos podem ser vistos como um passo a mais para se alcançar a ordem das imagens, livrando-as, tanto quanto possível, do caos e da indefinição, em um processo de domesticação (COSTA, 1995).

Nesse sentido, a adaptação pode ser considerada como um recurso para inserir o cinema no campo da lógica, ou de uma certa lógica dominante. Ao mesmo tempo, como já mencionado, a adaptação buscava fornecer ao cinema um maior prestígio, especialmente nos seus primórdios. Afinal de contas, ao aproximá-lo de uma arte consagrada como a literatura, tomando de empréstimos autores e obras renomados, os produtores e realizadores aumentavam o *status* do cinema diante da elite intelectual e dos formadores de opinião. Dessa maneira, a adaptação é também uma forma de aumentar a viabilidade financeira e a probabilidade de lucros mais altos, uma vez que o uso de um romance conhecido pode elevar consideravelmente a bilheteria. Com isso, podemos entender a adaptação também como uma forma de domesticar o cinema.

Como já comentado, atualmente a relação entre literatura e cinema, no que concerne à questão financeira e à publicidade, é recíproca, uma vez que o filme, especialmente no contexto do cinema comercial, também ajuda a incrementar

consideravelmente a venda de romances adaptados (CRUZ, 1996; CRUZ, 2004b). Depois de mais de cem anos de história, o cinema já é visto como uma arte independente, freqüentemente glamourizada e fetichizada, que tem o seu lugar de prestígio na sociedade. Além disso, um filme é capaz de atingir um grande número de pessoas e se utilizar de formas desenvolvidas de veiculação e distribuição, funcionando como uma grande propaganda para diversos produtos (CRUZ, 2004a), inclusive o romance que lhe emprestou, ao menos, o nome.

O que se tem, portanto, é um conjunto complexo de fatores a se considerar quando se pretende discutir a questão da adaptação. Trata-se de um processo que envolve uma multiplicidade de variáveis, as quais podemos analisar sob a ótica das categorias semióticas definidas. De acordo com a perspectiva que se queira enfatizar, isto é, a depender do aspecto a ser colocado em foco, é plausível admitir uma predominância de determinada categoria de tradução intersemiótica.

Dessa forma, a tradução icônica remonta àqueles aspectos mais comumente associados à criação artística, como a veiculação de sensações e emoções, por meio da materialidade do meio. Na adaptação, os signos literários que remetem à analogia e à qualidade dos objetos do romance são recriados no filme, ou seja, são traduzidos em signos fílmicos. Deve-se chamar a atenção para o fato de que o reconhecimento dessa transformação não deve ser confundido com uma idealização da criação artística, o que ficará mais claro posteriormente. Porém, buscamos compreender aqui de que modo são reconstruídos, nos filmes, determinados elementos do romance adaptado que atuam como portadores de propriedades análogas ao objeto ao qual se referem. Veremos mais adiante quais são esses elementos.

A tradução indexical, por sua vez, representa a transformação da narrativa literária na cinematográfica. Isso envolve os diversos elementos da narrativa, a re-

configuração dada aos personagens, lugares, tempo, focalização, eventos narrados. Por outro lado, para além dos rastros do romance e da sua reformulação pelos signos fílmicos, a tradução indexical abrange também outras marcas e referências, não necessariamente contidas no romance. Pode-se observar a presença de leituras e experiências do realizador, da tradição cinematográfica, do histórico dos atores e sua conseqüente percepção no imaginário popular, bem como de outros textos que se relacionam com o filme e atuam direta ou indiretamente no processo tradutório.

A transmutação de um romance para um filme é também um processo de deformação, fato que pode ser evidenciado mais claramente na análise da tradução indexical, uma vez que esta se trata predominantemente de uma série de modificações deliberadas no texto de origem. Um romance adaptado fornece a fonte de informações e de conteúdo narrativo, que são decididamente resumidos, reordenados, estendidos, transformados, desfigurados, de acordo com as decisões dos realizadores e com as peculiaridades e exigências do cinema. Modificações podem ser empreendidas, por exemplo, com o intuito de aumentar o ritmo da narrativa, dar um desfecho que supostamente agrade mais ao grande público, evitar questões presumivelmente controversas, entre outras razões. Outras são feitas em nome de uma tradição, da fidelidade a uma escola cinematográfica, por influência do pertencimento dos realizadores a determinado meio artístico. Há ainda alterações na narrativa que concernem às experiências dos realizadores, à influência da sua própria biografia, leituras e vivências. Inclui-se aqui a própria escolha das atrizes e dos atores, que por si só já constitui uma transformação, mesmo pela óbvia razão de que os personagens de um romance são criados no discurso e não materializados em uma figura humana.

A tradução simbólica reflete os pressupostos e a ideologia dos realizadores, sua posição diante do mundo e das questões levantadas pelo romance, bem como sua

relação com o mercado. Podemos supor que, quando o cineasta ressalta a arbitrariedade da imagem, ele esteja se contrapondo às regras, inclusive mercadológicas, mas, acima de tudo, de disciplina do pensamento. Por outro lado, podemos sugerir também que, quando ocorre, no filme, uma adequação aos padrões narrativos mais lineares, o resultado seja um alinhamento com o poder financeiro, favorecendo-se a manutenção de uma certa ordem. Obviamente, preconceber essas idéias representa um risco, já que talvez seja possível subverter a ordem para servir a interesses financeiros e mesmo totalitários, ao passo que pode ser ainda plausível a utilização dos padrões tradicionais para sugerir alternativas de pensar o mundo. Ainda assim, essas suposições ora levantadas serão retomadas posteriormente na análise das adaptações.

Ademais, lembrando-se que cada um dos níveis de tradução abordados faz parte de um único e multifacetado processo, deve-se atentar para o fato de que a criação no sistema alvo se dá a partir e por meio dos diversos fatores citados. Isso significa que não cabe, segundo nossa posição, separar aquilo que seria considerado como uma criação genuína, por exemplo, das interferências que o senso comum tende a entender como externas ao exercício artístico. Ao contrário, os diversos aspectos fazem parte de um mesmo processo.

Em uma analogia com a arte em geral, a qual pode ser considerada uma adaptação de idéias, sentimentos e sensações em um determinado sistema de signos, supomos que façam parte da criação artística os diferentes níveis – icônico, indexical e simbólico. Sendo assim, a materialidade do sistema de signos utilizado, mas também as experiências e vivências do(a) artista, a tradição no seu campo artístico, suas próprias leituras, e, por fim, a ideologia subjacente e os compromissos assumidos por ele(a), são fatores que igualmente constituem a arte e contribuem para a criação. Em outras palavras, todas as "negociações" citadas fazem igualmente parte da arte; levando esse

fato em consideração, buscamos dar um passo a mais na direção contrária à sua idealização.

A classificação que estabelecemos aqui lança luz sobre as várias facetas da adaptação cinematográfica, provocando uma reflexão sobre o próprio conceito de adaptação. Normalmente, o filme é considerado uma adaptação de um romance quando os seus realizadores assim o expressam, ou seja, quando declaram que se trata de um filme adaptado de dado romance. Em outras palavras, quando o realizador fílmico declara que o seu filme é uma adaptação, nesse momento ele está fazendo a adaptação. Trata-se de uma sentença performativa, no sentido colocado por Austin (1990, p. 25), assim como o são "Aceito esta mulher como minha legítima esposa", "Batizo este navio com o nome de Rainha Elizabeth", ou "Lego a meu irmão este relógio", para mencionar exemplos citados pelo próprio Austin (p. 24). Uma vez que isso é declarado, freqüentemente o leitor/espectador tende a identificar e julgar a conformação do conteúdo narrativo do livro para o filme. Segundo a nossa proposta, o conteúdo narrativo, que identificamos como primordialmente indexicais, representa um dos níveis da adaptação, mas não necessariamente a referência principal. Por exemplo, a adaptação pode reforçar a tradução icônica, caso o realizador busque levar ao cinema, por meio da materialidade do filme, os elementos do romance mais relacionados à atmosfera, ainda que construa uma narrativa que tenha poucos pontos de contato com a do romance. Ou pode reforçar a tradução simbólica, procurando traduzir uma apreensão racional ou a ideologia inerente ao romance. No estudo que aqui realizamos, a passagem do conteúdo narrativo do livro para o filme corresponde a uma parcela de uma das traduções realizadas, que é a indexical.

Tendo isso em vista, a análise das adaptações levará em conta os seguintes aspectos: 1) a transmissão de sensações e analogias a estados de espírito, constituindo

assim uma determinada atmosfera; 2) as marcas ou sinais impressos pelo cinema, os quais remetem tanto a algum objeto quanto ao fazer cinematográfico; 3) as idéias ou apreensões racionais a partir do que é apresentado pelo filme.

Uma avaliação preliminar em relação aos elementos do cinema permite que se faça uma divisão entre trilha sonora, imagem e palavras, as quais podem ser colocadas em analogia, respectivamente, à predominância do caráter icônico, indicial ou simbólico. Santaella (1989) sugere que a linguagem musical está predominantemente associada a estruturas não-representativas, funcionando como mera qualidade e possibilidade. A linguagem visual, por outro lado, está relacionada com as formas de representação ou, mais precisamente, com o embate entre o objeto e o meio material que o representa. Por outro lado, a linguagem verbal, pelos motivos expostos na seção anterior, estaria associada principalmente ao símbolo (p. 46).

Entretanto, uma vez que o cinema se constitui desses meios – a música e os ruídos, por um lado, bem como a imagem cinematográfica e, finalmente, a palavra, tanto falada quanto escrita –, percebemos que se trata de um complexo sistema de signos, que potencialmente utiliza, devido a sua própria materialidade, uma diversidade de possibilidades sígnicas. Desse modo, seria uma simplificação exagerada ignorar que os diversos elementos mencionados se justapõem e atuam de forma conjunta, nem sempre obedecendo a uma classificação simplificadora.

A linguagem falada ou escrita, se utilizada poeticamente em conjunção com a imagem e/ou a música, pode intensificar a iconicidade, já que tem o potencial de incrementar a capacidade de ressaltar a qualidade e as sensações. Por outro lado, a imagem pode, dependendo da maneira como é usada, utilizar-se de convenções que enfatizem o caráter simbólico, assim como a música pode propiciar ao espectador um esclarecimento racional sobre alguma questão. Por exemplo, a letra de uma música pode

direcionar a apreensão do espectador em relação à idéia que o cineasta pretende transmitir.

Portanto, ainda que eventualmente nos refiramos a algum elemento do cinema em particular, partiremos da idéia de que é na conjunção dos diversos meios e elementos que o cinema expressa o seu caráter icônico, indexical ou simbólico. Tendo isto em mente, é possível compreender de que forma a ênfase em cada um desses três aspectos pode ser modificada. É claro que não se pretende aqui alcançar uma lei geral, mas definir os conceitos em jogo, de forma que a discussão realizada ulteriormente sobre a adaptação possa ser produtiva. Assim, serão abordadas as possibilidades da linguagem e da arte cinematográficas que nos interessem mais diretamente para tal discussão.

Inicialmente, podemos tomar como elemento de análise o plano. Podemos defini-lo como um segmento contínuo de filme, ou seja, o intervalo entre dois cortes consecutivos, sendo com freqüência considerado a unidade básica perceptível de um filme (HARRINGTON, 1973. p. 9). O plano pode ser abordado em relação à analogia que ele permite com o objeto representado, mesmo se admitindo que a similaridade com o referente seja culturalmente ensinada. Além disso, o plano poderá ser um índice do referente, uma vez que é a impressão cinematográfica deste na materialidade do cinema. Finalmente, um determinado tipo de plano pode ser considerado um símbolo, caso, no desenvolvimento do cinema, ele tenha estabelecido um certo sentido convencional, o qual naturalmente pode variar com o contexto em que se apresenta.

O plano é comumente classificado de acordo com a distância entre a câmera e o objeto filmado. Assim, entre o plano geral (aquele que mostra os personagens afogados no cenário) e o primeiríssimo plano (que mostra o rosto ou uma parte dele

ocupando todo o enquadramento), temos, por exemplo, o plano de conjunto e o plano americano (AUMONT; MARIE, 2003, p. 101).

Em termos de significados em potencial, um plano geral é distinto de um primeiríssimo plano. Ou, a depender do contexto, os *close-ups* podem freqüentemente ser vistos como revelações dramáticas do que está realmente acontecendo por trás das aparências (BALÁZS, 1992, p. 261; CRUZ, 1997, p. 31). Seymour Chatman considera que os *close-ups* funcionam como um elemento extremamente poderoso na estrutura do suspense (CHATMAN, 1992, p. 408). Para Marcel Martin, a tomada em *plongée* (de cima para baixo) "tende [...] a apequenar o indivíduo, a esmagá-lo moralmente, rebaixando-o ao nível do chão, fazendo dele um objeto preso a um determinismo insuperável, um joguete da fatalidade" (MARTIN, 1990, p. 41). Epstein afirma que "seja para melhor ou para pior, o cinema, em seu registro e reprodução de seres, sempre os transforma, os recria numa segunda personalidade [...]". O primeiro plano, por exemplo, provê de autonomia elementos que normalmente são secundários ou só existem como partes de um todo (EPSTEIN, 1983, p. 284).

Com freqüência, são feitas comparações entre o plano e o parágrafo, visto que, de uma forma geral, ambos fornecem uma idéia e oferecem as evidências e argumentos que a apóiam (HARRINGTON, 1973, p. 10). No entanto, deve-se observar uma diferença básica entre a linguagem verbal e o cinema: enquanto aquela fornece as informações contiguamente, uma a uma, o plano simplesmente as mostra simultaneamente.

Além disso, o cinema não se limita ao plano, o qual adquire seu significado a partir do contexto (HARRINGTON, 1973, p. 10). A relação de um plano com os planos contíguos ou de uma imagem com a anterior e a posterior não pode ser ignorada (DELEUZE, 1985, p. 55), nem tampouco outras convenções, como o gênero do filme.

Freqüentemente, a montagem – que consiste justamente na operação de ligação dos planos – é tida como o mais importante meio de expressão do cinema e, de acordo com o uso que se faz dela, os significados podem variar indefinidamente (MAY, 1967, p. 58-59).

Levando-se isso em conta, não se pode dizer de antemão o significado que determinada imagem assumirá, o que fica ainda mais claro quando consideramos a sua utilização em conjunto com um ruído ou uma música. A imagem de um caixão, por exemplo, pode provocar uma sensação de medo ou tensão, como pode simplesmente denotar uma instância particular do referido objeto. Isso significa que o filme mostra o objeto ao qual se refere, juntamente com todos os efeitos que a imagem do objeto pode causar. Freqüentemente é mencionado o excesso de realidade do cinema, o qual o cineasta esforça-se para frear ou dosar, de forma a dar outros sentidos às suas imagens que não necessariamente aqueles trazidos da realidade. Portanto, a imagem cinematográfica pode ser posta em relação ao ícone, uma vez que se refere ao seu objeto por assemelhar-se a ele, mas também ao índice, sendo o registro de algo existente.

O chamado efeito de real do cinema é muitas vezes colocado em relação à inclusão do espectador no sistema representativo, como se fizesse parte do mesmo espaço. Essa inclusão do espectador seria capaz de fazê-lo tomar os elementos da representação como sendo as próprias coisas. Um exemplo mítico deste efeito e da impressão de realidade do cinema é o pavor que teriam sentido os primeiros espectadores do filme *A chegada do trem na estação de Ciotat* (1895), os quais, de acordo com os relatos, teriam fugido desesperadamente temendo ser atropelados pelo trem mostrado na tela (AUMONT, 1995, p. 148-152; CRUZ, 2004b).

Além da iconicidade que a impressão de realidade pode invocar, existe também aquela relacionada às possibilidades e à qualidade do objeto representado.

Assim como Cruz (1997), Brakhage compara o olho, capaz de qualquer imaginação, e a câmera-olho, que seria limitadora e mentirosa, uma vez que transmite uma determinada perspectiva, dirige a luz, limita o enquadramento da imagem, modifica a velocidade (BRAKHAGE, 1992, p. 73). Quando Balázs, por exemplo, refere-se ao *close-up* como "revelações dramáticas do que está realmente acontecendo por trás da superfície das aparências", ou "fotos que expressam a sensibilidade poética do diretor" (BALÁZS, 1992, p. 261)[5], talvez possamos dizer que ele está enfatizando a iconicidade da imagem figurativa que esse recurso provê, o que implica na criação de uma nova qualidade puramente plástica. Arnheim, por sua vez, refuta a noção de que o cinema executaria uma mera reprodução mecânica da realidade (ARNHEIM, 1989, p. 18), recomendando normativamente a utilização das peculiaridades do meio cinematográfico para atingir efeitos artísticos (p. 108)[6]. Independentemente do que para ele significa arte, podemos perceber que Arnheim admite e critica a ênfase na indexicalidade da imagem e simultaneamente defende o reforço da sua iconicidade ao afirmar, por exemplo, que

> [...] mesmo aqueles que consideram a câmera cinematográfica como uma máquina de gravar automática devem compreender que até na mais vulgar reprodução fotográfica de um simples objeto é necessário sentir a sua natureza, o que está para além de qualquer operação mecânica (ARNHEIM, 1989, p. 19).

No mesmo sentido, Leo Charney (2004), remetendo-se ao pensamento de Epstein, destaca que a reprodução mecânica promovida pelo cinema não se limita à representação de um objeto, mas sempre o transforma em um novo objeto: "Ao tornar-se parte do fotogênico, o objeto na tela difere do que era antes. [...] A fotogenia incorpora a repetição, no entanto, a repetição é inefavelmene diferente" (CHARNEY, 2004, p. 327). De fato, o caráter icônico da imagem cinematográfica é destacado por

[5] "[...] dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances". [...] pictures expressing the poetic sensibility of the director (BALÁZS, 1992, p. 261).

[6] O ensaio de Arnheim, escrito nos anos 1930, procurava defender o direito do cinema de poder, dependendo do uso dos seus componentes, ser considerado arte (ARNHEIM, 1989, p. 18).

Epstein, para quem a película inscreve uma idéia sem consciência, latente, secreta e maravilhosa (EPSTEIN, 1983, p. 277), o que podemos associar ao ícone, no sentido peirciano.

Entretanto, como já observamos, sendo um registro fotoquímico do "real", a imagem fotográfica – e, por extensão, a cinematográfica – aponta metonimicamente para o objeto, é um rastro dele, ou seja, um índice ou uma marca deixada na película por um processo que registra algum objeto em um momento particular. Pode-se afirmar que, em relação ao objeto referido, o caráter de índice é o que predomina, já que a imagem materializa uma singularidade, isto é, imprime sobre um meio material – a película – um instante do objeto ao qual remete (XAVIER, 1984, p. 11). Bazin e Kracauer, que defendiam a objetividade do filme e viam uma ligação ontológica entre a fotografia e o que ela representa, enfatizariam, de acordo com Robert Stam, o caráter representativo, indexical, da imagem (STAM *et al*, 1992, p. 186).

Além disso, a ilusão da iconicidade da imagem fotográfica e cinematográfica pode ser percebida se atentarmos para o fato de que ela é codificada culturalmente, é ideológica e seu caráter representativo é fruto de determinadas convenções como, por exemplo, o código da perspectiva renascentista (STAM *et al*, 1992, p. 186). Em outras palavras, não se pode negligenciar o caráter simbólico e convencional da imagem cinematográfica, já que o que se vêem são fotografias – representações bidimensionais – em movimento, causando, assim, a ilusão de movimento real.

Isso significa que, mesmo que admitamos que a imagem fotográfica contém um alto grau de realidade em relação a outras formas de representação, podemos perceber que ela é caracterizada pela iluminação, pela cor, pelo ângulo em que foi tomada, enfatizando determinados elementos e diminuindo a presença de outros. Em *A arte do cinema*, livro cujos textos foram publicados pela primeira vez nos anos 30,

Arnheim realiza uma descrição dos efeitos causados pelos processos cinematográficos, já demonstrando a consciência de que o cinema se utiliza de convenções e de códigos. Como exemplo, podemos destacar o movimento de câmera que, para este teórico, implicaria a representação de estados e atitudes subjetivos, como a queda, vacilação ou vertigem, entre outros (ARNHEIM, 1989, p. 106).

É em parte por uma convenção, portanto, que aceitamos que as imagens representam alguma coisa e que o universo da ficção ganha coerência e verossimilhança, pois a consistência do filme é construída em função da colaboração do espectador, da suspensão na sua vigilância, e da experiência e educação cinematográficas (AUMONT, 1995, p. 150). Além disso, na utilização de seus diversos elementos e, principalmente, na sua conjugação, o filme adquire e intensifica seu caráter simbólico.

Ainda assim, a conjugação da imagem e do som propiciada pelo cinema fornece uma considerável riqueza perceptiva. Para Aumont, "o filme bombardeia o espectador com impressões visuais e sonoras [...] por meio de uma torrente contínua e apressada [...]" (AUMONT, 1995, p. 150). As imagens atravessam o espectador como uma flechada, exigindo-lhe uma elaboração imaginária e uma reação para que se construa sentido (SAMPAIO, 2000, p. 54). A conjugação das imagens com a trilha sonora freqüentemente provê uma maior quantidade de informações e contribui na construção da atmosfera do filme (CRUZ, 1996).

A trilha sonora de um filme consiste nas músicas, nos ruídos e nas falas. A música, considerada na sua generalidade, tem um papel significativo na disposição ou atmosfera do filme, ou de uma cena, uma vez que fornece a qualidade e a sensação ao espectador, de acordo com o que o realizador queira transmitir (CRUZ, 2004b). Para comprová-lo, é suficiente lembrar alguns usos tornados clássicos, como nos filmes

Psicose (*Psycho*, 1960), de Alfred Hitchcock, em que o potencial icônico da música, especialmente em virtude do volume e do tom, propicia um dos momentos de terror que mais marcaram o cinema, a saber, a cena em que Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, é morta durante o banho; ou em *Tubarão* (*Jaws*, 1975), de Steven Spielberg, cuja música tema parece representar, por si mesma, a aproximação ameaçadora do tubarão.

Em geral, talvez seja possível afirmar que a música tem um caráter qualitativo, especialmente devido ao fato de que se relaciona com as sensações e as emoções. Além disso, ela é freqüentemente utilizada de forma a imitar a aparência das coisas, sejam estas concretas ou não. De fato, a música inscreve-se de forma primordial na categoria das impressões, por meio de imagens mentais, e se apresenta de forma efêmera, imediata, presente. É uma linguagem fundada na iconicidade, uma vez que trabalha com o signo da semelhança e, sendo pura evolução temporal, fugaz, evanescente, nunca se fixa e carece de referenciais (PLAZA, 2001, p. 60).

Por outro lado, a música pode também ser usada em um caráter especialmente referencial, ou mesmo simbólico, o que indica que o seu caráter analógico deve ser relativizado. Mais uma vez é necessário ressaltar que é o contexto específico e a relação entre os vários elementos que permitem uma compreensão do papel desempenhado por cada signo.

Por exemplo, os ruídos geralmente fornecem o que há de intermediário entre o objeto referido e o que refere a ele, uma vez que criam, dentro da materialidade do cinema, sons análogos a outros existentes fora da ficção. Além disso, sua criação tem o caráter de singularidade, já que eles imprimem, na trilha sonora do filme, uma passagem particular da ficção fílmica. O ruído dos passos de uma pessoa em um filme, por exemplo, materializa no cinema, por meio dos seus próprios recursos, sons que indicam a existência do meio, assim como aponta para sons da realidade à qual se refere. De uma

maneira geral, não é o som de passos reais que é gravado, mas sim a recriação, por outros meios e materiais, de sons que a ele se assemelhem. Apontando para os dois lados, isto é, para o material que de fato os produz e, simultaneamente, para o objeto que representam ou ao qual remetem dentro da ficção, os ruídos do filme podem ser vistos como predominantemente indiciais.

Entretanto, é possível observar que o ruído pode tender para a analogia, reforçar a referencialidade ou atingir um nível simbólico. O ruído pode ser considerado mais próximo ao analógico quando a sua qualidade é utilizada de forma a transmitir alguma sensação, sentimento ou emoção. Harrington afirma que sons ambientes têm função semelhante à música de fundo na intensificação da tensão. Para o autor, sons ambientes provocam um incremento da sensação de realidade criada pelas imagens visuais, fazendo o espectador ultrapassar mentalmente os limites do enquadramento (HARRINGTON, 1973, p. 39). Pode-se notar que é ao caráter icônico do ruído que este autor está dando atenção. Nitidamente, Harrington valoriza alguns usos do som em detrimento de outros, refletindo alguns conceitos datados relacionados ao valor artístico. O que aproveitamos aqui é a sua observação sobre o uso dos ruídos para aumentar a carga dramática ou alguma sensação particular. Devemos destacar, porém, que a identificação do sentimento veiculado pelo filme por meio do ruído é, em grande parte, um trabalho de interpretação. O aspecto icônico do ruído, portanto, está relacionado aos sentimentos, à atmosfera – seja de tensão, de solidão, de angústia etc – mas uma avaliação positivista do efeito que será obtido, como Harrington por vezes dá a entender, pode tender ao impressionismo ou à generalização. Ademais, considerar que alguma utilização do ruído tenha um valor superior a outra é definitivamente questionável.

A referencialidade do ruído, por outro lado, é reforçada devido ao fato de representar uma instância particular do objeto referenciado. Por exemplo, o som dos passos de uma pessoa, ou uma batida numa porta, ou o ronco de um motor são referências a acontecimentos singulares de cada um desses sons. O ruído conecta, nesses casos, o material fílmico àquilo a que este se refere dentro de um evento particular da narrativa. Freqüentemente, um ruído desse tipo se associa à narrativa, contribuindo diretamente para a sua construção. Assim, um som de uma trovoada é um sinal de que uma tempestade começará, assim como o som de um apito pode indicar que um determinado personagem foi avistado pela polícia. É dessa forma que o som antecipatório de uma ação em geral enfatiza o caráter referencial.

O terceiro caso é o uso simbólico do ruído, que é fruto de uma convenção que tanto pode se estabelecer dentro de um filme específico – quer dizer, um filme pode criar suas próprias convenções – quanto pode fazer parte da própria instituição cinematográfica. O tique-taque de um relógio pode ser utilizado como símbolo da passagem do tempo (EISENSTEIN, 2002, p. 18-19). Além disso, ao tentar criar imagens mentais, o ruído está sendo utilizado no seu caráter simbólico. Por exemplo, se é mostrada uma mulher em primeiro plano e, em seguida, ouve-se o som de uma escada rangendo, é bastante provável que o espectador conclua que um intruso está presente (HARRINGTON, 1973, p. 40). O fato de o uso do som, conjugado ou não com a imagem, levar a uma conclusão racional por parte do espectador mostra que uma convenção está sendo utilizada.

Neste caso, estamos falando do ponto de escuta, expressão cunhada por Michel Chion em analogia ao ponto de vista (STAM *et al*, 1992, p. 62). Do mesmo modo que o manuseio do ponto de vista define o personagem cuja percepção visual está sendo veiculada, o ponto de escuta determina aquele cuja percepção auditiva está sendo

transmitida. Um termo mais geral para descrever pontos de vista, de escuta e percepção psicológica, visual e ideológica é a focalização. Este termo, cunhado por Gérard Genette, embora tampouco esteja livre da conotação óptico-fotográfica, é, segundo Rimmon-Kenan (1983, p. 71), mais indicado para designar a percepção de um personagem, e será predominantemente utilizado neste trabalho.

Os usos do ruído no cinema citados aqui, vale sempre lembrar, normalmente ocorrem concomitantemente, e o que pode ser observada é a predominância de um deles. O exemplo anterior do relógio demonstra-o de forma bastante clara: o tique-taque pode ser símbolo da passagem do tempo, como ressaltou Eisenstein, mas ao mesmo tempo pode aumentar a tensão e o suspense (se o seu volume é aumentado, por exemplo), assim como ser uma referência à existência de um relógio.

Finalmente, as palavras faladas são a parte da trilha sonora que apresenta um maior caráter simbólico, uma vez que são signos arbitrários que nos aproximam mais da razão e da convenção. É claro que a gama de possibilidades é infindável, e um filme pode utilizar o que a linguagem verbal possui de mais ambíguo, ou pode reforçar o caráter poético, afastando-se do automatismo verbal. De qualquer modo, a imagem recebe a complementação dos elementos sonoros, dentre eles as palavras, as quais passam a interferir na leitura, quando não a determinam (MANZANO, 2003, p. 108).

Entretanto, em geral pode-se afirmar que as palavras faladas muitas vezes são utilizadas de forma a direcionar as imagens – as quais podem sempre levar a outros significados possíveis – a um raciocínio mais linear, reduzindo a polissemia. No sentido em que limita as significações das imagens e remete a um conceito mental, a um juízo racional, ou seja, a algum nível de conclusão ou de restrição das possibilidades imagéticas, além de possuir um caráter em que prevalece a convenção arbitrária, a palavra falada é principalmente simbólica.

Como já abordamos, a palavra escrita é matriz do simbólico, uma vez que se utiliza de um código convencional. Ela desempenha um papel muito relevante no que concerne à significação. Afinal, pode prover o espectador de uma noção ou idéia; pode fazer parte da própria cena, como nos letreiros, assim como pode estar fora da cena, quando explica algo que está acontecendo ou vai acontecer, ou contextualiza a situação para localizar o espectador; além disso, a escrita é utilizada nas legendas de filmes estrangeiros, fato que não pode ser negligenciado, uma vez que afeta a significação.

De um modo geral, a palavra escrita tem sido negligenciada, como se não fosse parte autêntica do cinema (ELLIOTT, 2003, p. 79; ELLIOTT, 2004, p. 11-12). Kamilla Elliott (2003) julga esta concepção como uma reminiscência das defesas de territórios artísticos do século XIX, em que as ilustrações normalmente eram submetidas às palavras e o seu uso só era recomendado quando as palavras não fossem capazes de se expressar por si mesmas. De modo semelhante, compara Elliott, os cineastas e críticos recomendam constantemente que as palavras só sejam usadas quando as imagens não forem capazes de se expressarem completamente (p. 79)[7]. Mais uma vez, vê-se nessa noção um preconceito que é fruto de uma necessidade de separação e de segmentação das artes e das linguagens (p. 79), dentro da lógica do dividir para conquistar, ou seja, os objetos são segmentados para que possam ser compreendidos e, por fim, dominados. De fato, a palavra escrita é tão própria do cinema quanto os sons e as imagens, merecendo ser levada em consideração se quisermos compreender o fenômeno da construção de sentido pelo cinema.

Como sabemos, o cinema pode ser visto como um sistema híbrido, visto que as suas diversas trilhas atuam conjuntamente. Alguns comentários sobre o uso conjunto

[7] Esta concepção é ironizada em uma cena do filme *Adaptação* (*Adaptation*, 2002), de Spike Jonze: um professor de roteiro cinematográfico ensina que o recurso da narração *voice-over* nunca deveria ser usado, pois representaria um fracasso para o roteirista, incompetente para expressar suas idéias por imagens; na mesma cena, o filme se utiliza exatamente deste recurso, uma vez que o pensamento do personagem central, um roteirista cheio de conflitos, é passado dessa forma ao espectador.

dos diversos elementos do cinema poderão possibilitar uma melhor compreensão da análise da adaptação, a qual é discutida no terceiro capítulo.

Diversos autores observam que o cinema clássico tende a estabelecer um vínculo de redundância entre a imagem e o som, ou seja, espacializa o som, o qual não teria que necessariamente acompanhar a imagem de forma biunívoca (XAVIER, 1984, p. 27). Esse vínculo, que aumenta a iconicidade do sistema de representação do cinema, é, neste caso, conjugado com a coerência do universo ficcional, de forma a construir uma narrativa linear e aumentar o efeito de realidade (AUMONT, 1995, p. 150).

Naturalmente, isso não equivale a uma neutralidade de uma câmera que se limita a registrar a cena de fora. De fato, a câmera pode ocupar vários lugares e oferecer perspectivas diversas. Entretanto, o espaço e o tempo da narrativa fílmica clássica conservam-se claros e homogêneos, concatenando-se dentro de uma lógica linear. As cenas e as seqüências são interligadas de forma nítida, e o seu encadeamento desenvolve-se conforme uma relação de causa e efeito clara e progressiva (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27). Ainda que haja descontinuidades na transição de um plano ao outro, é reestabelecida a continuidade no nível da narração. Tenta-se também obter o máximo de rendimento dos efeitos da montagem, tornando-a ao mesmo tempo invisível (XAVIER, 1984, p. 24). Isso quer dizer que a continuidade espaço-temporal, a qual é construída por meio do modo como os planos são conectados, formando as cenas, e do modo como as cenas são conectadas, formando as seqüências, provê de coesão o conjunto, estabelecendo uma unidade que naturaliza a montagem (p. 24). Além disso, no cinema clássico os personagens são em geral bem definidos, sendo um deles normalmente central para a narrativa, que se desenvolve a partir dos conflitos que ele atravessa (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27). Assim, o cinema clássico torna o plano e a imagem índices da narrativa, partes constituintes suas, e transforma a

montagem em uma operação lógica que busca fornecer coerência e unidade à narrativa. Para Xavier (2003b), o cinema clássico é o ápice do olhar melodramático. O autor defende que é no cinema clássico,

> [...] mais do que em qualquer outra proposta, que vemos realizado o projeto de intensificar ao extremo nossa relação com o mundo-objeto, fazer tal mundo parecer autônomo, existente em seu próprio direito [...]. Somos aí convidados a tomar o olhar sem corpo como dado natural (XAVIER, 2003b, p. 45).

Dessa forma, a narrativa fílmica ganha uma vida independente e o espectador atua como um *voyer* de um mundo que lhe é externo.

Para empreender uma análise fílmica, podemos nos utilizar dos conceitos de fábula e enredo, da forma como estabelecidos por David Bordwell (1985), a partir de noções provenientes do formalismo russo. De acordo com o autor, a fábula ou história corresponde ao construto imagético que criamos progressiva e retroativamente. Trata-se da ação obedecendo à ordem cronológica e a uma relação de causa e efeito. Sua construção não é arbitrária, uma vez que tem por base uma lógica que leva em consideração os personagens, lugares e ações, bem como uma busca das motivações e relações de causalidade, temporalidade e espaço, entre outros dados (BORDWELL, 1985, p. 49). Já o enredo consiste nos eventos da forma como são ordenados e narrados em uma narrativa particular, podendo ser definido, no caso do cinema, como a arquitetura de acordo com a qual a fábula é apresentada no filme (p. 50). Tanto a fábula quanto o enredo, para Bordwell, são independentes do meio, o que equivale a afirmar que um romance e um filme, por exemplo, poderiam ter em comum uma determinada fábula e um determinado enredo.

Um outro elemento que Bordwell define é o estilo. Este corresponde ao uso sistemático de dispositivos cinematográficos, sendo, dessa forma, dependente do meio. Uma mesma fábula, com um mesmo enredo, pode se apresentar de formas diferentes, conforme o estilo escolhido (BORDWELL, 1985, p. 50). Além disso, o estilo relaciona-

se às técnicas cinematográficas escolhidas. O caso mais comum é que ele seja controlado pelo enredo, ou seja, a técnica fílmica é utilizada para realizar o enredo. Entretanto, freqüentemente as marcas estilísticas são utilizadas de um modo que não esteja necessariamente justificado pelo uso de informação pelo enredo. Isso pode ser interpretado como uma estratégia do enredo, tendo em vista esconder alguma relação de causa e efeito. No entanto, quando isso acontece sistematicamente, sem que haja uma ligação com o enredo e a fábula, é possível que se esteja chamando atenção para as marcas estilísticas (p. 55).

Ainda de acordo com Bordwell, a relação entre a fábula e o enredo é mediada pela lógica narrativa, uma vez que o enredo pode tornar mais fácil ou mais difícil a construção das relações de causa e efeito entre os eventos, bem como das relações de paralelismo; pelo tempo, pois a construção do tempo da fábula pode ser ajudada ou perturbada pelo enredo; pelo espaço, considerando-se que o enredo pode facilitar ou dificultar a construção do espaço da narrativa pelo fruidor.

Vanoye e Goliot-Lété (1994) observam que certas tendências atuaram na direção contrária ao cinema clássico, como o cinema soviético dos anos 20, o qual não desejava simplesmente contar histórias, mas principalmente marcar o significado histórico dos acontecimentos. A montagem assume um papel preponderante, no sentido de interpretar e construir significados; o impressionismo francês, que desejava libertar o cinema da submissão ao teatro e ao romance e para o qual o cinema estaria desobrigado da tarefa de contar histórias, e estaria sustentado em suas riquezas formais; o Dadaísmo e o surrealismo, centrados em formas abstratas, sem obedecer à lógica clássica, cultivando o onirismo, as imagens mentais, a provocação; e o expressionismo alemão, oposto ao realismo e à verossimilhança, com a sua típica criação de universos ficcionais

alucinatórios e ao trabalho de composição de imagens (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 25-33).

De fato, esses diversos movimentos ou tendências estéticas procuraram se contrapor à reprodução mimética do mundo, sendo, por isso, considerados anti-realistas. A ênfase se desloca das formas e imagens figurativas para formas não-representativas, como é o caso do cinema impressionista, ou também para as formas simbólicas, como ocorre no cinema soviético. Já no surrealismo, a montagem é utilizada de maneira a romper a ilusão da continuidade, com freqüência frustrando a expectativa de quem espera uma linearidade narrativa, ao se contrapor à construção de um espaço marcado pela verossimilhança e quebrar as regras e convenções do olhar cinematográfico (XAVIER, 1984, p. 95).

Tais movimentos exerceram uma influência marcante sobre a cinematografia posterior em diferentes aspectos, como a montagem, a iluminação, os planos, entre outros (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 33). De acordo com a concepção adotada por Vanoye e Goliot-Lété (1994), no contexto do chamado cinema moderno podemos destacar como características as narrativas menos ligadas organicamente, contendo ambigüidades e lacunas; personagens menos nítidos; confusão das fronteiras entre subjetividade e objetividade; forte presença do autor e de suas marcas estilísticas; e a tendência à reflexividade.

Em parte, tais características são função do enredo, que pode ocultar informações do(a) espectador(a) a respeito da fábula. Para isso, manipula-se a informação causal, das relações de causa e efeito entre os eventos (BORDWELL, 1985, p. 53). Por outro lado, a construção dos diálogos e sua ambigüidade também podem contribuir para gerar alguma confusão e uma perda de orientação, por parte do espectador, a respeito da trajetória da narrativa e das motivações dos personagens, bem

como fazer referências diretas ou indiretas a outras obras. Essas referências também podem estar presentes na escolha dos cenários, dos atores e das músicas, somente para citar alguns itens.

Além disso, elementos cinematográficos, tais como a montagem, o movimento de câmera, a fotografia ou a iluminação, tanto podem determinar o estilo do realizador quanto tornar o enredo menos ou mais linear, a depender da sua conjugação. Como exemplo, podemos citar o uso da câmera subjetiva, a qual assume o ponto de vista de algum personagem, observando os acontecimentos da sua posição, como se enxergasse com os seus olhos (XAVIER, 1984, p. 26); tal recurso pode confundir ou confirmar as expectativas do espectador.

Os movimentos de câmera também podem enganar o espectador. Em sua análise de *Blade Runner*, Décio Cruz destaca que o movimento de câmera nesse filme ocasiona uma dissolução dos pontos de referência, como o desaparecimento das fronteiras entre o horizontal e o vertical (CRUZ, 1997, p. 103). Ismail Xavier defende como uma das principais características do cinema moderno o fato de que, nele, o aparelho cinematográfico não mais se esconde, mas faz parte da própria estrutura dos filmes. O filme chama a atenção do espectador por mostrar que se trata da construção cinematográfica de uma narrativa. Porém, como admite Xavier a partir das idéias de Christian Metz, este cinema continua sendo narrativo (XAVIER, 1984, p. 121-122).

De fato, Metz (1972) desconstrói alguns mitos que contrapõem o cinema moderno ao "antigo cinema", mostrando que muitas características vistas como típicas do cinema moderno estão presentes em filmes de períodos anteriores. Da mesma forma, diversos filmes do cinema moderno apresentam qualidades criticadas por alguns teóricos ao enaltecerem-no, como a narratividade (METZ, 1972, p. 190). Para Metz, uma das peculiaridades mais acentuadas dos filmes modernos é o fato de serem, com

freqüência, compreensíveis, o que significa que os cineastas continuariam fazendo um cinema o qual buscaria a comunicação com o público, embora com outros recursos que não necessariamente aqueles da narrativa clássica (p. 214).

Para a nossa discussão, o que interessa principalmente é compreender que tanto o romance quanto o cinema se utilizam de elementos que podem ressaltar o caráter icônico, indexical ou simbólico. A separação entre cinema clássico e moderno pode nos ser útil na medida em que nos ajuda a perceber diferenças entre a utilização mais convencional ou mais inovadora dos recursos, bem como referentes à reconfiguração da narrativa. No romance, o enredo, as descrições e metáforas, as narrativas espaciais são alguns dos elementos que potencialmente enfatizam a iconicidade; a história, a focalização e os intertextos podem dar destaque à indexicalidade; as idéias daí obtidas, a apreensão racional, estariam ligadas ao caráter simbólico. No caso do filme, e da adaptação em particular, a conjunção de elementos como os ruídos, a música, mas também as cores, o enredo, a montagem, a iluminação, enfatizam com freqüência a iconicidade; a narrativa, a focalização, intertextos, como o romance adaptado são alguns dos elementos indexicais em potencial; e as conclusões veiculadas pelos elementos icônicos e indexicais constituem o aspecto simbólico.

Entretanto, embora tenhamos esboçado algumas idéias norteadoras, somente no contexto específico e na inter-relação entre os signos podemos perceber esse funcionamento. Propostas inovadoras ou um uso pouco comum de um certo recurso podem deslocar completamente essas relações, desestabilizando qualquer tentativa de classificação.

Sendo assim, nas análises que fazemos nos próximos capítulos, ainda que utilizemos esses conceitos como base, deve estar claro que a preocupação é com o entendimento das relações de significação do objeto de análise. Além disso, veremos

que o processo e os resultados das análises são parte constituinte da teoria que aqui se desenvolve. É a partir de cada caso que podemos ampliar o nosso campo de visão e continuamente voar mais alto.

2 AS ADAPTAÇÕES DE *O TALENTOSO RIPLEY*

A despeito da aversão que sentia por Hollywood na época, Patricia Highsmith considera que teve sorte quando Alfred Hitchcock se interessou por *Strangers on a train* (*Pacto sinistro*, 1951). Ainda que ela não tenha recebido *royalties*, uma vez que o cineasta adquiriu direitos perpétuos sobre o romance, foi essa adaptação o ponto decisivo para que a escritora passasse a ser reconhecida e cultuada (CINÉMA, 1988).

Nas narrativas policiais de Highsmith, a maior parte das ações se dá na mente dos seus principais personagens. São os sentimentos, os reflexos, a intuição, os pensamentos mais secretos dos personagens centrais que conferem às suas narrativas a atmosfera de suspense e tensão. O leitor, em virtude disso, freqüentemente se identifica com as suas razões e ações, mesmo quando não as aprova eticamente.

Exemplo disso é a cumplicidade do leitor com o personagem principal da série Ripley, composta por cinco romances. Em Nova York, o jovem Ripley do primeiro romance leva uma vida apertada e sem perspectiva, sem emprego fixo, fazendo pequenos trabalhos e dando alguns golpes, quando recebe uma proposta do empresário Herbert Greenleaf. Ele deve ir à Europa para tentar convencer o filho de Herbert, Dickie Greenleaf, a voltar para os Estados Unidos e reassumir suas obrigações, dando continuidade aos negócios do pai. A oferta é vista por Ripley como uma possível saída para sua situação, uma vez que já pensava em deixar Nova York, onde estava provisoriamente vivendo em um apartamento sujo e decadente. Na Europa, Ripley conquista a confiança e a amizade de Dickie, contando os planos do seu pai. Ripley se fascina com Dickie e sua forma de viver. Faz planos para continuar desfrutando dos prazeres da vida na Europa. Porém, em um momento de rejeição, em que Dickie deixa claro que a brincadeira terminou, a reação de Ripley é matar o rapaz e assumir a sua

identidade. Com seu talento para imitar assinaturas, bem como sua inteligência para se esquivar das desconfianças, Ripley – mesmo depois de cometer mais um assassinato, desta vez do desconfiado amigo de Dickie, Freddie Miles –, não somente sai impune, como ainda forja uma carta, supostamente escrita por Dickie, deixando-lhe uma significativa herança, em agradecimento pela sua fiel amizade.

O Ripley do segundo romance – *Ripley subterrâneo* – é mais maduro, casado, e vive perto de Paris, não somente da herança de Dickie Greenleaf e da mesada fornecida pelos pais da esposa, como também de uma sociedade que comercializa pinturas falsificadas do pintor Derwatt. De fato, o pintor está morto, embora se acredite que ele viva oculto no México. Seus novos quadros são pinturas falsificadas por Bernard Tufts, que tinha sido discípulo de Derwatt. Dois problemas se apresentam na trama: Tufts, sofrendo de problemas de consciência, ameaça denunciar sua fraude; além disso, os novos "Derwatt" despertam a desconfiança de um especialista, que percebe que as pinturas mais recentes usam um tom de azul que já havia sido abandonado pelo pintor. Tentando remediar a situação, Ripley se disfarça de Derwatt para dar uma entrevista coletiva. Depois disso, convida o insistente especialista, Murchison, para ir a sua casa verificar a autenticidade de uma das pinturas. Após se utilizar de diversos recursos para convencer Murchison, Ripley não tem outra saída a não ser matá-lo e ocultar o seu corpo. Depois do suicídio de Tufts, Ripley volta à sua vida pacata, escapando, mais uma vez, somente com leves desconfianças a seu respeito.

O fato é que, nas narrativas, percebemos claramente quais são as motivações de Ripley. Constatamos também a recorrência de alguns temas, como a fragilidade das dicotomias bem/mal, original/cópia, verdadeiro/falso, e a questão do duplo, a qual já estava presente no primeiro romance de Highsmith, *Strangers on a train* (*Pacto sinistro*). Nesse romance, dois estranhos fazem um sinistro pacto de matar a pessoa que,

para o outro, constitui um problema, de forma a se livrarem, ao mesmo tempo, das respectivas pessoas e de possíveis suspeitas.

O romance *O talentoso Ripley* foi adaptado para o cinema duas vezes. Este capítulo analisa as adaptações feitas por René Clément em 1959 e por Anthony Minghella quarenta anos depois. O referencial metodológico e teórico utilizado para essa análise é a exposição sobre tradução intersemiótica realizada no primeiro capítulo. Consideramos que, embora não se espere que o filme seja uma cópia do romance, o que se torna improvável pelo simples fato de que se trata de sistema de signos distintos, em uma adaptação, as obras literárias são usadas como uma referência estética, narrativa e ideológica. A abordagem aqui desenvolvida busca, em vez de se centrar em uma teoria para analisar o processo de adaptação, lançar diversos olhares sobre a questão estudada. Trata-se, portanto, de uma proposta de estudo multiperspectívica, se entendermos esse termo como o define Douglas Kellner, baseando-se em Nietzsche: "[...] um estudo cultural multiperspectívico utiliza uma ampla gama de estratégias textuais e críticas para interpretar, criticar e desconstruir as produções culturais em exame" (KELLNER, 2001, p. 129). A base semiótica que utilizamos permite a aplicação de diferentes campos teóricos a favor do conhecimento e funciona mais como uma lógica que como uma teoria, evitando, assim, que a defesa de uma determinada teoria passe a pesar mais que a elucidação do objeto de estudo.

Levando isso em consideração, o que podemos sugerir é que outros fatores, além da diferença entre os sistemas de signos, atuam para a construção de novos significados para o texto-fonte. Tais fatores são tratados a seguir.

2.1 *O sol por testemunha* – a justiça de Clément

Como analisado no primeiro capítulo, a adaptação cinematográfica de um romance, bem como a relação entre o cinema e a literatura em geral, tem sido teorizada de várias formas. A proposta de Dudley Andrew, por exemplo, de utilizar a adaptação para compreender o mundo no qual ela surge e para o qual ela aponta, em vez de promover uma disputa sobre a essência dos meios ou sobre a inviolabilidade de obras de arte, parece caminhar numa direção contrária àquela de teóricos que tentam promover o cinema ao afastá-lo da literatura. A utilização de um outro sistema de signos, como o cinema, com seus recursos e inovações, constitui-se em uma realidade. Sendo assim, a proposta de Andrew é que nos afastemos de uma religião ou de uma metafísica e recebamos o que é oferecido como uma realidade a ser percebida e analisada (ANDREW, 1992, p. 428).

Também de acordo com o que vimos, a exigência de fidelidade parece ter sido superada no campo teórico, uma vez que meios diferentes produzem, necessariamente, idéias, conceitos e figuras distintas (STAM, 2000, p. 56). Além disso, os propósitos apresentados por uma época são, muito provavelmente, diferentes daqueles de uma outra. Assim, o apogeu da literatura, o momento da história do ocidente em que a literatura teve um lugar central como mediadora da realidade e diferenciadora de classes, parece ter dado lugar a formas diferentes de mediação, a novos meios e à emergência de outros conceitos e valores (SOUZA, 2003, p. 81). Sendo uma realidade, a adaptação é um objeto sobre o qual podem ser lançados diversos olhares, seja no sentido de questionar determinados conceitos dentro da relação entre cinema e literatura, seja para estabelecermos continuidades que podem passar despercebidas.

Em *Plein soleil* (*O sol por testemunha*, 1959), de René Clément, o Ripley incorporado por Alain Delon é quem fascina Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), ao imitar com perfeição sua assinatura, arremedá-lo na forma como se dirige à sua namorada Marge (Marie Laforet), e contar antecipadamente o seu plano de assassiná-lo. Depois da farra usufruída por Philippe – este é o nome que Dickie recebe no filme – e Ripley, ao som de jazz, extradiegeticamente, sobre as cenas iniciais, são mostradas as pinturas religiosas do renascentista Fra Angélico, antes de ser apresentada a personagem Marge, no momento em que ela toca ao violão e cantarola uma melodia de caráter também religioso. Ao aparecer Marge, em seguida, vemos somente a parte superior da sua face, ressaltando-se os seus olhos. Ripley faz o que pode para causar o desentendimento do casal e seguir vivendo na Europa com Greenleaf. Mais tarde, depois de assassiná-lo e assumir provisoriamente a sua identidade, se apossar de todo o dinheiro em sua conta, escrever uma carta deixando a herança para Marge, e, posteriormente, matar o desconfiado amigo de Greenleaf, Freddy Miles, Ripley seduz a ingênua Marge. Seu plano está então consumado, uma vez que está livre de qualquer suspeita e vai recuperar o dinheiro que ficará com ela. Porém, ainda que somente o sol tenha sido testemunha do crime, o corpo de Greenleaf, que tinha ficado preso ao barco, é revelado na ocasião da venda deste. Desenha-se, então, um novo final para Ripley.

Analisamos, nas próximas subseções, os aspectos da adaptação relacionados à tradução dos signos icônicos, indexicais e simbólicos do romance para o filme. Para qualquer um dos casos, porém, devem-se perceber também os aspectos em que o filme se afasta do romance, isto é, a diferença e o desvio implementados pelo filme, bem como a produtividade que pode estar aí implicada. Isto nos ajuda a evitar uma lógica que busca somente a semelhança, uma vez que o olhar que lançamos certamente determina grande parte dos resultados. Assim, se procurarmos simplesmente ver a

similaridade, é certo que a encontraremos, mas talvez deixemos de atentar para aspectos relevantes, somente pelo fato de estarem em divergência.

Como já vimos anteriormente, deve-se atentar para o fato de que os diferentes aspectos da adaptação ocorrem simultaneamente, embora haja freqüentemente a predominância de algum deles. O que visamos aqui não é a uma classificação inócua, mas a uma ferramenta de análise que não ignore as questões mais relevantes da relação entre os dois sistemas de signos envolvidos na adaptação. Uma vez feita essa ressalva, o que nos importa é perceber que potencialidades e conseqüências esses supostos usos representam em relação à adaptação do romance. Em outras palavras, como se traduz icônica, indicial ou simbolicamente o texto-fonte, e que inferências podem ser feitas a partir dessa atividade de tradução?

2.1.1 A construção da atmosfera por meio dos sons, imagens e palavras

Em uma adaptação cinematográfica, algumas características do romance podem ser potencializadas ou recriadas por meio dos recursos fílmicos. Não se trata aqui da busca de equivalências entre romance e filme, mas de questionamentos que conduzem a uma problematização das relações entre romance e filme enquanto signos, e entre literatura e cinema enquanto sistemas de signos. Para significar, o romance, tal como o delimitaremos aqui, utiliza-se da linguagem escrita como código ou sistema de signos[8]. Entretanto, podemos considerar o conjunto de todos os textos classificados como literatura para definir o sistema de signos que nos interessa, e que se utiliza da linguagem escrita. Esse sistema de signos literário tem suas convenções, suas regras,

[8] Trata-se de uma delimitação, uma vez que nada impede que um romance, para significar, se utilize de outros recursos que não a linguagem escrita, como gravuras, apresentação gráfica e gravações que, assim, passam a participar do sistema de signos em questão.

que permitem que um texto seja reconhecido como pertencente a ele. Não queremos entrar em questões tão complexas quanto inócuas, como a definição do que é e não é literatura, senão considerar aquilo que é reconhecidamente literatura como o nosso sistema de interesse. Mais especificamente, a atenção será concentrada nas características do romance, considerado aqui um sistema de signos.

Dentro desse âmbito, podemos sugerir que determinadas propriedades dos referidos textos são predominatemente icônicas, indexicais ou simbólicas, sem esquecer que não os são *a priori*, mas dentro do contexto pontual em que se apresentam. No caso de *O talentoso Ripley*, romance de Patricia Highsmith, existem os signos que em potencial sugerem algo, especialmente da ordem do sentimento, da sensação e da incerteza, mas que fazem parte do processo de significação. Além disso, há outros signos que denunciam ou apontam a marca de algum objeto, indicia-o e a ele se refere. Da mesma maneira, estão presentes também determinadas convenções já estabelecidas na técnica do romance, as quais nos permitem estabelecer algum nível de generalização. É necessário insistir que esses elementos se imbricam e se confundem, o que não nos impede de nos empenharmos na direção de uma compreensão. Do mesmo modo, a conclusão ou generalização a que se chega deve ser vista como um novo signo que, por definição, não se esgota, mas que gera novas significações *ad infinitum*.

No primeiro caso, ao qual corresponde a iconicidade, é possível sugerir que na linguagem literária, que tem como matriz a linguagem escrita, é com dificuldade que o analista consegue se desprender dos aspectos racionais, lógicos e sintagmáticos, para identificar aquilo que foge à regra, não obedece a uma determinada ordem ou convenção e, dessa maneira, assume potencialmente outras possibilidades. Aquilo que não pode ser generalizado, que estabelece uma relação icônica com seu objeto, são

especialmente as questões ligadas à forma, ao caráter qualitativo da narrativa e, finalmente, às descrições e metáforas.

Uma narrativa que se imiscui e desvia a atenção do que está sendo narrado para qualificar o personagem, por exemplo, pode ser tomada como icônica, pois estabelece uma relação com o objeto da narração que não se determina de maneira totalmente lógica, ficando mais no nível da sensação, da possibilidade. Por exemplo, quando, no romance, Ripley está no navio a caminho da Europa, ele escreve uma carta para sua Tia Dottie, fato que o faz sentir-se melhor, uma vez que representa para ele uma forma de se separar definitivamente dela. Ao relembrar momentos desagradáveis, em que Tia Dottie o humilhava ou diminuía, a narrativa opera, ao mesmo tempo, como um comentário que dá informações a mais sobre o personagem e traz à tona o tema da justiça, e como um desvio que enseja novas possibilidades e sensações:

> Ele não precisava contar para ela onde ele estava. Não haveria mais cartas maliciosamente sarcásticas, comparações dissimuladas entre ele e seu pai, os cheques de somas estranhas como seis dólares e quarenta e oito e doze dólares e noventa e cinco, como se ela tivesse ficado com um restinho da última vez que pagou uma conta ou devolvido algo a uma loja e atirado o dinheiro para ele, como uma migalha [...] Tia Dottie insistia que sua educação tinha custado a ela mais do que o pai dele tinha deixado de seguro, e talvez tenha, mas ela precisava ficar passando na cara dele? (HIGHSMITH, 1999, p. 37)[9].

> De repente ele pensou em um dia de verão quando ele tinha doze anos, na ocasião em que ele tinha viajado com Tia Dottie e uma amiga dela e eles ficaram presos em algum lugar, em um lento engarrafamento. Era um dia quente de verão e Tia Dottie o tinha mandado sair com uma garrafa térmica para buscar água gelada em um posto de gasolina, e repentinamente o trânsito começou a andar. Ele se lembra de ter corrido entre carros enormes que se deslocavam aos poucos, sempre perto de tocar na porta do carro de Tia Dottie e nunca conseguindo, porque ela continuava deslocando o carro o mais

[9] He needn't ever tell her where he was. No more of the snidely digging letters, the sly comparisons of him to his father, the poddling checks for the strange sums of six dollars and forty-eight cents and twelve dollars and ninety-five, as if she had had a bit left over from her latest bill-paying, or taken something back to a store and had tossed the money to him, like a crumb […] Aunt Dottie insisted that his upbringing had cost her more than his father had left in insurance, and maybe it had, but did she have to keep rubbing it in his face? (HIGHSMITH, 1999, p. 37)

> rapidamente que podia, incapaz de parar por um minuto e gritando, 'Anda, anda, sua lesma!' (p. 37-38)[10].
>
> Ele lembrava a promessa que fez, mesmo aos oito anos de idade, de fugir de Tia Dottie, as cenas violentas que ele imaginava – Tia Dottie tentando segurá-lo na casa e ele batendo nela com os punhos, jogando-a no chão e estrangulando-a, e finalmente arrancando um grande broche do vestido dela e cravando-o um milhão de vezes na garganta dela (p. 39)[11].

Essas narrativas espaciais (SANTAELLA, 2005a, p. 326) atuam na estrutura do romance, na sua materialidade, dando lugar a impressões subjetivas e afastando o romance do domínio da lógica da linguagem escrita. O caráter qualitativo é responsável pela quebra da linearidade dos eventos por meio do uso de organizações paralelísticas que provocam uma multiplicidade de visões sobre um mesmo evento.

Tomemos algumas passagens da premeditação do assassinato de Dickie para discutirmos a questão da iconicidade no romance:

> A água. Mas Dickie era tão bom nadador. Os penhascos. Seria fácil empurrar Dickie de algum penhasco enquanto eles caminhassem, mas ele imaginou Dickie se agarrando a ele e puxando-o consigo, e ele enrijeceu na cadeira até que seus músculos doessem e suas unhas formassem conchas vermelhas nos seus polegares. Ele teria que tirar o outro anel também. Mas ele não viveria em um lugarm claro, onde morasse alguém que conhecesse Dickie. Ele só tinha que parecer com Dickie o suficiente para usar o seu passaporte (HIGHSMITH, 1999, p. 100-101)[12].

---

[10] He thought suddenly of one summer day when he had been about twelve, when he had been on a cross-country trip with Aunt Dottie and a woman friend of hers, and they had got stuck in a bumper-to-bumper traffic jam somewhere. It had been a hot summer day, and Aunt Dottie had sent him out with the thermos to get some ice water at a filling station, and suddenly the traffic had started moving. He remembers running between huge, inching cars, always about to touch the door of Aunt Dottie's car and never being quite able to, because she had kept inching along as fast as she could go, not willing to wait for a minute, and yelling, 'Come on, come on, slowpoke!' (p. 37-38).

[11] He remembered the vows he had made, even at the age of eight, to run away from Aunt Dottie, the violent scenes he had imagined – Aunt Dottie trying to hold him in the house, and he hitting her with his fists, flinging her to the ground and throttling her, and finally tearing the big brooch off her dress and stabbing her a million times in the throat with it (p. 39).

[12] The water. But Dickie was such a good swimmer. The cliffs. It would be easy to push Dickie off some cliff when they took a walk, but he imagined Dickie grabbing at him and pulling him off with him, and he tensed in his seat until his thighs ached and his nails cut red scallops in his thumbs. He would have to get the other ring off, too. But he wouldn't live in a place, of course, where anybody who knew Dickie lived. He has only to look enough like Dickie to be able to use his passport. Well, he did. If he – (HIGHSMITH, 1999, p. 100-101).

Nesse trecho, o narrador revela o que se deduz ser o pensamento e o sentimento de Ripley enquanto cogita e planeja o assassinato de Dickie. A ação não se converte em fato na narrativa, mas no pensamento do personagem, revelado pelo narrador. A narrativa assume um caráter qualitativo, aproximando o leitor do personagem. Assim, o leitor se torna o único a saber o que se passa na mente de Ripley e, portanto, estabelece com ele uma relação de cumplicidade. Não pode denunciar – e talvez nem mesmo o desejasse fazer, impedido mesmo pelo seu voyerismo –, mas somente compreender e esperar o que a narrativa apresentará como fato concreto.

> San Remo. Flores. Uma caminhada ao longo da praia outra vez, lojas e turistas franceses, ingleses e italianos. Um outro hotel com flores nas varandas. Onde? Em uma dessas ruas pequenas hoje à noite? A cidade estaria escura e silenciosa uma da manhã, se ele pudesse manter Dickie acordado tanto tempo. Na água? Estava ligeiramente nublado, embora não frio. Tom queimava as pestanas [...](HIGHSMITH, 1999, p. 101)[13].

Aqui se observa como Ripley continua o seu esforço mental para encontrar uma solução. A focalização, tendo Ripley como referência, torna acessível ao leitor, de forma fragmentada, como ele raciocina, como e o que ele vê, como se sente. Em ambos os trechos, a formatação do discurso, ao imitar o processo de pensamento, extrai da linguagem convencional um certo caráter icônico, que se apresenta tanto como incerteza quanto potência, possibilidade de significação. Além disso, as descrições e metáforas podem incrementar tal teor qualitativo, como se vê no trecho seguinte, que expõe o momento em que Ripley definitivamente se dá conta de que Dickie não o quer mais por perto:

> Ele olhou fixamente nos olhos azuis de Dickie que ainda estavam franzidos, o branco das sobrancelhas decoradas pelo sol e os olhos brilhantes e vazios, nada mais que pedaços pequenos de geléia azul com um ponto preto dentro, sem significado, sem nenhuma relação com ele. Devia-se ver amor através dos olhos, o único lugar onde

[13] San Remo. Flowers. A main drag along the beach again, shops and stores and French and English and Italian tourists. Another hotel, with flowers in the balconies. Where? In one of these little streets tonight? The town would be dark and silent by one in the morning, if he could keep Dickie up that long. In the water? It was slightly cloudy, though not cold. Tom racked his brain […] (HIGHSMITH, 1999, p. 101).

> você poderia olhar outro ser humano e ver o que realmente estava lá dentro, e nos olhos de Dickie Tom não viu nada mais do que ele veria se olhasse a face dura e sem sangue de um espelho (HIGHSMITH, 1999, p. 91)[14].

A metáfora feita na descrição do olhar de Dickie como vazio, bem como a comparação entre os olhos dele e a face dura e sem sangue de um espelho, reforçam, ao menos potencialmente, a sensação de perigo que ronda, de ameaça, de risco de perda da vida. Não é amor que Ripley encontra nos olhos de Dickie, mas o seu próprio reflexo, rígido, uma auto-imagem sem vida. As metáforas e descrições freqüentemente funcionam, em conjunto com os elementos icônicos citados e com o próprio conteúdo narrativo, como possibilidade de significação. Isso quer dizer que o contexto em que esses elementos aparecem faz com que eles ganhem tal qualidade e atuem no sentido aqui atribuído.

Para além dos aspectos formais, como acabamos de sugerir, o próprio conteúdo narrativo pode trazer um determinado grau de iconicidade. A narrativa do romance começa com Ripley fugindo de Herbert Greenleaf, a quem não conhecia e que desconfiava ser um agente da polícia que descobrira seus pequenos golpes. Antes, há a fuga de Tia Dottie, que tratava Ripley com um misto de sadismo e indiferença (HIGHSMITH, 1999, p. 37), os esconderijos e freqüentes trocas de casa (p. 11; p. 26), as fraudes que tornam necessárias constantes dissimulações e a própria capacidade que o personagem tem de forjar e fingir. A fuga parece apresentar um potencial icônico, uma vez que sua recorrência atua sobre a atmosfera da narrativa.

Em qualquer dos casos em que a iconicidade ou o caráter de possibilidade sobressai, é preciso lembrar que, ao colocarmos isso em palavras, como aqui o fazemos,

[14] He stared at Dickie's blue eyes that were still frowning., the sun-bleached eyebrows white and the eyes themselves shining and empty, nothing but little pieces of blue jelly with a black dot in them, meaningless, without relation to him. You were supposed to see love through the eyes, the one place you could look at another human being and see what really went on inside, and in Dickie's eyes Tom saw nothing more than he would have seen if he had looked at the hard bloodless face of a mirror (HIGHSMITH, 1999, p. 91).

estamos necessariamente nos afastando dessa característica em direção ao simbólico (aqui utilizado no sentido peirciano). Isso quer dizer que, ao trazermos isso para o texto escrito, estabelecemos em certa medida uma interpretação, por menos que seja esse o nosso propósito e por mais que isso entre em conflito com o icônico. Como sabemos, a explicação de um signo é ainda um signo.

Na tradução desses signos para o filme, o que percebemos é que ocorre uma transformação que busca, por meio dos signos típicos do cinema, refletir certos aspectos que determinam a atmosfera do romance, por um lado, e ensejar uma constelação de sensações diversas, por outro, de acordo com a 'vontade' impressa pelo tradutor-realizador. Inserido nessa 'vontade' podemos sugerir que existem diversos aspectos, além da pretensão consciente de causar determinadas impressões e manipular estados de ânimo do espectador. Entre esses aspectos, estão aqueles ligados ao estilo e à poética que se comprometem com o mercado capitalista de cinema. Além desses, contam também o favorecimento dos elementos icônicos que concorrerão para a inserção de temáticas de interesse do realizador, bem como a preferência por materiais que reflitam suas concepções, pré-concepções e visão de mundo.

O filme *O sol por testemunha* apresenta, por meio das imagens e da música, uma série de analogias com o conteúdo da história contada. Se é ao som do jazz que se assiste ao divertimento de Ripley e Philippe em Roma no início do filme, a transição para a pequena e inocente Mongibello é marcada pela música suave, seguida pelo gênero clássico e pela música religiosa. Percebe-se, desde o princípio, por um lado, uma correlação entre as imagens e a música e uma oposição entre o inocente e bucólico e, por outro, o perigo que se esconde por trás dessa atmosfera.

O filme começa ao som de um avião, o qual é visto em seguida, decolando da água. Entram os créditos ao som da música de Nino Rotta que se repetirá,

principalmente nos momentos de suspense, ao longo de todo o filme. À medida que os créditos são mostrados, ocorre uma variação no ritmo da música, que, após ser mostrado o título do filme em um forte vermelho sobre um fundo negro, passa a ficar mais lenta. Vêem-se fotografias de Roma em tons de vermelho, enquanto a música varia, primeiramente repetindo a tensão inicial, para depois se tornar mais rápida e festiva. As fotografias, sobre as quais a câmera passeia, continuam sendo mostradas, mas agora em tons esverdeados. Ao final dos créditos, vemos fotos coloridas e a produção do filme, de Robert e Raymond Hakim, sendo assinada, quando se concluem os créditos.

Tem início, então, a narrativa, quando há um corte para uma mesa em que são vistos postais de Roma, copos e papéis sobre os quais alguém escreve e assina. Vamos saber que se trata de Tom Ripley (Alain Delon) e Philippe Greenleaf (Maurice Ronet), que tinham ido a Roma no avião que havia aparecido anteriormente, e estão em um café esperando Freddy. Philippe se impressiona e se diverte com as imitações que Ripley faz de sua assinatura. Ficamos sabendo, no diálogo entre Philippe e Freddy, que Ripley está na Europa a serviço do pai de Philippe. Ripley deve convencer Philippe a voltar para San Francisco.

Na cena posterior, à noite, Ripley e Philippe encontram um senhor cego, de quem Philippe compra a bengala, pagando um preço alto para o que realmente o objeto vale. Se considerarmos que a metáfora pode ser vista como um ícone, podemos entender aqui que a cegueira freqüentemente referida parece irônica, uma vez que Ripley explica com antecedência a Philippe o seu plano de matá-lo e falsificar sua assinatura. A cegueira de Philippe estaria, então, no fato de tudo saber, sem, no entanto, poder evitar o seu fim trágico.

Há uma cena na qual são mostradas imagens de Ripley refletidas no espelho e as pernas de Philippe, ao fundo, indicando que este o surpreende, instantes depois de

Ripley tê-lo imitado, ao som de uma música no mínimo desconcertante. O jogo de imagens refletidas na seqüência pode denotar uma confusão de identidades, a qual é marcada pela surpresa, ou quase pavor, por parte de Philippe. A laconicidade e sons ambientes da cena, bem como os rápidos cortes que mostram as imagens de Philippe e de Ripley, além dos reflexos no espelho, conferem à cena uma certa tensão, refletida também na expressão de Philippe. Trata-se da primeira aproximação direta ao romance de Highsmith, uma vez que as cenas anteriores, ainda que remetam à história adaptada por meio dos diálogos que a explicam, não reproduzem os acontecimentos do romance. No caso desta cena, trata-se de uma transposição de uma passagem do romance em que Ripley experimenta roupas e sapatos de Dickie, além de imitá-lo na forma como supostamente diria a Marge que não a ama e como ele a afastaria. Nessa passagem, Ripley é surpreendido por Dickie, que, no diálogo que segue entre os dois, faz questão de deixar claro que não é *gay* e indica que Marge desconfia da homossexualidade de Ripley (HIGHSMITH, 1999, p. 78-80). A reconstituição no filme, por outro lado, parece buscar reforçar o misto de curiosidade, atração e pavor que Philippe sente por ser imitado por Ripley e por este demonstrar que quer substituí-lo, mas claramente evita a temática que se desenvolve no romance.

Antes disso, tínhamos sido apresentados à personagem Marge (Marie Laforet), namorada de Philippe, ao som da música religiosa que ela cantarola enquanto toca ao violão. São mostradas detidamente pinturas do renascentista Fra Angélico retratando anjos, santos e trombetas, sobre as quais a câmera passeia suavemente, passando por papéis manuscritos, até chegar ao violão que está sendo tocado. Há então um corte para os olhos de Marge.

Em um outro momento, depois de pedir a Ripley para retornar ao assunto do seu plano sinistro, Philippe observa a imitação que ele pede para Ripley repetir.

Philippe, em primeiro plano, dá um destaque especial a esse sentimento. Nessa ocasião, Ripley diz "destruirei tudo o que se meter entre nós", repetindo o que Greenleaf supostamente teria dito em outro momento a Marge. Pode-se entender que as imagens – tanto os reflexos de Ripley surpreendidos quanto o *close-up* de Greenleaf – remetem a uma fascinação pelo perigo e uma atração pela morte, além de transmitirem um certo narcisismo de Philippe.

No filme, há um uso proeminente dos sons ambiente; da ênfase à interpretação e expressão dos atores; assim como dos diálogos, para estabelecer a sua atmosfera. Ainda que a música em diversos momentos colabore e reforce as sensações correspondentes, metaforizando determinadas tensões, esses elementos aparecem com um relevante destaque. Os sons ambientes – intradiegéticos – acarretam uma sensação de presença e de participação do espectador. Em uma cena na qual Ripley, Philippe e Marge fazem juntos um passeio de barco, o barulho do mar, bem como dos objetos caindo da mesa, além dos gritos de Philippe e posteriormente do próprio Ripley, parece fazer com que o espectador testemunhe o acontecimento. Há um efeito sinestésico que, de certa forma, traduz determinadas características do romance, recriando uma atmosfera.

As tomadas e a direção parecem procurar enfatizar, dentre outros aspectos, as sensações dos personagens. Isso se reflete nos *close-ups*, que dão a entender qual é o sentimento dominante, amplificando a expressão do ator ou da atriz, mas também em planos americanos, especialmente na sua conjunção com os diálogos. As figuras 2 e 3 mostram exemplos disso.

Figura 2 – *Close-up* enfatizando o desapontamento de Ripley

Na cena em que essa imagem aparece, Ripley deixa transparecer o seu desapontamento face à indiferença de Philippe, que não demonstra interesse em visitar sua família em San Francisco. Antes, já se podia ver a expressão de aflição de Ripley ao longo do caminho, após ter recebido a carta do pai de Philippe, indicando que a missão de Ripley tinha fracassado. Percebe-se várias vezes que os planos utilizados valorizam a expressão do ator, de forma que a tensão do momento seja traduzida em imagens, colaborando para construir as relações e os sentidos.

Figura 3 – Tensão de Marge diante da humilhação imposta a Ripley por Philippe

Na cena representada pela figura acima, Marge demonstra seu constrangimento com a humilhação e subjugo que Philippe impõe a Ripley. O desconcerto transmitido pela personagem por meio da interpretação, bem como do plano que a coloca em relação com os outros participantes na ação, concorre para a configuração das relações de sentido e das sensações que compõem a história. Cria-se uma certa apreensão em virtude de não se saber que conseqüências isso pode ter, o que parece constituir uma transcriação produtiva do suspense que caracteriza o romance.

Além disso, os diálogos do filme condensam de forma contundente a problemática suscitada pela narrativa. Diversos acontecimentos da narrativa de Highmsith que são suprimidos na tradução fílmica são trazidos aos diálogos de forma que a história passe a refletir em grande parte a narrativa do romance, apesar de o enredo ser nitidamente reformulado. É possível afirmar, assim, que a condensação impetrada pelos diálogos efetua, até certo ponto, uma tradução das narrativas espaciais do romance. A começar pela proposta feita por Herbert Greenleaf a Ripley, mas

incluindo também a vida pregressa de Ripley, contada em narrativas espaciais a partir da narração focalizada neste personagem, vários eventos do romance aparecem no tempo presente da narrativa fílmica, por meio dos diálogos. Como muitos desses eventos são significativos para esse nível de significação – relacionado às sensações e à atmosfera, mais afastados do juízo racional – os diálogos freqüentemente recebem, no filme de Clément, uma carga considerável de iconicidade. No passeio de barco, por exemplo, Marge e Philippe conversam sobre Ripley:

> Philippe: – Não sinta pena, ele só pensa em dinheiro.
> Marge: – Se acha isso, por que foi com ele para Roma? ... Você se chateia sozinho comigo?
> Philippe: – Mamie, não seja boba.
> [...]
> Philippe: – Olha, vamos mandá-lo embora. Imediatamente... Você quer?... Depois ficaremos sozinhos, como antes (CLÉMENT, 1959).

O diálogo concretiza, no filme, o que no romance são as suspeitas de Ripley em relação ao que Marge e Dickie provavelmente falam sobre ele. No romance, a narração é feita a partir da focalização em Ripley, o que faz com que o leitor só saiba aquilo que ele sabe, e as suspeitas do personagem são deixadas como suspense para o leitor, como mostra o trecho abaixo:

> A relação Dickie-Marge era evidentemente o que parecia à primeira vista, Tom pensou. Marge gostava muito mais de Dickie do que Dickie gostava dela (HIGHSMITH, 1999, p. 71)[15].
>
> O que Marge disse sobre ele, Tom tentava imaginar. O súbito peso da culpa fez Tom suar na testa, como se Marge tivesse dito a Dickie especificamente que ele tinha roubado algo ou tivesse feito algo vergonhoso (p. 76)[16].
>
> Tom parou quando a janela de Marge ficou visível: O braço de Dickie estava em torno de sua cintura. Dickie a beijava, pequenos beijinhos na bochecha, sorrindo para ela [...] O rosto de Marge estava inclinado diretamente para o de Dickie, como se ela estivesse perdida em êxtase, e o que repugnou Tom era que ele sabia que

[15] The Dickie-Marge relationship was evidently just what he had supposed it to be at first, Tom thought. Marge was much fonder of Dickie than Dickie was of her (HIGHSMITH, 1999, p. 71).

[16] What had Marge said about him, Tom wondered. The sudden weight of guilt made sweat come out on Tom's forehead, as if Marge had told Dickie specifically that he had stolen something or had done some other shameful thing (p. 76).

> Dickie não queria aquilo, que Dickie estava somente se utilizando dessa maneira barata, óbvia, fácil de manter a amizade dela (p. 77)[17].

No filme, que não se utiliza de *voice-over* para informar o pensamento de Ripley, há uma espécie de concretização de certas suspeitas e sensações do personagem, se compararmos com a narrativa do romance. A escrita de Highsmith, com suas idas e vindas, suas histórias intercaladas ou subentendidas, as retrovisões, as narrativas espaciais e qualitativas, tem um forte poder de criar uma certa atmosfera de suspense e tensão. Freqüentemente, diz-se que o horror de suas narrativas se relaciona com a ignorância dos personagens sobre a proximidade do perigo. Porém, não é isso que parece acontecer nos romances da série Ripley, uma vez que não se estabelece necessariamente uma identificação com os outros personagens. É o ponto de vista de Ripley que dita a narração, ainda que o narrador seja impessoal. Parece que o horror se estabelece aos poucos, nos detalhes, em parte devido a essas narrativas espaciais, às suspeitas e sensações de Ripley que podem ou não se confirmar, aos seus pensamentos que talvez sejam tão comuns e aparentemente inofensivos, que chegam a assustar. O horror parece estar na dificuldade de separar Ripley de qualquer outra pessoa.

De certo modo, o filme faz a tradução desse horror na aparência de brincadeira que a premeditação de Ripley inspira, bem como na curiosidade e divertimento de Philippe diante da imitação que Ripley faz dele e da revelação dos seus planos de matá-lo. Não se sabe se a confissão dos planos feita por Ripley representa no fim das contas uma brincadeira ou se realmente se consumará. Isso significa que, na própria história narrada, na forma como se estabelece a relação entre os personagens, se constroem as sensações e o filme se abre a significações menos baseadas na razão.

[17] Tom stopped as Marge's window came into view: Dickie's arm was around her waist. Dickie was kissing her, little pecks on her cheek, smiling at her [...] Now Marge's face was tipped straight up to Dickie's, as if she was (*sic*) fairly lost in ecstasy, and what disgusted Tom was that he knew Dickie didn't mean it, that Dickie was only using this cheap, obvious, easy way to hold on to her friendship (p. 77).

Quando Ripley consuma o seu plano e assassina Philippe, mais uma vez o som ambiente potencializa a emoção da cena, uma vez que se ouve apenas o grito de Philippe ecoando no silêncio. No momento em que Philippe é apunhalado, há um corte para a imagem do barco em que os dois personagens se encontram, à distância. Logo em seguida, entra a música que marca a tensão do momento, reforçando a expressão nervosa de Ripley. Na seqüência, quando Ripley trata de ocultar o corpo de Philippe, o mar revolto, a confusão dos sons do mar e do vento, o sino que toca fortemente devido ao vento e ao movimento do barco, a queda de Ripley na água ao ser atingido pelo mastro, dão a impressão de que algo se desarrumou, como se a própria natureza estivesse agitada[18].

O olhar de soslaio de Ripley, na cena em que ele leva para Marge uma carta que escreveu como se fosse Philippe, parece resumir a sua caracterização como talentoso simulador. No momento em que Marge, magoada com o desaparecimento sem explicação de Philippe, queixa-se que "é chato, insípido, pior que se ele estivesse morto" (CLÉMENT, 1959), Ripley olha sorrateiramente para Marge, como se tentasse perceber se ela desconfiava de algo.

Em uma cena posterior, Ripley passeia com Marge pelas ruas da velha Nápole. Enquanto ela fica a uma mesa escrevendo uma carta para Philippe, sem saber que este está morto, Ripley anda por um mercado de peixes (Figura 4). Ao longo da feira, observa, com um misto de curiosidade e indiferença, os peixes mortos, enquanto uma música estridente toca ao piano.

[18] Para Cruz (2004b), a relação natureza vs. sentimentos e sensações dos personagens é um recurso explorado pelo cinema com base em técnicas literárias que já apareciam nas peças shakespearianas.

Figura 4 – Ripley no mercado de peixes

A cena tem um efeito desconcertante e macabro, ao focalizar, aparentemente sem um propósito prático para o desenvolvimento da narrativa, os peixes mortos expostos, observados com certa curiosidade e descaso por Ripley, ao som extradiegético da música. Considerando que o acontecimento se dá em paralelo com a escrita da carta de Marge, que imagina que Philippe vai recebê-la, a cena ganha um valor significativo do ponto de vista da caracterização da vilania do indiferente Ripley.

Assim como no romance, Ripley ainda mata Freddy, que consegue achar o apartamento no qual Philippe supostamente estaria hospedado em Roma. Na verdade, o próprio Ripley se hospedara no apartamento, fazendo-se passar por Philippe. Diante da presença e das perguntas desconfiadas de Freddy, vê-se Ripley nervoso e desconcertado. Depois de matar Freddy, pode-se perceber o alívio, ou uma leve satisfação, no semblante de Ripley. No apartamento, vê-se um frango morto, o corpo de Freddy e as verduras espalhadas sobre o chão, enquanto do lado de fora, a vida parece transcorrer normalmente, com ruas calmas e crianças brincando. A música calma e suave reforça a tranqüilidade aparente.

Um fato relevante a se observar, dentro do contexto aqui tratado, é que o valor dado à música, à iconicidade de certos diálogos, à direção dos atores e suas expressões e gestos, aos sons ambiente e metáforas, bem como a outros elementos fílmicos, depende em grande parte não somente do contexto em que tais elementos são utilizados, mas do próprio espectador ou analista. Isto porque, de acordo com o seu conhecimento, experiência, observação e grau de aprofundamento na fruição ou análise, um signo pode ter suas características icônicos destacadas, ou pode ser tomado como portador de traços da narrativa e de outros aspectos externos a ela, ou ainda pode ser visto como assumindo um caráter convencional. De certa forma, como sabemos, todos os aspectos estão presentes concomitantemente. Porém, em primeiro lugar, nem sempre são tão nítidos ou tornados conscientes sem uma maior atenção e pesquisa. Além disso, a ênfase em um deles é freqüentemente criada pelo observador. O que acontece é que, com freqüência, somente na fruição as relações são estabelecidas e os significados são atribuídos.

Partindo desse princípio, na próxima subseção trataremos da tradução indexical entre o romance e o filme, de maneira a tornar possível uma análise dos significados potenciais para a adaptação em questão.

2.1.2 Confissão e traição na narrativa de Clément

A tradução indexical concerne aos elementos transpostos ou modificados que representem de algum modo os traços ou marcas do romance no filme. Na adaptação, a narrativa em constitui, com todos os seus componentes, um traço do romance, uma vez que este lhe serve como referência para a construção da história do filme. Sendo assim, a história contada e o enredo, do modo como são transpostos; os

personagens e sua reconfiguração fílmica; a focalização ou perspectiva a partir da qual a história é veiculada são alguns dos aspectos que podem ser abordados para que se compreenda o uso do romance que foi feito no filme. Além disso, a intertextualidade e as referências externas ao romance são partes constituintes da adaptação, uma vez que inevitavelmente a tradução cinematográfica, por envolver outra materialidade, bem como por se constituir em uma interpretação do romance, carregará em si traços que remetem mais a quem a realizou, e às suas leituras, do que à história, ícones e idéias da obra literária.

No filme *O sol por testemunha* é feita a tradução da narrativa do romance *O talentoso Ripley*, sendo realizadas modificações nos acontecimentos da história – a serem tratadas adiante – assim como reconfigurações no enredo. Há passagens do romance reconstituídas de forma bastante semelhante no que se refere ao conteúdo abordado, como a visita que Freddy desavisadamente faz a Ripley e que culmina no assassinato do primeiro. O que ocorre de fato é que Freddy está à procura de Philippe, que já está morto. Outras passagens são reconstruídas com a utilização de artifícios diversos, como os diálogos, que condensam acontecimentos anteriores. Um exemplo direto seria o evento do romance no qual o pai de Dickie, Herbert Greenleaf, faz a proposição inicial a Ripley. Em *O sol por testemunha* essa passagem é omitida, mas emerge, por exemplo, na conversa entre Philippe e Freddy, em uma das primeiras cenas do filme. Os acontecimentos vão se sucedendo, em geral, sem que se perca a conexão com os eventos do romance. Ripley falsifica a assinatura de Philippe, hospeda-se com o nome da sua vítima e utiliza-se de artifícios para não levantar suspeitas e para se beneficiar da situação. Por exemplo, depois de assassinar Freddy, Ripley imita a voz de Philippe ao falar com Marge ao telefone, de forma que ela seja testemunha de que seu namorado continua vivo e, provavelmente, tenha de fato matado Freddy, como acredita

a polícia. Aqui se nota uma pequena diferença em relação ao romance, no qual Ripley imita a escrita de Dickie, e não a sua voz, para fazer a dissimulação e se livrar de possíveis suspeitas. É interessante notar que o romance faz referência à escrita, enquanto o filme destaca a voz, para veicular a mesma informação.

Há diferenças que podem ser tomadas como fundamentais para a ressignificação da trajetória do falsário Ripley. Em primeiro lugar, o Ripley de Clément forja uma carta de suicídio de Philippe, na qual este deixa sua herança para Marge. No romance, porém, Ripley não se utiliza de intermediários, recebendo diretamente parte da herança que Dickie lhe teria deixado como símbolo de sua gratidão pela amizade oferecida. A modificação empreendida no filme torna necessário que Ripley seduza Marge para, indiretamente, ser beneficiado com a fortuna.

É possível que Clément tenha tentado fornecer mais verossimilhança à história, uma vez que pode parecer absurdo que Herbert Greenleaf tenha respeitado o suposto desejo do seu filho e premiado Ripley. Porém, talvez fosse conveniente criar um romance para Ripley, afastando qualquer desconfiança quanto a sua sexualidade. Afinal, embora no romance seja estabelecido um debate a respeito dessa questão, com a desconfiança que Marge teria, de acordo com Dickie, de que talvez Ripley fosse *gay* (HIGHSMITH, 1999, p. 80), além das referências a Tia Dottie, que freqüentemente chamava Ripley de *Sissy* (p. 38), bem como aos amigos *gays* de Ripley (p. 81); no filme, essa questão desaparece quase completamente, estando talvez implicitamente apresentada na frase de Ripley a Philippe: “Eu iria até o inferno por você” (CLÉMENT, 1959).

Apesar da ambigüidade da frase, a forma como Ripley olha para Philippe enquanto fala pode ser tomada como uma referência tácita à questão homossexual. Trata-se de um tema interdito e patrulhado pelos censores da época, como afirma

Bremond (1973), referindo-se à censura da *Centrale Catholique du Cinéma, de la Radio et de la Télévision*: "[...] certos assuntos "contra a natureza" (o homossexualismo, o incesto) são afetados pela proibição" e, mesmo quando não constituem a discussão principal, não poderiam ser abordados, a não que se respeitassem as precauções prescritas. Para a censura, seria "inadmissível apresentar-se o homossexualismo masculino [...] sem nenhum julgamento de valor sobre o drama que isto representa" (BREMOND, 1973, p. 51).

De certa maneira, o filme obedece a um código que também procura manter determinados estereótipos: Marge é mostrada como frágil e insegura, enquanto os homens – tanto Philippe quanto Ripley – demonstram, cada um à sua vez, uma nítida capacidade de controlá-la e subjugá-la. Do mesmo modo, em uma das cenas iniciais, o tratamento dispensado por Freddy às mulheres que o acompanham reflete uma atitude machista e autoritária. Parece clara a opção do diretor em respeitar o código cinematográfico da época[19], ao menos em relação às questões citadas. Ainda assim, uma outra possibilidade de leitura é que o romance entre Marge e Ripley tornaria este personagem ainda mais vil e falso, traduzindo e até mesmo acentuando o seu caráter psicótico, freqüentemente citado nas críticas a seu respeito.

Uma outra mudança notável é a confissão feita por Ripley a Philippe a respeito dos seus planos assassinos. No romance, é indicado que Ripley premedita e planeja o crime, ao perceber que Dickie o rejeita e não o quer mais por perto. Entretanto, essa informação não é transmitida a Dickie, que ignora completamente os planos de Ripley. A passagem abaixo assim o demonstra:

> 'O que você diz de tomarmos um barco Dickie?', Tom perguntou, tentando não soar ansioso, embora soasse, e Dickie olhou-o, porque

[19] A respeito da questão dos códigos de censura no cinema, é esclarecedora a discussão estabelecida por Cruz (2004a).

> não tinha estado ansioso sobre qualquer coisa desde que tinham chegado aqui (HIGHSMITH, 1999, p. 101)[20].
>
> 'Bem, está certo. Uma hora em volta do porto', Dickie disse, quase imediatamente pulando no barco, e Tom poderia ver a partir do seu sorriso que ele tinha feito isso antes, que ele não via a hora de recordar, sentimentalmente, outras manhãs ou alguma outra manhã aqui, talvez com Freddie, ou Marge (p. 102)[21].
>
> Tom estava suando, quente sob sua roupa, frio em sua testa. Sentiu medo, mas não era da água, era de Dickie. Sabia que ia fazê-lo, que não pararia agora, talvez não pudesse parar, e que poderia não ter sucesso (p. 103)[22].

Isso acontece no último passeio, ocasião em que Ripley comete o primeiro homicídio. Percebe-se que as sensações e pensamentos de Ripley são transmitidos pelo narrador, mas Ripley esconde de Dickie grande parte dos seus passos. Por outro lado, o jogo que o filme cria parece remeter a um acerto com a morte. Não é por acaso que ocorre, de fato, uma aposta envolvendo um jogo de cartas, na qual Philippe propõe a Ripley que, se este vencer, receberá 2.500 dólares. Philippe provoca sua própria derrota, mas Ripley, percebendo a farsa e sabendo que pode ganhar muito mais, não a aceita. Logo em seguida, ele mata Philippe. Assim como em *O sétimo selo*, de Ingmar Bergman (1957), Antonius joga xadrez com a morte, a quem tenta enganar, mas acaba sendo enganado por ela, Philippe encontra a morte em um jogo no qual tenta trapacear Ripley.

Uma terceira diferença salta aos olhos como a mais gritante para quem considera a narrativa do romance. Antes de sua análise, porém, citaremos algumas

---

[20] 'What do you say we take a boat Dickie?' Tom asked, trying not to sound eager, though he did, and Dickie looked at him, because he had not been eager about anything since they had arrived here (HIGHSMITH, 1999, p. 101).

[21] 'Well, all right. For an hour around the port, ' Dickie said, almost immediately jumping into the boat, and Tom could see from his little smile that he had done it before, that he was looking forward to remembering, sentimentally, other mornings or some other morning here, perhaps with Freddie, or Marge (p. 102).

[22] Tom was sweating, hot under his clothes, cold on his forehead. He felt afraid, but it was not of the water, it was of Dickie. He knew that he was going to do it, that he would not stop himself now, maybe couldn't stop himself, and that he might not succeed (p. 103).

transformações ocorridas na tradução, entre as quais destacamos a alteração de alguns dos personagens da trama como um dos aspectos relevantes da reescritura do romance na tela. Por exemplo, Philippe, que corresponde ao Dickie Greenleaf de Highsmith, recebe um ar agressivo e intempestivo, o que se percebe ao longo de diversas cenas, nas quais humilha Ripley e o trata como um servo ou um bobo ao seu dispor. Em uma outra cena, Philippe, irritado com o ciúme e as cobranças de Marge, lança ao mar os manuscritos dela. Além disso, não se mostra nenhuma ocupação de Philippe, o que parece representar uma amplificação do seu descompromisso com os negócios, que era uma das queixas de seu pai no romance.

A Marge do filme, por sua vez, com sua carência exacerbada, aparentemente potencializa uma característica da Marge do romance, a qual, segundo o que Ripley observa, gosta de Dickie muito mais do que este gosta dela (HIGHSMITH, 1999, p. 71). Como sabemos, ela acaba se envolvendo com o próprio Ripley no filme, o que pareceria absurdo no romance, devido ao julgamento que Ripley faz dela.

Quanto à realização cinematográfica de Ripley, que ganha forma física em uma vigorosa interpretação de Alain Delon, potencializa o caráter de sociopata do personagem, de alguém que não mede esforços em prol do seu benefício. O ator, de acordo com a direção que foi feita, na qual está envolvida a escolha dos planos e ângulos, apresenta um misto de doçura e completa vilania, o que parece representar uma tentativa de tradução das características do Ripley do romance, que na prática é uma personalidade individualista, mas capaz de despertar simpatia e humor.

Entretanto, deve-se notar que a questão da focalização tem significante relevância na identificação do espectador com o personagem. No romance, a narração privilegia o foco no personagem Ripley, por meio do qual o leitor conhece o que é visível, audível e cognoscível. Dificilmente se poderia notar, na narração, um

julgamento a respeito de suas ações, uma vez que ele dirige a focalização, ainda que por meio de um narrador em terceira pessoa. Entretanto, no cinema em geral o olhar subjetivo de um personagem é dificilmente obtido, uma vez que passaria por um controle do olhar do espectador a partir do que a câmera mostra. No caso de *O sol por testemunha*, parecem ser o *close-up* e a expressão facial dos atores os principais recursos para transmitir as sensações dos personagens. Sendo assim, a focalização é mais difusa, não se identifica com o olhar, a audição e as sensações de Ripley, marcando, assim, um ponto de descontinuidade significativo com a narrativa do romance.

O sol por testemunha dialoga com os filmes de Hitchcock, o que pode ser notado logo de início, por exemplo, por meio da música de suspense, em estilo típico àquelas freqüentemente usadas nos filmes desse cineasta. Além disso, apresenta referências ao filme *noir*, gênero que apresentava em geral uma visão amarga da sociedade e abordava a corrupção moral. De acordo com Aumont e Marie (2003, p. 212-213), geralmente os filmes *noir* caracterizam-se pela violência e visão desiludida da sociedade. Além disso, ocorre uma ambigüidade entre a solução do enigma e uma verdade mais profunda. Sendo assim, pode-se perceber que *O sol por testemunha* estabelece um diálogo constante com esse gênero.

Nesse contexto, *Pacto sinistro*, romance de Highsmith adaptado por Hitchcock, aparece como uma referência narrativa do próprio romance *O talentoso Ripley* e, indiretamente, ao filme *O sol por testemunha*. Nesse romance, Guy Haines conhece, em uma viagem de trem[23], o perturbado Charles Anthony Bruno. A partir da conversa que se desenvolve entre os dois, Bruno fica sabendo que a esposa de Guy está criando problemas para lhe conceder o divórcio de que precisa para se casar novamente.

[23] O título original do romance de Highsmith e do filme de Hitchcock *é Strangers on a train* (Estranhos em um trem).

Por outro lado, Bruno demonstra nutrir um forte ódio pelo pai. Propõe, então, que os dois "troquem" crimes, cada um matando a pessoa que representa um problema para o outro, de forma que nenhum tipo de suspeita recaia sobre eles. A fala de Bruno, extraída do romance, pode esclarecer uma das relações que há entre as histórias:

> [...] Mas eu não estou a fim de trabalhar. Não preciso, percebe? Não sou escritor, nem pintor, nem músico. Por que uma pessoa deve ser obrigada a trabalhar, se não precisa? Não passa de uma maneira de ter uma úlcera. Meu pai tem úlcera. Pois é. Ele ainda tem esperanças de que um dia eu participe do seu negócio de ferragens. Mas eu lhe digo que negócios, qualquer espécie de negócios, não passam de falcatruas legalizadas, do mesmo jeito que casamento é a fornicação legalizada. Não estou certo? (HIGHSMITH, 2006b, p. 16).

O diálogo entre os romances *O talentoso Ripley* e *Pacto sinistro* parece claro, não somente em virtude da visão amarga presente em ambos, mas pelo argumento narrativo em si. Herbert Greenleaf pede a Ripley para buscar o seu filho na Europa, julgando que ele deveria voltar para assumir suas responsabilidades (HIGHSMITH, 1999, p. 5). Na Itália, Dickie Greenleaf dizia estudar pintura, mas na opinião de seu pai, ele não tinha nenhum talento (p. 6), fato comprovado por Ripley, ao ver as pinturas de Dickie (p. 60).

Em *O sol por testemunha*, há referência ao filme *Pacto sinistro*, de Hitchcock, por exemplo, na forma como Philippe se diverte, ao mesmo tempo em que se intriga, com a confissão que Ripley faz em relação aos seus planos de assassiná-lo. Da mesma forma que Guy não leva a sério a proposta de Bruno, a qual acaba se consumando, Philippe parece acreditar que os planos de Ripley não passam de uma brincadeira.

O sol por testemunha faz também referência à cegueira e à relação entre esta e o conhecimento. Philippe compra a bengala de um cego e pede para Ripley o divertir fingindo ser cego. Uma frase de Philippe parece esclarecedora: "[...] um cego [...] desconhece os perigos e obstáculos" (CLÉMENT, 1959). Há também uma indicação de

Ripley ao fato de o amor cegar: “O amor de Marge deixa cego” (CLÉMENT, 1959). Podemos entender que a cegueira de Philippe o leva à destruição, mas que também se trata de um conhecimento maior, pleno, do seu fim, que é inclusive revelado antecipadamente. É semelhante ao conhecimento de Édipo da verdade última, que estava guardada e já tinha sido revelada pelo oráculo de Delfos. O personagem da tragédia de Sófocles, intimamente, tinha conhecimento de tudo e, ao se deparar com a verdade, perfura os seus próprios olhos (SÓFOCLES, 2001, p. 87). Posteriormente, Ripley ainda repete a frase “O amor de Marge deixa cego” quando, diante do espelho, imita Philippe, inclusive portando suas roupas. Vê-se a imagem de Philippe enquanto ele demonstra seu estranhamento diante da imitação feita por Ripley. A imagem especular de Philippe aparece pela segunda vez após um corte, depois que Ripley já começa a tirar o disfarce, e pela terceira vez, quando Ripley sai. A partir da próxima cena o comportamento de Philippe em relação a Ripley começa a se modificar. Philippe demonstra frieza e desejo de afastar Ripley. Ao mesmo tempo, porém, assim como um cego, Philippe demonstra desconhecer os perigos.

Além disso, há referências à religiosidade, as quais ficam evidenciadas na música, nas pinturas de Fra Angélico e no relógio sobre a mesa em que Philippe e Ripley jogam cartas. O filme remete, assim, às freqüentes dicotomias entre bem e mal, pureza e pecado, apontando para uma questão que tanto é aproximada no romance quanto faz parte de discussões e questionamentos habituais.

O que fica claro – e esta é uma das mudanças mais destacáveis, à qual nos referimos anteriormente – é que a moral da época do filme exigiu que o bem vencesse. De fato, a derrota do “mal” e a vitória do “bem” eram exigidas pelos censores da época (BREMOND, 1973, p. 54-57). O filme termina com a inocente caminhada de Ripley para ser preso pela polícia, após a revelação do corpo de Greenleaf, que tinha ficado

preso ao casco do barco. Ripley caminha alegre e voluntariamente, enganado pelo chamado da garçonete que, a pedido da polícia, diz que há um telefonema para ele. As implicações disso serão discutidas na próxima subseção, na qual será abordada a questão da tradução simbólica, ou como as traduções icônica e indexical, da forma como analisadas aqui, implicam uma forma de pensar sobre os possíveis significados da adaptação e a veiculação de novas ou antigas idéias.

2.1.3 Crime e castigo

Em *O sol por testemunha*, o contraste entre a pureza de Marge, bem como de sua música e pinturas de interesse, por um lado, e o jogo perigoso e fatal entre Greenleaf e Ripley, com suas farras, bebedeiras e dissimulações, por outro, parece traduzir a sensação do perigo que está em todo lugar, do mal oculto e imperceptível. Além desse, há uma série de outros contrastes que parecem querer opor os conceitos de bem e mal, cópia e verdadeiro, como podemos inferir da discussão acima. A opção do cineasta é de refletir uma ética que, no final das contas, diferencie essencialmente os elementos da dicotomia. Percebe-se, assim, que, enquanto o romance confunde os dois pólos, de forma que não é possível uma separação clara, o filme estabelece uma diferenciação, cujo símbolo maior é a prisão e punição de Ripley como desfecho moralizante. Além disso, o uso de figuras religiosas tende a relembrar a existência do bem e de uma moral que reprima a maldade.

Obviamente que é possível compreender que a comercialização e a aceitação de um filme diante de um amplo público, em especial há décadas atrás, não pode prescindir de um julgamento sobre a adequação do conteúdo narrativo. O romance de Highsmith parece refletir uma modificação na ética que separa o bem e o mal como

categorias essenciais. Porém, ainda que tenha sido feito na mesma década, o filme tende a estabelecer um outro nível de compromisso ético, provavelmente em virtude da extensão do público que atinge. Sabe-se que o romance atingia e atinge um grupo mais restrito e que sua fruição, pelas suas características materiais, tornava possível uma reflexão maior que um filme, que impunha sua enxurrada de informações sem pedir licença. É possível supor que, passadas quatro décadas e com o desenvolvimento de novas tecnologias, a fruição dos filmes também já possa se dar de forma mais dirigida pelo espectador (CRUZ, 1997, p. 24), embora seja provável que, na maioria dos casos, os recursos de *DVDs* e outros suportes não sejam utilizados da mesma forma que as páginas de um livro. De qualquer sorte, parece interessante destacar que o cinema de grande público seja provavelmente mais moralizante que o livro, exatamente para ser aceito pelos censores, aumentar a possibilidade de distribuição e, conseqüentemente, angariar maior retorno financeiro.

Ainda em relação ao conteúdo narrativo, vimos que Ripley revela os seus planos a Philippe, ainda que este não o leve completamente a sério e pareça fascinado e curioso com as supostas pretensões de Ripley de assassiná-lo e tomar o seu lugar. A imitação que Ripley faz diante do espelho, assim como o jogo de espelhos na mesma cena, remete ao tema da identidade e ao desejo de Ripley de passar a ter a vida de Philippe. Porém, o fato de que este recebe toda a informação a respeito das pretensões de Ripley torna-o uma espécie de cúmplice no jogo. Afinal, o filme usa a própria vítima como recurso para veicular o pensamento de Ripley, ao contrário do romance, cuja narração é focalizada em Ripley.

A focalização, da forma como se constitui em *O sol por testemunha* em relação ao romance *O talentoso Ripley*, faz com que se perca em grande parte o vínculo com as emoções e motivações do personagem, as quais o espectador pode imaginar,

mas das quais não participa. Como conseqüência, o julgamento ético é mais suscetível de ser utilizado como defesa individual do espectador em relação ao personagem, ou seja, torna mais improvável que aquele se identifique com este. Escapa-se, em parte, do perigo de não se conseguir diferenciá-lo essencialmente de qualquer um. Como no romance a narração tem seu foco no olhar, sentimento e audição de Ripley, o leitor está mais suscetível de estabelecer um vínculo de identificação com o personagem, compreendendo-o independentemente de compartilhar do seu comportamento ético. No filme em questão, alguns recursos são usados para que se crie algum vínculo desse tipo, mas a escolha material feita – por exemplo, sem a utilização de *voice-over*, nem de narração em *off* –, ainda que permita a compreensão das motivações dos personagens, não garante nem favorece necessariamente uma identificação.

Como vimos, a questão da homossexualidade não é tratada diretamente no filme, que claramente evita tratar de um assunto tangenciado em algumas passagens do livro. Além disso, a figura da mulher, principalmente representada por Marge, combina com certos estereótipos mais conservadores, uma vez que há uma ênfase na submissão emocional em contraposição à liberdade masculina.

Além da adequação do conteúdo, o enredo do filme resume a história pregressa de Ripley por meio dos diálogos. A forma como o pai de Philippe se aproximou de Ripley, a proposta feita, detalhes da vida de Ripley e da forma como ele vivia anteriormente foram ocultados e resumidos brevemente nas conversas entre Philippe e Freddy, Ripley ou Marge. Ao passo que se tenta adequar o enredo ao tempo comercial de exibição da narrativa fílmica, pode-se supor que essa tradução poderia ter tido como conseqüência adicional uma menor percepção da história dos personagens, em especial Ripley, e das suas motivações interiores e psicologia. Porém, a interpretação de Alain Delon, bem como a direção, parecem ter indiretamente criado

uma forte carga subjetiva, especialmente reforçada pelos *close-ups* que enfatizam os sentimentos do personagem, mesmo que isso não signifique necessariamente uma identificação do espectador com ele. É digno de nota que o ator recebeu elogios de Patricia Highsmith, que o considerou um perfeito Ripley (CINÉMA, 1988). Ainda que a opinião da autora reflita noções datadas, como a ilusão da fidelidade, parece interessante que, com a referida mudança no enredo, tenham aparentemente sido traduzidos aspectos subjetivos do personagem, demonstrando que as possibilidades de tradução são virtualmente ilimitadas.

Ripley, como sabemos, é um falsário. Ele falsifica assinaturas e se faz passar por Philippe, roubando-lhe até mesmo Marge. O romance entre Ripley e Marge no filme reforça o caráter usurpador de Ripley, que simplesmente usa Marge para obter vantagens. Ao mesmo tempo, parece haver a tentativa de buscar inserir mais romance à história e uma tendência a enfatizar a vulnerabilidade feminina. A capacidade de falsificar e imitar de Ripley remete à impossibilidade de se separar cópia e original, ele e Philippe. Porém, somos lembrados, no final do filme, de que é possível fazer a separação e que o usurpador deve ser punido.

Se em *Crime e castigo* (1866), de Dostoievski (2007), o personagem central tem o desejo de melhorar o mundo matando uma agiota e, sem planejar, acaba matando também a irmã da agiota, que tinha visto o corpo, no romance de Highsmith há também o planejamento de um homicídio e a ocorrência de um outro não planejado. Uma diferença fundamental, porém, é que Ripley não pensa em melhorar o mundo, a não ser o seu próprio. Além disso, Ripley não é descoberto e passa a desfrutar de uma vida relativamente tranqüila, como podemos ver nos outros romances. Dificilmente se pode encontrar um traço de julgamento em relação às atitudes do personagem. Suas reflexões, transmitidas pelo narrador, demonstram o seu sentimento em relação aos outros ou às

situações, mas não veiculam nenhum juízo moral a respeito de suas próprias atitudes e emoções. Por outro lado, nas suas relações e no seu modo de agir e pensar Ripley parece se tratar de uma pessoa comum, que não se diferencia especialmente das outras. Considerando-se que todo discurso tem uma vontade de verdade (BARTHES, 1996-7, p. 43), a tese de Highsmith parece estar ligada à existência de uma ilegalidade difusa na sociedade. Se para Bruno, de *Pacto sinistro*, qualquer negócio é uma falcatrua legalizada (HIGHSMITH, 2006b, p. 16), para Ripley uma vida prazerosa seria aquela em que ele tivesse dinheiro o suficiente para colecionar peças de arte, ler bons livros (HIGHSMITH, 1999, p. 250), conhecer a arte de diversos países e ajudar jovens artistas talentosos que precisassem de dinheiro (p. 284). O Ripley de Highsmith sai impune e ainda fica com a herança de Dickie. Posteriormente, no romance *Ripley subterrâneo*, saberemos que o personagem passa a investir também na falsificação de pinturas. Será um sujeito comum, amante das artes, casado e vivendo em uma pequena cidade perto de Paris.

Clément, por outro lado, parece querer lembrar que o bandido tem seu devido lugar e querer nos alertar para que tomemos cuidado com as más companhias e não brinquemos com o perigo. Há, assim, uma separação implícita entre bem e mal, certo e errado. O Ripley de *O sol por testemunha* recupera o julgamento e a separação ausentes no romance, de forma a tornar a história compatível com a expectativa popular e com a moral supostamente esperada pelo grande público da época. Isso acontece, em especial, no desfecho da narrativa, quando Ripley é descoberto, mas, mesmo antes disso, os *close-ups*, a focalização e o conteúdo narrativo do filme permitem que se anteveja que Ripley é um ser estranho, um perigoso sociopata. Quando se diferencia Ripley de uma pessoa qualquer, o efeito é provavelmente tranqüilizador, pois a sensação de perigo passa a ser menos difusa e localizada de forma mais precisa. Assim, sabemos

que não se trata de uma pessoa qualquer, mas de um bandido, criminoso, sociopata, o qual será, ao que tudo indica, afastado do convívio social.

Em sua análise da história do cinema alemão, Siegfried Kracauer (1988) procurou mostrar que o cinema, como nenhuma outra arte, teria a capacidade de refletir a psicologia de um povo e de uma época. Para Kracauer, "[o]s filmes de uma nação refletem a mentalidade desta, de uma maneira mais direta do que qualquer outro meio artístico", uma vez que são frutos de um trabalho que envolve uma grande equipe e destinados a multidões anônimas (p. 17). Ainda que a análise de Kracauer tenha se dado em um outro contexto, podemos supor que esse pensamento tenha contribuído para estabelecer uma desconfiança em relação à possibilidade de o cinema delatar uma suposta mentalidade latente na sociedade. Aparentemente, enquanto a literatura questionava os tabus e inovava em formas de pensar, o cinema procurava conter as massas espectadoras.

Na próxima seção abordaremos um outro Ripley, mais recente, da adaptação *O talentoso Ripley*, de Anthony Minghella, realizada em 1999. Depois de feita a análise do filme nos mesmos moldes, retomamos a questão da adaptação do romance de Highsmith e suas implicações para a relação entre cinema e literatura.

2.2 *O talentoso Ripley* de Minghella – homoerotismo e escuridão

Buscaremos demonstrar, nesta seção, que o filme *O talentoso Ripley*, do diretor inglês Anthony Minghella, privilegia um uso tradicional da materialidade cinematográfica e, por meio de uma narrativa orgânica e linear, inclui temáticas e pontos de vista próprios. Tendo como referência narrativa o romance *O talentoso Ripley*, Minghella se alinha com uma forma cinematográfica de mercado, supostamente tornando o personagem Ripley mais palatável e atribuindo-lhe outras características.

Ainda que não inove do ponto de vista estético e se utilize da materialidade fílmica e de uma montagem econômica de forma convencional, o realizador consegue polemizar com a amplificação da questão da homossexualidade de Ripley e com a construção de um caráter obscuro, melancólico e angustiado.

Começamos abordando a adaptação do ponto de vista da tradução icônica, para em seguida atentar para os aspectos indexicais e, finalmente, simbólicos, tais como discutidos no primeiro capítulo. A análise que segue, como de praxe neste trabalho, postula e pressupõe que o processo de significação é infindável. Em todo caso, entendemos que a discussão aqui estabelecida contribui para o desvendamento dos artifícios da linguagem cinematográfica, mais especificamente no que concerne aos temas da adaptação e da relação entre cinema e literatura.

2.2.1 O material fílmico e a recriação de *O talentoso Ripley* por Minghella

> Do silêncio, da noite
> Vem uma distante canção de ninar
> Alma, entregando a tua alma.
> O coração em ti incompleto
> Por amor, mas o amor se foi
> Aprisionado na escuridão
> Marcado com a insígnia.
> Oh, vergonha de Caim.[24] (MINGHELLA, 1999)

Com este trecho da *Canção de ninar para Caim* (*Lullaby for Cain*), cuja letra foi escrita pelo próprio diretor Anthony Minghella e cujos primeiros acordes aparecem ainda antes dos créditos, quando estão sendo apresentados os nomes das empresas que produziram o filme, começa *O talentoso Ripley* (MINGHELLA, 1999). Enquanto a voz de Sinnead O'Connor acompanha os primeiros créditos, a figura de

[24] From the silence, from the night/Comes a distant lullaby./Soul, surrendering your soul/The heart in you not whole/For love, but love walked on/Cast into the dark/Branded with the mark./Oh, shame of Cain (MINGHELLA, 1999).

Matt Damon é descortinada por trás de uma imagem negra que escorre e dá lugar a formas geométricas pontiagudas, cada vez mais finas e menos densas. Ao mesmo tempo em que o personagem Ripley vai sendo, dessa forma, revelado nas suas diversas facetas, quando vários adjetivos o qualificam até que seja apresentado o título do filme, a letra da canção, escrita pelo próprio diretor, remete, por um lado, à temática do assassinato. Afinal, o personagem bíblico Caim assassina, por inveja, o seu próprio irmão, Abel, cometendo o primeiro homicídio da humanidade. Entretanto, em virtude da sua concepção religiosa e conseqüente alusão ao pecado, a mesma letra, com a qual o diretor faz referência ao sentimento de Ripley em relação a Dickie Greenleaf, bem como ao ato criminoso daí decorrente, marca, logo no início, a alteração da narrativa fílmica em relação ao romance de Highsmith.

Neste filme, Ripley é abordado por Herbert e Emily Greenleaf após um concerto no qual ele toca ao piano a referida canção. Imaginando que Ripley, que veste o paletó da *Princeton University*, teria sido contemporâneo de seu filho, Dickie Greenleaf (Jude Law), na universidade, o casal se interessa em travar um contato posterior com o personagem interpretado por Damon. Ao longo das cenas iniciais, nas quais continuam sendo mostrados os créditos, constatamos que Ripley finge conhecer Dickie. Ficamos sabendo que Herbert Greenleaf não está satisfeito com os gostos nem com o estilo de vida de seu filho e que não está claro para Herbert Greenleaf do que seu filho se ocupa. Greenleaf informa a Ripley que Dickie tem uma namorada americana, Marge Sherwood (Gwynett Paltrow), que é escritora. Além disso, fica evidenciado que Ripley, de fato, simplesmente tomara emprestado de um amigo o paletó da Princeton e que haverá um encontro posterior entre Herbert e Ripley. Pelo que também se infere dessa passagem inicial, Ripley corre entre um trabalho e outro para se manter, deixando suas aspirações em segundo plano.

Ainda durante os créditos ocorre a conversa em que Herbert Greenleaf propõe a Ripley sua ida a Mongibello, na Itália, para tentar convencer Dickie a voltar para os Estados Unidos, bem como o auto-treinamento que Ripley implementa em sua decadente moradia para inteirar-se das principais obras e músicos de jazz. De fato, os créditos só cessam de ser mostrados quando já se vê o navio no qual Ripley parte para a Europa.

Nas cenas introdutórias acima mencionadas, percebe-se que, de forma hábil e rápida, um sumário da história é feito até o momento da partida de Ripley de Nova York. Após o trecho cantado extra-diegeticamente por Sinnead O'Connor, e uma parte instrumental, a canção de ninar se torna diegética na cena posterior, na voz de Francis, vivida por Gretchen Egolf – na verdade, a atriz está sendo dublada por Mary Ann McCormick, como se pode ver nos créditos finais do filme (MINGHELLA, 1999). Durante a parte instrumental, intervalo em que a canção passa de extra-diegética para diegética com a mudança de cantoras, o Ripley desvendado a partir da tela negra diz: "Se eu conseguisse voltar atrás; se eu conseguisse apagar tudo, a começar por mim mesmo, a começar pelo empréstimo de um paletó..."[25] (MINGHELLA, 1999). A canção, então, continua:

> Oh, que paraíso fugaz
> Que fascinação inocente
> Amar, ser amado
> Uma canção de ninar
> Então, o silêncio[26] (MINGHELLA, 1999)

É possível notar que uma série de recursos é utilizada de maneira simultânea, concorrente e/ou justaposta, de modo a caracterizar a tradução da literatura para o cinema. Em particular, o uso da música, cuja primeira referência é a canção de ninar,

[25] "If I could just go back; if I could rub everything out, starting with myself, starting with borrowing a jacket…" (MINGHELLA, 1999).

[26] Oh, such fleeting paradise/Such innocent delight/To love, be loved/A lullaby/Then silence (MINGHELLA, 1999).

colabora para que não somente se introduza a temática do filme, como também para enfatizar as características e o lugar onde se encaixam os personagens. Alguns acordes da música-tema, a qual se repetirá em diversas cenas, aparecem no momento em que Ripley decide-se por fingir conhecer Dickie, continuando até um pouco depois da cena em que Ripley se despede dos Greenleaf, após o concerto. A música erudita se faz presente no teatro onde Ripley tem um emprego subalterno, de forma a se deixar perceber o gosto musical do personagem: Ripley é surpreendido uma vez por uma espectadora, que o percebe espiando por trás das cortinas, e outra vez por um supervisor, que raivosamente o flagra praticando ao piano, após o concerto. O jazz aparece ainda no final da cena em que Ripley recebe a proposta de Herbert Greenleaf e continua após o corte para a cena seguinte, na qual é mostrada a residência conturbada e improvisada em que Ripley se prepara para a viagem, arrumando as roupas enquanto se assusta com brigas de vizinhos e treina os ouvidos para o estilo musical preferido de Dickie. Depois, novamente o erudito, quando Ripley deixa sua residência, localizada defronte a um matadouro; neste momento, extra-diegeticamente se ouve *Mache dich, mein Herze, rein*, ária religiosa de Johann Sebastian Bach.

É possível observar determinados usos da música em conjunto com o desenrolar da narrativa. Ao chegar à Itália, Ripley conhece Meredith, representada por Cate Blanchett. No momento em que Ripley decide se apresentar como Dickie Greenleaf, são tocados acordes da música-tema, como se marcassem o seu caráter de impostor e falsário. Semelhantemente, quando, em Mongibello, Ripley tenta conquistar a amizade de Dickie, imitando seu pai e denunciando o plano deste, a mesma música é ouvida de modo similar.

Além disso, o jazz é usado para dar o tom das farras e da vida livre e desregrada de Dickie. De modo particular, a canção *My Funny Valentine* é cantada por

Ripley em uma atmosfera intimista, em que ele troca olhares com Dickie, parecendo buscar, ao mesmo tempo, seduzi-lo, obter dele sua aprovação e desfrutar de sua intimidade. Pode-se observar que a canção é antecipada nas cenas anteriores e continua até a cena referida: inicialmente, é ouvida sobre a cena em que Marge compra frutas de Silvana (Stefania Rocca), com quem Dickie tem um relacionamento menos sério; continua sobre as cenas seguintes, nas quais Dickie aparece jogando e falando com amigos, depois cumprimentando Silvana, e em seguida saindo de Mongibello com Ripley na garupa da motocicleta. Neste momento, a fala de Dickie indica que ele o está apertando demasiadamente: "Você está quebrando minhas costelas"[27] (MINGHELLA, 1999). A canção, assim, é tocada continuamente até o final da cena da troca de olhares entre os dois amigos, quando faz intradiegeticamente parte da narrativa.

Em outra cena, Dickie está na banheira, à luz de velas, jogando xadrez, conversando e bebendo com Ripley, o qual está sentado do lado de fora. A canção que se ouve, tocada ao saxofone, é outra vez um jazz, *Nature boy*, de Eden Ahbez. A atmosfera enebriante de intimidade e sedução é reforçada pela melodia. Mais tarde, quando os dois amigos passam um dia em Roma, o jazz mais uma vez é a música de fundo nas cenas em que Dickie encontra o seu sarcástico amigo Freddie Miles. Após passar o dia sozinho em Roma, Ripley volta sozinho para Mongibello. Corta-se para uma cena em que Ripley se diverte em uma afetada *performance solo* diante do espelho, ao som da canção *May I?*, de Mack Gordon e Harry Revel. Vestindo roupas de Dickie, Ripley ouve e canta a música: "Que eu seja o único a dizer/Que me apaixonei no dia/Em que pus os olhos em você"[28]. A letra da música aponta aqui, portanto, para o conteúdo da própria narrativa fílmica. Surpreendido por Dickie, cuja imagem no espelho indica

[27] "You're breaking my ribs" (MINGHELLA, 1999).

[28] "May I be the only one to say/ I really fell in love today/ I first set eyes on you".

que ele já o observava, Ripley se desconcerta. Esta cena representa a primeira ocasião de clara hostilidade de Dickie para Ripley:

> Dickie: – O que você está fazendo?
> Ripley (escondendo-se atrás do espelho): – Estava só me divertindo... Desculpe.
> Dickie: – Gostaria que tirasse minhas roupas... Meus sapatos também?
> Ripley: – Disse que eu podia pegar um paletó....
> Dickie: – Pode se trocar no seu quarto?
> Ripley: – Não perdeu o trem?
> Dickie: – Freddie me trouxe de carro.
> Ripley: – Freddie está aqui?
> Dickie: – Está lá embaixo.
> Ripley: – Eu só estava brincando... Não diga nada... Eu só estava brincando... Desculpe[29] (MINGHELLA, 1999).

Vê-se que, no filme, portanto, os usos da música são variados. Embora por vezes tenha uma função qualitativa, relacionada principalmente à atmosfera criada, como a confusão e a liberdade que podem estar associadas ao jazz, a música colabora para a construção da narrativa, apontando para seu conteúdo. Um exemplo disso é a canção de ninar, que faz referência ao homicídio. Simultaneamente, pode configurar uma convenção, como os acordes da música-tema que se associam ao caráter falsário de Ripley. Nota-se também que outros exemplos ao longo da narrativa têm efeitos igualmente diversos. Durante a procissão de Maria Imaculada, festa tradicional em Mongibello, a música *Rusariu di la 'mmaculata* aponta para as características típicas do lugar, mas também torna mais dramático o evento que ocorre durante a procissão: o corpo de Silvana aparece boiando na água, logo após ter sido retirada a estátua de Maria. O que viremos a saber, por meio de uma conversa posterior entre Ripley e Dickie, é que Silvana, grávida, teria procurado em vão a ajuda financeira deste e,

[29] "What are you doing?"/ "Oh. I was just amusing myself… Sorry"./ "I wish you'd get out of my clothes.... Do you have my shoes on too?"/ "You said I could pick out a jacket..."/ "Did you get undressed in your own room?"/ "Thought you missed the train"/ "Freddie drove me back in his car"./ "Is Freddie here?"/ "He's downstairs"./ "I was just fooling around... Don't say anything... I was just fooling around... Sorry"[29] (MINGHELLA, 1999).
Obs.: Tradução apresentada como no *DVD*.

desesperada, tinha se suicidado. O fato acaba se tornando uma fonte de sutil chantagem de Ripley para Dickie, sendo o estopim para a aversão deste em relação àquele.

Um uso mais típico e previsível da música se pode notar na seqüência em que Dickie e Ripley fazem o seu último passeio, saindo de San Remo. À medida que a discussão estabelecida entre os dois se torna mais tensa, mais intensidade ganha a música-tema. Na conversa, Ripley insinua que existe algo entre os dois que Dickie teria medo de reconhecer. Em resposta, Dickie acusa Ripley de ser pegajoso e enfadonho, repete várias vezes a palavra *boring* (enfadonho, chato) enquanto Ripley fala, e começa a imitá-lo de forma provocativa e irritada. A música atinge o clímax no momento em que a mágoa de Ripley também chega ao máximo e ele reage violentamente, golpeando Dickie na cabeça com o remo. Nesse momento, a música cessa e se ouvem somente os sons internos à própria narrativa – os gritos durante a luta, o ruído do motor, os golpes finais e o gorjeio de aves marinhas –, até o momento em que Ripley consuma o homicídio.

Para além da utilização da música em conjunto com as imagens, tendo em vista a composição de uma atmosfera, diversos outros elementos predominantemente icônicos são acionados. Por exemplo, o filme apresenta com freqüência antecipações à cena seguinte. Várias cenas, até chegar àquela em que Ripley mata Dickie, apresentam antecipadamente o ruído ou a música que se estende e se torna diegética na cena seguinte. O mesmo ocorre por vezes entre planos consecutivos de uma mesma cena. Por exemplo, na cena após a chegada de Ripley em Mongibello, vê-se na parte inferior da tela um cenário com uma praia relativamente cheia. É possível observar também um barco em meio ao cenário – com atenção pode ser vista uma dupla se movimentando sobre o barco – e, na parte superior da tela, uma rocha, a qual será vista várias vezes ao longo do filme, como um marco do lugar. Enquanto se vê esse cenário, ouve-se uma

voz que, logo se percebe, está praticando o italiano; como se pode confirmar no plano seguinte, trata-se de Ripley se apressando em aprender o idioma, ainda antes de se apresentar a Dickie. Igualmente, depois que Ripley conhece Dickie e lhe entrega o plano de Herbert Greenleaf, ainda enquanto Dickie é mostrado já se ouve sua voz na cena seguinte, bem como o som de sinos e o barulho de pessoas que diegeticamente estão nela presentes. Apesar de se tratar de um recurso relativamente comum no cinema clássico, sua repetição constante colabora para acelerar a narrativa (especialmente até o momento do assassinato de Dickie) e parece funcionar como uma compulsão para lembrar o tempo que se esgota, o tempo de Ripley que se acaba e que exige suas ações e transformações. Cada minuto de fascinação por Dickie, sua beleza, seu carisma e seu estilo de vida, é um minuto a menos em sua estada idílica na Europa.

Na utilização concomitante dos diversos elementos que constituem o material cinematográfico se obtém a atmosfera e se traduzem sensações. Uma cena já mencionada anteriormente serve de exemplo para isso. Dickie toma banho na banheira enquanto joga xadrez com Ripley. A atmosfera de sedução e desejo não se evidencia simplesmente pelo diálogo, mas também pela música, pela seqüência dos planos e movimento de câmera e iluminação. Em plano americano, vê-se Ripley de frente e Dickie, na banheira, no canto direito, na penumbra. Em virtude da iluminação e do ângulo, o destaque é dado a Ripley. No plano seguinte, a câmera mostra desde a água da banheira, subindo pelo corpo molhado de Judie Law ao acompanhar o seu movimento quando leva um cigarro à boca. Vê-se, então, Dickie aparentemente olhando para Ripley enquanto fuma. Um novo corte introduz um *close-up* de Ripley, enquanto bebe, olhando para Dickie e descendo seu olhar, aparentemente pelo seu corpo. O conjunto de elementos da cena (que acontece ao som de *Nature boy* com um arranjo instrumental, em especial o revelador *close-up*) coloca em relevo a atmosfera de sedução e desejo,

neste momento sintetizado pelo desejo sexual expresso pelo olhar de Ripley. O conjunto de recursos utilizados, se não introduz novidades em termos de estética, estabelece uma atmosfera de sensualidade praticamente inexistente no romance.

A repetição de índices em uma narrativa pode funcionar iconicamente, e isso é o que parece ocorrer com o recurso recorrente do reflexo, da imagem especular. Ao imitar as vozes de Dickie e Marge, Ripley aparece refletido no espelho sozinho no quarto, enquanto experimenta as jóias do amigo. A imagem de Ripley é vista refletida na banheira na cena referida, em que ele tenta seduzir Dickie, e é através do espelho que Ripley observa Dickie nu, nessa mesma cena. Além disso, depois que Ripley é surpreendido por Dickie fazendo a afetada *performance* diante do espelho, é através deste mesmo objeto, atrás do qual Ripley se esconde, que Dickie é mostrado pela câmera.

Em diversas outras passagens, é veiculada a imagem da cena por meio de reflexos: no barco, com Freddie Miles, Ripley observa a intimidade de Dickie e Marge por meio do espelho. No trem para San Remo, Ripley observa sua imagem junto à imagem de Dickie, ambas refletidas no vidro da cabine. É em um beco ladeado por pinturas e espelhos que Ripley imagina ver a imagem de Dickie, como um fantasma, e acaba caindo da moto; diante de um espelho quebrado, ele ainda se assusta com o reflexo do estranho que havia confundido com Dickie e que se aproxima para ajudá-lo a se levantar.

Depois de desistir de se fazer passar por Dickie e falsificar a carta de suicídio de sua vítima, Ripley é mostrado no espelho, arrumando os cabelos, para deixar de se parecer com Dickie; logo em seguida, vemos sua imagem refletida no piano, colocando os óculos, de forma a evidenciar que ele voltava a ser somente Ripley. Em uma cena posterior, Marge surpreende Ripley, ao encontrar na casa dele os anéis que Dickie tinha

prometido nunca tirar dos dedos; é através da imagem refletida que percebemos a perturbação de Ripley com a ameaça que Marge representa.

Finalmente, na última cena vemos sua imagem no espelho enquanto está sozinho, após consumar seu último crime no filme. Tantos espelhos e imagens refletidas, além de indicarem um personagem múltiplo e sem identidade clara, com freqüência produzem um efeito de perturbação, especialmente quando ocorre a distorção das imagens. Funcionam, assim, como analogia que reforça a caracterização do personagem.

O uso da imagem especular remete ao tema da identidade, semelhantemente ao que abordamos no capítulo anterior a respeito de *O sol por testemunha*. Em *O talentoso Ripley*, o diretor usou produtivamente a questão da imagem especular, de forma a lembrar constantemente a problemática de Ripley relacionada à sua auto-imagem e auto-estima. No filme, os reflexos repetidos – e por vezes distorcidos – funcionam como uma metáfora para o problema de identidade do personagem.

De forma similar, aspectos da temática do filme, como o diálogo entre clássico e jazz, podem também ser tomados potencialmente como elementos icônicos, uma vez que, estando presentes e de forma recorrente ao longo da narrativa, concorrem para construir a atmosfera. Ripley precisa fingir que gosta de jazz, o gênero musical preferido de Dickie, para assim conquistá-lo com mais facilidade. Para Dickie e Freddie, personagens de origem tradicional, a opção pelo jazz é uma rebeldia, uma celebração e uma reafirmação do descompromisso com a manutenção de uma história, dos negócios e valores dos pais.

Ainda que tenha facilidade de imitar, dissimular e improvisar, a preferência de Ripley é pelo clássico, e não pelo gênero que tem como marca a improvisação. O clássico, aquilo que já é consagrado e tido como profundo e canônico, supostamente

base da cultura e dos valores da sociedade, é, portanto, adorado por um personagem que não assimilou certos valores, ainda que os admire e idealize. O gosto pelo clássico parece reforçar a existência de uma sensibilidade profunda, de um sujeito melancólico que tem um lado obscuro que não quer revelar. Essa parece ter sido a forma que o realizador do filme encontrou para traduzir iconicamente a psicologia do personagem, ou as sensações subjacentes às narrativas qualitativas que aparecem de forma incidental no romance. Nessas narrativas, são feitas referências ao passado de Ripley, à forma como era maltratado por sua Tia Dottie, que constantemente o humilhava e o diminuia.

A ênfase dada no filme à melancolia de Ripley, à sua obscuridade e solidão sofrida e sem esperança, é veiculada de diversas formas: no céu nublado e na fotografia mais escura que substitui o sol e a claridade após o assassinato de Dickie; na gota de chuva que escorre, como uma lágrima, pela janela do trem, enquanto o olhar melancólico de Ripley se perde na noite; na emoção e êxtase que arrebatam Ripley na encenação da ópera que ele e Meredith assistem; na música e mudança na caracterização do personagem – no tom de voz e expressão facial – quando Ripley inesperadamente encontra Marge na Ópera.

Assim, vê-se que elementos fílmicos que concorrem para a construção da atmosfera, das emoções que o realizador quer obter do espectador, têm influência direta na constituição da narrativa. Entramos, então, no contexto da tradução dos índices, isto é, do processo de produção e reprodução de marcas do texto-fonte naquele texto reelaborado em um outro sistema de signos, o fílmico. Esse é o assunto da próxima subseção.

2.2.2 A reconstrução da narrativa

A transposição – ou recriação – da história do romance para o filme envolve, como já vimos, uma série de operações, as quais, ainda que tenham como referência narrativa o romance, servem especialmente aos propósitos do realizador. Interessam aqui, em primeiro lugar, a reordenação do enredo, a condensação e amplificação do material do romance, a reorganização lógica e temporal, a distorção e reconstituição, enfim, os vestígios do romance na reelaboração pelo filme.

Entretanto, como vimos na análise de *O sol por testemunha*, deve-se ressaltar que uma série de referências intertextuais é introduzida no filme. As inúmeras discussões crítico-teóricas sobre noções como dialogismo e intertextualidade propiciaram uma percepção sobre assuntos relacionados à arte, como originalidade e autenticidade, que os tornam questionáveis e ingênuos também para o tema da adaptação. Linda Hutcheon ressalta o fato de uma obra literária não poder mais ser considerada original, tendo em vista a re-elaboração, realizada por Julia Kristeva, de noções bakhtinianas como polifonia, dialogismo e heteroglossia, que teria deslocado o foco crítico do autor para a idéia de produtividade textual, bem como a noção de intertextualidade de Barthes, para quem a história do discurso teria um papel prepoderante na constituição do significado do texto (HUTCHEON, 1988, p. 126). No que concerne à adaptação cinematográfica, o momento em que um filme surge, bem como o conjunto de experiências e leituras dos realizadores, seus interesses e pré-concepções, atuam diretamente na refeitura da trama e na organização do material fílmico.

Os traços do romance que podem ser encontrados no filme vão além daqueles que se referem ao aspecto icônico, compreendendo também aqueles que se

relacionam à narrativa e seus elementos, como a história, o enredo, os personagens, os lugares e a focalização. Além de tecermos alguns comentários sobre esses elementos, abordaremos a seguir referências externas que interessam ou dizem respeito ao realizador do filme e que não se encontram necessariamente no texto-fonte. Não se trata aqui de um trabalho detetivesco para encontrar intertextos, similaridades e diferenças, mas de uma evidenciação de que uma adaptação não prescinde de índices interiores e exteriores ao romance. Tais índices têm conseqüências e nos ajudam a desvendar a cadeia de sentidos que se estabelece no filme – desvendamento que, por sua vez, gera indefinidamente novos sentidos e novas necessidades de desvendamento.

Em relação à história, pode-se perceber uma série de transformações resultantes tanto das interpretações como das decisões feitas pelo realizador fílmico. Consideremos que o realizador se utiliza de índices, como personagens, eventos, marcas causais e temporais para reconstruir os signos do romance. A seguir, são destacados aspectos da história do romance e do filme que permitam o estabelecimento de algumas relações.

Os eventos principais do romance (como a proposta de ir à Europa tentar convencer Dickie a voltar, os assassinatos de Dickie e de Freddie Miles, as falsificações de assinaturas enquanto assumia o papel de Dickie, entre outros) são reproduzidos com pequenas variações no filme. No entanto, o filme tende a condensar ou eliminar diversas passagens da narrativa do romance, em parte devido à duração exigida pelo mercado cinematográfico, mas também em virtude das convenções de apresentação que o tornam mais comercial.

Passagens inteiras do romance, como aquelas nas quais Ripley, tendo matado Dickie, raramente interage com outros personagens, simplesmente são eliminadas, provavelmente porque, em um filme comercial, não são consideradas relevantes e

poderiam dificultar a atenção do espectador. Além disso, como o filme quase não se utiliza de *voice-over* – exceto em algumas poucas cenas, sobre as quais a fala de Ripley se coloca, porém deslocada de uma outra cena ou fazendo a leitura de uma carta – os pensamentos que são dados ao conhecimento do leitor do romance não podem ser diretamente veiculados no filme. Os trechos abaixo, extraídos do romance, ilustram esse fato:

> Assim que ele [Ripley] chegou ao corredor do andar inferior, ele se lembrou da festa de Freddie Miles em Cortina. Dois de dezembro. Quase um mês atrás! Ele tinha pretendido escrever para Freddie para dizer que não iria. Será que Marge foi, ele se perguntou? Freddie acharia muito estranho que ele não tivesse escrito para dizer que não iria [...]. Ele deveria escrever para Freddie, afinal. […]. Foi um deslize, mas nada de sério, Tom pensou. Ele só não podia deixar uma coisa dessas acontecer de novo.
>
> Ele saiu na escuridão e virou na direção das luzes brancas do Arco do Triunfo. Era estranho sentir-se tão sozinho [...] Sentiu isso mais uma vez, de pé à beira da multidão que enchia a praça em frente a Notre Dame. [...] os amplificadores levavam a música claramente a todas as partes da praça. Canções de Natal francesas cujos nomes ele não sabia. 'Noite Feliz'. Uma canção solene e depois uma sussurrante (HIGHSMITH, 1999, p. 128)[30].
>
> […]
>
> Tom sentia um pouco de fome, embora gostasse da idéia de ir dormir com um pouco de fome. Ele ficaria por volta de uma hora com seu livro de conversação em italiano, pensou, depois iria para a cama. Então lembrou que tinha decidido tentar ganhar cerca de dois quilos, pois as roupas de Dickie estavam um pouquinho folgadas nele [...] (p. 128-129)[31].

[30] Just as he [Ripley] reached the downstairs hall he remembered Freddie Miles' party at Cortina. December second. Nearly a month ago! He had meant to write to Freddie to say that he wasn't coming. Had Marge gone, he wondered? Freddie would think it very strange that he hadn't written to say he wasn't coming […]. He must write Freddie at once. […]. It was a slip, but nothing serious, Tom thought. He just mustn't let such a thing happen again.
He walked out into the darkness and turned in the direction of the illuminated, bone-white Arc de Triomphe. It was strange to feel so alone. […] He felt it again, standing on the outskirts of the crowd that filled the square in front of Notre dame. […] the amplifiers carried the music clearly to all parts of the square. French Christmas carols whose names he didn't know. 'Silent Night'. A solemn carol, and then a lively, babbling one (HIGHSMITH, 1999, p. 128).

[31] Tom felt a little hungry, though he rather liked the idea of going to bed hungry tonight. He would spend an hour or so with his Italian conversation book, he thought, then go to bed. Then he remembered that he had decided to try to gain about five pounds, because Dickie's clothes were just a trifle loose on him […] (p. 128-129).

> […]
>
> Havia duas cartas de Marge quando ele voltou para Roma em quatro de janeiro. […]
> A outra carta era mais reservada. Tom sabia por quê: ele não tinha lhe enviado nem um cartão postal em quase um mês. [...]
> Tom podia vê-la em lágrimas enquanto ela escrevia. Ele teve um impulso de escrever para ela uma carta bem atenciosa, dizendo que tinha acabado de voltar da Grécia, e se ela tinha recebido seus dois cartões postais? Mas era mais seguro, Tom pensou, deixá-la ir sem ter certeza de onde ele estava. Ele não lhe escreveu nada (p. 129-131)[32].

Fica evidente, a partir desses poucos exemplos, a eleição daquilo que é considerado relevante para ser mantido na narrativa fílmica, frente ao material que o realizador avalia como descartável. Podemos ver, no filme, que Ripley de fato passa o Natal sozinho – embora seja em Roma, não em Paris. Entretanto, praticamente todo o resto é eliminado[33]. O que se percebe é que o filme segue seu próprio rumo e estabelece uma outra relação com o seu público, distinta daquela construída pelo romance.

A atmosfera constituída (segundo comentários feitos anteriormente, com a utilização das imagens, da música e dos sons, mas também da fotografia, iluminação e montagem, complementada pelos diálogos) tenta resumir algumas das questões que podem ser inferidas das passagens suprimidas. Assim, no filme, vê-se Ripley sozinho no Natal, em uma cena na qual se ouvem músicas natalinas, vê-se uma lareira acesa, um pote de nozes, uma Árvore de Natal, e Ripley abre um presente, uma cabeça de mármore do imperador romano Adriano, que, tudo indica, comprou para si mesmo. Depois, o personagem, usando o anel de Dickie, toma *champagne* diante da lareira. Na

[32] There were two letters from Marge when he got back to Rome on the fourth of January. […]
The other letter was more reserved. Tom knew why: he had not sent her even a postcard for nearly a month. […]
Tom could see her in tears as she wrote it. He had an impulse to write her a very considerate letter, saying he had just come back from Greece, and had she gotten his two postcards? But it was safer, Tom thought, to let her leave without being sure where he was. He wrote her nothing (p. 129-131).

[33] Voltaremos a nos referir a essas passagens ainda nesta seção, quando abordarmos a questão da focalização.

cena seguinte, Ripley toca ao piano, pouco antes de Freddie Miles chegar, em busca do desaparecido Dickie.

Além disso, alguns personagens servem de ponte para que Ripley expresse seus sentimentos ou para possibilitar a condensação de situações e sentimentos. No filme, Ripley, fingindo ser Dickie, passeia com Meredith, personagem que não existe no romance. Ela o acompanha na encomenda de roupas novas, o que, de certa forma, indica a necessidade de atualizar o guarda-roupa para manter a aparência de Dickie. Porém, Meredith também conversa sobre Freddie, que tinha encontrado havia algum tempo. A pergunta "Freddie está em Roma?"[34] (MINGHELLA, 1999), que Ripley faz a Meredith, ainda que discretamente, demonstra sua preocupação em relação à ameaça que Freddie pode representar, fato que se confirma mais tarde.

Descer em detalhes sobre o que se passa na mente de Ripley e sobre os vários sentimentos e intuições do personagem passa a ser impraticável para o modelo de narrativa adotado, que exige uma fluidez e um grau mínimo de narração de forma a envolver o espectador, seguindo as concepções e os padrões vigentes. Por outro lado, os filmes em geral apresentam uma quantidade imensurável de informações, uma vez que a imagem apresentada, sem contar os ruídos, diálogos e música a ela simultâneos, está carregada de material significante que dificilmente é apreendido conscientemente pelo receptor.

O nível de detalhamento apresentado no romance (por exemplo, ao longo da aventura de Ripley ao se disfarçar de Dickie, porém sem deixar de ser ele mesmo) não é acompanhado no filme, que procura compensar a saturação de informações que carrega cada enquadramento, plano e cena, com um enxugamento do acontecimento narrado. Ao mesmo tempo, por ter sido escolhido para constitur uma cena, o acontecimento pode

[34] "Is Freddie in Rome?" (MINGHELLA, 1999).

ganhar um destaque especial no filme, enquanto no romance se misturava a outros eventos. Há, portanto, uma hierarquização ou uma reorganização dos eventos da narrativa do romance, a depender da eleição de um evento entre tantos para configurar uma cena no filme. Essa reorganização é resultado de uma interpretação, bem como, especialmente dentro de um padrão de narrativa mais orgânica, da necessidade de criar pontos de dramatização no filme. Senão, tomemos a seguinte passagem do romance, quando Ripley decide se livrar do disfarce de Dickie, suspeito do assassinato de Freddie:

> Ele continuou fazendo as malas. Era o fim de Dickie Greenleaf, sabia. Detestava se tornar Thomas Ripley de novo, detestava ser um ninguém, detestava vestir seu velho conjunto de hábitos de novo, e sentir que as pessoas olhavam para ele com desdém e ficavam entediadas com ele, a não ser que representasse para elas como um palhaço, sentindo-se incompetente e inapto para fazer qualquer coisa consigo mesmo exceto entreter as pessoas por alguns minutos [...] Suas lágrimas caíam sobre a camisa de Dickie listrada de azul e branco que estava mais acima na mala [...](HIGHSMITH, 1999, p. 192)[35].

A cena do filme na qual Ripley se despede do disfarce de Dickie é dramatizada pela leitura da carta, forjada por Ripley, por meio da qual Dickie afirmaria estar desistindo de tudo. O ruído da máquina usada para datilografar a carta vai se desvanecendo enquanto Ripley separa as roupas e jóias de Dickie, penteia o cabelo no seu velho estilo, volta a usar os óculos, apaga a foto de Dickie no passaporte e foge, escondido da polícia. A carta se apresenta como segue:

> Queria poder lhe dar a vida que eu tinha sem esforço. Você sempre entendeu o meu íntimo, Tom. Marge nunca foi capaz disso. Acho que é por isso que estou escrevendo para você, o irmão que nunca tive. O único amigo verdadeiro que eu já tive. De todas as maneiras você é bem mais como o filho que meu pai sempre quis. Percebo que se pode mudar as pessoas, mudar o lugar, mas não se pode mudar a sua

[35] He went on packing. This was the end of Dickie Greenleaf, he knew. He hated becoming Thomas Ripley again, hated being nobody, hated putting on his old set of habits again, and feeling that people looked down on him and were bored with him unless he put on an act for them like a clown, feeling incompetent and incapable of doing anything with himself except entertaining people for minutes at a time. […] His tears fell on Dickie's blue-and-white-striped shirt that lay uppermost in the suitcase […] (HIGHSMITH, 1999, p. 192).

> própria podridão interior. Agora não sei o que fazer, para onde ir. Sou perseguido por tudo o que eu fiz e não posso desfazer. Lamento, não posso continuar. Fui um desastre como Dickie Greenleaf, não fui? (MINGHELLA, 1999)[36]

A cena descrita dá um destaque ao acontecimento que, no romance, é construído ao longo de uma série de outros eventos. Percebe-se que a mencionada escolha dos eventos a ser mostrados na narrativa fílmica se trata da eleição daquilo que, para os realizadores do filme, é mais adequado pessoal e comercialmente. De fato, o próprio diretor e roteirista Anthony Minghella demonstra ter consciência disso. Minghella afirma ter percebido, em sua leitura do romance, um material potencial pelo qual se interessa pessoalmente, que poderia ser desenvolvido no roteiro do filme. A idéia de alguém trocar de identidade com outra pessoa, ou de desistir de si para ser um outro, a qual o diretor considera ser a idéia principal do romance, estaria relacionada, de acordo com sua percepção, à insatisfação e auto-rejeição que todos em algum nível sentem (MINGHELLA, 1999). Segundo o diretor, ele quis se utilizar disso e humanizar Ripley para que o público pudesse entender suas decisões. Podemos daí inferir que o diretor pretendia que os espectadores se identificassem com o personagem.

Portanto, há uma clara preocupação com a seleção de temas que podem constituir um atrativo para o espectador, o que significa que a adaptação implica um recorte do material literário que dá ênfase às temáticas que, para os realizadores, têm um maior potencial de seduzir o público. Afinal, o romance tanto apresenta diretamente uma série de outras temáticas, cuja valorização ou supressão na narrativa fílmica fica a cargo do realizador, como também está aberto para uma infinidade de leituras, de acordo com os olhares lançados pelos seus intérpretes; porém, as escolhas feitas por

[36] I wish I could give you the life I took for granted. You've always understood what's at the heart of me, Tom. Marge never could. I suppose that's why I'm writing this to you, the brother I never had. The only true friend I ever had. In all kinds of ways you're much more like the son my father always wanted. I realise you can change the people, change the scenery, but you can't change your own rotten self. Now I can't think what to do, or where to go. I'm haunted by everything I've done, and can't undo. I'm sorry, I can't go on. I've made a mess of being Dickie Greenleaf, haven't I?

Minghella vão na direção que lhe interessa em termos temáticos e comerciais. Por exemplo, enquanto o Dickie Greenleaf do romance é um pintor amador que estaria na Itália buscando aprimorar sua arte, há uma modificação para a música no filme, em cuja história se promove uma espécie de diálogo entre o jazz e a música clássica. Ripley, amante desta última, vê-se obrigado a conhecer e apreciar o jazz, gênero favorito de Dickie. Como diz Minghella, em entrevista disponível no *DVD* do filme, a atividade de pintar não é um clichê (MINGHELLA, 1999), ou seja, está afastada da maior parte do público. Por meio do debate promovido no filme entre jazz e clássico, Minghella diz ter tido a intenção de problematizar quem possui a capacidade de improvisação, considerando-se que Ripley, que era considerado por Dickie um antiquado, era quem de fato conseguia improvisar.

Ainda em relação à temática, fica claro que o realizador do filme interpreta o romance no sentido de atribuir a Ripley um desejo sexual por Dickie, ou ao menos decide-se por amplificar a questão na narrativa fílmica. O Ripley do romance está sujeito a suspeitas de homossexualidade, as quais são explicitadas em algumas passagens, mas essa questão, embora seja tangenciada, não sobressai. Se considerarmos que o pensamento e sentimento de Ripley são veiculados ao longo de toda a narrativa do romance, concluiremos que a questão sexual não é uma marca definida do personagem. Na opinião do filósofo esloveno Slavoj Žižek, Ripley pode ser visto como "[...] uma espécie de anjo, que vive num universo anterior à lei e sua transgressão, isto é, anterior ao círculo vicioso da culpa gerado pela própria obediência à lei". Por estar anterior à lei, Ripley não estaria totalmente integrado à rede simbólica, o que seria atestado pela sua incapacidade de viver intensamente o sexo (ŽIŽEK, 2004, p. 6). Independentemente das diferenças de interpretação, interessa na nossa discussão o fato de que o filme recria

uma história e inclui ou amplifica idéias, conforme aquilo que interessa aos realizadores.

Quando consideramos a história, a fábula, e esquecemos da forma como ela se arranja, do modo particular como é narrada, estamos dedicando a atenção a apenas um aspecto, a saber, a ordenação dos acontecimentos no tempo. E. M. Forster diria que, neste caso, não se estaria considerando uma análise por valores, a qual envolve o enredo, a realização particular da história (FORSTER, 2005, p. 56).

No que concerne ao enredo, as operações realizadas mostram-se, no nosso caso de análise, mais determinantes para o significado do filme. Afinal, a questão da ordem e da forma de apresentação dos eventos, ou o enredo da narrativa, parece ter uma expressiva relevância para definir os propósitos do filme. Evitemos o juízo de valor, mas reconheçamos que, a depender de como se estrutura uma narrativa, sua inserção no cinema se dará de forma diferente. No nosso caso, Minghella se apropria de um romance que constrói seus personagens e seu conteúdo narrativo nas entrelinhas, nas idas e vindas, nas narrativas espaciais e qualitativas, nas descrições e referências. Talvez qualquer texto seja assim do ponto de vista da leitura e da interpretação. Porém, aqui nos referimos à sua própria construção.

O narrador do romance *O talentoso Ripley* não revela tudo, mas somente aquilo que, de algum modo, considera relevante, a partir da focalização de Ripley. Mostra como Ripley se vê acuado e sem perspectivas e que se sente aliviado ao perceber que Herbert Greenleaf não é um detetive a investigar suas pequenas contravenções. Ao longo da narrativa presente, o narrador volta ao passado por meio do que, ora explícita, ora implicitamente, é o pensamento de Ripley. Além disso, quando são feitas voltas ao passado, isso não significa que o fato já tenha sido contado

anteriormente, mas sim que se trata de uma lembrança do personagem no momento em questão.

No caso do filme, ocorre uma rearrumação que lineariza o enredo, havendo um esforço em sintetizar as sensações daí provenientes nos recursos icônicos, analisados na subseção anterior, ou representá-las nos diálogos com personagens novos ou amplificados. Portanto, percebe-se que ocorre uma decisão de desenvolver uma narrativa mais linearizada e orgânica, tendo em vista a sua compreensão por um público amplo e habituado aos recursos característicos desse tipo de narrativa. Essa 'simplificação' do enredo, porém, tem suas conseqüências, especialmente ao esclarecer a história, os personagens e sua lógica, de um ponto de vista central e, portanto, simultaneamente autoritário e tranqüilizador. A confusão (que, no romance, pode fazer o leitor não conseguir diferenciar Ripley de uma pessoa qualquer, talvez nem ao menos de si mesmo) é desfeita no filme. Além de materializá-lo fisicamente em um ator e, dessa forma, distanciá-lo da imaginação, o filme torna-o externo, singular e estranho. Aparentemente, ganha-se no alcance o que se perde na força.

Apesar da construção dessa organicidade, percebe-se que o filme, ao menos em parte, preocupa-se em tomar o romance como referência estética e narrativa, o que fica bastante evidente na questão da focalização. Como sabemos, no romance as informações são transmitidas de acordo com a focalização perceptual e psicológica de Ripley, favorecendo uma identificação do leitor com esse personagem. Este funciona, dentro da narrativa, como os sentidos do leitor, veiculando as informações e sensações. O narrador em terceira pessoa talvez confira um teor de verdade ainda mais acentuado, pois lingüisticamente não se trata das impressões subjetivas de alguém, como o seria se Ripley narrasse em primeira pessoa, mas de fatos supostamente contados por uma instância isenta, ainda que sob a perspectiva de alguém.

No romance, o pensamento de Ripley, suas desconfianças e incertezas, assim como seus sentimentos, são freqüentemente relatados pelo narrador. É contado, por exemplo, quando Ripley está em Veneza, tendo Marge como hóspede durante a visita de Herbert Greenleaf à cidade, o sentimento de Ripley em relação à necessidade de ter bens, não em grande quantidade, mas de uma qualidade tal que o fizesse lembrar da sua própria existência, lhe desse uma segurança e tornasse possível apreciar as artes (HIGHSMITH, 1999, p. 249-250). Na seqüência, Ripley está acomodado no sofá, onde decide que vai dormir, quando Marge o chama:

> – Tom?
> Ele abriu os olhos. Marge estava descendo as escadas, descalça. Tom se sentou. Ela estava com a caixa de couro marrom nas mãos.
> – Acabei de encontrar os anéis de Dickie aqui, ela disse sem fôlego.
> – Oh. Ele me deu. Para eu tomar conta. Tom se levantou.
> – Quando?
> – Em Roma, acho. Ele deu um passo para trás, bateu um dos sapatos e o pegou, principalmente em um esforço para parecer calmo (p. 250)[37].

É possível notar por meio dessa passagem que a focalização, no romance, permite que se conheça apenas o que Ripley vê, pensa, sente, mas não aquilo que os outros personagens conhecem. Conseqüentemente, aquilo que Ripley não tem como saber torna-se incerteza também para o leitor. Ocorre, assim, uma espécie de fragmentação da realidade, uma perspectiva parcial sobre os fatos e uma impossibilidade, pela própria estrutura da narrativa, de se ter uma visão integral.

A focalização a partir de Ripley, a visão parcial desde sua perspectiva, provoca uma identificação do leitor com o personagem. O leitor participa até mesmo

---

[37] "Tom?"
He opened his eyes. Marge was coming down the stairs, barefoot. Tom sat up. She had his brown leather box in her hand.
"I just found Dickie's rings in here", she said rather breathlessly.
"Oh. He gave them to me. To take care of". Tom stood up.
"When?"
"In Rome, I think". He took a step back, struck one of his shoes and picked it up, mostly in an effort to seem calm

das suas fraudes, justificadas para poder escapar de situações problemáticas. Em grande parte, a apreensão e o suspense se dão em virtude da identificação do leitor com a visão parcial dos acontecimentos. Na passagem referida, Ripley cria uma história para Marge, de forma a explicar o porquê de estar com os anéis de Dickie, e se dá conta de que terá que ser convincente no dia seguinte, quando terá que contar a mesma história para Herbert Greenleaf. Fica em suspenso para o leitor se a sua invenção será bem sucedida:

> Ele tinha que encarar Sr. Greenleaf com os anéis amanhã. Tinha que repetir a história que tinha contado a Marge. Teria que dar detalhes para melhorá-la. Começou a inventar. Sua cabeça travou. Estava imaginando um quarto de hotel em Roma, Dickie e ele de pé conversando, e Dickie retirando ambos os anéis e entregando para ele. Dickie disse: – É melhor não comentar com ninguém a respeito (p. 254)[38].

A tradução dessa focalização para o filme se dá, narrativamente, pela presença de Ripley em todas as cenas, e tecnicamente pela focalização visual e auditiva. Embora não seja totalmente garantida a focalização a partir de Ripley, uma vez que, no cinema, ela é mais difusa e menos claramente determinada, percebe-se que os artifícios utilizados na maior parte da narrativa vão na direção de fazer o espectador inferir que Ripley está a par do que se passa. Quando a voz dele é ouvida lendo uma carta, como na cena já mencionada em que ele desiste de ser Dickie, pode-se dizer que é Ripley quem está abertamente dirigindo a focalização.

Além disso, o fato de ele estar presente em todas as cenas do filme indica uma tentativa de veicular a história, assim como no romance, da perspectiva desse personagem. O ângulo de algumas tomadas também serve para indicar que Ripley é quem observa, como na câmera subjetiva, por meio da qual ele percebe que Freddie conversa com *Signora* Buffi na escada. Nessa cena, nota-se que Ripley observa a

[38] He had to face Mr. Greenleaf with the rings tomorrow. He would have to repeat the story he had told to Marge. He would have to give it details to make it better. He began to invent. His mind steadied. He was imagining a Roman hotel room, Dickie and he standing there talking, and Dickie taking off both his rings and handing them to him. Dickie said: 'It's just as well you don't tell anybody about this….' (p. 254).

conversa dos dois sobre *Signor* Greenleaf e *Signor* Ripley, uma vez que a tomada mostra os personagens a partir da posição em que Ripley se encontra.

Somente em alguns poucos momentos o espectador é informado sobre algo sem que Ripley esteja a par, como quando Dickie comenta na praia que não lembra de Ripley, logo após este se apresentar como um ex-colega da Universidade de Princeton; ou quando Marge diz a Peter Smith-Kinsley achar estranho Ripley estar em Roma; ou na conversa entre Marge, Peter e Meredith, no encontro provocado por Ripley. Neste caso, ele observa de longe, controlando de certa forma a situação que ele mesmo tinha provocado, mas não tem como ouvir o que dizem. Além disso, a narração do filme associa, na cena do suicídio de Silvana, o remorso arrebatador de Dickie a um *close-up* que destaca o seu olhar emocionado. Mas, ainda que os signos fílmicos não deixem isso materialmente claro, pode-se inferir que o observador Ripley está atento a cada reação.

Ao mesmo tempo, de modo geral, não se sabe o que acontece longe de Ripley, mas somente o que este personagem vive. Não se sabe o que se passa com Dickie, ou Marge, ou Herbert Greenleaf, nos momentos em que não estão com Ripley. Entretanto, apesar de ser centralizada em um personagem, em geral a focalização não é subjetiva, uma vez que os fatos são mostrados de modo aparentemente objetivo, com a participação de Ripley. Somente em alguns momentos é aumentado o teor de subjetividade, precisamente por meio da música e dos reflexos das imagens. Isso faz com que a tradução da focalização, da forma como foi realizada, ganhe um efeito diverso, uma vez que a identificação com o personagem não se dá por compreendermos sua mente, mas porque os fatos objetivos não lhe deixam escolha. Em outras palavras, é o conhecimento da história que leva Ripley a cometer sucessivos crimes que permite que o espectador se solidarize com o personagem, e não a informação sobre o que ele

pensa, acrescido de um sentido de piedade que o roteiro e a direção colocaram sobre o angustiado personagem.

Ainda em relação à focalização, é válido observar que o ponto de escuta se concentra nos personagens ligados a Ripley, mesmo quando eles são mostrados em segundo plano. Esse recurso, que evidencia uma linearização da narrativa com a escolha dos personagens que são ouvidos em detrimento de outros, é praticamente naturalizado dentro da linguagem fílmica em geral, mas merece ser destacado pelo que tem de artificial, no sentido de que se trata de uma convenção assimilada pelo cinema. Ao menos em parte, o filme cria uma hierarquia de personagens principais, secundários e figurantes por meio de tal artifício. Na imagem abaixo isso está claramente ilustrado (Figura 5).

No enquadramento, os personagens Ripley e Dickie podem ser vistos à esquerda, em profundidade, enquanto outras pessoas aparecem, algumas mais próximas, como duas senhoras que conversam à direita, no canto inferior, bem como um casal ao meio que sobe a ladeira. Independentemente do ângulo de visão e distância em relação à câmera, é dado destaque aos norte-americanos, uma vez que suas vozes são ouvidas em primeiro plano. O artifício colabora com a organicidade narrativa, pois garante uma continuidade que, sem ele, seria perdida.

Figura 5 – O ponto de escuta e a construção da narrativa

Dentro da narrativa de Minghella, o tema da amplificação, apagamento, redução e reconfiguração de personagens também merece um destaque, uma vez que, independentemente de ser comum e recorrente em adaptações, transforma a trama e, assim, traz novas implicações. Nesse contexto, chamam especial atenção os personagens Meredith Logue e Peter Smith-Kinsley – respectivamente criado e reformulado pelo roteiro do filme –, mas também Marge Sherwood, a qual ganha novas feições e características. Meredith (que Ripley conhece no navio para a Europa e para quem ele finge ser Dickie, antecipando a sua farsa) funciona freqüentemente como um instrumento para que situações de suspense e tensão sejam construídas, como na cena mencionada anteriormente, em que os dois assistem a uma ópera.

Nessa cena, é eminente o perigo de que Marge, também presente no teatro, descubra a farsa impetrada por Ripley. Na cena posterior, em que ocorre o encontro, provocado por Ripley, entre Marge, Meredith e Peter Smith-Kinsley, há uma tensão por não se saber que resultado terá a ação. Ripley tenta, aparentemente, criar situações para atestar que Dickie continua vivo e que os dois são amigos, mas o risco da sua trama

provoca suspense, pois não se pode prever se o desfecho lhe será favorável. Assim, aparentemente a função da personagem é colaborar na tradução do risco iminente de Ripley ser descoberto. Além disso, Meredith reforça o poder de sedução e de dissimulação de Ripley, uma vez que ela se fascina e apaixona pelo impostor, o qual se utiliza dela como um mero instrumento. No final do filme, porém, Meredith se constitui no vínculo de Ripley com a farsa que ele mesmo criou, tornando-se, como veremos mais adiante, o pivô do acontecimento que finaliza a história.

Também no caso de Marge, percebe-se que o realizador do filme, até mesmo na escolha da atriz, parece ter preferido criar um caso de amor que aproximasse a história dos padrões típicos de Hollywood. Há uma amplificação da relação entre Marge e Dickie, já que, no romance, trata-se de um relacionamento sem grande importância para Dickie e não chega a tomar as proporções de um envolvimento amoroso.

Quanto a Peter, que no romance não passa de um conhecido de Ripley em Veneza, é por meio de sua interlocução com Ripley no filme que dois temas são incluídos. Primeiramente, há uma clara sugestão de que se trata de uma relação homoerótica entre os dois. Além disso, é a Peter que Ripley revela seu sentimento, sua frustração por ser quem é, a "escuridão" na qual se encontra. Em ambos os casos, percebe-se que está atuando principalmente a interpretação ou a escolha de temas por parte do realizador, uma vez que o romance, ainda que dê margem a estudos psicológicos e interpretativos que relacionem tais temas, não evidencia essas questões com proeminência comparada àquela apresentada no filme. Assim, a mudança na narrativa, com a inclusão ou amplificação de personagens, acarreta também uma modificação temática, a qual será abordada, posteriormente, na próxima subseção.

De modo complementar aos traços citados, podemos tomar como uma das principais marcas do filme a utilização do som e da música. Como já observado, o

diálogo entre jazz e clássico faz parte da construção da narrativa do filme de Minghella, como uma narrativa que corre em paralelo com a história de Ripley. Para além desse diálogo, pode-se notar que muitas das transições entre as cenas ou entre os planos se dão com o auxílio da música ou do som antecipatório. Trata-se de uma marca que faz parte da própria trajetória do realizador, que é também compositor e lida diretamente com música. Em entrevista sobre *O paciente inglês* (*The English patient*, 1996), seu filme anterior a *O talentoso Ripley*, Minghella demonstra seu desejo de tornar o filme tão bonito visual quanto sonoramente. O diretor também deixa clara sua preocupação em tornar o filme visual e sonoramente agradável para o público, e usa o som para suavizar a transição entre os cenários diferentes da história (MINGHELLA, 1997).

Já citamos anteriormente o uso de canções como *May I?* e *My Funny Valentine* para forjar uma determinada atmosfera. Ao mesmo tempo, as canções citadas remetem à questão da homossexualidade, tornando-se índices externos ao romance e diretamente ligados às escolhas do realizador do filme. Por exemplo, no contexto em que Ripley canta *My Funny Valentine* (principalmente em virtude da troca de olhares e da letra da canção: "Meu (Minha) divertido(a) namorado(a) [...] você me faz sorrir com o coração [...] Fique, pequeno(a) namorado(a)"[39]) , parece que está sendo feita uma declaração de amor a Dickie[40]. Assim, pode-se notar que a música pode funcionar simultaneamente, ainda que por razões diversas, de forma icônica e indexical.

Um outro exemplo é a letra da *Canção de ninar para Caim*, que, como observado no início da subseção anterior, foi composta pelo próprio diretor. Nessa canção, Minghella relaciona a história de Ripley com o amor que se foi, preso na escuridão e marcado pela vergonha de Caim, diretamente ligada à violência, à inveja e

[39] "My funny valentine [...] You make me smile with my heart […] Stay, little valentine".

[40] A respeito dessa cena, Pomerance (2004) destaca que Matt Damon repete artisticamente nela a aparência e a *performance* registrada de Chet Baker cantando essa canção (p. 316).

ao homicídio. A questão central, para ele, é a humanização do personagem, algoz de seu próprio amigo, de quem Ripley diz ser o irmão que ele (Dickie) nunca teve. Minghella tenta se aproximar de Ripley de uma forma tal que o espectador compreenda o personagem, entenda suas razões e sua psicologia, bem como a motivação para a sua violência. Sua forma de se aproximar do personagem, porém, dificilmente consegue atingir esse suposto objetivo, uma vez que Ripley é reduzido a uma personalidade obscura, que não gosta de si mesma e gostaria de ser outro. É nitidamente um personagem estranho, um sujeito que simplesmente dissimula, mas que se esconde em um porão escuro.

Desse modo, a tensão que funciona no filme tem menos relação com a identificação com o personagem, do qual é mais provável se sentir pena, do que com a questão de se ele será punido ou não. Há um afastamento do Ripley literário, que tem um passado de humilhações e privações, ao qual não quer dar continuidade, e tenta de todas as formas garantir uma vida confortável e contemplativa. Este Ripley, cujo pensamento e sentimento conhecemos, não é tão estranho e incomum, apesar dos atos eticamente reprováveis.

Além de utilizar as marcas acima descritas, Minghella explora de forma poderosa os espaços geográficos, as cidades e demais espaços que se constituem em cenários para a narrativa. As imagens dos lugares parecem indiferentes à história particular que se desenvolve. Nova York, Nápole, Roma, Veneza, entre outras localidades e paisagens, freqüentemente são destacadas por uma fotografia colorida e iluminada, que, ao passo que dão beleza plástica ao filme, remetem à vida que Ripley recusa-se a perder, oposta àquela que levava antes de ser enviado à Europa. Ao mesmo tempo, percebe-se que as escolhas relacionadas à fotografia e às locações – bem como aquelas referentes ao enredo – fazem o filme suprimir qualquer tom *noir* que o enredo e

a atmosfera do romance poderiam ensejar, marcando um distanciamento em relação à narrativa de Highsmith.

O diretor tenta, ao que parece, unir de forma harmoniosa os diversos elementos, para ter como resultado um filme de fácil fruição, o que demonstra a linearidade e simplificação da narrativa. Há uma opção por alcançar um público amplo – e, desse modo, garantir o retorno dos investimentos dos produtores. Essa é uma das questões que trataremos na próxima subseção.

2.2.3 A interpretação de Ripley por Minghella

A adaptação é tomada aqui como uma interpretação, a qual é construída por meio das escolhas relacionadas à atmosfera, a sensações (e elementos icônicos em geral); à reconfiguração da narrativa, à ampliação, redução ou supressão de personagens e eventos, à focalização, a intertextos e outros elementos indexicais. Como conseqüência, surge uma tradução simbólica que propõe novas idéias ou reforça aquilo que o romance parece querer defender. Nada disso, naturalmente, é determinístico e definitivo, uma vez que depende não somente do intérprete ou fruidor, mas do momento e situação da interpretação ou fruição. De qualquer forma, para o momento aqui estabelecido, é possível sugerir algumas conclusões que, ainda que provisórias, podem ser produtivas para a questão da adaptação cinematográfica.

O romance de Patricia Highsmith, ao passo que esclarece os acontecimentos do ponto de vista do personagem Thomas Ripley, o faz de forma pouco linear e com uma série de lacunas e interrogações. Não se sabe se alguém fez algo, mas sim que Ripley suspeita que isso aconteceu. As idas e vindas do seu pensamento, as narrativas

espaciais, as constantes descrições de lugares, ações, gestos e expressões, sob a perspectiva de Ripley, dão um tom subjetivo que, ao mesmo tempo, potencialmente provoca no leitor uma cumplicidade com os sentimentos e atitudes de Ripley. Este não está certo o tempo todo, não é um herói infalível nem digno de admiração, mas é, parodiando Nietzsche, "humano, demasiado humano". Poderíamos dizer que Ripley representa a constatação pós-guerra da podridão do capitalismo, o pessimismo completo da escritora a respeito da sociedade, ou coisa que o valha, e teríamos argumentos de sobra para defender alguma posição nesse sentido. Porém, nossa pretensão se limitará a sinalizar os tópicos ensejados na sua relação com o filme.

As conclusões a respeito da adaptação de Minghella só podem ser provisórias, uma vez que o processo de significação se estende ao infinito. A partir das análises icônica e indexical, podemos entender que algumas temáticas se apresentam de forma dominante no filme, mesmo que no romance elas sejam tratadas sob outra perspectiva ou com uma outra dimensão. Similarmente, a visão de mundo ensejada pelo romance, suas concepções, temas e idéias, são freqüentemente reconfiguradas ou modificadas no filme.

Como já pudemos perceber, a escolha de passagens do romance como representativas implica uma nova estrutura narrativa que ordena, para o espectador, o mundo narrado. A tensão é criada e dissipada, mas talvez não reverbere de forma contundente, especialmente devido a tal ordenamento. Na referida cena da morte de Silvana, por exemplo, o *close-up* em Dickie destaca o sentimento do personagem, intensificando a emoção da cena. Com freqüência, a dramatização serve a um propósito catártico típico da narrativa clássica, e ao espectador não é deixada muita oportunidade de se movimentar, de se perder e se achar. O discurso do filme parece, como é de praxe na narrativa clássica, querer controlar o olhar e as emoções do espectador. Para isso,

Minghella seleciona os acontecimentos do romance que, segundo aquilo que considera, poderão concorrer para a lógica pretendida, bem como cria outros que traduzem, na sua visão, determinadas tensões do romance.

Além disso, a interpretação de Minghella sobre o romance parece buscar manter a perspectiva de Ripley e, assim, uma certa intimidade e cumplicidade entre o receptor e o personagem. Entretanto, o personagem é desenhado de forma plana, como um psicopata que sabe e até mesmo explica o seu problema. É criada uma atmosfera de suspense e de tensão em virtude de não se poder prever se o personagem conseguirá se safar das situações em que é colocado. Além disso, a utilização da música e da montagem tende a lembrar, especialmente na primeira metade do filme, que o tempo escapa e foge ao controle de Ripley.

Já vimos que o cinema clássico estabelece, via de regra, um vínculo de redundância entre a imagem e o som, ou seja, espacializa o som, o qual não teria que necessariamente acompanhar a imagem de forma biunívoca (XAVIER, 1984, p. 27). Esse vínculo é conjugado com a coerência do universo ficcional, de forma a construir uma narrativa linear e aumentar o efeito de realidade (AUMONT, 1995, p. 150). O espaço e o tempo permanecem claros, homogêneos, e se encadeiam dentro de uma lógica linear. As cenas e as seqüências são interligadas de forma nítida e o seu encadeamento desenvolve-se de acordo com uma dinâmica de causa e efeito clara e progressiva (VANOYE; GOLIOT-LETE, 1994, p. 27). Mesmo havendo descontinuidades na passagem de um plano ao outro, é garantida a continuidade no nível da narração. Além disso, tenta-se "extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem" – que consiste justamente na operação de ligação dos planos –, tornando-a ao mesmo tempo invisível (XAVIER, 1984, p. 24).

Isso significa que a continuidade espaço-temporal que é construída por meio da maneira como os planos são ligados, formando as cenas, e por meio da maneira como as cenas são ligadas, formando as seqüências, provê de coesão o conjunto, estabelecendo uma unidade que naturaliza a montagem (XAVIER, 1984, p. 24). Além disso, no cinema clássico os personagens normalmente são bem definidos, e um deles é em geral central para a narrativa, que se desenvolve a partir dos conflitos por que ele passa (VANOYE; GOLIOT-LETE, 1994, p. 27). Desse modo, o cinema clássico faz do plano e da imagem índices da narrativa, partes constituintes suas, e da montagem uma operação lógica que dá coerência e unidade à narrativa.

Obviamente, o romance continua sendo a principal referência intertextual do filme. Porém, as alterações feitas no filme, veiculadas especialmente por outros textos e pela materialidade de um sistema de signos diverso, tendem a um afastamento temático e ideológico.

Além disso, no filme de Minghella, a construção da narrativa demonstra uma preocupação com a aceitabilidade por parte do público. As imagens aludem umas às outras, ao universo da ficção, e o que se espera é que o espectador mergulhe nesse universo, envolva-se com ele e tenha pouco espaço de reflexão. Marcado pelo ilusionismo, com ênfase na indexicalidade, na prova do acontecido por meio do apagamento daquilo que o fez acontecer e do registro da imagem que se sintoniza com a música, o filme tenta utilizar o poder de iludir do cinema. Percebemos que ele promove uma construção estética e uma utilização do material cinematográfico predominantemente convencional. Busca prover de linearidade uma narrativa multifacetada e menos linear, com freqüência apontada como *noir*. Nesse sentido, é possível dizer que se trata de uma leitura moralizante do romance.

Por outro lado, no que diz respeito à temática, podemos observar que a questão da homossexualidade é recorrente e passa a marcar o personagem Ripley, cujo desejo físico por Dickie é explícito, sendo expresso nos olhares, nos diálogos e nas ações. Vê-se também que Ripley começa um envolvimento com Peter. Sua afetação quando dança sozinho com as roupas de Dickie, que o surpreende, reflete a utilização de um estereótipo do homossexual afeminado. A mesma temática é sugerida por Dickie quando, pouco antes de ser atingido pelo remo, provoca Ripley dizendo que ele parece uma garotinha; e relembrada no interrogatório em Veneza, quando o detetive pergunta a Ripley se ele tem tendências homossexuais.

Ocorre, portanto, uma amplificação – e, talvez se possa dizer, um desvendamento – de um tema que é sugerido no romance, quando Dickie enfatiza que não é *gay*, e diz a Ripley que Marge desconfia que este o seja (HIGHSMITH, 1999, p. 80). No romance, o tema não é dominante no que diz respeito ao personagem, não é uma questão explícita nem desenvolvida.

No filme, a transformação feita pelo realizador em relação a esse aspecto é responsável por parte da tensão. Ainda que não seja uma interpretação obrigatória, o fato de se abordá-la explicitamente pode ser tomado como uma crítica ao romance, como se a escritora, que era homossexual, tivesse preferido não problematizar a questão. Isso parece plausível, uma vez que, na época de sua publicação (década de 1950), o tema seria provavelmente recebido com resistência, prejudicando a comercialização do livro. Afinal, a escritora já tinha tido problemas para publicar o seu romance *Carol*, que aborda a história de um romance homossexual entre duas mulheres. Devido à recusa dos editores, o romance foi publicado sob o pseudônimo Claire Morgan, em 1952, com o título *The price of salt* (*O preço do sal*) (HIGHSMITH, 2006a; WILSON, 2005, p. 541).

Por outro lado, Minghella prefere eliminar a frieza de Ripley para compor um personagem angustiado, um psicopata que tem toda a explicação para o seu problema de personalidade. O filme apresenta um personagem triste e solitário, que sabe estar preso em um porão escuro. Ripley diz que sempre achou melhor ser alguém falso do que ser um ninguém verdadeiro. A consciência que o personagem do filme apresenta faz com que ele se torne mais plano e perca a indefinição do Ripley de Highsmith. O Ripley de Minghella parece desesperado por ser aceito e amado, e é o terror de ser rejeitado ou descoberto que faz com que ele se torne um criminoso.

Diante disso, pode-se observar que a construção do personagem tende a associar a sua obscuridade e sofrimento à questão da homossexualidade, uma vez que esta questão, como vimos, recebe uma ênfase evidente no filme. O filme acaba sendo moralizante também em razão da temática, especialmente por dar a impressão de estar mais aberto à discussão do tema, se compararmos com o romance. De fato, o momento em que o filme surge (1999) parece muito mais propício e aberto para se discutir a homossexualidade. Porém, essa suposta abertura pode esconder o conservadorismo, a depender das associações que são feitas pelo realizador do filme.

Vivendo em uma escuridão da qual gostaria de poder sair, desejoso de apagar os seus erros passados, arrependido e angustiado, o Ripley de Minghella dá a impressão de estar predestinado a fugir constantemente, a se esconder em um lugar onde ninguém possa encontrá-lo. Apesar de Ripley aparentemente sair impune e ainda premiado por Herbert Greenleaf, o fim do filme indica que ele não terá descanso e continuará sendo perseguido pelos fantasmas interiores. Trata-se de uma escuridão desconhecida para o Ripley do romance, que não somente recebe a herança que o falso testamento de Dickie lhe endereça, como também continuará a ter uma vida de prazeres e pequenos crimes, relatada nos romances posteriores.

3 AS ADAPTAÇÕES DE *O JOGO DE RIPLEY*

Ripley aparece mais maduro nos romances posteriores da série: *Ripley subterrâneo* e *O jogo de Ripley*. No primeiro, como já abordado, é contada a história em que o personagem se vê ameaçado pelo especialista em arte de nome Murchison, que insiste em provar que as obras comercializadas por Ripley como sendo do pintor Derwatt, são na verdade falsificações. Já estabelecido na Europa e vivendo de negócios escusos, Ripley negocia as obras de arte que, de fato, são falsificadas por Bernard Tufts, aprendiz e admirador de Derwatt. Este presumivelmente vive oculto no México, mas na verdade está morto. O problema de Ripley é agravado pela crise de consciência sofrida por Tufts, que ameaça se entregar e, com isso, arruinar os negócios e a reputação de Ripley. Mais uma vez, a solução que Ripley encontra, nos momentos em que não vê outra saída, é eliminar o oponente. Além de matar Murchison, Ripley, ainda que com compaixão, acaba se vendo livre também de Tufts, que comete suicídio (HIGHSMITH, 1999, p. 291-592).

No romance seguinte, *O jogo de Ripley*, este personagem recebe de Reeves Minot uma oferta para assassinar mafiosos italianos que estão atrapalhando os negócios de Minot no submundo do jogo de Hamburgo. A intenção de Minot é criar uma briga entre famílias rivais, encomendando o assassinato sucessivo dos seus chefes, de forma que cada uma pense que o crime foi cometido pela outra. Para isso, é necessário que o crime seja cometido por alguém que não tenha nenhuma conexão com os negócios, motivo pelo qual Minot procura Ripley. Este, porém, se recusa, mas pensa em uma solução.

A partir daí, o que se vê é o desenrolar da história em que Ripley envolve o inglês Jonathan Trevanny em uma brincadeira, uma *practical joke*[41]. Pensando sobre a proposta de Minot, inicialmente Ripley não é capaz de lembrar o nome de Trevanny, nem o nome de sua esposa, mas se recorda que esse homem o havia tratado de forma hostil em uma festa. Ripley tinha sabido, por meio de Gauthier, que Trevanny (este é o seu nome) sofria de leucemia mielóide e teria, segundo os médicos, pouco tempo de vida. Além disso, Gauthier tinha informado Ripley a respeito da difícil situação financeira de Trevanny, que vivia com sua esposa, Simone, e com seu filho Daniel.

Ripley resolve pregar uma peça, empreendendo uma pequena vingança ao destrato de Trevanny. Inicia plantando o boato de que o estado de saúde de Trevanny tinha piorado e sugere que Minot procure o inglês para lhe propor os assassinatos. Minot procura Trevanny e lhe faz o convite, oferecendo também uma consulta médica com um especialista em Hamburgo. Trevanny considera a proposta do assassinato um absurdo e tenta saber como Minot conseguiu o seu nome. Porém, com o pretexto de realizar a consulta médica, acaba viajando para Hamburgo, onde constata que seu estado de saúde piorara ligeiramente. Termina por realizar a tarefa de forma bem sucedida, ao matar Salvattore Bianca.

O que deveria ser somente uma brincadeira acaba surpreendendo Ripley. Porém, há ainda a segunda parte da tarefa, em que Trevanny deve utilizar um garrote para estrangular um outro mafioso, Marcangelo, membro da família. O assassinato deveria acontecer durante uma viagem de trem, entre Munique e Paris. Percebendo a dificuldade da tarefa e sentindo-se culpado pela situação em que colocou Trevanny, Ripley aparece no trem para ajudá-lo. Eles estrangulam Marcangelo e atiram-no do trem, além de também ferirem gravemente um outro gângster, Filippo Turoli, que

[41] Uma *practical joke* é aproximadamente o que se chama de 'pegadinha' na linguagem popular.

também é empurrado do trem em movimento. A relação entre Ripley e Trevanny é mal vista por Simone, que desconfia das viagens do marido e, posteriormente, ameaça separar-se, caso este não lhe conte a verdade. As diversas desculpas utilizadas por Trevanny não satisfazem a esposa, e a ajuda de Ripley a Trevanny em tentar convencê-la tampouco é bem recebida por Simone. A relação do casal é cada vez pior, para o desespero de Trevanny. Os mafiosos acabam descobrindo os responsáveis pelas mortes e chegam até Ripley. Trevanny ajuda Ripley quando sua casa é encontrada pelos mafiosos e acaba morrendo ao tomar a sua frente no momento em que um dos gângsteres atira.

As duas adaptações cinematográficas de *O jogo de Ripley* são analisadas em seguida: a primeira, intitulada *O amigo americano*, foi realizada por Wim Wenders em 1977, alguns anos após a publicação do romance. A segunda, de 2005, foi feita pela diretora Liliana Cavani, e recebeu no Brasil o título *O retorno do talentoso Ripley*, embora seu título original seja o mesmo do romance. Ao longo das análises, procuraremos identificar o resultado da tradução e as possíveis conseqüências dos recursos fílmicos utilizados, da recriação da narrativa e das escolhas e intertextos utilizados, no que concerne à maneira como idéias são produzidas, reproduzidas e disseminadas pelo cinema.

3.1 Wim Wenders: *O amigo americano*

Wim Wenders não escondia o seu interesse em adaptar um romance de Patricia Highsmith para o cinema (RAUH, 1990, p. 60). Para ele, as histórias da escritora tinham um fascínio que ele só via nos filmes, não em livros. Considera que as histórias de Highsmith partem dos personagens, de seus medos e pequenas fraquezas,

ou de suas pequenas mentiras, o que, acredita, as torna tão verdadeiras, apesar de toda a ficção (WENDERS, 1988, p. 29).

Por meio da análise da adaptação *O amigo americano*, procuraremos mostrar como as decisões do diretor, suas preferências e temas de seu interesse podem contribuir para a criação de uma obra particular, que traz a marca do autor cinematográfico e carrega os seus próprios anseios, por mais que ele admire o escritor do livro. A tendência, ao que parece, é que o livro funcione como um pretexto para que o filme siga em outras direções.

Na análise da tradução icônica, perceberemos como se dá a construção material da história no filme, mais precisamente pelo uso das cores, dos ruídos, assim como pelas escolhas de imagens insistentes e repetidas. Além disso, investigaremos como a movimentação de câmera e os ângulos de filmagem, assim como a conjugação de vários elementos cinematográficos, têm o potencial de atuar iconicamente na transmissão de estados subjetivos ou na constituição de uma determinada atmosfera.

De posse desses dados, analisaremos a tradução da narrativa do romance de Highsmith para o filme de Wim Wenders, buscando entender a relação entre a nova configuração da história e aquela criada no romance. Buscaremos encontrar também marcas outras, as quais, como veremos, são abundantes e dizem muito mais respeito ao diretor que à obra de partida.

Finalmente, serão apresentadas as conclusões desse processo, quando apresentamos a análise da tradução simbólica. Veremos, então, as implicações da tradução do romance, da forma como realizada pelo diretor alemão.

3.1.1 Uma saturação de ícones

"'Não existe crime perfeito', Tom disse a Reeves. 'É fora da realidade tentar conceber um. Claro que você poderia dizer que há muitos assassinatos sem solução. Isso é diferente.' Tom estava entediado" (HIGHSMITH, 1999, p. 595)[42]. Assim começa o romance *O jogo de Ripley*: com a resposta que Ripley dá a Reeves, recusando-se a participar do seu plano. Em seguida, algumas descrições da situação da conversa são feitas – o local, o sofá amarelo, a aparência de Reeves, a cicatriz em sua face. Ripley lembra que tinha perguntado a Reeves a respeito da cicatriz, assim como se lembra das duas histórias diferentes que Reeves tinha contado para explicar a origem dela. Somente depois fica claro qual é a proposta feita por Reeves: que Ripley sugira alguém para cometer um ou dois assassinatos, bem como talvez um roubo.

Depois dessa revelação, as motivações de Reeves são explicadas. Reeves atua no jogo ilegal em Hamburgo e começa a sentir que a intrusão de duas famílias mafiosas da Itália pode ameaçar seus negócios. Seu plano é assassinar um ou ambos os mafiosos enviados pelas famílias, desencorajando-os de se estabelecerem definitivamente em Hamburgo; ao mesmo tempo, Reeves pretende chamar a atenção da polícia para uma possível ameaça da máfia. Para ele, Hamburgo não era "como Las Vegas, totalmente corrompida pela máfia, e bem debaixo dos narizes dos policiais americanos" (p. 596)[43].

Reeves sugere então que o próprio Ripley tome para si a tarefa, já que o fato de este não estar conectado com os negócios tornaria a ação mais segura. Ripley recusa,

[42] "There's no such thing as a perfect murder, Tom said to Reeves. 'That's just a parlour game, trying to dream one up. Of course you could say there are a lot of unsolved murders. That's different'. Tom was bored" (HIGHSMITH, 1999, p. 595).

[43] "[...] like Las Vegas, all Mafia-corrupted, and right under the noses of the American cops!" (HIGHSMITH, 1999, p. 596).

lembrando que de algum modo está conectado a Reeves. São apresentados acontecimentos anteriores, sob a perspectiva de Ripley, nos quais este havia realizado alguns pequenos trabalhos ilegais para Reeves. São resumidos episódios do romance anterior, *Ripley subterrâneo*, mostrando como Ripley conseguiu escapar ileso dos apuros, como as suspeitas devidas à morte de Bernard Tufts. A continuação da resposta de Ripley é retomada após a apresentação de tais lembranças, quando ele reforça a sua recusa. Reeves insiste que Ripley deve conhecer pessoas acima de quaisquer suspeitas, que fariam o serviço somente pelo dinheiro (p. 597-598).

Em seguida, a conversa é interrompida por Mme. Annette, a cozinheira da casa de Ripley. Ele se sente aliviado e desvia seu pensamento para a cozinheira, chegando à conclusão de que não poderia imaginar *Belle Ombre*, sua mansão, sem ela (p. 598). Depois, entra no local a esposa de Ripley, Heloïse, cuja aparência é descrita. Ripley começa a pensar nela, sua pureza, em contraposição ao tipo de conversa que está tendo com Reeves. A luz dourada nos cabelos dela faz Ripley pensar em dinheiro. Ele reflete então sobre suas fontes de renda atuais – as pinturas falsificadas, já quase por terminar, uma vez que o falsificador estava morto; a empresa de artigos de arte de Derwatt; o seguro herdado de Greenleaf, por meio da falsificação do testamento feita pelo próprio Ripley; a mesada que Heloïse recebia do pai –, concluindo que não precisa de dinheiro: "Não tinha por que ser ganancioso. Tom detestava matar, a não ser que fosse absolutamente necessário" (p. 598)[44].

Mais tarde, Ripley está na cama com Heloïse, quando começa a pensar em uma possível solução para Reeves. A passagem abaixo esclarece como Ripley chega à sua idéia:

> Aquela noite havia uma coruja, uma coruja solitária chamando em algum lugar nos pinheiros da floresta comunal atrás de Belle Ombre.

[44] "No use being greedy. Tom detested murder unless it was absolutely necessary" (HIGHSMITH, 1999, p. 598).

> Tom estava deitado com o seu braço esquerdo por baixo do pescoço de Heloïse, pensando. Ela pegou no sono, e sua respiração tornou-se lenta e suave. Tom suspirou e continuou pensando. Mas ela não pensava de forma lógica e estruturada [...]. Ele se lembrava de uma festa à qual ele tinha ido um mês atrás, em Fontainebleau, uma festa de aniversário informal de uma tal de Mme. – como se chamava? Era no nome do marido que Tom estava interessado, um nome inglês que poderia vir à sua mente em alguns segundos (p. 600)[45].

Na seqüência, vem uma descrição da casa onde a festa aconteceu. Em seguida, intercala-se mais uma breve narrativa, na qual se mostra como Ripley foi levado à festa por Pierre Gauthier. O texto volta a se referir ao momento presente, para logo em seguida voltar à situação da festa:

> Tom piscou no escuro e moveu a cabeça para trás, de forma que seus cílios não tocassem o ombro de Heloïse. Recordava-se de um inglês alto e loiro, com certo ressentimento e a contragosto, pois na cozinha, aquela cozinha sombria, [...] esse homem tinha feito um comentário desagradável para Tom. O homem – Trewbridge, Tewksbury? – tinha dito de uma forma quase desdenhosa: 'Ah, sim, já ouvi falar de você'. Tom tinha falado: 'Eu sou Tom Ripley. Moro em Villeperce' […] (p. 601)[46].

Logo em seguida, Ripley lembra que Gauthier lhe disse depois, na mesma noite, que o homem não havia tido a intenção de ser hostil, mas estava deprimido por estar gravemente doente, com leucemia, além de que sua situação financeira não era muito boa. Na passagem em que essa explicação é dada, descreve-se o olho de vidro de Gauthier que, para Ripley, parecia o olho de um gato morto e, ainda que se tentasse não olhar para ele, parecia atrair hipnoticamente o olhar. As palavras sombrias de Gauthier,

---

[45] That night there was a owl, a lonely owl calling somewhere in the pines of the communal forest behind Belle Ombre. Tom lay with his left arm under Heloïse's neck, thinking. She fell asleep, and her breathing became slow and soft. Tom sighed, and went on thinking. But he was not thinking in a logical, constructive way […]. He was remembering a party he had been to a month ago in Fontainebleau, an informal birthday party for a Mme. – who? It was her husband's name that Tom was interested in, an English name that might come to him in a few seconds (HIGHSMITH, 1999, p. 600).

[46] Tom blinked in the darkness, and moved his head back a little so his eyelashes would not touch Heloïse's shoulder. He recalled a tall blond Englishman with a certain resentment and dislike, because in the kitchen, that gloomy kitchen […], this man had made an unpleasant remark to Tom. The man – Trewbridge, Tewksbury? – had said in an almost sneering way, 'Oh, yes, I've heard of you.' Tom had said, 'I'm Tom Ripley. I live in Villeperce,' […] (HIGHSMITH, 1999, p. 601).

juntamente com seu olho de vidro, tinham deixado "[...] uma forte impressão de Morte em Tom [...]", da qual ele não tinha se esquecido (p. 601)[47].

Ripley especula sobre se Trevanny aceitaria a proposta de Reeves, considerando-se o estado de saúde e a situação financeira em que se encontra. Para Ripley, a situação seria como uma *practical joke*, e ele se diverte com aquilo que lhe parece uma brincadeira maldosa, mas, conforme pensa Ripley, "[...] o homem tinha sido maldoso com ele" (p, 602)[48]. Ripley termina por plantar o boato de que o estado de saúde de Trevanny havia piorado, com a intenção de empreender uma pequena vingança, abalando a autoconfiança do seu algoz:

> Tom tinha iniciado o jogo de Trevanny por curiosidade e porque Trevanny tinha zombado dele uma vez – e porque Tom queria ver se seu próprio tiro acertaria o alvo e faria Trevanny – o qual Tom achava ser puritano e farisaico, sentir-se desconfortável por algum tempo. [...] Infelizmente Tom não podia adivinhar em quanto tempo o boato chegaria aos ouvidos de Jonathan Trevanny. [...]
> Assim, Tom, embora ocupado, como de costume, com sua pintura, sua plantação de primavera, seus estudos de alemão e francês (atualmente Schiller e Molière), [...] ainda contava o passar dos dias e imaginava o que podia ter acontecido depois daquela tarde em meados de março, quando ele havia dito a Gauthier ter ouvido que Trevanny não viveria muito (HIGHSMITH, 1999, p. 620)[49].

Dessa forma, por meio de descrições e de narrativas qualitativas intercaladas, veiculadas por uma instância narrativa impessoal, mas que reflete a percepção de Ripley, são transmitidas ao leitor informações sobre os personagens, as relações entre eles, seus pensamentos e sentimentos. Mais uma vez, assim como em *O talentoso Ripley*, as retrovisões fornecem um teor qualitativo e, juntamente com as descrições,

[47] "[…] a strong impression of Death upon Tom […]" (HIGHSMITH, 1999, p. 601).

[48] "[...]the man had been nasty to him." (HIGHSMITH, 1999, p. 602).

[49] Tom had started the Trevanny game out of curiosity, and because Trevanny had once sneered at him – and because Tom wanted to see if his own wild shot would find its mark, and make Jonathan Trevanny, who Tom sensed was priggish and self-righteous, uneasy for a time. […] Unfortunately Tom couldn't guess how soon the rumour would get to Jonathan Trevanny's ears. […]
So Tom, although busy as usual with his painting, his spring planting, his German and French studies (Schiller and Molière now), […] still counted the passing days and imagined what might have happened after that afternoon in the middle of March, when he had said to Gauthier that he'd heard Trevanny wasn't long for this world (HIGHSMITH, 1999, p. 620).

colaboram para a formação de uma atmosfera, fazendo o texto afastar-se do meramente simbólico da língua escrita e do predominantemente indexical da narração, para aproximar-se do icônico.

O enredo é estruturado de tal forma que eventos passados são retomados para explicar a situação presente. Por meio das lembranças dos personagens, o leitor passa a ser informado de outras passagens da vida dos personagens, o que aumenta o conhecimento a respeito das motivações para as suas ações. Além disso, o leitor é sutilmente transportado para o tempo passado que está sendo rememorado, mas sem que se perca de vista o presente. Isso pode ser observado em diversas outras passagens do romance. Por exemplo, depois que Trevanny recebe uma carta do amigo Alan McNear, que lamenta o agravamento do seu estado de saúde, a história de Trevanny é contada. Após fazer uma consulta com Dr. Perrier e responder a Alan, Trevanny pensa sobre a sua idade e sobre as suas conquistas e fracassos:

> Jonathan se sentia o fracasso da família, tanto física quanto profissionalmente. Primeiramente ele tinha desejado ser ator. Aos dezoito anos ele tinha freqüentado a escola dramática por dois anos […] (HIGHSMITH, 1999, p. 611)[50].

> A única coisa bem sucedida em sua vida inteira foi seu casamento com Simone [...]. A notícia sobre a sua doença tinha chegado no mesmo mês em que ele tinha conhecido Simone Foussadier. Ele tinha começado a se sentir estranhamente fraco e tinha pensado romanticamente que deveria ser porque estava se apaixonando. Assim, a proposta de casamento de Jonathan para Simone tinha sido uma declaração de amor e morte no mesmo discurso desconcertado (p. 612)[51].

> Três anos atrás, Jonathan tinha tido uma transfusão completa de sangue [...] O tratamento é chamado Vincainestine, sendo que a idéia

[50] Jonathan felt himself the failure of the family, both physically and as to his work. He had first wanted to be an actor. At eighteen he'd gone to drama school for two years […] (HIGHSMITH, 1999, p. 611).

[51] The only successful thing in his whole life was his marriage to Simone […]. The news of his disease had come in the same month he had met Simone Foussadier. He'd begun to feel strangely weak and had romantically thought that it might be due to falling in love. […] Thus Jonathan's proposal to Simone had been a declaration of love and death in the same awkward speech (p. 612).

> ou esperança é de que o excesso de componentes brancos com os amarelos não retornariam ao sangue. Mas o excesso de amarelo tinha reaparecido em cerca de oito meses (p. 613)[52].

Mais uma vez, vemos narrativas espaciais quebrando a linearidade e realçando o aspecto icônico. Deve-se destacar também que a focalização no romance transmite as idéias, pensamentos e sentimentos ora de Ripley, ora de Trevanny. Como conseqüência, a narrativa torna-se mais subjetiva, e o multiperspectivismo é reforçado pela própria estrutura do texto.

A tradução icônica do romance *O jogo de Ripley*, implementada em *O amigo americano*, envolve a transformação da narrativa literária por meio de signos fílmicos, tais como as cores, os ruídos, a música e as imagens. Poderemos perceber que, no caso do filme em questão, a montagem desempenha papel fundamental na configuração de uma atmosfera, especialmente quando promove uma rima de imagens e quando aumenta a subjetividade das cenas. Outros elementos, como a cor, os ruídos e a música, colaboram para a mesma tarefa, ao concretizarem a narrativa no sistema de signos do cinema, gerando uma nova experiência estética. Os diversos elementos icônicos são analisados em seguida, de forma que possamos compreender como o filme materializou tal tradução.

O filme começa com um caubói (Dennis Hopper) chegando de táxi e dirigindo-se a um prédio vermelho, após ser mostrado o título, também em vermelho. Pode-se perceber que ele se encontra em Nova York, uma vez que é possível ver ao fundo as torres do *World Trade Center*.

Há um corte para o interior do apartamento, onde se encontra um pintor. Depois de se identificar como Ripley, o caubói é convidado a entrar. No apartamento, é

[52] Three years ago, Jonathan had had a complete change of blood [...]. The treatment was called Viscainestine, the idea or the hope being that the excess of white with accompanying yellow components would not return to the blood. But the yellow excess had reappeared in about eight months (p. 613).

possível ver uma lâmpada vermelha, quase no centro do enquadramento. O diálogo entre os personagens permite que se conclua que o pintor faz cópias de quadros, os quais são levados por Ripley para serem comercializados na Europa. A partir da conversa, entende-se também que, da mesma forma que o Derwatt do romance, o pintor original é dado como morto. Ripley dirige-se a uma pintura azulada de um trem, quando o pintor (Nicholas Ray) lhe pergunta se ele usa aquele chapéu em Hamburgo. Ripley lhe responde: "O que há de errado com um caubói em Hamburgo?"[53] (WENDERS, 1977).

Ao longo do filme, o uso da cor vermelha pode ser tomado como um elemento icônico, que contribui para a constituição da atmosfera, especialmente por se tratar de uma cor associada a crime e violência. Isso pode ser identificado nos exemplos anteriores do prédio, do título e da lâmpada, mas há diversas outras passagens nas quais a ênfase nessa cor é evidenciada (Figuras 6 a 9).

Após a saída de Ripley do apartamento, quando se pode ver o mesmo cenário com as Torres Gêmeas ao fundo, os créditos iniciais, escritos em vermelho, começam a ser mostrados, ao mesmo tempo em que a música que funcionará como um *leitmotiv* é apresentada pela primeira vez. A imagem do *World Trade Center* desvanece, e aparece um prédio, aparentemente em um outro lugar. De fato, a cena acontece em Hamburgo, Alemanha, onde se vê um homem (Bruno Ganz) caminhando com uma criança. Há um novo corte para Ripley acordando, deitado sobre um lençol vermelho. Ao fundo, podem ser vistas cortinas também vermelhas. Segurando um gravador, Ripley parece gravar as frases: "6 de dezembro de 1976. Não há nada a temer, a não ser o próprio medo. Cada vez eu sei menos sobre quem eu sou e sobre quem qualquer outra

[53] "Do you wear that hat in Hamburg?"
"What's wrong with a cowboy in Hamburg?" (WENDERS, 1977)

pessoa é"[54] (WENDERS, 1977). Em seguida, é mostrado o homem que caminhava anteriormente com a criança. Em uma loja desarrumada, ele segura uma moldura, o que indica que o homem é provavelmente um moldureiro. Ripley aparece na cena seguinte, continuando sua fala ao gravador: "Este rio me lembra de um outro rio" (WENDERS, 1977)[55]. À medida que faz a gravação, anda na direção de uma sacada. Logo depois que Ripley passa pelas cortinas, em certo momento a tela aparece completamente tomada pela cor vermelha.

Figura 6 – Título do filme

Figura 7 – Céu vermelho

Figura 8 – Lençol vermelho

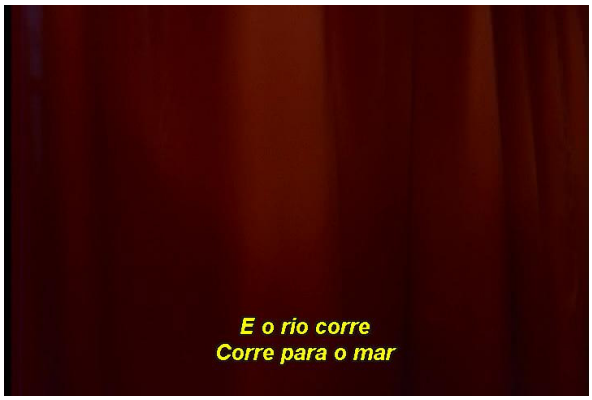

Figura 9 – Cortina vermelha toma a tela

[54] "It's December 6, 1976. There's nothing to fear, but fear itself. I know less and less about who I am and who anybody else is" (WENDERS, 1977).

[55] "This river reminds me of another river" (WENDERS, 1977).

A utilização do vermelho funciona como uma analogia ou tradução icônica das referências à morte e à violência do romance. Ao longo da narrativa do romance tais referências aparecem com certa freqüência. Já citamos o olho de vidro de Gauthier, que, para Ripley, parece o olho de um gato morto. Em outra passagem do romance, sob a perspectiva de Trevanny, é descrito que "[...] a longa cicatriz [de Reeves Minot] se movia de forma asquerosa, como um verme vivo" (HIGHSMITH, 1999, p. 629)[56].

Na cena seguinte do filme, vê-se o porto de Hamburgo, a partir da sacada de uma casa, a qual tem aparência de desleixo e abandono. A tomada a partir da qual é mostrada se repetirá em outros momentos ao longo do filme. Ao mesmo tempo, ouve-se um som de navio, que guarda uma certa semelhança com o som de um apito de trem, como será percebido depois.

Na próxima cena, o moldureiro aparece mais uma vez. Ele retira de um cofre a mesma pintura que Ripley tinha visto em Nova York e é filmado a partir de um ângulo semelhante (Figuras 10 e 11). Em seguida, durante a realização de um leilão, é precisamente o mesmo "Derwatt tardio" mostrado anteriormente, anunciado como o ponto alto do leilão (WENDERS, 1977)[57]. Ripley encontra-se sentado, e o moldureiro está de pé, ao lado de um outro homem, ambos próximos a Ripley. No decorrer do leilão, o preço da obra é valorizado de 17.000 marcos para 62.000 marcos. Em certo momento, o moldureiro comenta com o homem ao seu lado, que disputa a compra, que não apostaria tanto, pois esteve com o quadro antes, e este não lhe parece autêntico, uma vez que o azul não está de acordo com os outros "Derwatt". É possível inferir-se que Ripley escuta a conversa, pois este é focalizado enquanto se ouve o diálogo. Percebe-se também que um parceiro de Ripley é usado para dar lances no leilão, de forma a aumentar o valor oferecido.

[56] "[...] the long scar moved in a distasteful way, like a live worm" (HIGHSMITH, 1999, p. 629).

[57] "späte Derwatt" (WENDERS, 1977).

Figura 10 – Ripley observa pintura

Figura 11 – Zimmermann observa a mesma pintura

Terminado o leilão, Ripley é apresentado à pessoa que adquiriu o quadro, Alan Winter, e ao moldureiro, Jonathan Zimmermann. Este, de forma um tanto grosseira, recusa-se a apertar a mão de Ripley, dizendo-lhe: "Já ouvi falar de você"[58] (WENDERS, 1977). O homem que tinha apresentado os dois diz para ele não tomar

[58] "I've heard of you" (WENDERS, 1977).

aquilo seriamente, pois Zimmermann estaria sob pressão, devido a ser portador de uma doença incurável no sangue[59], cujo tratamento seria caro; além disso, a esposa tem que ajudar no sustento, o que significa que a situação financeira da família não é boa.

Na cena seguinte, é feita uma tomada panorâmica do porto de Hamburgo, até ser focalizado um prédio, ao som de um outro trecho da música à qual nos referimos anteriormente. Após novo corte, o porto é mostrado a partir da janela de um apartamento. A câmera vai se afastando da janela, mostrando uma espécie de luminária à esquerda, na qual figura uma caravela. Os Zimmermann entram no apartamento. Mais tarde, é mostrado, em primeiro plano, um abajur, no quarto de seu filho Daniel, em forma de trem. No momento em que o abajur é mostrado em primeiro plano, tomando quase todo o enquadramento, ouve-se também o ruído de trem, semelhante ao som de navio já ouvido anteriormente. A imagem do abajur é então substituída pela da casa de Ripley, que ocupa praticamente o mesmo espaço e tem um formato similar devido à posição em que, mais uma vez, é focalizada (Figuras 12 e 13).

A sucessão das imagens e a forma como elas são dispostas na tela produzem um efeito de rima, de certo modo desnaturalizando a utilização da linguagem fílmica na construção da narrativa. A imagem da casa de Ripley, devido ao ângulo a partir do qual é filmada, associa-se à imagem do trem representado na pintura falsificada, especialmente quando aquela é mostrada simultaneamente com o ruído de navio, mas que lembra de alguma forma o som de um trem. De modo similar, o abajur de Daniel, também em forma de trem, é enfatizado pelo primeiro plano em que é mostrado por duas vezes. Além disso, a forma como Ripley e Zimmermann contemplam a pintura demonstra uma simetria calculada, que une os dois personagens, como pode ser visto

[59] "Sie dürfen das nicht ernst nehmen. Herr Zimmermann steht unter Druck. […] Er ist krank. Die Bluterkrankung. […] Hopeless" (WENDERS, 1977).

nas figuras 10 e 11. Igualmente, o prédio onde Zimmermann mora com a esposa e o filho se assemelha aos navios ancorados no porto.

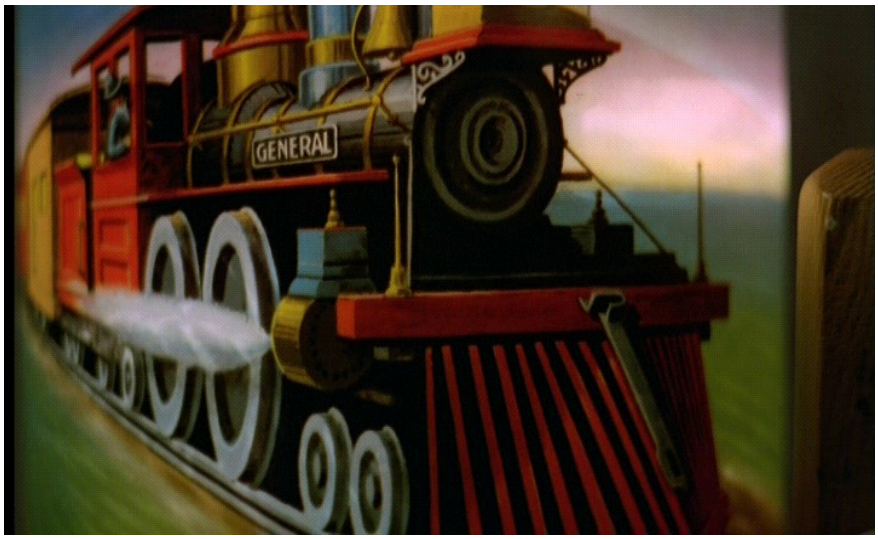

Figura 12 – Luminária no quarto de Daniel

Figura 13 – Casa de Ripley

Tal repetição pode ser considerada um recurso para chamar a atenção da própria linguagem, provocando um efeito de estranhamento ou afastamento do

espectador na construção da história. Além disso, a temática recorrente – meios de transporte, como o trem, o navio, a caravela – se coaduna com a idéia de deslocamento, mas também, como veremos posteriormente, com a questão da identidade, ou da impossibilidade de se estabelecê-la. O fato é que os próprios recursos fílmicos, como a imagem, a montagem, os ângulos das tomadas, a música e os ruídos, são utilizados para dar ensejo a conceitos e sentimentos tratados pela narrativa.

A cena seguinte é iniciada com um ruído de vidro estilhaçando-se. Pode-se ver que Ripley é surpreendido por um homem que tenta entrar à noite em sua casa. Irritado, Ripley constata que se trata de Minot. Na próxima cena, o diálogo entre os dois personagens indica que a intenção de Minot é que Ripley consiga alguém que pareça inocente, para cometer um assassinato. Ripley deixa claro que não deseja se envolver, mas Minot lhe lembra de que Ripley lhe deve algo[60].

Posteriormente, Ripley vai à loja de Zimmermann, encomendando-lhe um serviço de emolduração. Na pintura a ser emoldurada figura um porto com caravelas, além de conter uma legenda na qual se lê: "A saudade dos emigrantes"[61]. Zimmermann desculpa-se com Ripley pelo tratamento hostil na ocasião do leilão, explicando que não gosta de pessoas que compram pinturas como investimento[62] (WENDERS, 1977). Para simbolizar o pedido de desculpas, Zimmermann presenteia Ripley com uma fotografia que se move quando pressionada na parte de trás, fazendo com que o homem nela representado pareça estar rindo.

---

[60] Minot: "Someone who would look absolutely incapable of doing such a thing".
Ripley: "Listen: I know rock musicians, I know lawyers, I know art dealers, painters, politicians. But murderer… I don't wanna be involved. Period".
Minot: "It's not that easy, Tom. You owe me something, don't forget" (WENDERS, 1977).

[61] "Des Auswanders Sehnsucht".

[62] "I don't like people who buy paintings as an investment" (WENDERS, 1977).

Em uma outra cena, Zimmermann recebe uma carta, supostamente de Alan Winter, que diz lamentar que o estado de saúde de Zimmermann tenha se agravado. A informação sobre o conteúdo da carta é transmitida por *voice-over*, soando quase como um sussurro, ao passo que também é apresentado aquilo que o personagem está pensando ao longo da sua leitura. O recurso incrementa a subjetividade, uma vez que a percepção e o sentimento do personagem acabam se destacando.

Zimmermann vai ao médico para averiguar a veracidade da informação, após o que recebe a visita de Minot, que propõe que Zimmermann assassine uma ou duas pessoas, segundo ele criminosos. Minot demonstra também ter informações sobre o estado de saúde de Zimmermann. Nessa cena, os personagens conversam em um trem e se percebe um jogo de luz e sombras devido ao movimento do trem, além do ruído, que por vezes se intensifica.

Do mesmo modo que a iluminação é utilizada para intensificar o estado de perturbação de Zimmermann, os cenários do filme aumentam a sensação de solidão e incomunicabilidade, além de remeterem mais uma vez à questão da impossibilidade de definição de uma identidade. Com freqüência, são focalizadas paisagens urbanas que poderiam estar em qualquer lugar, assim como locais em construção ou ruína. Por exemplo, diversas cenas que ocorrem em Paris são marcadas pela presença de um gigantesco guindaste, em um local em construção ou em demolição. Dessa forma, Paris é marcada não tanto pelos seus símbolos, mas pelos ícones que remetem à decadência ou à indiferenciação em relação a outros lugares. Isso pode ser ilustrado também pela cena do assassinato do mafioso Igraham, que acontece em uma estação de metrô, a qual poderia se localizar em qualquer grande cidade. A própria escolha da estação específica, que é a do moderno bairro de La Défense, reforça a idéia de que se poderia estar em qualquer metrópole. O mesmo pode ser dito em relação às outras cidades: as áreas

mostradas têm aparência decadente, como a área portuária de Hamburgo, onde Zimmermann mora, com suas paredes e muros pichados; ou comuns a outras tantas cidades, como bairros modernos, metrôs, túneis, escadas rolantes, aeroportos etc. Em certo momento, é focalizada uma réplica da Estátua da Liberdade no rio Sena, em Paris. Desse modo, os cenários sem identidade – em associação à montagem, que torna quase imperceptíveis os deslocamentos realizados pelos personagens – fazem uma analogia com o estado de solidão de Zimmermann/Trevanny. Refletem iconicamente também a busca por identidade do Ripley de Wim Wenders.

No romance, a própria focalização, centralizada ora em Ripley, ora em Trevanny, funciona como uma maneira de reforçar a incomunicabilidade e a separação entre os mundos individuais. Como já mencionado, somente as impressões subjetivas de cada um dos personagens são passadas ao leitor. No filme, por outro lado, Ripley fala a um gravador sobre a sua falta de conhecimento a respeito de si mesmo. A imagem do porto, das cidades, dos prédios e casas semi-abandonados, tudo isto reflete um isolamento semelhante, uma impossibilidade de comunicação.

A confusão vivida por Trevanny em *O jogo de Ripley* aparece refletida em *O amigo americano* na conjugação de elementos fílmicos, como os ruídos e as imagens. Após o assassinato que Zimmermann comete no metrô de La Defense, a câmera o filma em *plongée* (de cima para baixo), e vai descendo na sua direção, como que lembrando a queda de um anjo, ou a perda da inocência. Como um reforço a essa idéia, vê-se em seguida o céu, com uma coloração acentuadamente avermelhada (Figura 7). Zimmermann entra em um bar, onde diversos homens estão jogando e bebendo; em uma televisão, mulheres dançam sensualmente. Pode-se inferir daí uma analogia a uma descida ao inferno, depois que o homem presumivelmente correto e ético comete um crime até há pouco inimaginável para ele mesmo. A partir do assassinato de Igraham

por dinheiro, e sua conseqüente indiferença de Zimmermann em relação à vida humana, o personagem perdeu a inocência, passou a ser o que o Ripley do romance desconfia ser "um dos nossos"[63] (HIGHSMITH, 1999, p. 690). Dessa forma, o movimento de câmera, os sons e a ordem em que os planos e as cenas estão arrumados contribuem para a representar iconicamente a "queda" de Zimmermann. Com efeito, o tema da queda de um anjo é recorrente na cinematografia de Wim Wenders, estando presente em *Asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) e em *Tão longe, tão perto* (*In weiter Ferne, so nah!*, 1993).

Em diversos outros momentos, a montagem, os sons e a música se conjugam, contribuindo para compor a atmosfera. Em uma cena posterior, Zimmermann caminha sob arcos de um prédio antigo. Por meio de um plano geral, o personagem é focalizado no meio de uma fileira de arcos. Ao mesmo tempo, ouve-se um som de vozes ecoando, e Zimmermann ri, demonstrando uma espécie de êxtase e satisfação. A montagem, as vozes e o silêncio causam um certo estranhamento, como se algo de fato estivesse diferente. Aparentemente, Zimmermann ri ao ler um cartaz com a frase "Jamais se está só com o RTL" (WENDERS, 1977)[64]. Além disso, os sons do metrô de Paris por vezes parecem artificialmente abafados. Em uma cena, na qual Zimmermann se despede de Daniel e Marianne da janela do apartamento, o aumento do volume do ruído das aves reflete o seu mal-estar físico, o que é confirmado pela sua fala, pois neste momento ele diz que "está começando de novo"[65] (WENDERS, 1977), referindo-se às crises que sofre em virtude da doença.

[63] "Could it be that Trevanny was one of *us*?" (HIGHSMITH, 1999, p. 690).

[64] "Jamais seul avec RTL" (RTL é a sigla que dá nome ao trem metropolitano de Paris) (WENDERS, 1977).

[65] "Es fängt wieder an" (WENDERS, 1977).

Também no romance há uma tendência à utilização de imagens que reforçam o caráter de irrealidade das situações, bem como a subjetividade dos personagens. Por exemplo, em uma passagem, Trevanny se encontra no trem Munique-Paris, no qual ele deve realizar o segundo trabalho proposto por Reeves Minot: Trata-se da tarefa quase impossível de, durante o trajeto, assassinar Marcangelo, um chefe mafioso, o qual está acompanhado por guarda-costas. Em certo momento, Trevanny imagina-se disparando contra Marcangelo. Chegando à conclusão de que aquilo era impossível, vai ao vagão-restaurante, onde pede uma cerveja ao garçom; logo em seguida, arrepende-se e troca por vinho. Observa que o som do trem ficou mais abafado e luxurioso. Depois, começa a divagar sobre a Floresta Negra, sobre a grande quantidade de pinheiros, sobre a limpeza. Percebe que perdeu o ímpeto e necessitava agora recuperá-lo, tentando ganhar coragem por meio do vinho. Em seguida, passa os olhos sobre o livro que está levando – *The Grim Reapers* (que tem como sentido figurado *As mortes*); logo depois, reflete sobre o fato de que Simone recusaria o dinheiro se soubesse como ele o tinha conseguido e quase ri ao tentar imaginar se Reeves conseguiria convencer Simone de que o que ele fez não era exatamente assassinato, uma vez que ele estava assassinando bandidos (HIGHSMITH, 1999, p. 713-714).

Os sentimentos confusos de Trevanny, as imagens aparentemente desconexas e a atmosfera de devaneio, presentes no romance, parecem então ter sido traduzidas pelos elementos do filme anteriormente mencionados. Trata-se de uma tradução icônica, por meio de elementos fílmicos, da atmosfera constituída pelo romance, como a que é descrita pela passagem acima referida. Dessa maneira, o estado subjetivo dos personagens é traduzido por meio da materialidade fílmica.

A respeito disso, podemos acrescentar uma cena, antes do assassinato de Igraham, na qual Zimmermann está no aeroporto de Paris. Em um dado momento, a

focalização indica que ele está vendo alguém cair à sua frente, em uma esteira rolante. Entretanto, a cena não é concluída, e não se sabe exatamente o que aconteceu. Logo em seguida, Zimmermann é mostrado caminhando. Há um corte, e a câmera vai se deslocando lentamente para frente. Pode-se ter a impressão de que a visão de Zimmermann está focalizando a imagem mostrada, já que, pelas convenções da linguagem cinematográfica, freqüentemente aquilo que é mostrado após um corte é a visão do personagem focalizado antes do mesmo corte. Porém, o que se vê é que Zimmermann está sentado em um sofá, dormindo, o que significa que ele não poderia estar vendo aquela situação. Como a câmera continua se movimentando adiante, a idéia que se tem é de que alguém está se aproximando dele, e está sendo utilizada a câmera subjetiva para focalizar o que essa suposta pessoa vê. Normalmente, seria feito um corte para mostrar quem é tal pessoa. No entanto, sem que haja nenhum corte, Minot aparece no enquadramento, de certa forma surpreendendo o espectador. Desse modo, o filme potencialmente materializa a confusão vivida por Zimmermann, ao deixar o espectador um tanto perdido, por não poder diferenciar o objetivo do subjetivo.

Assim como no capítulo anterior, a respeito da adaptação de *O talentoso Ripley*, por meio de uma análise mais formalista do filme, é possível identificar as representações icônicas de aspectos do romance. Sob essa perspectiva, diversos elementos utilizados no filme para ditar sua atmosfera podem refletir de algum modo a atmosfera do romance. Prosseguiremos na próxima seção deste capítulo com a análise da tradução indexical, por meio da qual buscaremos perceber a relação de causa e efeito, de continuidade e descontinuidade existente na tradução da narrativa entre romance e filme.

3.1.2 Auto-referencialidade e intertextos na narrativa de Wenders

Passamos a nos ater agora à tradução indexical do romance para o filme. Como sabemos, a narrativa do romance é transmutada para a narrativa fílmica, o que envolve uma série de transformações. Os diversos elementos da narrativa, como os personagens, a história, a focalização, os locais, assim como o próprio enredo, são reconfigurados pelos realizadores, dando origem a uma nova história. Além disso, essa tradução envolve a seleção do material do romance e a inclusão de outras referências, não necessariamente advindas da narrativa literária em questão. Percebemos que assuntos, experiências e interesses próprios dos realizadores do filme são incluídos, fazendo da adaptação um lugar de trocas intertextuais que vai muito além da mera transposição de uma narrativa. As escolhas feitas acabam contribuindo para imprimir valores e idéias mais relacionados ao cineasta que ao texto-fonte.

No caso de *O amigo americano*, pode-se notar que grande parte da história é reinventada, ainda que se possam identificar alguns dos traços mais marcantes do romance de Highsmith. Um deles é o próprio nome do personagem central, Tom Ripley. A motivação do personagem, ou algo que poderíamos considerar o núcleo central da história, é de certo modo aquilo que o cineasta decide manter. Assim como no romance, Ripley é tratado de forma hostil por um estrangeiro que sofre de uma séria doença, e resolve empreender uma vingança, com a intenção de lhe causar um desconforto ou diminuir a sua autoconfiança, ao questionar seus valores morais.

Entretanto, do romance para o filme, o próprio personagem passa por transformações tais que, afora a coincidência do nome, dificilmente permitiriam sua identificação. O diretor decidiu manter aquilo que pode ser considerado a motivação do personagem, ou o tema central da história, para desenvolver, a partir daí, uma narrativa

efetivamente independente. O Ripley do romance impetra a sua vingança e procura provar que Trevanny, a despeito do seu ar de correção e superioridade, é capaz de cometer atos eticamente reprováveis. Ainda que se sinta de certa forma culpado por ter colocado Trevanny na situação e se solidarize com ele, tentando inclusive ajudá-lo, o mais importante para Ripley é a manutenção de sua vida, com seus afazeres costumeiros, como os estudos de francês e alemão, as plantas e outros cuidados com o funcionamento e a ordem em sua casa. Ripley leva uma vida que considera ideal, como demonstra o seguinte trecho, que descreve uma conversa entre Ripley e Trevanny sobre, como foram morar na França:

> 'Ah, minha esposa gosta daqui. E eu também. Não consigo imaginar uma vida mais prazerosa. Posso viajar se quiser. Tenho um monte de tempo livre – lazer, você pode chamar. Jardinagem e pintura. [...]. – Sempre que tenho vontade, passo algumas semanas em Londres'. As cartas estavam na mesa, de certo modo, ingênuo, inofensivo. Com exceção do fato de que Trevanny poderia se perguntar de onde vinha o dinheiro. Tom achava possível que Trevanny tinha ouvido a história de Dickie Greenleaf [...], como o 'misterioso desaparecimento' de Dickie Greenleaf, embora depois o suicídio de Dickie tenha sido aceito como fato (HIGHSMITH, 1999, p. 696)[66].

Sua solidariedade a Trevanny de certa maneira surpreende o próprio Ripley. Este ajuda o inglês na tarefa mais difícil, quando cometem os assassinatos dos mafiosos no trem. Nessa tarefa, a idéia de Reeves Minot era que Trevanny estrangulasse um membro da família Genotti, rival dos Bianca, usando um garrote. O procedimento teria a vantagem de ser silencioso, além de que levantaria suspeitas sobre a família rival, por se tratar de um método tipicamente usado pela máfia para eliminar inimigos. Ao ajudar Trevanny, Ripley também o surpreende, uma vez que Trevanny não sabia, até o

[66] 'Oh, my wife likes it here. And so do I. I can't think of a more pleasant life really. I can travel if I wish. I have lots of free time – leisure you'd call it. Gardening and painting. [...]. – Whenever I feel like it, I go to London for a couple of weeks'. That was cards on the table, in a way, naïve, harmless. Except that Trevanny might wonder where the money came from. Tom thought it probable that Trevanny had heard the Dickie Greenleaf story […], like Dickie Greenleaf's 'mysterious disappearance', though later Dickie's suicide had been accepted as fact (HIGHSMITH, 1999, p. 696).

momento, do envolvimento de Ripley com Reeves Minot. O trecho abaixo esclarece o sentimento de Ripley em relação ao fato:

> Tom teve que rir um pouco […] ao lembrar do rosto de Trevanny quando Tom chegou à plataforma e do momento engraçado quando Trevanny percebeu que ele tinha a intenção de ajudar. Tom tinha feito algo em Villeperce e decidiu dar uma mão com o detestável estrangulamento, de forma que Jonathan pudesse pelo menos ficar com o dinheiro que tinha sido prometido. Tom estava vagamente envergonhado consigo mesmo, na verdade, por ter colocado Jonathan nisso, por isso vir à ajuda de Jonathan aliviava um pouco da culpa de Tom (HIGHSMITH, 1999, p. 723)[67].

No filme, Ripley é um sujeito desleixado, que parece vagar sem objetivos entre os lugares. Sua vida parece vazia, e ele se mostra em busca de uma identidade e de significados. Fica confuso e se angustia ao perceber a situação em que colocou Zimmermann. Da mesma forma que no romance, Ripley o socorre, mas demonstra querer em troca a sua amizade, como se isso fosse dar algum sentido à sua vida. Ainda que tenham o mesmo nome, o Ripley do romance e o seu correspondente no filme são personagens completamente diferentes.

De fato, em relação ao conteúdo narrativo, há um deslocamento da ênfase, com a amplificação da relação entre Zimmermann e Ripley. No romance, o dilema de Trevanny centra-se na sua relação com a esposa, Simone, que passa a desconfiar das viagens e atitudes do marido. Em *O amigo americano*, a relação de Zimmermann com sua esposa Marianne, assim como no romance (no qual estes personagens se chamam Trevanny e Simone), vai se deteriorando em virtude das desconfianças da esposa. Porém, esse fato desempenha um papel de menor relevância no filme. O contrário ocorre com a cumplicidade e a amizade entre Ripley e Trevanny, que no romance está

[67] Tom had to laugh a little […] at the memory of Trevanny's face when Tom had walked on to the platform, and at the funny moment when Trevanny had realized that he meant to help him. Tom had done something in Villeperce, and decided to lend a hand with the nasty garroting, so that Jonathan could at least collect the money that had been promised. Tom was vaguely ashamed of himself, in fact, for having Jonathan into it, and so coming to Jonathan's aid relieved a bit of Tom's guilt (HIGHSMITH, 1999, p. 723).

presente, mas que é amplificada no filme. Wim Wenders até mesmo eliminou a personagem Heloïse, a esposa de Ripley na narrativa de Highsmith.

De certa forma, Zimmermann faz uma opção por Ripley, como se tivesse com ele uma dívida de gratidão, enquanto no romance Trevanny tenta a todo custo, inclusive utilizando Ripley, convencer a esposa a manter a confiança nele. A angústia de Trevanny, em grande parte, se deve justamente à perda de controle da situação, em virtude de sua incapacidade de persuadir Simone, como mostra o trecho abaixo:

A desconfiança de Simone, bem como sua insistência em obter a verdade e sua intuição em relação ao caráter de Ripley e ao envolvimento deste com Trevanny, têm clara relevância para a narrativa. A partir de certo momento, parece que o principal drama do romance é provocado pela possibilidade de separação do casal, fato que é ilustrado pela passagem abaixo:

> 'A questão é', Jonathan disse, novamente sério, 'é quase meu casamento como um todo. Quer dizer, como se meu próprio casamento estivesse em risco'. Ele olhou para Tom, que estava tentando entendê-lo. […] As coisas não estão do mesmo jeito entre nós, para não dizer coisa pior. E eu não vejo como elas podem melhorar. Eu só estava na esperança de que você pudesse ter uma idéia – sobre o que eu deveria fazer ou dizer (HIGHSMITH, 1999, p. 774-775)[68].

No romance, Ripley busca auxiliar Trevanny em relação a Simone, prontificando-se inclusive a ir conversar com ela, o que de fato faz. Ripley age como que tentando remediar a situação de crise que o casal vive. Já o Ripley do filme está declaradamente interessado na sua amizade com Zimmermann.

[68] 'The thing is', Jonathan said, serious again, 'it's almost like my whole marriage. I mean, as if my marriage itself was at stake.' He looked at Tom, who was trying to follow him. […] 'Things are not the same between us, to put it mildly. And I don´t see how they're going to get any better. I was just hoping you might have an idea – as to what I should do or say (HIGHSMITH, 1999, p. 774-775).

Com essa modificação na ênfase da narrativa, Wim Wenders retoma um tema já abordado anteriormente por ele, que é a amizade entre dois homens[69]. A modificação implementada pelo cineasta direciona a narrativa para uma questão de seu interesse, mas que está longe de ser central no romance de Highsmith. Ainda que tenha o romance como referente e traga marcas deste, o filme remete principalmente à própria cinematografia de Wim Wenders e aos seus interesses, sendo o romance mais um pretexto do que o motivo do filme.

Juntamente com isso, pode ser percebida uma tendência a refletir sobre a própria linguagem e história do cinema. Diversos exemplos de auto-referencialidade podem ser encontrados no filme: Por exemplo, os diretores de cinema fazem os papéis de gângsteres, ou de personagens de alguma forma ligados ao submundo do crime: Nicholas Ray faz o papel do falsificador de Derwatt; Daniel Schmid, diretor suíço, é Igraham, primeira vítima de Zimmermann; Samuel Fuller representa um chefe mafioso; Peter Lilienthal é Marcangelo, o gângster morto no trem etc (KUNZEL, 1981, p. 122)[70]. Além disso, nos diálogos e monólogos, há frases que repetem outras já usadas em filmes anteriores, ou que remetem a outros filmes. Por exemplo, Ripley fala a um gravador, dizendo que "não há nada a temer, a não ser o próprio medo". Sua fala remete imediatamente à fala do personagem Philip Winter, do seu filme *Alice nas cidades* (*Alice in den Städten*), o qual diz a Alice que ele tem medo do medo; a balada de *Easy Rider* (*Sem destino*), filme dirigido e estrelado por Dennis Hopper, também é relembrada, ao ser cantada no filme; o próprio filme *Sem destino* é relembrado quando

[69] Por exemplo, no filme *No decurso do tempo* (*Im Lauf der Zeit*, 1976).

[70] Entre os filmes mais conhecidos de Nicholas Ray estão *Juventude transviada* (*Rebels without a cause*, 1955) e *Rei dos Reis* (*King of kings*, 1961); Daniel Schmid fez, entre outros, *Sombras dos anjos* (*Schatten der Engel*, 1976); Samuel Füller dirigiu a série televisiva *Les Cadavres exquis de Patricia Highsmith*, em 1990; Peter Lilienthal foi diretor de *A paz reina no país* (*Es herrscht Ruhe im Land*, 1976) e *O silêncio do poeta* (*Das Schweigen des Dichters*, 1987).

Ripley diz, olhando da sacada da sua casa: "Este rio me lembra de um outro rio"[71] (WENDERS, 1977). Ao que tudo indica, ele se refere ao rio que aparece e é cantado em *Sem destino* (*Easy Rider*, 1969); a conversa em que Minot propõe a Zimmermann o assassinato dos mafiosos se dá em um trem, exatamente após eles se apresentarem, o que, como vimos, parece uma referência ao filme *Pacto sinistro* (*Strangers on a train*), de Alfred Hitchcock, também adaptação de um romance de Patricia Highsmith.

As marcas da auto-referencialidade encontram-se também nas músicas, como a mencionada balada de *Easy Rider*, assim como a música-tema, que faz referência a filmes de Hitchcock e aos tradicionais filmes de suspense *noir*. Tais marcas podem ser identificadas nas referências à história e evolução do cinema, através dos diversos aparelhos óticos precursores do cinema, como o zootrópio, com o qual Daniel brinca com um amigo, e que é focalizado em *close-up*; a caixa com fotos tridimensionais; o presente que Zimmermann dá a Ripley, com a figura de um senhor que pode ser movimentada; ou o monóculo com a foto de uma modelo *pin-up*, com o qual Ripley presenteia Zimmermann.

Wim Wenders empreende também uma modificação em relação ao campo de atuação dos gângsteres do romance. Neste, os gângsteres pertencem ao submundo do jogo, enquanto que no filme eles estão envolvidos com a produção de filmes pornográficos, o que mais uma vez é uma referência ao cinema. Do mesmo modo, o *revival* do gênero *noir* pode ser tomado como índice de auto-referencialidade. Finalmente, como mais um rastro que remete ao próprio cinema, podemos citar a sombra do helicóptero que aparece na cena em que Ripley e Trevanny cometem os assassinatos no trem. A câmera mostra o trem visto de cima e vai se afastando dele. É possível visualizar a sombra do helicóptero do qual a tomada é feita. Ainda que

[71] "This river reminds me of another river" (WENDERS, 1977).

possamos inferir da cena uma falha não percebida pelo diretor, ou não corrigida por falta de recursos, o fato denuncia que se trata de uma filmagem, remetendo ao próprio cinema e, de certa forma, lembrando ao espectador que ele está assistindo a um filme.

Portanto, o filme deliberadamente se refere a outros textos, realizando uma "paródia intertextual" (HUTCHEON, 1988, p. 126) ou uma meta-narrativa do gênero *noir*, da produção fílmica, da história do cinema, de outros filmes e livros. A recorrência à tradição ou ao passado cinematográfico pode ser vista como uma característica do pós-moderno. Décio Cruz destaca a opinião de alguns teóricos da pós-modernidade, segundo os quais conceitos como apropriação, colagem, metaficcionalidade, intertextualidade, fragmentação, entre outros, estariam ligados à obra pós-moderna (CRUZ, 1997, p. 21-22).

Ainda nesse sentido, podemos perceber que o Ripley do filme é apresentado como uma espécie de caubói que viaja de um lado para outro. Pode ser notada uma referência ao filme *Midnight cowboy* (*Perdidos na noite*, 1969), de John Schlesinger, que conta a história de Joe Buck (John Voight), um caubói texano que sonha em alcançar sucesso em Nova York como garoto de aluguel, porém só encontrando a solidão da grande metrópole. O único amigo que Joe faz é Ratso Rizzo (Dustin Hoffman), um trapaceiro que, depois de enganá-lo em um primeiro momento, acaba por acolhê-lo no apartamento abandonado onde mora. Assim como em *O amigo americano*, o possível desenvolvimento de uma amizade que nasce de uma trapaça é interrompido pela morte.

O enredo do filme marca uma outra diferença em relação ao romance, uma vez que torna a história presente e a lineariza. As narrativas qualitativas do romance, mencionadas na seção anterior e tão presentes em meio às divagações dos personagens, não encontram reflexo na estrutura narrativa do filme. Wim Wenders se utiliza de

elementos do cinema clássico e faz referências diretas ao estilo e aos temas do cinema *noir*. Percebe-se o ordenamento lógico e cronológico entre as cenas, mesmo considerando-se que, por vezes, a carga subjetiva é incrementada.

O Ripley de Wenders tem uma casa em Hamburgo, a qual aparenta ser um lugar quase abandonado. Passeia entre os lugares como se estivesse sem rumo e sem objetivos concretos. Parece viver em busca de algum tipo de identidade, como quando fala ao gravador que cada vez menos sabe quem é. As cidades são mostradas sem identidade, como uma imensa megalópode sem forma definida. Como vimos, a Estátua da Liberdade aparece em Paris, as cidades parecem em construção; trens, túneis e metrôs são cenários recorrentes, os quais poderiam estar em qualquer lugar. Também sem identidade, Ripley parece um espectro que vagueia entre e por tais cenários.

Ao contrário disso, o Ripley do romance sabe exatamente o que quer. Ainda que se sinta um tanto culpado com a situação de Trevanny, a manutenção da sua vida é o que mais importa. O Ripley de Highsmith distingue-se do sujeito lacaniano, cuja divisão se dá em virtude de seu apetite de satisfação ser subtraído pela demanda de amor (LACAN, 1998, p. 698). Nesse sentido, ao contrário do sujeito moderno, cindido, profundo e intelectual, o Ripley de Highsmith praticamente não se divide, ou seja, seu apetite de satisfação não é subtraído pelo outro, como se – e aqui relembramos o filósofo Žižek – não houvesse entrado na rede simbólica (ŽIŽEK, 2004, p. 6). O personagem vive na superfície e no prazer da contemplação e dos sentidos, e sua razão é usada somente na manutenção deste prazer. Ao contrário do personagem do romance, a confusão que acaba sentindo diante da sua culpa e da necessidade da amizade que confessa a Zimmermann contribui para tornar o Ripley do filme "muito mais humano e mais suportável que o do romance" (WENDERS, 1992, p. 83).

Já Zimmermann, como representação fílmica de Trevanny, está diante da ameaça da morte. De certo modo, condensa Trevanny e Murchison, já que, como este, nota que o novo Derwatt não parece ser autêntico. No filme, ele é suíço de nascimento, e fica explicitado de sua história que ele havia sido um restaurador, mas, em virtude de sua doença, não pôde continuar exercendo esta profissão, passando a trabalhar somente como moldureiro. Assim como Ripley, Zimmermann não é um personagem marcadamente definido, o que parece ser tanto uma tradução do acomodado e indiferente Trevanny do romance, como uma característica que, como vimos, é própria do cinema moderno, em que os personagens tendem a ser menos nítidos (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 35). De forma análoga, Derwatt, que é dado como morto e vive em Nova York sob o nome de Bogash, e Minot, que assume diferentes nomes e está em trânsito constante em virtude de suas atividades criminosas, são personagens nebulosos, sem uma identidade definida. Mais do que apontarem para as figuras do romance, os personagens do filme remetem ao próprio cinema.

No que se refere à focalização, que, como esclarecemos, é dividida entre a percepção de Ripley e Trevanny no romance *O jogo de Ripley*, apresenta-se de forma difusa em *O amigo americano*. De certa forma, há uma tentativa de expressar a percepção dos personagens Ripley e Zimmermann, o que pode ser demonstrado pela montagem paralela, que mostra ora um, ora outro. Por exemplo, Ripley está falando ao gravador, na cena já mencionada em que ele está deitado sobre o lençol vermelho; em seguida, há um corte para Zimmermann, que tira o quadro do cofre, e observa-o atentamente. Além disso, a utilização do som não simultâneo com a imagem é uma forma de enfatizar a percepção do personagem mostrado. Na cena do leilão, a câmera focaliza Ripley, enquanto o que se ouve são as vozes de Zimmermann e Winter comentando sobre a possível inautenticidade da pintura que está sendo leiloada. Fica

claro que é Ripley quem está dirigindo a focalização auditiva e, por extensão, a focalização perceptual.

Entretanto, nem sempre as informações são transmitidas ao espectador de maneira que se evidencie a focalização por um dos personagens principais. Logo depois que Zimmermann assassina Igraham no metrô de Paris, vemos Ripley conversando com Derwatt em Nova York. Após sair do ateliê de Derwatt, a quem confessa estar confuso[72] (WENDERS, 1977), Ripley sobe à balaustrada que divide duas avenidas desniveladas, sendo observado por um homem que se encontra em um prédio. O homem fala para si mesmo: "É bom ter cuidado, caubói"[73] (WENDERS, 1977). A câmera vai se movendo e mostra um outro homem falando ao telefone sobre um assassinato no metrô de Paris[74] (WENDERS, 1977). Em seguida, podemos notar que essas pessoas encontram-se em um *set* de filmagem de filmes pornográficos, uma vez que uma mulher é chamada para contracenar com um terceiro homem, que está despido em uma cama. Posteriormente saberemos que tais pessoas fazem parte do grupo criminoso visado por Minot. Dessa forma, sua conexão com o submundo do crime e com a narrativa como um todo é transmitida ao espectador sem que haja nenhuma participação de Ripley ou Zimmermann.

Já a focalização psicológica é com freqüência veiculada de forma predominantemente subjetiva, em especial por meio dos caracteres mais relacionados à iconicidade, como aqueles que foram analisados na seção anterior. Mais precisamente, o filme representa analogicamente as sensações dos personagens centrais. Para exemplificar isso, podemos mencionar o momento em que Zimmermann recebe o

[72] "Derwatt": "What's wrong with you?"
Ripley: "I'm confused"
"Derwatt": "Don't try to be a nice guy"
Ripley: "I want to go home" (WENDERS, 1977).

[73] "You'd better watch your step, cowboy" (WENDERS, 1977).

[74] "You say he was shot in the subway, in Paris?" (WENDERS, 1977).

resultado do exame, provavelmente forjado por Minot para eliminar sua esperança de cura e fazê-lo decidir-se por cometer o assassinato. O tormento de Zimmermann é refletido pelas notas tocadas ao piano por Rudolf, assistente de Minot. Um outro exemplo é o retorno de Zimmermann para casa, depois das mortes no trem, onde teve Ripley como cúmplice. Após Zimmermann entrar no apartamento aparentemente vazio, o silêncio é quebrado pelo elevado volume do grito de Daniel, que se ocultou, juntamente com Marianne, para fazer uma surpresa ao pai. A cena, então, constitui-se em uma forma de demonstrar a tensão e a confusão pelas quais o personagem passa.

Além disso, o filme não apresenta uma fronteira clara entre objetividade e subjetividade, o que pode ser atestado, por exemplo, pelo uso da câmera subjetiva na seqüência em que Zimmermann está no aeroporto de Paris. Como vimos, a confusão ou indefinição a respeito de quem dirige o olhar pode deixar o espectador um tanto perdido.

Por intermédio das ilusões de ótica, o filme de Wenders aponta para o fato, abordado por Cruz em sua análise de *Blade Runner*, de que "o olhar engana, provocando uma perda dos pontos de referência" (CRUZ, 1997, p. 103). O prolongado *close-up* em Igraham, que observa Zimmermann estancando o sangue que escorre da sua cabeça, causa a falsa impressão de que o gângster teria identificado um provável algoz. Porém, o que se vê em seguida é que Igraham continua caminhando tranqüilamente depois que ambos descem do metrô na estação de La Défense. Logo em seguida, sentado em um banco da estação, Zimmermann distraidamente deixa à mostra a arma com a qual assassinará o gângster. Pode-se imaginar que Zimmermann será descoberto, mas Igraham nada percebe e acaba sendo morto por trás, sem ver o seu assassino, enquanto sobe uma escada rolante da estação. As diversas câmeras que

testemunham a fuga apressada de Zimmermann claramente falham na sua função de denunciá-lo, uma vez que ele escapa impunemente.

Em relação aos lugares nos quais as ações se passam, já vimos que em geral trata-se de cenários sem identidade, que poderiam estar em qualquer lugar. As escolhas relacionadas às locações, bem como a construção dos cenários, são feitas no sentido de mostrar que todos os lugares são praticamente o mesmo, não havendo uma separação ou diferenciação nítida, o que também é enfatizado pelos cortes abruptos de um local para outro. Como mencionado, vê-se a Estátua da Liberdade em Paris, prédios modernos em construção, portos, navios e trens, bem como estações de metrô. Não se faz questão de mostrar os símbolos que caracterizam cada lugar. Em vez disso, o que se vêem são marcas de uma contemporaneidade em que os lugares se confundem. Ao mesmo tempo em que esses índices remetem à mobilidade dos personagens do romance, também apontam para um mundo exterior a ele, em que as fronteiras deixam de ser demarcadas. Portanto, especialmente devido à sua recorrência funcionam também como ícones em relação à idéia de indefinição da identidade, conforme discutido anteriormente.

A questão da pátria e do exílio pode ser vista como um ponto em comum entre romance e filme. Neste, os quadros são falsificados em Nova York, leiloados na Alemanha, para depois serem comprados por milionários texanos. Analogamente, os diretores de cinema, que personificam os gângsteres, transitam de um lugar a outro, realizando as suas atividades criminosas. Tal "dissolução das fronteiras"[75] se reflete também no uso dos idiomas, que são intercambiados com tanta facilidade quanto se muda de um país para outro. Também no romance *O jogo de Ripley*, a recorrência de palavras e frases em diversos idiomas indica tal mobilidade. Expressões como "*capo*" (HIGHSMITH, 1999, p. 684), "*è morto*" (p. 808), "*finito*" (p. 809), em italiano;

[75] Termo utilizado por Cruz em sua análise de *Blade Runner* (1997).

"*Bonjour*" (p. 695), "*séduisant"* (p. 740), "*n´est-ce pas*" (p. 784), em francês; "*Weisswein, bitte*" (p. 713), "*Danke schön*" (p. 716), "*Mein Freund ist da drinnen ziemlich krank*" (p. 719), em alemão, são alguns dos diversos exemplos do uso de idiomas estrangeiros ao longo do romance. Evidencia-se em ambas as obras a idéia de descentramento identitário, de uma certa impossibilidade de concretização de uma identidade. A diferença é que no filme parece haver uma desesperançada tentativa de recuperar alguma identidade, enquanto o Ripley de Highsmith simplesmente se diverte com a questão, não apresentando um sentimento semelhante.

O tema do descentramento identitário remete também ao mundo que originou esses dois textos – o romance e o filme. Nascida no Texas, Patricia Highsmith cresceu em Nova York e viveu na Itália, Inglaterra, França e, finalmente na Suíça. Semelhante ao seu personagem, optou por viver na Europa. De um modo geral, a autora apresentava, em seus romances, uma visão negativa dos americanos, bem como uma caricatura sarcástica de diversos povos. Nos filmes de Wim Wenders, a viagem parece ter como finalidade ela mesma, e os personagens praticamente não possuem pátria. O próprio diretor alemão imita em *O amigo americano* o estilo hollywoodiano, com a utilização de signos do filme de gângsteres e do *noir*. Assim como as fronteiras entre os países desaparecem, podemos dizer que os textos ficcionais e as realidades dos seus autores se fundem. Dessa forma, a tradução deixa de ser adaptação de um romance, para remeter, como qualquer texto, à própria vida.

Começamos então a tratar da questão que será abordada mais detidamente na próxima seção, em que será discutido o sentido da adaptação, ou o significado que ela assume, na análise da tradução simbólica. O tratamento dado ao texto-fonte na adaptação é claramente marcado pelas pressões e aspirações do momento e, como sabemos, a adaptação envolve um complexo intercâmbio entre épocas, estilos, nações e

assuntos (ANDREW, 2000, p. 36-37). Por extensão, podemos dizer que as posições dos autores, suas idiossincrasias e ideologias desempenham um papel correspondentemente relevante. O debate contemporâneo sobre a adaptação tende a questionar a separação imposta às artes ou linguagens e, com isso, a defesa de territórios normalmente decorrente e em parte responsável por tal separação.

Sendo assim, os ícones e índices apresentados pelo filme *O amigo americano* não refletem simplesmente os signos de *O jogo de Ripley*, estando associados também a elementos externos ao romance. Isso é comprovado tanto pelas rerefências intertextuais citadas, como pelo destaque dado, na adaptação, a assuntos de interesse do cineasta, ainda que o romance não necessariamente se refira a eles. A partir das leituras empreendidas até aqui, analisaremos a seguir a adaptação como uma tradução simbólica. Buscaremos apreender as conclusões e os pressupostos ideológicos que podem ser inferidos na análise da relação entre filme e romance.

3.1.3 Os símbolos de Wenders

O personagem Ripley remonta diretamente à farsa, à falsificação, à imitação de um original, e dificilmente se pode pensar nele sem que emerja a idéia de simulacro ou simulação. Podemos atestar isso desde o primeiro romance, em que Ripley atende ao pedido de Herbert Greenleaf e viaja à Itália, com a missão de convencer o jovem de voltar aos Estados Unidos. Como sabemos, Ripley, deslumbrado com a vida de puro prazer desfrutada por Dickie, revela-lhe o plano do seu pai, ganhando sua confiança e sua amizade. Entretanto, diante da ameaça de perder a amizade de Dickie e, em conseqüência, aquela vida paradisíaca, Ripley o mata e assume sua identidade. Como bom imitador, passa-se por Dickie, ainda que tenha que despistar a namorada do rapaz,

Marge, matar seu amigo Freddie, enganar os pais de Dickie e forjar uma carta de suicídio, bem como o testamento que garantirá o seu futuro.

Ripley não age por pura maldade, mas em interesse próprio. Como é esclarecido em *O jogo de Ripley*, "Tom detestava matar, a não ser que fosse absolutamente necessário"[76] (HIGHSMITH, 1999, p. 598). Também mata Murchison quando não vê mais saída, após tentar insistentemente dissuadi-lo de denunciar as fraudes em que estava envolvido.

Em *O jogo de Ripley*, o objetivo deste personagem é demonstrar que Jonathan Trevanny também tem o seu preço, ou seja, é "um dos nossos" (p. 690). Sua motivação foi o fato de Trevanny tê-lo tratado de forma hostil, usando um sarcástico "Já ouvi falar de você"[77] (HIGHSMITH, 1999, p. 601). De fato, Trevanny mostra ser capaz de matar por dinheiro, comprovando a hipótese de Ripley. Entretanto, Ripley se vê envolvido em seu próprio jogo. Ainda que prove que Trevanny também é capaz de matar e de abandonar supostos princípios que lhe conferiam um ar de superioridade, Ripley sente-se culpado e solidarizado com o inglês. Ripley tenta dissuadir Reeves de atribuir uma segunda missão ainda mais difícil a Trevanny, julgando impossível que ele fosse capaz de matar um *capo* da máfia durante uma viagem de trem, utilizando um garrote. Malsucedido na tentativa de convencer Reeves, Ripley acaba juntando-se a Trevanny e ajudando-o no trem. Matar mafiosos não custa muito a Ripley, já que ele despreza a máfia e os seus métodos, mas ele se afeiçoa a Trevanny, solidariza-se com ele, e compreende o que significa para Trevanny ter chegado tão baixo. As dicotomias entre bem e mal, original e cópia, certo e errado, perdem o significado, conforme

[76] Tom detested murder, unless it was absolutely necessary (HIGHSMITH, 1999, p. 598).

[77] "Oh, yes, I've heard of you" (HIGHSMITH, 1999, p. 601).

observa Cruz em relação à obra pós-moderna (CRUZ, 1997, p. 278-281). Esta parece ser uma das idéias defendidas pelo romance.

Destaca-se também no romance a discussão sobre valor artístico e autoria. Em especial, podemos observar que o pintor Derwatt, que possuía certo renome antes de se suicidar, tornou-se realmente famoso e lucrativo devido às falsificações feitas pelo seu discípulo Tufts. O romance desmascara ironicamente o processo de construção do valor artístico, bem como coloca em questão a dicotomia entre original e cópia. Aparentemente, a tese defendida pelo romance é que o gênio artístico é aquele que é legitimado pela sociedade, e possivelmente aquele que vende, mas não há maneiras de defini-lo *a priori*.

Enquanto Trevanny acaba morrendo no lugar de Ripley, provavelmente para salvá-lo, este continua livre e retorna a sua vida normal. Apesar de algumas costumeiras desconfianças que suas atividades levantam, parece manter-se praticamente ileso. Justamente o falsário e simulador, aquele que aposta na farsa e na imitação, é quem escapa de forma praticamente incólume.

Segundo Baudrillard, vivemos atualmente em um mundo de simulações, ou seja, um mundo mais real do que o real, ou hiper-real, como ele o denomina. Os referenciais, já destruídos, são recriados, a fim de simular a existência daquilo que já não existe (BAUDRILLARD, 1991, p. 33). Por exemplo, acreditar que os mafiosos são os verdadeiros vilões é deixar à sombra o fato de que o homem correto (e também debilitado), representado no romance por Trevanny, não se diferencia essencialmente dos criminosos. A morte dos mafiosos não representa o triunfo do bem sobre o mal, especialmente quando percebemos que não é possível diferenciar um do outro. De acordo com o romance, a diferença entre o "homem de bem" e o criminoso, entre o bem e o mal, é incerta e não se sustenta a um exame mais detido. A perspectiva a partir da

qual a história é contada determina, em grande parte, a compreensão dos motivos de cada um, mas em termos objetivos não há diferenças fundamentais.

Ripley leva uma vida aparentemente ascética, em uma pequena cidade perto de Paris. Vive calmamente, tendo seus momentos de prazer com a pintura e a música, bem como com os cuidados com sua casa, Belle Ombre. Ao mesmo tempo em que se solidariza com Trevanny e tenta evitar que algo pior lhe aconteça, reflete sobre a bela cômoda que ganhou de sua esposa. Como já destacamos, Ripley se afasta da angústia típica do homem moderno, do homem moral que age contra os seus instintos e sua satisfação. Ao contrário disso, trata-se de um sujeito amoral, que não respeita necessariamente as regras, caso elas lhe possam trazer prejuízo.

Ainda que, na opinião de Wim Wenders, não haja generalizações em Patricia Highsmith, que só trataria do particular (WENDERS, 1988, p. 29), certamente existe uma vontade de verdade no romance, a qual talvez esteja presente em qualquer discurso (BARTHES, 1996-7, p. 43). Em outras palavras, o romance traz em si uma tese, defende uma idéia ou determinadas concepções. Se observarmos o comportamento de Simone, esposa de Trevanny, talvez possamos sustentar mais firmemente essa posição. Simone desconfia da conexão entre o seu marido e Ripley, um homem de reputação duvidosa. Aparentemente, ela coloca o seu direito de saber a verdade acima de qualquer coisa, inclusive do seu casamento. A personagem funciona como uma representante de um código moral, católico, baseado na fidelidade a uma verdade essencial. Entretanto, no final das contas, Simone não denuncia Ripley, nem tampouco renuncia ao dinheiro que Trevanny ganhou com os assassinatos dos mafiosos. De fato, a narrativa faz prevalecer a idéia de relatividade dos princípios e valores.

Com *O amigo americano*, Wenders realiza o desejo que alimentava de adaptar um romance de Patricia Highsmith. No entanto, tratando-se de uma adaptação,

ao mesmo tempo em que as questões trazidas pelo romance vêm à tona, o filme apresenta as suas próprias, de acordo com o que, consciente ou inconscientemente, o cineasta propõe. Assim, Wenders usa a narrativa de Highsmith e utiliza o seu potencial significativo para discutir as questões que interessam a ele próprio.

A constante referência ao cinema presente em *O amigo americano*, a auto-referencialidade do filme abordada na seção anterior, presta uma espécie de homenagem ao próprio cinema e à sua história. Para Wenders, "[...] nenhuma outra linguagem é capaz de falar da realidade física das coisas"[78] como o cinema (WENDERS, 1988, p. 30). De fato, ele parece se esforçar para utilizar ao máximo o potencial cinematográfico, inclusive para falar sobre o próprio cinema.

No filme, há uma espécie de mistura entre elementos tidos como típicos da narrativa fílmica clássica e da moderna. Por vezes, trata-se de um suspense *noir*, com uma atmosfera de mistério e o uso de luzes e sombras próprios desse gênero. Além disso, o filme apresenta uma ligação orgânica entre as suas seqüências, permitindo que as relações de causa e efeito no emparelhamento das cenas sejam identificáveis. Assim como em outros filmes de Wim Wenders, existe sempre um ponto de objetividade que organiza a narrativa. Ao mesmo tempo, o filme não esconde o próprio fazer cinematográfico, com sua ênfase em um *noir* tardio, além do destaque à música-tema, que faz com que se note a artificialidade, como se quisesse frisar que se trata de uma imitação de outros filmes. O mesmo acontece com muitas das falas, praticamente idênticas às de outros filmes, como vimos na seção anterior. Apesar do traço de objetividade e do contato com a realidade, típicos da narrativa cinematográfica clássica, ocorre uma espécie de desconstrução dos pressupostos de tal realismo. Ao mesmo tempo em que Wim Wenders se aproxima e até mesmo homenageia o cinema

[78] "[…] keine andere Sprache in der Lage ist, von der physischen Realität der Dinge selbst zu reden" (WENDERS, 1988, p. 30).

hollywoodiano ou o regime clássico em geral, ele o mostra tão claramente que termina por desmascarar os seus artifícios convencionais. Wenders brinca com o fazer cinematográfico, homenageando-o e, simultaneamente, denunciando sua falsidade e sua artificialidade.

A construção de Ripley como um caubói solitário que anda pelas metrópoles indistintas, bem como o seu desleixo, o qual pode ser observado nas roupas, no estilo de vida e na casa quase abandonada em que vive, pouco lembra o Ripley de Highsmith, meticuloso, criterioso, que leva uma vida tranqüila com sua esposa em um local aprazível. A sua amizade por Zimmermann, que deixa pouco espaço para a atuação de Marianne, contrasta com a posição decidida de Simone, que causa grande parte do conflito de Trevanny. Ainda que possa se tratar de um Ripley mais humano que o do romance, ele nega o Ripley de Highsmith, e afirma uma espécie de personagem típico de Wim Wenders. O Ripley de Wenders remete mais a Hans, de *Summer in the city*, ou o Philip Winter de *Alice nas cidades*, apresentando uma melancolia similar, a mesma ausência de pátria e a mesma busca de identidade.

Além disso, enquanto Trevanny aparentemente morre para proteger Ripley, Zimmermann, ao contrário, abandona Ripley sozinho em uma praia, após este ter ateado fogo ao carro dos mafiosos. Assim, a cumplicidade e a amizade entre Jonathan e Ripley, forjadas também pelo filme são traídas pela atitude de Zimmermann. No momento em que a iluminação *noir* dá lugar à claridade, é justamente quando a vista de Zimmermann escurece.

Observamos na seção anterior que no filme não se apresenta uma fronteira nítida entre objetividade e subjetividade. Como conseqüência, a focalização ideológica situa-se entre a objetividade e a subjetividade, a partir do ponto de vista dos protagonistas. A narrativa reflete a impossibilidade de uma objetividade completa, uma

vez que a realidade está sempre mediada pelos sentidos de alguém, bem como de uma subjetividade completa, visto que cada um se constitui como objeto de um olhar exterior. Pode-se dizer que a realidade não existe, sendo sempre uma experiência subjetiva, mas ao mesmo tempo o delírio de cada um não é completo, devido à consciência de que há um olhar externo que vigia (CRUZ, 1997). Caminhando sozinho pelas ruas de Paris, após cometer o primeiro assassinato, Zimmermann parece sentir-se livre de qualquer olhar julgador; nesse momento, vê o mencionado cartaz, com a inscrição: "Jamais se está só com o RTL" (WENDERS, 1977). Depois de retornar a sua casa, onde encontra Daniel e Marianne, Zimmermann se sente desconfortável e desconversa sobre os exames que supostamente tinha ido fazer em Paris. Na cena posterior, quebra uma moldura em pedaços, demonstrando total desespero e provável decepção consigo mesmo. Nesse momento, ele está sendo observado por Ripley, que queria comprovar se Zimmermann realmente tinha sido capaz de cometer o crime.

Da mesma forma que o romance, o filme discute sobre a impossibilidade de manter dicotomias estanques, como entre o certo e o errado, o verdadeiro e o falso, o original e a cópia. Esse tema está representado em *O amigo americano*, por exemplo, na cena já mencionada em que Zimmermann fecha os olhos e, em seguida, parece ver uma pessoa caindo; ou na câmera subjetiva utilizada logo depois, em que o espectador é enganado, uma vez que, convencionalmente, seria esperado que a perspectiva de Zimmermann fosse mostrada, mas se vê que ele próprio está dormindo no sofá do aeroporto. Alguns outros exemplos que podem ilustrar isso são: A Estátua da Liberdade mostrada em Paris, quando seria mais esperada em Nova York; os risíveis acontecimentos que normalmente não ocorreriam em um filme de gângsteres como, por exemplo, Zimmermann distraidamente deixando o revolver à mostra, na estação de metrô de La Défense; ou ferindo-se sozinho, ao esbarrar em uma espécie de contêiner,

na mesma estação. Em outra cena, Zimmermann revela acidentalmente que portava uma arma quando, no sanitário do trem, a está preparando para ser utilizada e é surpreendido por um dos gângsteres. Também risível é a cena na qual, já perto do desfecho do filme, o gânster que sobrevive ao massacre no trem está totalmente enfaixado em uma ambulância, em virtude dos ferimentos, mas, ainda assim, tenta impedir a fuga de Minot.

A potência do falso está presente também no conteúdo narrativo: Zimmermann demonstra seu desprezo por aqueles que comercializam a arte. Entretanto, ele é capaz de fazer negócios com a vida humana, aceitando assassinar pessoas em troca de dinheiro. Há uma desmistificação da arte e da cultura como refinadoras do espírito quando um defensor da arte desinteressada (Zimmermann não gosta de quem trata arte como investimento) emprega os seus instintos assassinos, assim como há o apagamento da marca que diferencia o bem e o mal. Afinal, tanto quanto os mafiosos, Zimmermann acaba por matar em troca de dinheiro, mesmo que não o faça sem conflito.

Além disso, deve-se destacar que, por um lado, o filme lembra o cinema por meio dos seus diversos elementos, tais como os diálogos e músicas que se referem a outros filmes, a retomada do gênero *noir*, a utilização de diretores nos papéis de gângsteres etc. Por outro lado, o romance faz o mesmo, ao lembrar outros romances escritores, como as histórias de Sherlock Holmes – a casa de Trevanny é apelidada de casa de Sherlock Holmes; ou Thomas Mann, cuja residência é mencionada na primeira visita de Trevanny a Munique; ou Dickens – a loja de Trevanny possui, de acordo com a descrição, um interior dickensiano. Parece haver um espécie de luta de territórios, se pensarmos que o filme enfatiza o próprio cinema. Contraditoriamente, porém, o filme se utiliza de um romance para compor a base da sua narrativa. Isso pode trazer reflexões sobre a própria questão da adaptação.

Na opinião de Wim Wenders: "Não existe 'a adaptação cinematográfica'. Há duas coisas essencialmente diferentes: livros e filmes. Neles pode haver a mesma 'atitude' diante das coisas, mas não as mesmas coisas"[79] (WENDERS, 1988, p. 30). A negação da adaptação cinematográfica pode apontar para uma defesa da autonomia do cinema e para uma recusa da prioridade do texto literário, o que não deixa de denunciar um certo ranço exclusivista. Entretanto, ao mesmo tempo parece indicar que existe algo de falso na própria idéia de adaptação, uma vez que aquilo que o cineasta faz é não somente desenvolver a sua própria versão da história, como também criar uma história que de fato lhe interesse. Deslocando o eixo da narrativa da relação do casal Trevanny e Simone para a amizade entre Zimmermann e Ripley, Wenders retoma um tema que é próprio à sua cinematografia; retomando a estética *noir* e promovendo uma esppécie de caricatura do uso da música-tema tipicamente hitchcockiana, ele brinca com a expectativa do público e demonstra a artificialidade do cinema; mantendo o ponto de contato com a realidade, porém, ao mesmo tempo, potencializando o falso, ele parece querer remeter a uma impossibilidade de ser objetivo, por mais reais que as imagens pareçam ser.

Vemos que o olhar engana, e a imagem muitas vezes parece ser o que não é. Diante da temática das obras em questão, bem como dos deslocamentos realizados pelo filme, podemos lançar um outro olhar sobre o próprio assunto da adaptação. Antes, porém, prosseguiremos com a análise do filme *O retorno do talentoso Ripley*, uma segunda tradução do romance *O jogo de Ripley* para as telas.

[79] "Es gibt nicht 'die Verfilmung'. Es gibt zwei grundverschiedene Sachen: Bücher und Filme. In ihnen kann eine gleiche 'Einstellung' zu den Dingen vorhanden sein, aber nicht die gleichen Dinge" (WENDERS, 1988, p. 30).

3.2 A caricatura de Ripley, por Liliana Cavani

Vimos anteriormente como a história de Ripley se desenvolve nos romances, especialmente em *O jogo de Ripley*, a ponto de tornar o personagem uma espécie de *bon vivant*, ainda que com alguns arranhões na sua reputação em virtude do seu envolvimento com atividades clandestinas e de crimes sem explicação. A sua tranqüilidade aparente, a frieza e o autocontrole com que se comporta na superfície parecem esconder todo um mundo de mágoa, sofrimento e violência, condensado em alusões a um passado infeliz e retomado por um presente em que a brutalidade é quase inevitável. A indiferença em relação à vida humana – do outro – parece não passar de uma feroz tentativa de manter o seu mundo tão perfeito e intocado quanto possível.

Ripley não aparece como alguém predisposto a fazer maldades, mas simplesmente como uma pessoa com pensamentos comuns, porém que os materializa quando se trata de se defender de uma ameaça. A verdade, para Ripley, deve ser ocultada ou alterada, se isso for necessário para manter a sua bucólica tranqüilidade. Ao mesmo tempo em que denuncia com mordacidade e ironia a existência de crimes cometidos em nome da paz social, o romance parece querer lembrar o que pode estar por trás da tranqüilidade aparente de cada um, que mundo de pensamentos, sentimentos e ações qualquer pessoa pode esconder. Entretanto, de certa forma Tom Ripley tem um álibi constante, que é a explicação continuamente fornecida sobre aquilo que ele pensa e sente, fazendo sua ação parecer uma mera conseqüência coerente, ainda que chocante. A força dos romances da série está na sutileza com que encaminha o leitor e o coloca em uma fatal cumplicidade com o personagem.

Sutileza que nem sempre é encontrada no filme *O retorno do talentoso Ripley* (*Ripley's game*), ao menos no que se refere à construção do personagem central.

John Malkovich faz o papel de um Ripley extremamente frio nas suas ações, calculista, violento e perverso. Trata-se da caricatura de Ripley, dirigido e interpretado como um completo psicopata fútil e ambicioso.

O filme já começa com um golpe, mais precisamente a venda de gravuras falsificadas. Em Berlim, Ripley entra em um prédio no qual vai negociar os desenhos, deixando do lado de fora Reeves (Ray Winstone), cuja ignorância artística Ripley critica de forma mordaz. Reeves pronuncia erradamente o nome do artista Corregio, além de o confundir com Rembrandt, o verdadeiro pintor falsificado, ao que Ripley reage, criticando seus erros de pronúncia e sua falta de cultura. Na negociação, Ripley aumenta drasticamente o valor das gravuras em relação ao que Reeves tinha supostamente acertado com o comprador. Este recusa o novo preço ofertado e, irritado, despede-se de Ripley, pedindo a Terry, o seu comparsa ou assistente, que o acompanhe até a porta. Para adiantar a saída de Ripley, Terry insistentemente apressa-se em recolher as gravuras, a despeito da solicitação de Ripley, que lhe pede para não tocar nos desenhos. Ripley não somente mata Terry com frieza e crueldade, como informa ao atônito comprador que levará as figuras e o dinheiro anteriormente acertado. Antes de sair tranqüilamente para reencontrar Reeves, Ripley ainda toca, admirado, em um Ícaro esculpido, dizendo: "É um adorável Ícaro. De fato ele voou perto demais do sol, não foi?"[80]. Na rua, Ripley entrega o dinheiro a Reeves, ocultando o acontecido anteriormente, e pedindo para não mais ser procurado. Mais tarde, saberemos que Ripley acabou lucrando com a venda das gravuras. Além disso, veremos que Reeves volta a procurá-lo para solicitar mais uma vez os seus serviços.

Abordaremos nas próximas seções elementos do filme, considerando-o como uma tradução do romance, seguindo a mesma lógica anteriormente utilizada. Ao longo

[80] "It's a lovely Icarus. He really flew too close to the sun, right?" (CAVANI, 2002).

das análises, procuraremos demonstrar que, ainda que a história do romance tenha sido traduzida de forma relativamente literal do ponto de vista do seu conteúdo narrativo, especialmente se compararmos com a primeira adaptação do romance, o personagem Tom Ripley é apresentado de maneira marcadamente caricata e quase uni-expressiva. Além disso, como veremos, a utilização convencional dos elementos fílmicos e a linearização da narrativa do romance concorrem para a acentuação de características do cinema clássico. Adiaremos as conclusões para depois, quando nos acercaremos da análise da tradução simbólica.

3.2.1 Ícone ou símbolo? O uso convencional do material fílmico

Durante a apresentação dos créditos, começa a se desenrolar a história três anos mais tarde. A música da espineta, instrumento tocado profissionalmente por Louisa Harari (Chiara Caselli), esposa de Ripley, ressalta o bucolismo e a tranqüilidade do lugar, onde vive o casal, no interior da Itália. As tomadas aéreas, enquanto se vê na estrada sinuosa o carro de Ripley, de cor vermelha, parecem querer enfatizar a aparência de paz e segurança do ambiente. No caminho, Ripley cruza com o carro de Jonathan Trevanny (Dougray Scott), que convida Ripley para uma reunião em sua casa.

As colunas imponentes da grandiosa mansão combinam com os grandes espaços e os afrescos que se vêem no seu interior. Um *travelling* mostra todo o ambiente impregnado de pinturas clássicas, onde Louisa toca espineta, juntamente com Ripley, que se senta ao seu lado. Um corte mostra o grande jardim em frente à casa, ressaltando mais uma vez a aparência de uma paz incólume.

Na cena posterior, Ripley chega à casa do inglês Trevanny, bem mais modesta em comparação à sua mansão. Lá, é apresentado a Sarah (Lena Headay),

esposa de Trevanny, e a Matthew, filho do casal. Ripley é informado de que se trata do aniversário de Trevanny. Há um corte para a cozinha, onde o aniversariante conversa com um grupo. Ele fala de forma ferina a respeito de Ripley, dizendo que se trata de um "maldito americano ignorante"[81], que teria arruinado o estilo da mansão. Exatamente quando se vê Ripley chegando à porta da cozinha, Trevanny, sem se dar conta de sua presença, fala: "Esse é o problema com Ripley: muito dinheiro e pouco gosto"[82].

O silêncio que segue é constrangedor, sendo seguido pelo diálogo entre Trevanny e Ripley:

> Trevanny (desconcertado): – Então, está aqui. Contávamos com você.
> Ripley: – Por quê?
> Trevanny: – Bem, para apimentar a noite.
> Ripley: – Como assim?
> Trevanny: – Você é uma personalidade local.
> Ripley: – Como assim?
> Trevanny: – As pessoas ouvem falar de você.
> Ripley: – Como assim?
> Trevanny: – Nada, só que... nada[83] (CAVANI, 2002).

A conversa é interrompida pela entrada de Sarah, que lembra a Trevanny do café que tinha pedido.

Na cena seguinte, quando Ripley chega a sua casa, as vozes que se ouvem indicam que há alguém na casa. Ripley percebe também que há um casaco em uma cadeira na entrada. Trata-se de Reeves, que aparece sem avisar, o que provoca irritação em Ripley. A partir do diálogo entre os dois, saberemos que Ripley de fato conseguiu muito dinheiro com o golpe das gravuras. Posteriormente, Reeves revela o propósito da sua visita, que é precisamente pedir ajuda a Ripley para colocar em ação seu plano de

[81] "Bloody philistine American […]" (CAVANI, 2002).

[82] "That's the problem with Ripley: too much money and no taste" (CAVANI, 2002).

[83] "You're here then. Excellent. We were hoping you'd come" / "Why?" / "Well… to add spice to the evening."/ "Meaning?" / "You're a bit of a local personality."/ "Meaning?" / "People have heard of you." / "Meaning?"/ "Nothing… just... nothing." (CAVANI, 2002).

assassinar mafiosos russos que estão oferecendo concorrência para seus negócios em Hamburgo, Alemanha. O plano consiste em usar alguém que não tivesse nenhuma conexão com os negócios para matar um dos mafiosos, despertando a suspeita de uma gangue rival. Para Reeves, Ripley seria a pessoa indicada.

Na cena posterior, Ripley está costurando na cama, quando Louisa lhe pergunta o que Reeves tinha ido fazer lá. Ripley conta o plano de Reeves. Vêem-se almofadas e lençóis vermelhos. Depois que Louisa se deita, começam a conversar sobre a festa na casa de Trevanny, quando Louisa revela que o inglês está muito doente de leucemia e que logo morrerá.

Mais tarde, Ripley fala ao telefone com Reeves. De longe, na cidade, ele observa, de um café, Trevanny caminhando na rua. Ripley sugere a Reeves que Trevanny, um inocente, faça o serviço. Reeves reluta, mas acaba telefonando para Trevanny, faz-se passar por Peter Winslet, consultor de uma grande agência de empregos, e agenda um encontro com Trevanny.

Na entrada do hotel onde o encontro é marcado, percebe-se que Trevanny está indeciso, ao mesmo tempo em que já é apresentado o início do diálogo da cena seguinte, na qual Trevanny e Reeves conversam. Esse recurso será repetido em alguns momentos do filme, como veremos em seguida, com a apresentação antecipada de um diálogo ou de uma música diegética que faz parte da cena posterior. Semelhantemente, como também notaremos, por vezes se dá a antecipação das imagens de uma cena seguinte, enquanto se ouve o diálogo da anterior, recurso que já havíamos notado no filme de Minghella, abordado no capítulo 2.

O que se passa em seguida é basicamente um sumário daquilo que ocorre no romance, com exceção de algumas modificações, as quais abordaremos mais tarde, quando tratarmos da tradução da narrativa: No encontro, Reeves revela conhecer

detalhes da vida de Trevanny (sua doença e a existência do filho). Trevanny fica fragilizado com o fato de sua doença ser conhecida por um estranho. Em cena posterior, para ajudar a convencer Trevanny, Reeves lhe oferece a possibilidade de ouvir a opinião de um outro especialista sobre o seu estado de saúde.

Trevanny surpreende tanto Ripley quanto Reeves, ao levar a cabo o assassinato. Ateremo-nos aqui à descrição da seqüência, com o objetivo de observarmos alguns caracteres fílmicos relevantes para a construção de sentido. Já em Hamburgo, Reeves explica a Trevanny como proceder; descreve os hábitos do mafioso russo Leopold Belinsky, mostrando-lhe também uma foto do homem.

As cenas seguintes começam a ser mostradas ainda durante a descrição feita por Reeves. Enquanto ele fala do costume de Belinsky de visitar o zoológico semanalmente, vê-se o russo entrando no local. Igualmente, quando Reeves destaca que o passeio do russo termina na seção se insetos, pode-se ver o personagem observando os animais, assim como aranhas e vermes.

Nesse momento, Trevanny já está prestes a se aproximar dele, aparentemente disposto a concretizar o plano. Assim que Reeves, em *off*, informa que o horário é propício, pois as crianças que visitam o museu já terão voltado para as escolas, vemos, na cena, repentinamente, várias crianças correndo, agitadas e barulhentas, provocando um susto em Trevanny, que já tinha o revólver à mostra.

A cena segue em silêncio, quando Trevanny começa a se deslocar na direção de Belinsky, que observa insetos curiosos. O som, ao que tudo indica proveniente dos insetos, vai aumentando gradativamente, até dominar de forma estridente a cena, quando Trevanny atira nas costas do russo, fazendo o sangue manchar o vidro à sua frente (Figuras 14 e 15).

Figura 14 – Trevanny pronto para assassinar Belinsky

Figura 15 – O assassinato de Belinsky

Logo em seguida, volta a dominar o silêncio, o qual somente é cortado por uma música latina, anunciando a próxima cena. Nesta, Trevanny entra em um quarto de hotel, onde surpreende a camareira, que dança enquanto arruma o quarto.

Algumas cenas depois, Ripley, já ciente de que o plano foi bem sucedido, visita a loja de Trevanny, à qual lhe leva gravuras de insetos e aranhas para serem emolduradas, em uma alusão à cena do assassinato no zoológico (Figura 16).

Figura 16 – Ripley e os insetos

A cena ilustrada acima parece ser uma referência ao assassinato de Belinsky, bem como ao que Reeves fala a respeito dos mafiosos para encorajar Trevanny a cometer o crime: Reeves diz que Belinsky vai semanalmente ao zoológico, sempre terminando a visita junto aos seus verdadeiros amigos, que seriam os insetos e vermes.

Em outra cena, percebe-se que Sarah começa a desconfiar de que algo suspeito está acontecendo. Depois que Trevanny atende a um telefonema e diz que foi engano, Sarah questiona, desconfiada: “De novo?”. Na cena seguinte, Louisa encontra-se em um estúdio de gravação, no qual toca com um grupo de músicos. Ripley acompanha a gravação de dentro da cabine de som, o que é revelado quando a câmera acompanha a sua movimentação na direção do técnico que opera o som. Para surpresa e total desagrado de Sarah e Ripley, Reeves atravessa toda a sala onde toca a orquestra, perturbando a concentração e desviando-se de forma desastrada dos músicos, instrumentos e partituras, até chegar perto do vidro da cabine para indicar a Ripley que deseja falar com ele. A gravação é completamente arruinada quando se ouve o alto toque do celular de Reeves.

Reeves tinha ido conversar com Ripley sobre sua proposta de continuação do serviço, quando Trevanny teria que cometer um assassinato com um garrote, no expresso Berlim-Düsseldorf. Aparentemente, o plano já havia sido combinado com Trevanny, pois Ripley, na tentativa de impedir que a ação seja efetivada, recebe a notícia de que Trevanny viajou. Entretanto, considerando que a narrativa não dá indícios de modificar a ordem dos eventos, vê-se que Trevanny viaja exatamente para se encontrar com Reeves e receber deste as informações sobre os próximos passos.

As cenas seguintes mostram como o amedrontado Trevanny é convencido por Reeves a executar o seu plano. Primeiramente, o inglês tenta resistir e recusar participar do plano de Reeves. Depois, dentro de uma igreja, Reeves lembra Trevanny do perigo de mexer com bandidos perigosos, acrescentando que sua família morrerá caso não complete a tarefa. Nas cenas posteriores, de fato Trevanny e Ripley assassinam, em um banheiro do trem, dois dos supostos mafiosos, deixando ainda um ferido, o que será uma ameaça para eles depois.

Com algumas exceções, as imagens utilizadas em *O retorno do talentoso Ripley* estão revestidas de objetividade no que concerne a possíveis estados de espírito dos personagens, e a construção da atmosfera (seja de suspense, medo, tensão, decepção ou desgosto) se dá por meio da utilização convencional dos recursos fílmicos. Para incrementar o suspense, por vezes é utilizado um ruído ou música que vai aumentando de volume até dominar toda a cena, como no exemplo citado do assassinato de Belinsky, quando o ruído dos insetos é incrementado. Nesse ponto, nota-se que o ruído é utilizado de forma subjetiva e qualitativa, aumentando o potencial icônico da cena em relação à atmosfera de perigo e suspense. Com relação à música, a cena do massacre no trem pode fornecer uma evidência suficiente: a cada novo ataque da dupla Ripley/Trevanny sobre um dos mafiosos, ouve-se uma música pulsante, a qual

incrementa a tensão da cena. Nessa cena, pode-se observar exatamente uma exceção em relação à objetividade ou realismo das imagens, quando, após o segundo assassinato, há um corte para a parte externa do trem em movimento. A montagem da cena, juntamente com a imagem e o som do trem, tem como conseqüência potencial a sensação de que o trem pode estar próximo à estação onde parará, e Ripley e Trevanny podem ser descobertos. Ainda que não haja surpresa na utilização dos recursos citados, que segue os preceitos do cinema clássico, decorre dela um efeito icônico e qualitativo, o qual concorre para incrementar a atmosfera de tensão.

Da forma como é utilizada no filme, a apresentação antecipada de um diálogo ou música pertencente a uma cena posterior também obedece a modelos da narrativa fílmica clássica, apesar de ter o efeito de acelerar a narrativa ou possivelmente causar alguma surpresa ou curiosidade. De certa forma, esse recurso representa também alguma variação para que o filme não simplesmente reproduza ou conte uma história de forma neutra e transparente, uma vez que põe à vista elementos constituintes da linguagem cinematográfica. Porém, por se tratar de um expediente comumente usado, cumpre sua função habitual de fazer a história fluir de forma mais ágil, favorecendo a atenção de um suposto espectador contemporâneo comum. Um exemplo disso é o diálogo ao qual nos referimos anteriormente, em que se apresenta por antecipação a proposta de Reeves a Trevanny, enquanto se vê o inglês aparentemente vacilante a respeito de sua entrada no local do encontro. A introdução antecipada do diálogo faz o espectador tomar ciência mais rapidamente de que Trevanny tinha decidido entrar para ouvir a proposta.

Em algumas passagens, o mesmo recurso pode fornecer algum teor de surpresa. Por exemplo, na passagem já mencionada, logo após o assassinato de Belinsky, a dançante música latina que se ouve, antecipando a cena seguinte, contrapõe-

se ao momento de tensão do crime e, assim podemos supor, dissolve o que restou da atmosfera de suspense sobre se Trevanny de fato assassinaria o russo, ou se conseguiria sair impune após cometer o crime. De qualquer modo, pode-se afirmar que o uso do citado recurso favorece o envolvimento do espectador com a diegese, e não o seu afastamento, incômodo ou surpresa, seja com a narrativa, seja com o aparelho cinematográfico. Em parte, isso pode se dar em virtude do fato de que a assimilação de um determinado recurso pelo cinema acaba transformando-o em uma convenção que, uma vez aprendida, passa a ser transparente para o espectador. Entretanto, neste caso em particular, as antecipações se dão de foma mais pontual, não influenciando a construção da atmosfera com tanto vigor, como acontece no filme de Minghella.

Se os sons, diálogos e, freqüentemente, a música ajudam em diversas passagens a construir a atmosfera de forma predominantemente convencional, algumas imagens e, principalmente, a associação entre as tomadas e os elementos cênicos, em contradição com o próprio conteúdo da narrativa, enfatizam mais veementemente aspectos que podem intrigar ou instigar o espectador. As tomadas aéreas, ressaltando a tranqüilidade do lugar, constituem um exemplo disso, especialmente porque enfatizam a dicotomia entre um mundo superficialmente harmonioso e outro secretamente sombrio (Figura 17).

Figura 17 – Tomada aérea

Na tomada representada por essa figura, vemos o carro de Ripley pouco antes de encontrar Trevanny no caminho, ocasião em que o inglês convidará Ripley para a festa em sua casa. Fica evidenciado o contraste da imagem com os acontecimentos posteriores, relacionados ao mundo do crime e da violência. Além disso, há uma ênfase na focalização da espaçosa mansão, seus afrescos, o jardim frontal, por meio de tomadas demoradas ou *travellings* que acentuam tanto o requinte quanto a aparente harmonia da vida de Ripley (Figura 18).

Figura 18 – Afrescos na mansão dos Ripley

A contradição entre a vida harmoniosa de Ripley e o seu cuidado com os detalhes, por um lado, e sua frieza e indiferença, por outro, está refletida iconicamente no filme em especial na incongruência da ênfase nas citadas imagens diante das ações mecanicamente cruéis do personagem.

Ainda que menos marcante que em *O amigo americano*, o vermelho – do carro de Ripley, da colcha cobrindo a cama de seu quarto, das roupas de Sarah e Matthew – pode ser visto como uma espécie de referência ao crime e ao mundo de violência latente (Figuras 19 e 20).

Figura 19 – Vermelho na cama

Figura 20 – Vermelho nas roupas

O uso relativamente pontual e discreto da cor não chega a ter um papel icônico-qualitativo destacado. Mesmo assim, similarmente a *O amigo americano*, contribui de algum modo como potencial de significação.

Já a iluminação colabora de maneira mais contundente como recurso icônico, para a criação de impressões. Enquanto o seu uso é mais óbvio em algumas passagens – por exemplo, a fotografia escura para cenas de suspense e tensão, como os assassinatos no trem –, ao longo do filme se percebe que existe uma certa sutileza, influenciada pelos acontecimentos da narrativa: À medida que a história se desenrola e, com isso, Trevanny deixa de ser um homem comum e inocente para se tornar um assassino de aluguel, enquanto Ripley se vê forçado a sair do seu mundo de tranqüilidade, a iluminação diminui em intensidade, e a fotografia e os ambientes escuros tornam-se mais freqüentes.

Em relação a essa dicotomia, podemos voltar ao tema da música como recurso fílmico, para perceber que em algumas passagens há um tipo de música semelhante àquelas utilizadas nos seriados de TV, o que se contrapõe à sofisticação artística que se apresenta ao longo do filme. Logo na cena inicial, quando Reeves está caminhando para se encontrar com Ripley com a finalidade de negociar as falsificações de Rembrandt, ouve-se uma música desse tipo, a qual potencialmente lembra as

transições de séries televisivas internacionais. Além disso, Reeves cantarola uma canção popular para Ripley, usando diegeticamente uma música clichê, a qual contraria o apreço de Ripley pela arte: "Você é tudo, Tommy, tudo é você. Hoje eu vi alguém parecido com você"[84] (ROSS; GAYE, 1973).

Além disso, a música da espineta, tão presente no filme, contribui para acentuar tal oposição. O toque do instrumento e a melodia que freqüentemente se ouvem tornam mais evidente ou dão mais ensejo a uma idéia de pureza e calma, bem como de requinte clássico, especialmente quando ouvidos em conjunto com as imagens de arte. O roteiro enfatiza a pureza e o valor do instrumento em um diálogo entre Louisa e Ripley, no momento em que ela recebe de presente dele uma antiga espineta restaurada. Encantada com o presente, Louisa fica parada diante do instrumento, sem tocar nele. Ripley, por trás dela, toca algumas notas, como que para encorajá-la a tocar. Louisa imediatamente pede para ele nunca mais tocar no instrumento, dizendo: "Nunca mais toque nele. Ele é bom demais para você" (CAVANI, 2002)[85]. Com isso, Louisa lembra que, por trás de uma superfície e das aparências, existe um Ripley impuro demais para a sua arte.

A forma direta com que o filme se apressa em definir e classificar Ripley fica mais clara no desenrolar da narrativa, tanto no seu conteúdo quanto na sua forma. Como visto anteriormente, no romance, as narrativas incidentais e o vai-e-vem do pensamento dos personagens constituem recursos icônicos, os quais reforçam o caráter qualitativo, demonstrando uma imbricação entre a utilização dos elementos do sistema de signos e a possibilidade de produção de efeitos estéticos. Na tradução para o filme *O retorno do talentoso Ripley*, o que percebemos é a linearização da narrativa, que é

[84] "You are everything, Tommy, everything is you/ Today I saw somebody/ Who looked just like you."

[85] "Never touch her again. She's too good for you." (CAVANI, 2002).

convertida quase inteiramente em tempo presente. A idéia tradicionalmente concebida, segundo a qual a narrativa fílmica sempre ocorre no tempo presente, é levada à risca na direção de Cavani, que em geral não contempla as idas e vindas dos pensamentos e narrativas que, como vimos, no romance funcionam como ícone. A única exceção, que veremos na próxima subseção, ocorre já quase no final do filme.

Assim, o enredo do filme em questão elimina em grande parte o espaço para o qualitativo, no que diz respeito ao tratamento da narrativa como ícone. Em outras palavras, praticamente não é na forma de narrar que o filme de Cavani abre espaço para os elementos qualitativos e icônicos, senão por outros recursos, como os já mencionados. A ausência de elementos que surpreendam na constituição da narrativa torna mais necessária a contribuição do espectador para, utilizando-se do seu conhecimento das convenções cinematográficas, aceitar o envolvimento com a história, suspendendo o seu julgamento e lhe fornecendo verossimilhança.

Em um dos diálogos do filme, Ripley chega a se definir de modo totalmente racional, confessional e autoconsciente para Trevanny. Completamente destroçado emocionalmente após os crimes no trem, Trevanny pergunta a Ripley, no banheiro da estação, quem de fato é Tom Ripley, ao que este responde:

> Eu sou uma criação. Um improvisador talentoso. Careço de escrúpulos. Quando era jovem, isso me incomodava. Agora, não mais. Ser apanhado não me preocupa, pois não creio que alguém esteja olhando. O mundo nada perde com a morte dessas pessoas. É só um carro a menos nas ruas. É um pouco menos de barulho e ameaça (CAVANI, 2002)[86].

Nessa cena, em que se vêem as imagens dos personagens refletidas no espelho, a autodefinição condensa racionalmente a interpretação de Cavani a respeito do complexo personagem. O filme procura estabelecer de forma unívoca quem é o

[86] "I'm a creation. I'm a gifted improviser. I lack your conscious. When I was younger, that troubled me. It no longer does. I don't worry about being caught because I don't think anyone is watching. The world is not a poorer place because those people are dead. It's one less car on the road. It's a little less noise and menace." (CAVANI, 2002).

personagem Tom Ripley, apresentando a interpretação dos seus realizadores a respeito do personagem. A concretização de uma interpretação de Ripley pelo filme também deixa pouco espaço para o ícone, da forma como aqui elaboramos esse conceito, uma vez que já se busca uma conclusão final, e não a abertura para as possibilidades. Como já tratamos, aquilo que define o ícone é precisamente seu potencial significativo, enquanto que a conclusão está mais próxima do símbolo.

A partir da própria direção do ator e na conseqüente interpretação de John Malkovich, pode-se notar que o filme não pretende abrir espaço para a indefinição. O Ripley de Malkovich/Cavani costura, medita, cozinha e procura ser gentil com os outros, o que é plausível se o compararmos ao Ripley de Highsmith. Entretanto, este último comete crimes devido à exigência do momento, e não se diferencia essencialmente de qualquer pessoa, no que diz respeito aos seus pensamentos e desejos, os quais são acompanhados pelo leitor. Já o Ripley do filme é por vezes uma espécie de sádico psicopata, que parece se comprazer com suas maldades e as comete de forma fria, sem uma explicação plausível além da sua indiferença, ou até mesmo ódio, em relação à vida humana. Esse assunto será tratado na próxima seção, em que nos concentraremos na tradução indexical da narrativa do romance na narrativa fílmica.

3.2.2 O ordenamento dos índices

Já pudemos adiantar que a tradução da narrativa do romance *O jogo de Ripley* para o filme de Liliana Cavani caracterizou-se pela linearização no enredo e pela planificação do personagem Tom Ripley. De fato, a narrativa de Highsmith apresenta um destacado aspecto qualitativo e icônico na sua construção, como já abordado ao longo da análise de *O amigo americano*. Dessa forma, a decisão de Cavani por se

utilizar de uma montagem que encadeia eventos em uma relação de causa e efeito simplificou a narrativa e deu origem a uma história linear e orgânica. Além disso, a interpretação que os realizadores do filme fazem do personagem é apresentada de forma clara e expressa, deixando pouco espaço para que o espectador interfira na sua construção. Ao longo desta seção, destacaremos algumas características da tradução indexical, no sentido de examinar as escolhas feitas por Cavani e colher dados para chegarmos a algumas conclusões a respeito da adaptação enquanto transcodificação ou tradução simbólica, o que se dará na próxima seção.

Em primeiro lugar, examinemos a re-configuração de elementos da narrativa do romance, como os eventos, lugares, tempo, focalização e personagens. Trata-se daquilo que definimos como tradução indexical, na qual o conteúdo narrativo é transmutado, o que inclui as transformações sofridas pelo material do romance. Este constitui a referência narrativa principal para a confecção do filme, e seus rastros ou índices podem ser detectados assumindo uma série de mudanças relacionadas tanto ao material fílmico, suas possibilidades e convenções, como àquilo que o tradutor deliberadamente decide implementar.

A ordem linear que o filme impõe à narrativa baseia-se tanto na relação de causa e conseqüência como na cronologia dos acontecimentos, tornando esses aspectos praticamente equivalentes. Os eventos e os diálogos ganham uma feição pragmática, sendo colocados precisamente para justificar o que vem em seguida. Em outras palavras, cada tomada, cena e seqüência concorre para que se compreenda um todo único e orgânico e se chegue a uma conclusão univalente, como poderemos explicitar na próxima subseção.

Para comprovar isso, tomemos como exemplo a passagem do filme após a qual Ripley se sente agredido pelos comentários de Trevanny, durante a festa de

aniversário do inglês. Ao voltar para casa, Ripley é surpreendido pela visita de Reeves, que lhe faz a proposta do assassinato por dinheiro. Na cena seguinte, Ripley está na cama costurando, quando começa a conversar com Louisa, que lhe informa a respeito da grave enfermidade de Trevanny. Para se vingar da forma como foi tratado na casa de Trevanny, Ripley sugere a Reeves que utilize Trevanny para cometer o crime.

Pode-se depreender daí que a composição e ordenamento das cenas seguem uma mesma direção e permitem que cada uma contribua para a seguinte, praticamente sem quebras de sentido. Se compararmos essas passagens com os já comentados elementos qualitativos do romance, mas principalmente com as narrativas incidentais e a transmissão do raciocínio de Tom Ripley, percebemos que ocorre um reordenamento dos fatos que interessam à história presente, aliado a um apagamento dos aspectos que podem veicular uma compreensão subjetiva dos passos dos personagens. Há, portanto, uma tendência à eliminação do potencial qualitativo em favor da objetivação e do conhecimento racional de suas ações.

Entre os diversos exemplos desse fato, pode ser citada uma passagem do romance, após os assassinatos no trem. Ripley procura Jonathan Trevanny na molduraria e lhe pergunta se está tudo bem. Ambos estavam preocupados com o fato de um dos mafiosos ter sobrevivido. Além disso, a situação de Jonathan era ainda mais delicada, devido às suspeitas de sua esposa em relação à origem do dinheiro e, mais recentemente, ao próprio Ripley. Até aqui, de certo modo o filme faz a transposição e busca reproduzir acontecimentos do romance.

Entretanto, aquilo que vem em seguida no romance, e que justifica mais fortemente as origens das suspeitas de Simone, é eliminado na tradução da narrativa. Simone tinha revelado a Jonathan que tinha ido se encontrar com Gauthier, de forma a esclarecer se era Ripley quem tinha espalhado rumores sobre o estado de saúde de

Jonathan. No encontro que há entre Jonathan e Ripley na molduraria, ao qual nos referimos acima, Jonathan conta esse fato a Ripley:

> [...] "Está tudo bem"?
> Jonathan tinha consciência de ter respirado algumas vezes antes de responder. "Já que você pergunta– ". [...] "Minha esposa–" Jonathan olhou para a porta e ficou contente de ver que no momento ninguém estava se aproximando. "Minha esposa falou com Gauthier. Ele não contou que você iniciou aquela história sobre minha – morte. Mas minha esposa parece ter adivinhado. Realmente não sei como. Intuição" (HIGHSMITH, 1999, p. 755).[87]

Mais tarde, como já vimos, Gauthier morre atropelado por um motorista que não é descoberto, o que aumenta as suspeitas de Simone a respeito de Ripley. Toda a passagem a respeito das desconfianças de Simone com relação ao envolvimento de Ripley com os rumores, bem como à morte de Gauthier, é apagada do filme.

Obviamente, a narrativa fílmica não se compromete, em uma adaptação, com a reprodução dos fatos contados no romance. Porém, vale destacar que, na passagem em questão, eliminada na adaptação, ficam determinados alguns aspectos mais subjetivos das personagens, como é o caso da intuição de Simone, ressaltada no romance. No filme, a desconfiança de Simone é fruto de dados concretos e pode ser racionalmente compreendida, enquanto no romance é um tanto intrigante como ela pode chegar a determinadas conclusões. Em grande parte, isso se dá também porque a informação no livro é passada segundo a perspectiva de Jonathan, e não a partir de uma instância impessoal e objetiva, como acontece no filme.

Algumas outras modificações na narrativa merecem ser destacadas para a compreensão da tradução indexical. No romance de Highsmith, como já tratado na seção anterior, Simone tem horror às mentiras de Tom Ripley e demonstra que não

---

[87] 'Is everything all right?'
Jonathan was aware that he took a couple of breaths before he answered. 'Since you ask– ' [...] 'My wife– ' Jonathan looked at the door, and was glad to see that no one was approaching at the moment. 'My wife spoke to Gauthier. He didn't tell her that you started that story about my – demise. But my wife seems to have guessed. I really don't know how. Intuition.' (HIGHSMITH, 1999, p. 755)

aceitaria dinheiro advindo de crimes horrendos, o que causa grande parte do conflito do casal. Os conflitos existentes na relação entre Jonathan e Simone aparecem de forma pouco significativa no filme, como parte da narrativa orgânica e sem grandes contradições. O ordenamento lógico da história no filme torna verossímil que Sarah desconfie e discorde do marido, mas somente para aumentar a carga dramática. As questões éticas presentes na narrativa do romance, as quais abordamos na seção anterior, ainda que sejam sugeridas no filme, deixam de ser discutidas, uma vez que a escolha narrativa não deixa espaço para um aprofundamento.

O mesmo se dá com a questão das cópias fraudulentas das obras de arte, uma das fontes de renda de Ripley, mais amplamente tratada no romance anterior (*Ripley subterrâneo*). Em *O retorno do talentoso Ripley*, a narração do golpe promovido por Ripley no início do filme trata o evento como algo pontual, aparentemente com a função de indicar a total falta de escrúpulos do personagem. Como tratado anteriormente, nas narrativas de Highsmith, por outro lado, a questão das cópias falsas e da virtual impossibilidade de separar o verdadeiro do falso parece ser uma constante, especialmente se lembrarmos que Derwatt, o pintor supostamente falsificado, se torna mais conhecido precisamente por meio das cópias feitas por Bernard Tufts (HIGHSMITH, 1999, p. 310).

A unidade orgânica é garantida também pela homogeneidade espacial e temporal da narrativa fílmica. Há uma variação entre Berlim e o interior da Itália, assim como locais específicos, como o expresso Berlim-Düsseldorf ou a estação de trens. Em qualquer caso, o espectador normalmente é esclarecido sobre o local onde a ação se passa, e as transições são nítidas. O mesmo ocorre em relação ao tempo da narrativa, a começar pela indicação de passagem de três anos depois das cenas iniciais. Em quase todo o filme, evita-se qualquer tipo de inversão em relação ao progresso das tomadas,

cenas e da história como um tudo. Conseqüentemente, a temporalidade da narrativa ajuda a ordená-la, concorrendo, assim, para um construto lógico e racional. Ao espectador é deixado pouco espaço para interferir na construção da história, uma vez que em geral não são deixadas lacunas para serem preenchidas. Ao contrário, o enredo totalizante se encarrega de fornecer as respostas, dentro de um encadeamento de cenas comum ao cinema clássico, também no que se refere ao uso nítido do espaço e do tempo.

Ainda em relação aos lugares, podemos notar, no filme, uma clara escolha pela alteração dos locais em que a narrativa do romance acontece. Enquanto na história de Highsmith Ripley vive no interior da França, no filme da italiana Cavani o personagem mora no interior da Itália. Além disso, o endereço de Reeves muda de Hamburgo para Berlim; o trem onde se dá o massacre no romance liga Munique a Paris, enquanto no filme se trata do expresso Berlim-Düsseldorf; os mafiosos, em vez de italianos, são russos.

Ainda que não tenham grandes implicações para o desenrolar da narrativa, essas mudanças refletem não somente preferências, mas também questões como a nacionalidade dos realizadores. É provável que tenham sido influenciadas pelo fato de a diretora ser italiana e o filme ser uma produção Itália/Reino Unido. Afinal, o interior da Itália é retratado de forma bela e bucólica. Além disso, a máfia russa tem ganhado atualmente mais notoriedade na mídia internacional que a italiana, tão famosa há alguns anos, fato que o filme usa para apagar a desagradável associação entre as famílias criminosas e a Itália. Os crimes de Trevanny e Ripley ocorrem na Alemanha, com exceção dos últimos, que acontecem na casa de Ripley, depois que os vingativos mafiosos descobrem o envolvimento dos personagens centrais com os assassinatos

anteriores. Percebe-se, assim, que a alteração dos locais em relação ao romance não se dá de forma aleatória, mas passa pelos filtros dos realizadores e patrocinadores.

No que concerne à focalização, em sua maior parte o filme mantém uma dominante busca de neutralidade, de forma que a narração em geral não é dirigida pelo olhar de algum personagem, mas sim por uma instância narrativa indeterminada e impessoal. Em algumas cenas, é esclarecida indiretamente a focalização visual de Ripley, como no momento em que este observa Trevanny de longe, ao mesmo tempo em que fala para Reeves (ao telefone) que sabe quem poderia ser o matador de aluguel (Figura 21).

Figura 21 – Ripley observa Trevanny

Na imagem, percebemos que é possível identificar aquilo que Ripley vê, ainda que não seja utilizado o recurso da câmera subjetiva. Em outra passagem já mencionada, a câmera segue a movimentação de Ripley até focalizar um operador de equipamentos de gravação, mostrando que Ripley, assim como Louisa e um conjunto de músicos, estão em um estúdio. O direcionamento da focalização visual[88] também é de certa forma obtido na cena em que Trevanny passa pela frente da loja onde Sarah

[88] Observe-se que estamos nos referindo à focalização como elemento da narrative, e não ao foco da câmera.

trabalha: Trevanny vê como o provável superior de sua esposa se aproveita do fato de que Sarah está em cima de uma escada, para olhar acintosamente por debaixo de sua saia (Figura 22).

Figura 22 – Trevanny observa Sarah no trabalho

Resignado, Trevanny segue como se nada tivesse visto, o que sugere que ele tem que passar por constrangimentos desse tipo em razão de necessitar do dinheiro. Em outra cena, abraçado a Simone, ele deixa isso claro ao dizer que gostaria que ela não tivesse que trabalhar. Isso reflete, embora mais indiretamente, o que é expressamente mencionado no romance:

> Agora, Jonathan pensou à medida que calmamente, muito calmamente começou o seu dia, podia ser que Simone se casasse de novo se ele morresse. Simone trabalhava […] em uma sapataria na Avenida Franklin Roosevelt, aonde dava para ir andando de casa […]. Ele e Simone precisavam dos duzentos francos que Simone ganhava por semana, mas Jonathan ficava incomodado quando pensava que Brezard, o chefe dela, era um tanto libertino, gostava de beliscar o traseiro das funcionárias e sem dúvida tentava a sorte na sala de trás, onde ficava o estoque (HIGHSMITH, 1999, p. 606).[89]

[89] Now, Jonathan thought as he calmly, very calmly began his day, Simone might remarry if he died. Simone worked […] at a shoe shop in the Avenue Franklin Roosevelt, which was within walking distance of their house […]. He and Simone needed the two hundred francs per week that Simone earned, but Jonathan was irked by the thought that Brezard, her boss, was a bit of a lecher, liked to pinch his employees' behinds, and doubtless try his luck in the back room where the stock was (HIGHSMITH, 1999, p. 606).

Assim, na cena à qual nos referimos acima, há uma tentativa de dirigir a focalização visual e, mais indiretamente, a psicológica. Já na cena do assassinato de Belinsky, no zoológico, destacamos que o ruído dos insetos funciona subjetivamente para dar destaque à tensão de Trevanny, o que podemos considerar como um direcionamento da focalização psicológica. O uso de alguns *close-ups* por vezes pode ser interpretado como uma forma de focalização psicológica, uma vez que fica evidenciada alguma sensação de terror, medo ou tristeza, como podemos ver em algumas passagens do filme de Cavani (Figura 23).

Figura 23 – Focalização psicológica por meio do *close-up*

A figura acima ilustra a cena em que Trevanny observa Ripley ateando fogo no carro em que se encontram os corpos dos gângsteres. A aproximação em que é mostrado o rosto de Trevanny dramatiza a sua tristeza, o que podemos considerar uma tentativa de dirigir a focalização por meio daquilo que o personagem sente. Também, antes do embate que acontece na mansão de Ripley, quando este e Trevanny esperam os mafiosos, pode-se entender que o suspense da espera configura uma espécie de focalização perceptiva guiada pelos dois principais personagens.

Talvez o exemplo em que fique mais explícito o direcionamento da percepção seja exatamente a única passagem em *flashback*, na cena final do filme. Durante a apresentação de Louisa no teatro, Ripley rememora o momento da morte de Trevanny. Por meio do uso da câmera subjetiva, a cena é mostrada do ponto de vista de Ripley, e pode-se inferir que ele nota um leve sorriso no rosto de Trevanny (Figura 24).

Figura 24 – Câmera subjetiva mostrando morte de Trevanny

Na cena acima ilustrada, ocorre o único momento do filme em que a narrativa se desvia da sua temporalidade, para mostrar um evento anterior, neste caso do ponto de vista de Ripley. Nesse ponto, o filme busca refletir a especulação do Ripley do romance em relação à possibilidade de Trevanny ter se sacrificado por ele.

A despeito desses exemplos, na maior parte do filme as imagens são mostradas de forma objetiva, sem que fique claro que algum dos personagens dirige a focalização. Assim, podemos entender que o tratamento da focalização no filme constitui um ponto de descontinuidade na tradução da narrativa do romance, já que neste, o olhar, a audição e o pensamento de Trevanny e Ripley determinam aquilo que o leitor vem a saber. Exemplos desse fato foram discutidos anteriormente, quando tratamos do filme *O amigo americano*, mas aqui acrescentamos mais um trecho do

romance, visando discutir também um outro tópico que não entra em questão no filme. Neste trecho, Ripley se encontra com Trevanny para conversar sobre as suspeitas de Simone, as quais estão chegando a um nível insustentável para o casal:

> Tom tinha até sentido medo, um pouco, quando ele ligou o motor do Renault. Colocar dinamite na ignição era uma brincadeira favorita da máfia.
> [...]
> Tom disse em repentino desespero: "Queria saber qual é o problema em contar a verdade para ela. Afinal, esses mafiosos, esses *morpions* [caranguejos]–".
> Jonathan balançou a cabeça. "Eu pensei nisso. Simone – ela é católica. Isso–". Usar pílula regularmente era uma espécie de concessão para Simone. Jonathan via o retiro católico como algo escorregadio: eles não queriam ser vistos sendo desviados, mesmo se cedessem aqui e ali. Georges estava sendo criado como católico, o que é inevitável neste país, mas Jonathan tentava fazer Georges ver que essa não era a única religião do mundo, tentava fazê-lo entender que ele seria livre para fazer sua própria escolha quando ele ficasse um pouco maior, e até o momento Simone não tinha se colocado contra os seus esforços (HIGHSMITH, 1999, p. 774)[90].

Além de exemplificar mais uma vez como a percepção de Ripley e Jonathan se alterna no romance, o trecho levanta uma questão relevante para a narrativa de Highsmith e que é ignorado pelo filme, mais precisamente a ética escorregadia de Simone. A rigidez da personagem com respeito aos seus valores morais, que constitui grande parte do drama de Jonathan, não corresponde ao desfecho da história. Sua intolerância ao crime desaparece diante da oportunidade de ficar com o dinheiro deixado por Jonathan.

No filme, Sarah claramente desaprova os atos de Trevanny e Ripley e, assim como no romance, não dá sinais de recusar o dinheiro no final da história. Entretanto,

---

[90] Tom had even been afraid, a little, when he started the motor of the Renault. Fixing dynamite to the ignition was a favourite mafia prank.
[…]
Tom said in sudden desperation, 'I wonder what's the matter with telling her the truth? After all, these Mafiosi, there *morpions*–'
Jonathan shook his head. 'I've thought of that. Simone – she's a Catholic. That–' Being regularly on the pill was a kind of concession for Simone to have made. Jonathan saw the Catholic retreat as a slow one: they didn't want to be seen to be routed, even if they gave in here and there. Georges was being raised as a Catholic, inevitable in this country, but Jonathan tried to make Georges see that it wasn't the only religion in the world, tried to make him understand that he would be free to make his own choice when he grew a little older, and his effort had so far not been opposed by Simone (HIGHSMITH, 1999, p. 774).

este assunto não é evidenciado nem se torna um tema de grande relevância. Além disso, deve-se notar a mudança do nome da esposa de Trevanny, de Simone para Sarah, um nome de origem judaica, o que não deixa de ser interessante se considerarmos que a diretora já foi acusada por alguns críticos de anti-semitismo, como veremos mais adiante.

De certa forma, a escolha do filme é se afastar da discussão a respeito da ética católica, o que pode representar uma fuga da polêmica e possível resistência que isso poderia gerar na Europa católica, em especial no país de Liliana Cavani. A diretora já tinha feito, em 1968, o filme *Galileo*, pelo qual tinha sofrido pressão do Vaticano, em virtude do seu caráter anticlerical. Nesse filme, Cavani critica a intromissão da Igreja na ciência. Em *O retorno do talentoso Ripley*, talvez a única referência direta à religião seja a cena em que Trevanny, fugindo de Reeves, entra em uma igreja, sofrendo justamente ali a chantagem do inescrupuloso personagem. Quanto a Trevanny, o personagem é transformado em um espectro sofrido e caricato na interpretação de Dougray Scott. Cavani leva ao extremo a autopiedade e vitimização do personagem, que carece de profundidade também em função da narrativa, a qual não favorece a reflexão a respeito da sua condição.

Após a análise da reestruturação dos elementos da narrativa, buscaremos agora perceber as marcas apresentadas na tradução indexical que se referem a outros elementos que não aqueles fornecidos pelo romance. Como vimos anteriormente na análise das outras adaptações, uma tradução geralmente inclui o ponto de vista do tradutor, o que significa, neste caso, que o filme que é fruto de uma adaptação literária carrega em si rastros de outras obras, bem como índices das experiências e conhecimentos dos realizadores do filme.

Inicialmente, podemos citar a escolha de John Malkovich para o papel de Ripley como sintomático da leitura que a diretora faz do personagem. Cavani destaca que há uma certa semelhança entre Ripley e Valmont, de *Ligações perigosas* (FREARS, 1988):

> Para mim, Malkovich é perfeito. Ele tinha estado perfeito também como Valmont, em *Ligações perigosas*. Vejo a conexão com Valmont, que está no controle de suas ações, mas se apaixona por sua vítima. É semelhante à ligação de Ripley com Jonathan. Ele está apaixonado por Jonathan? Acho que não. Mas há um momento disparador em que ele sente que causou problema para Jonathan e por isso tem responsabilidade de ajudar. Ripley achava que não tinha consciência, mas a amizade o empurrou (PEARY, 2003)[91].

A escolha de um ator precisa ser feita para personificar uma figura dramática, a não ser que a personagem seja retratada em várias fases de sua vida por diferentes atores, ou que o realizador se decida por transgredir essa tradição. Assim, na própria escolha do ator, já está estabelecida uma determinada interpretação a respeito da obra adaptada, bem como da personagem. Isso porque o ator tem suas características próprias, como aparência, estilo de interpretação, voz, trejeitos, popularidade, as quais entram em jogo na formação do personagem no imaginário do espectador. A materialização do personagem na figura de um ator representa uma concretização de uma pessoa abstrata, e freqüentemente uma redução ou desmistificação (SANTANA, 2005, p. 31).

Para além desse fato, a direção do ator poderá ainda mais reforçar tal interpretação. Ao mostrar Ripley didaticamente como um apreciador da arte, de hábitos calmos, e ao mesmo tempo como um assassino cruel e frio, em uma narrativa linear e por meio de uma direção – e conseqüente atuação do ator – caricata e plana, Cavani

[91] For me, Malkovich is perfect. He'd also been perfect as Valmont in *Dangerous Liaisons*. I see the connection with Valmont, who is in control of his actions but falls in love with his female victim. It's like Ripley's bond with Jonathan. Is he in love with Jonathan? I think, no. But there's a triggering moment when he feels he's caused Jonathan trouble and therefore has a responsibility to assist. Ripley thought he didn't have a conscience, but friendship pushed him (PEARY, 2003).

produziu uma interpretação simplista de uma personagem que, segundo ela própria afirmou em entrevista, necessitaria de ironia inteligente (PEARY, 2003).

Embora a diretora afirme, na mesma entrevista, que Ripley só mata quando está em perigo, por autodefesa, e que se sente interessada pela habilidade de Patricia Highsmith de contar uma história sem fazer julgamentos sobre a história ou os personagens (PEARY, 2003), ela termina por produzir um Ripley grotesco. Da mesma forma que em *Galileu* (CAVANI, 1969) Cavani faz a escolha por um documentário realista e pedagógico, como já tinha destacado Alberto Moravia (*apud* MARRONE, 2000, p. 37), em *O retorno do talentoso Ripley*, a diretora parece querer ensinar quem é Ripley. Em seu filme, a cineasta deixa pouco espaço para o espectador construir sua própria idéia do personagem.

No filme *Francesco* (CAVANI, 1989), a cineasta italiana confirma mais uma vez sua tendência para o relato realista, ao narrar a história de São Francisco de Assis (Mickey Rourke) quase como um documento histórico. Atéia e comunista (CROCOLI, 2007), Liliana Cavani busca a desmistificação do personagem religioso, atribuindo inclusive uma conotação política à história do santo. Ainda que Francisco abdique a qualquer forma de poder e pregue a completa humildade e abnegação, os intelectuais do seu séqüito insistem em exigir que ele oficialize sua ordem religiosa por meio de regras mais flexíveis, que não demandem uma renúncia sobre-humana.

Em relação às temáticas que costuma abordar, percebe-se que Cavani tem uma preocupação em investigar as contradições éticas inerentes à sociedade, como atesta um dos seus filmes mais conhecidos, *O porteiro da noite* [*Portieri di notte*] (CAVANI, 1974). Esse filme trata da relação sadomasoquista entre Lucia Atherton e um antigo oficial nazista, que tinha sido seu torturador durante a Segunda Guerra Mundial. Ao mostrar a relação simbiótica entre a judia e seu torturador, Cavani mexeu

em tabus e foi, inclusive, acusada de anti-semitismo, especialmente por não reproduzir clichês maniqueístas e estereótipos em que os nazistas eram sempre vistos como os depravados (RAVETTO, 2001, p. 149-150; WALLER, 1995, p. 207). Em *O retorno do talentoso Ripley*, percebe-se de fato a preocupação da diretora em não julgar as ações e em veicular Ripley de maneira direta, sem ajuizamento, ainda que o faça em cima de sua interpretação particular sobre quem é Ripley.

De acordo com Nadeau (1995), há muitas críticas feministas contra os trabalhos de Liliana Cavani, ainda que a diretora seja considerada também uma lésbica radical (p. 213). Segundo a autora, as críticas seriam devido ao fato de que Cavani freqüentemente retrata a mulher de forma submissa. Embora a autora discorde dessa visão, uma vez que considera a transgressão dos códigos morais da sociedade um tema central na obra de Cavani, que pretenderia levar o erotismo para a esfera pública (p. 212-213)[92], pode-se observar que, na adaptação de *O jogo de Ripley*, a mulher ocupa um espaço secundário, senão submisso. O sexo anal entre Ripley e Louisa é sugerido em uma cena, na qual ele insiste veementemente para que ela se vire de costas na cama, praticamente sem deixar opção para a esposa.

Em outra cena, Trevanny, abalado com os rumores sobre seu estado de saúde, não consegue fazer sexo com Sarah. Posteriormente, após assassinar Belinsky, ele se sente vigoroso o suficiente para consumar o sexo. O desejo feminino fica deslocado para segundo plano, e o poder das personagens femininas só sobressai em poucas cenas, como quando Louisa exige que Ripley nunca mais toque na espineta restaurada que ele lhe deu de presente. Na maior parte das cenas, ou as mulheres não aparecem, ou ficam à mercê da vontade do homem.

[92] No seu artigo 'Girls on a wired sreen", Nadeau ataca a exclusão dos filmes de Liliana Cavani da mostra de cinema italiano promovida pelo *Italian Cultural Center* de Nova New York, em 1993, criticando uma cultura que marginaliza as fantasias femininas e celebra a libido masculina como arte nacional (1995, p. 213). Em *O retorno do talentoso Ripley*, no entanto, percebemos que o desejo feminino não é destacado pela diretora.

Há referências à homossexualidade na forma como Ripley é cumprimentado por Reeves, quando este faz a Ripley a visita inesperada na qual lhe conta seus planos assassinos. Reeves beija Ripley no rosto, de forma demorada, além de dizer que ele está bonito. Em uma cena posterior, quando os gângsteres estão à caça de Reeves e invadem a sua casa, há um outro homem dormindo em sua cama, enquanto ele está no banheiro. Além disso, as pinturas de nus masculinos em sua casa também fazem referência à sua sexualidade.

Com relação às referências intertextuais, pode-se citar também a cena em que Ripley e Trevanny esperam os mafiosos, após terem preparado armadilhas para os receberem na casa de Ripley. Em um momento, os dois jogam uma partida de damas, de modo semelhante às cenas anteriormente citadas de *O sol por testemunha* e em *O talentoso Ripley*. Igualmente, podemos remeter o jogo também ao emblemático filme *O sétimo selo*, lembrando intertextualmente que os personagens jogam com a morte.

O tema do duplo e da identidade aparece também na adaptação de Cavani por meio da utilização da imagem especular. Na cena já mencionada, em que Ripley fornece uma definição de si mesmo diante de um Trevanny profundamente abalado com o jogo no qual se viu envolvido, o que se focaliza são os reflexos dos personagens diante do espelho. O uso do espelho funciona mais uma vez como um índice da temática da definição de uma identidade, especialmente se lembrarmos semelhante uso em alguns dos filmes anteriormente analisados. No filme de Liliana Cavani, porém, qualquer possível enigma relacionado à questão da identidade é desfeito, uma vez que o próprio Ripley parece saber bem quem ele próprio é, e os personagens em geral são claramente delineados. De qualquer modo, o espelho funciona como uma marca do duplo, daquilo que aparenta ser monádico, mas que na verdade possui outra face escondida.

Após a análise dos índices encontrados na narrativa fílmica, abordaremos as conseqüências da tradução indexical, em conjunto com a tradução icônica, no sentido de tentarmos apreender o que se pode inferir em termos de idéias e conceitos que resultam da tradução em questão. Trata-se da tradução simbólica, em cuja análise buscaremos encontrar a tese dos realizadores do filme em relação ao romance, bem como a ideologia subjacente à tradução sob exame. Esse é o assunto da próxima seção.

3.2.3 O jogo de Cavani

O mundo construído por Liliana Cavani no filme *O retorno do talentoso Ripley* é aparentemente seguro e tranqüilo e ocultamente perigoso e violento. De maneira análoga, a sua tradução do romance deixa claro, na sua superfície, a ambigüidade desse mundo e mais particularmente do personagem Tom Ripley, ao passo que, na sua profundidade, veicula uma interpretação totalizante e didática. Se a potência de significação do personagem e da narrativa do romance encontra-se, ao menos em parte, na lógica do seu pensamento e na familiaridade despertada pelos seus sentimentos diante das diversas situações com que se depara, o espectador do filme recebe um pacote pronto, ao qual praticamente não tem acesso.

Deve-se destacar também que a forma da narrativa de Highsmith, o seu enredo, apresenta algumas particularidades que favorecem o seu potencial icônico, aquele relacionado às possibilidades de significação e ao estabelecimento pouco apreensível racionalmente de uma determinada atmosfera. Entre elas, estão a transmissão parcial dos eventos a partir da focalização de um dos personagens principais, assim como a veiculação dos seus sentimentos e intenções, além da interrupção da narrativa para divagar nos seus pensamentos, nem sempre tão coerentes,

mas normalmente curiosos e reveladores. O conteúdo qualitativo abre o leque de possibilidades de significação, mas também enseja uma atmosfera de inquietação que dificilmente poderia ser mensurada.

No filme de Cavani, os eventos são transmitidos, via de regra, por uma instância impessoal e objetiva, uma câmera-olho *voyer* que, em conjunto com os outros elementos de significação do cinema – ruídos, música, diálogos, por exemplo – narra os eventos de fora. A gradação na iluminação provavelmente provoca efeito estético, mas, ao mesmo tempo, segue uma lógica racional que corresponde àquilo que se espera das situações narradas, praticamente sem surpreender o espectador. O uso da música e dos ruídos com função de aumentar a tensão ou algum outro sentimento obedece aos padrões clássicos, uma vez que mesmo que haja descontinuidades em algumas seqüências, a continuidade é obtida no nível da narração. Além disso, os resultados são produzidos principalmente em virtude das convenções estabelecidas.

Ademais, a narrativa segue um encadeamento linear por meio de uma montagem baseada nas relações de causa e efeito, assim como cronológicas, entre as seqüências, como normalmente se dá no cinema clássico (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 27). O tempo da narração deixa claro o tempo da narrativa, de forma que não há surpresas para o espectador no que diz respeito à ordem de apresentação dos eventos da história. Mesmo que se apresentem recursos que apressem a narrativa, provavelmente para favorecerem a atenção do espectador contemporâneo, fábula e enredo praticamente se equivalem.

É no conteúdo narrativo que poderia residir o efeito-surpresa, o incômodo ou inquietação que tivesse potencial para tirar o espectador da sua posição de passividade. Entretanto, os realizadores veiculam, da forma acima explanada, uma interpretação pronta e particular do personagem e da história de Highsmith. Não se pode dizer que

isso implica um fracasso do filme enquanto experiência estética, a qual é sempre particular e pessoal. Porém, o espectador desse filme precisa contribuir com o seu choque em relação à temática e à dubiedade do personagem Tom Ripley. Em suma, o sucesso da narrativa enquanto suspense depende precisamente da suspensão da crítica do espectador, da sua experiência com as convenções e da sua contribuição com a diegese.

Cavani extrai da narrativa de Highsmith a idéia de que o bem e o mal não são entidades estagnadas e bem definidas, o que se coaduna com as idéias da diretora, da forma como tem elaborado em outras obras, como no filme mencionado *O porteiro da noite* (HERMANN, 2002, p. 5-6). Reproduzindo em grande parte o conteúdo narrativo do romance de Highsmith, o filme de Cavani defende indexicalmente – por meio da tradução da narrativa – o mesmo ponto de vista. De fato, também no filme, Ripley consegue provar que a pretensa superioridade moral de Trevanny não se sustenta, já que este também pode agir de forma irracional e interesseira, esquecendo os seus valores éticos. Também de forma semelhante ao romance, Ripley acaba se afeiçoando a Trevanny, a quem tenta oferecer ajuda para enfrentar os problemas. Em relação a esse ponto, talvez a diferença seja que, no filme, a personificação de Ripley feita por Malkovich enfatiza uma frieza que o mantém sempre distante e soberano.

A diretora tenta demonstrar didaticamente que Ripley, com sua vida tranqüila, seu bom gosto e apreço pela arte, é, ao mesmo tempo, um criminoso, que mata sem remorso e até com certo prazer. Como vimos, o filme chega a oferecer uma definição de Ripley, apresentada pelo próprio personagem de John Malkovich. Por outro lado, a narrativa enfatiza também a empatia de Ripley em relação a Trevanny e a tentativa do falsário em ajudar aquele que colocou em uma difícil situação. Trevanny, por sua vez, é um homem inocente que acaba caindo na armadilha de Ripley e

mostrando que também é capaz de matar por dinheiro. Com ambos os personagens, o filme frisa que não há como definir alguém de forma estanque.

Além disso, o apagamento de passagens do romance e a modificação de informações como nomes e lugares, comuns a praticamente qualquer adaptação, implicam uma seleção baseada nas preferências dos realizadores. Em se tratando da tradução de um romance para o filme, as passagens não traduzidas ficam inevitavelmente como que recalcadas ou interditas. As alterações parecem ter também função política ou comercial, como mencionamos em relação aos locais e nomes. Assuntos como a ética católica de Simone, personagem do romance, ficam interditos quando se altera seu nome para Sarah e não se faz referência à sua religião. O fato de que Sarah aceita viver com o dinheiro, esquecendo toda a ilegalidade que lhe deu origem, pode ser uma inferência do final do filme, enquanto que é discutido concretamente no romance, como mostra a passagem final:

> [...] se Simone não tivesse decidido ficar com o dinheiro na Suíça, ela não teria se dado ao trabalho de cuspir e ele próprio [Tom] estaria na cadeia. Simone só estava um pouco envergonhada de si mesma, pensou Tom. Nisso, ela estava junto com a maior parte do resto do mundo. Tom sentia, na verdade, que a consciência dela estaria mais tranqüila que a do seu marido, se ele ainda estivesse vivo (HIGHSMITH, 1999, p. 876-877)[93].

No filme, pode-se notar que Sarah provavelmente não recusará o dinheiro e tudo voltará à normalidade, uma vez que ela simplesmente cospe em Ripley quando ele lhe entrega o pacote que tira da roupa de Trevanny. No entanto, a escolha feita por Cavani em termos de narração impede que essa questão se explicite.

Igualmente, o tema da falsificação das obras de arte parece ter como única função ilustrar as atividades ilegais e a falta de escrúpulos de Ripley. O valor comercial

[93] [...] if Simone hadn't decided to hang on to the money in Switzerland, she wouldn't have bothered spitting and he [Tom] himself would be in prison. Simone was just a trifle ashamed of herself, Tom thought. In that, she joined much of the rest of the world. Tom felt, in fact, that her conscience would be more at rest than that of her husband, if he were still alive (HIGHSMITH, 1999, p. 876-877).

em detrimento do valor artístico é um tema tangenciado ou que pode ser inferido, especialmente quando o filme traz à tona a venda de obras de arte falsificadas ou a especulação em torno do valor da espineta; ou quando Ripley tenta convencer Sarah do valor artístico do suéter de crochê que ela fez. Entretanto, prevalece de forma subjacente a idéia de que um determinado tipo de arte faz jus à sofisticação que lhe é socialmente conferida, ainda que seus apreciadores não possam ser tomados *a priori* como seres humanos mais elevados. Em outras palavras, para a lógica do filme, Ripley pode ter bom gosto, mas ainda assim é um sociopata.

Podemos depreender das observações acima que o filme busca na sua superfície questionar as dicotomias que fazem parte do senso comum da sociedade, mas o faz por um expediente convencional, que não favorece a ambigüidade e o contraponto. De certo modo, é contraditório, ao defender de forma precisa e totalizadora, por um enredo definido e orgânico, que as linhas que separam as tradicionais dicotomias são imprecisas, incompletas, indefinidas e frágeis. Prover um conhecimento objetivo e racional significa também eliminar possibilidades e privilegiar uma interpretação única. Enquanto a temática em si procura subverter a lógica dicotômica tradicional, a forma do filme conta com um olhar submisso às regras.

O retorno do talentoso Ripley, de Liliana Cavani, parece pretender condensar, interpretar e ensinar quem é Ripley. O filme estabelece uma ordem e transforma Ripley em um personagem até certo ponto caricato. Ao tornar Ripley palpável e explicável, o filme concretiza o que poderia estar no imaginário, simplifica, faz do personagem algo externo, bem definido e singular. Assim, recalca a idéia de que Ripley pode ser qualquer um, pode estar em qualquer lugar, ou de que cada um pode ter o seu Ripley interior.

Dessa forma, a diretora italiana segue mantendo uma filmografia questionadora dos valores e comportamentos sociais, porém, no caso do filme em questão, de uma maneira estética e formalmente conservadora, ainda que precisa e cuidada. A falta de inovação ou de algum tipo de subversão estética (ou ao menos de alguma ousadia em relação ao padrão do cinema clássico) pode ser sinal de uma necessidade de se adequar aos tempos atuais, dominados em grande parte por grandes corporações, sem as quais dificilmente a diretora poderia fazer e distribuir o filme. É digno de nota que, apesar disso, o filme não foi lançado nos cinemas norte-americanos.

É interessante destacar também que a diretora italiana tenha feito o seu filme depois de todas as outras adaptações, o que significa que teve a possibilidade de analisar as interpretações propostas pelos outros cineastas. De fato, a diretora afirma em entrevista ter gostado muito das duas adaptações de *O talentoso Ripley*, mas não do filme de Wim Wenders:

> Eu vi o filme de Wenders quando ele foi lançado, mas não gostei muito dele. Não acho que Wenders tenha se centrado totalmente naquilo que Highsmith queria dizer. Ele quase que tinha se apaixonado por seu personagem caubói. É um reflexo daqueles anos, os 70, diretores alemães descobrindo diretores e escritores americanos (PEARY, 2003)[94].

Podemos inferir de suas palavras que a concepção de Cavani a respeito das adaptações está associada à idéia de desvio ou fidelidade em relação à obra fonte, bem como de um sentido imanente do romance. Talvez seja possível sugerir que é precisamente naquilo que é considerado desvio – quando o diretor/autor se coloca com toda a força, tanto no que concerne ao potencial criativo quanto ao conteúdo e ao posicionamento político – que reside o potencial significativo do romance no cinema. Ao se esforçar para se manter centrada naquilo que Highsmith teria pretendido, Cavani

[94] I saw the Wenders film when it came out, but I didn't like it very much. I don't think Wenders quite centered on what Highsmith meant. He'd almost fallen in love with this cowboy character. It's a reflection of those years, the 1970s, German directors discovering American directors and writers (PEARY, 2003).

deu vazão a sua interpretação particular, e foi a essa interpretação que ela se manteve de fato decididamente fiel.

4 AS TRADUÇÕES E OS SIGNIFICADOS DA ADAPTAÇÃO

Se a discussão da temática das adaptações não passa pela atribuição de valores nem pela disputa de como o realizador do filme poderia ser mais fiel ao romance, então provavelmente há outros assuntos de maior relevância que devam ser tratados. De fato, as produções culturais provenientes da literatura existem e ensejam novas criações culturais, como os filmes adaptados, e passam a figurar no imaginário do público leitor ou espectador. A tradução para o cinema tem a força de impor uma interpretação que pode ser determinante, a depender do alcance do filme. Indo mais além na questão, pode-se supor que a forma como o filme veicula signos estéticos, temas e informações, determina, em grande parte, a configuração de uma maneira de pensar sobre certo assunto. A indústria cinematográfica, da forma como a conhecemos hoje, pode estar no início de um declínio, com o avanço do mundo virtual e com o crescente interesse e uso de novas mídias. Mesmo assim, o cinema ainda disfruta de uma capacidade impressionante de ditar regras e valores. Com isso, não queremos dizer que o público não tenha capacidade de refletir e chegar às suas próprias conclusões. Porém, mesmo que as pessoas reflitam e concluam por si próprias, certamente fazem isso a partir daquilo que assistem e lêem.

Como abordado, a história inicial de Ripley, que conta a maneira como ele foi para a Europa e se fascinou com o mundo que lá encontrou, teve duas adaptações para o cinema. No romance *O talentoso Ripley*, os dias de Ripley, desde que ele conheceu Dickie, tinham sido dias da mais plena felicidade, a ponto de ele chegar a pensar que, mesmo se fosse descoberto e condenado à cadeira elétrica, tais dias teriam valido a pena:

> […] supondo que o pegassem pelas impressões digitais, ou pelo testamento, e sentenciassem-no à cadeira elétrica – será que a morte

> na cadeira elétrica poderia se igualar no sofrimento, ou a própria morte aos vinte e cinco anos seria tão trágica, a ponto de ele não poder dizer que os meses desde novembro até agora não tinham valido a pena? Certamente que não (HIGHSMITH, 1999, p. 284)[95].

O Ripley de Highsmith é um herói amoral, fiel somente aos seus sentimentos e gostos. Sonha conhecer outros países, especialmente depois que a estada na Europa lhe despertou um grande interesse pelas artes e, em especial, a pintura (p. 284). Colecionaria pinturas e incentivaria novos artistas, se tivesse dinheiro. De fato, acaba recebendo o dinheiro de Dickie, pois o testamento forjado é aceito por Herbert Greenleaf. Ainda que tema, por alguns instantes, que encontrará policiais em todos os portos pelos quais passar, ele está livre (p. 290). A sua preocupação em ser descoberto algum dia parece ser simplesmente um traço ou uma fantasia de qualquer falsário – quando falsificava cartas de cobrança de impostos, em Nova York, também temia ser preso. No entanto, a vida que pretende levar é de contemplação e prazer, usufruindo das artes e provavelmente daquilo que o mundo tiver de melhor para lhe oferecer.

Nessa história, é colocada em xeque a diferenciação essencial entre certo e errado e bem e mal, o que acontece em virtude da própria estrutura da narrativa. De certa forma, o leitor tem conhecimento do que se passa na mente do anti-herói amoral Thomas Ripley e fica sujeito à sua simpatia. Pode-se dizer que o leitor corre o risco de cair em uma armadilha, uma vez que não é necessário concordar com os atos de Ripley para perceber o quanto os seus pensamentos e emoções são comuns e tipicamente humanos.

De qualquer sorte, trata-se de uma questão subjetiva, que cada um sentirá e entenderá de uma forma distinta. O que nos interessa aqui é discutir como os realizadores interpretaram o romance e de que forma construíram sua interpretação no

[95] [...] supposing they got him on the fingerprints, and on the will, and they gave him the electric chair – could that death in the electric chair equal in pain, or could death itself, at twenty-five, be so tragic, that he could not say that the months from November until now had not been worth it? Certainly not (HIGHSMITH, 1999, p. 284).

cinema. Além disso, podem-se debater as possíveis conseqüências dessa construção e de que forma se atualiza a relação entre os sistemas de signo em questão.

Como sabemos, a primeira adaptação foi realizada na mesma década da publicação do romance. Mostra um Ripley impetuoso, que parece saber exatamente o que quer. De forma habilidosa, resume a história pregressa, mas sem prejuízo para a compreensão das motivações do personagem. O uso da música e dos ruídos parece fazer do espectador um *voyer* que testemunha os acontecimentos. Em grande parte, a ênfase nesses elementos predominantemente icônicos é responsável pela atmosfera perturbadora que pode ser colocada em relação direta com o romance.

Provavelmente, o código de censura da época (1959) fez com que o Clément modificasse o fim de Ripley. Por um lado, pode-se supor que o filme denuncia um medo em relação ao poder do cinema e uma consciência de sua capacidade de manipulação das emoções e propagação de idéias, uma vez que, enquanto no romance de 1955 Ripley não recebe nenhuma tipo de punição, houve uma mudança drástica a respeito disso no filme. Parece haver neste uma recusa de mostrar o reprovável, talvez com o intuito de não denunciar, por intermédio do filme, alguma disposição psicológica dominante que atraísse para o mal, o que faz sentido especialmente se considerarmos o pensamento de Kracauer, para quem o cinema teria um poder especial de refletir a mentalidade de uma época – conforme vimos na seção 2.1.3 (1988, p. 18). Por outro lado, a preocupação mais plausível é atender à suposta expectativa do público – ao menos de acordo com aquilo que pensam os censores – à sua fome de moralidade e, com isso, vender mais.

No caso do filme de Minghella, realizado quarenta anos após o primeiro e, portanto, em um contexto bastante diverso, ocorre um reordenamento da narrativa de forma a linearizá-la e deixar claro que o espectador está fora, como alguém que assiste a uma representação. Pode-se depreender disso uma atitude moralizante, que tranqüiliza o

espectador, ao reafirmar materialmente e por meio da própria configuração da narrativa que o filme trata de um mundo ao qual o espectador não pertence, de uma outra época, de um personagem confuso, obscuro e singular.

No romance de Highsmith, a normalidade aparente é desmascarada pela mente e pelos atos de Ripley. René Clément cria, em *O sol por testemunha*, uma contraposição entre um mundo ingênuo, marcado pela música tranqüila e figuras religiosas, e um mal sorrateiro que está por perto e, a qualquer momento, pode entrar em ação. Ao final, o mal é revelado e, após o choque, espera-se que a normalidade volte, ainda que manchada pelo crime. Minghella, por outro lado, reduz o mal a uma instância localizável e fixa, representada por um personagem doentio e atormentado, que carregará a culpa e a vergonha por onde ele for. A ênfase na questão do homoerotismo parece associar a sexualidade à vilania e à obscuridade. Como resultado, o filme deixa um rastro de preconceito, especialmente se for visto com olhar pouco crítico.

Em qualquer caso, fica demonstrado que leituras diversas do romance são feitas nas adaptações e que essas leituras incluem o olhar dos realizadores e os preceitos da época de realização, como também se relacionam com os textos e com a poética que lhe são contemporâneos. Além disso, pode-se observar que existe uma imbricação entre a materialidade do filme, a construção da narrativa e as idéias ensejadas. Finalmente, deve-se atentar para o fato de que a leitura que se faz das adaptações também inclui um olhar parcial do analista – sua percepção, suas leituras e idéias.

Como sabemos, mais problemas se apresentam para Ripley, quando um especialista em artes desconfia da falsidade de pinturas que comercializa e, para piorar as coisas, o pintor que forja os quadros tem problemas de consciência, em *Ripley subterrâneo*. O personagem consegue se sair das situações, até que um amigo

indesejável faz com que ele se envolva perigosamente com a máfia, em *O jogo de Ripley*, cujas duas adaptações cinematográficas tivemos a oportunidade de analisar.

Em *O amigo americano*, Wim Wenders cria o seu próprio Ripley, um caubói que, como outros personagens do cineasta alemão, flana pelo mundo em busca de alguma razão. O Ripley de Wenders é um personagem solitário, de certa forma angustiado e impotente diante da impossibilidade de encontrar sua própria identidade. O diretor alemão brinca com o fazer cinematográfico, com a linguagem do cinema, bem como com suas referências fílmicas e temáticas. Comunica-se com filmes emblemáticos do período, mas também com a tradição de filmes de gângsteres americanos. Pode-se dizer que se trata de um cineasta do contestador e inovador Novo Cinema Alemão buscando se aproximar dos Estados Unidos, onde de fato segue sua carreira posteriormente.

Wenders homenageia o filme *noir*, assim como os diretores e a história do cinema. O romance de Highsmith e seu herói amoral não passam de um pretexto para que o cineasta faça uma viagem por seus interesses. Ao mesmo tempo, ao desvendar as artimanhas do cinema, Wim Wenders chama a atenção para o artificialismo da construção do filme, o que pode ser estendido para a arte em geral. Nesse sentido, a arte pode ser vista como farsa. No caso do cinema, trata-se da farsa de enganar o olhar, de construir um olhar, a partir da perspectiva de seus realizadores, o qual freqüentemente parece e é tomado como natural.

Afastando-se tematicamente do romance, Wim Wenders acaba entrando em temas nele sugeridos ou abordados, como a farsa, a desconstrução de noções pré-concebidas, a ética, a virtual impossibilidade de definir o que é falso e o que é verdadeiro. Utilizando a obra literária em seu próprio interesse, de acordo com o seu olhar particular, cuja própria construção denuncia, o realizador demonstrou o quanto a

atividade de adaptação é uma forma de aproveitar o potencial do romance, também de maneiras imprevisíveis.

No caso de Liliana Cavani, seu filme deixa transparecer uma preocupação com aquilo que seria a interpretação correta ou adequada do personagem e da história de Patricia Highsmith. A diretora apresenta um filme bem cuidado e dirige seus atores precisamente, segundo também aquilo que é a sua interpretação da narrativa literária. Podemos constatar uma quase transposição da narrativa, ainda que saibamos que inevitavelmente é feita uma seleção daquilo que o roteirista toma como relevante, dentro de sua lógica.

A diretora italiana se apropria de uma narrativa que se coaduna tematicamente com suas posições pessoais e com o que já tinha apresentado em outros filmes, como a questão ética, a violência intrínseca ao homem e a impossibilidade de determinar onde está o bem ou o mal. Tematicamente, Cavani se mantém dentro da linha que considera essencial na literatura de Highsmith.

O filme *O retorno do talentoso Ripley* é construído dentro de um padrão narrativo clássico que, sendo contemporâneo, tem também assimilado recursos que anteriormente poderiam ser tomados como inovação, como o anúncio de uma cena por meio dos ruídos ou da música, diálogos de uma cena sobre a outra. O fato é que a narrativa é linear e, afora a temática, não traz ambigüidades nem confusão. Em outras palavras, os personagens são claros e definidos, o espaço e o tempo são precisamente determinados, a câmera tende a contribuir com uma certa neutralidade da narração, e o aparelho fílmico em geral se mantém transparente.

No caso do filme em questão, as interpretações dos atores centrais são caricatas, o que reforça uma interpretação particular dos personagens. Além disso, algumas temáticas relevantes são apagadas, também em virtude de uma interpretação ou

de uma economia. Como em qualquer caso de adaptação, modificações são feitas de forma a atender aos anseios dos realizadores e tornar o filme mais próprio para a recepção pública.

Cada realizador conduz sua adaptação para as questões que considera mais importantes. No que se refere a Wim Wenders, a liberdade que se deu para adaptar gerou uma outra história, mostrando que o romance pode ganhar significados inesperados. Liliana Cavani, por sua vez, buscou centrar-se na narrativa do romance, mas seu afastamento do enredo e de outros assuntos possíveis incitados pelo romance atuou de certo modo como um retorno para o mais convencional.

Fica mais uma vez perceptível que, deliberadamente ou não, uma adaptação não fica resguardada de interesses próprios de quem a realiza, além de representar uma interpretação particular de uma obra que pode ser tomada sob os mais diferentes vieses. Ao mesmo tempo, é também notório como a adaptação faz viver o autor literário e sua obra, das formas mais variadas e imprevisíveis, uma vez que expande possíveis sentidos, ultrapassa fronteiras e demonstra o potencial de significação do romance.

Além de continuar sobrevivendo no seu suporte habitual, o livro, a literatura tem garantido a manutenção de sua existência de várias maneiras, entre as quais se encontra o cinema. Por meio das adaptações, romances são tornados conhecidos e suas idéias, personagens, histórias e características são retransmitidas a um grande número de pessoas, que normalmente não teriam acesso aos textos. Nesse sentido, a adaptação tem a vantagem também de ultrapassar as fronteiras lingüísticas e culturais, uma vez que, na sua maioria, os filmes já são projetados para atingir um público internacional, de forma que o retorno financeiro seja incrementado.

Entretanto, além das adaptações, os próprios romances já assimilam na sua lógica e no seu conteúdo características dos meios que vão surgindo. De fato, o advento

e desenvolvimento do cinema favoreceram a multiplicação de imagens, as quais passaram a impregnar as formas de sentir, ser e pensar. Entre as características da condição pós-moderna está a imagem, a qual tem sido multiplicada pelo aparelho e pela indústria cinematográfica. A literatura tem incorporado, em sua própria estrutura, bem como nas escolhas temáticas, essa característica tão marcante – e sem sinais de arrefecimento – na cultura atual (CRUZ, 1997, p. 6-9).

Se seguirmos esse raciocínio, poderemos supor que o personagem Tom Ripley pode ser considerado como criação de uma lógica em que a força da imagem sobre os sentidos já se faz presente. Os romances de Highsmith já são, em grande parte, cinematográficos, o que demonstra o fato de que o primeiro deles (*Pacto sinistro*), despertou interesse e encontrou sucesso na adaptação de Hitchcock. Além disso, devemos lembrar também que *O talentoso Ripley* logo foi adaptado, quatro anos após a sua publicação, e Wim Wenders já desejava adaptar algum romance de Highsmith, antes de conseguir os direitos sobre *O jogo de Ripley*. Esses dados parecem indicar uma propensão cinematográfica na literatura da autora.

A reprodução de imagens – refletida pela literatura e parte formativa do cinema –, da forma como se dá em nossa cultura contemporânea, freqüentemente designada como pós-moderna, denota e implica uma saturação de cópias do mundo atual. Diminui o contato direto do sujeito com os objetos, sejam eles materiais ou abstratos, e o conhecimento ocorre sob a intermediação das imagens.

No caso da série Ripley, de Highsmith, isso pode ser verificado em diversas passagens, entre as quais podemos citar uma das partes iniciais de *O talentoso Ripley*: Na casa dos Greenleaf, ainda enquanto faz os acertos para sua viagem à Europa para convencer Dickie a voltar para casa, Ripley observa Dickie em um álbum de fotografias. Chama-lhe a atenção o fato de Dickie ter mudado muito pouco desde os

dezesseis anos, até o momento em que foi para a Europa, aos vinte e três ou vinte e quatro. Por intermédio das imagens fotográficas, Ripley faz inferências sobre a inteligência de Dickie, observa-o em Paris e em uma praia, conhece Mongibello e recebe suas primeiras impressões sobre Marge. Ripley percebe que Dickie parece mais amadurecido nas fotos européias, diferente do bobo que aparentava antes (HIGHSMITH, 1999, p. 19-20). Na seqüência, a força das imagens é demonstrada contundentemente, como mostram os trechos abaixo:

> […] Tom permaneceu de pé, com as mãos na cintura, sua cabeça para cima. Em um grande espelho na parede ele pôde se ver: novamente o jovem ereto e respeitável […] (p. 20).
> […]
> Mr. Greenleaf entrou na sala. Sua figura parecia pulsar e crescer mais e mais. Tom piscou os olhos, sentindo um repentino terror em relação a ele, um impulso para atacar antes de ser atacado […].
> […]
> É como um filme, pensou Tom. Em um minuto, a voz de Mr. Greenleaf ou de alguma outra pessoa diria, 'OK, corta'!, e ele relaxaria de novo […] (p. 21)[96].

Percebe-se que o romance de Highsmith carrega em si referências imagéticas e meta-narrativas ao cinema e à fotografia. O primeiro dos trechos acima remete à imagem especular e ao fato de que o personagem se orienta pelas imagens que vê, além de se preocupar com a imagem que os outros podem fazer dele.

No segundo trecho, Ripley associa a forma como Mr. Greenleaf se aproxima dele a uma espécie de ameaça. A referência à imagem de Mr. Greenleaf se aproximando, como um movimento de câmera ameaçador e aterrorizante, é usado para revelar algo da subjetividade de Ripley, que age como um animal acuado, medroso, assustado com os seus próprios fantasmas. Afinal, não haveria motivo plausível para

[96] […] Tom remained standing, his hands at his sides, his head high. In a large mirror on the wall he could see himself: the upright, self-respecting young man again […] (p. 20).
[…]
Mr. Greenleaf came into the room. His figure seemed to pulsate and grow larger and larger. Tom blinked his eyes, feeling a sudden terror of him, an impulse to attack before he was attacked […].
[…]
It's like a movie, Tom thought. In a minute, Mr. Greenleaf or somebody else's voice would say, 'Okay, cut!' and he would relax again […] (p. 21).

Mr. Greenleaf fazer-lhe algum mal, mas a própria consciência de Ripley, que sabia estar simulando situações que agradassem ao pai de Dickie, parece fazê-lo imaginar algo irreal a partir do que estava vendo.

No terceiro trecho citado acima, há uma referência direta ao cinema, quando Ripley provavelmente constata a insanidade de sua própria imaginação. Além disso, toda a seqüência é marcada pela encenação de Ripley diante do casal. Ripley finge interesse pelos assuntos, luta para não decepcionar os pais de Dickie, tenta se mostrar disponível, quando, na verdade, toda a situação beira o insuportável, chegando quase a fugir ao seu controle. O cinema aqui pode ser visto como uma simulação ou farsa por meio de imagens. No trecho seguinte pode-se notar mais uma vez a ocorrência de referências imagética e intertextual, constantes ao longo dos romances:

> [Tom] sentiu que poderia desmaiar se ficasse mais um minuto naquele *foyer* mal iluminado, mas Mr. Greenleaf ria mais uma vez, perguntando-lhe se ele havia lido um certo livro de Henry James.
> 'Lamento dizer que não, senhor, não esse', disse Tom.
> 'Bem, deixe pra lá', disse Mr. Greenleaf, sorrindo.
> Então apertaram as mãos, um longo e sufocante aperto de Mr. Greenleaf, e acabou. Mas a expressão dolorida e assustada permanecia no seu rosto enquanto descia no elevador, percebeu Tom […] (p. 24)[97].

O livro de Henry James, como é revelado depois, quando Ripley tenta comprá-lo no navio, é *Os embaixadores*, escrito em 1903. Nesse romance, é contada a história de Lewis Steher, que é incumbido da missão de trazer da Europa o filho da viúva Mrs. Newsome, chamado Chad. Steher tem um interesse direto em ser bem sucedido na sua incumbência, pois crê que as chances de casar-se com a viúva aumentará se conseguir lhe dar essa felicidade. Entretanto, Steher percebe que Chad está

[97] [Tom] felt that he could faint if he stayed one minute longer in the dimly lighted foyer, but Mr. Greenleaf was chuckling again, asking him if he had read certain book by Henry James.
'I'm sorry to say I haven't, sir, not that one', Tom said.
'Well, no matter.' Mr. Greenleaf smiled.
Then they shook hands, a long suffocating squeeze from Mr. Greenleaf, and it was over. But the pained, frightened expression was still on his face as he rode down the elevator, Tom saw […] (p. 24).

envolvido amorosamente em Paris, e que não seria correto convencê-lo a voltar para a América. Outros "embaixadores" são enviados, mas Steher se decide por agir da forma que considera moralmente correta, que é a desistência da tarefa inicial.

Obviamente, o parentesco de *O talentoso Ripley* com o romance de Henry James é direto, pelo próprio motivo da história, e declarado, ao se fazer a citação. Assim, logo nas passagens iniciais do romance de Highsmith, pode-se antever a enxurrada de imagens e referências que constituirão a narrativa. O texto faz supor a inevitabilidade das citações e referências imagéticas, que, se não o saturam, fazem parte de sua composição de modo praticamente indissociável.

A utilização deliberada de referências intertextuais e imagéticas não é particularidade de um período ou movimento literário. Já pudemos observar anteriormente que a mistura de vozes é um traço do próprio romance. Do mesmo modo, a proliferação de imagens torna inexorável a sua assimilação pela literatura, seja como uma questão cognitiva e relacionada à experiência de vida do autor, seja como um empréstimo por meio do qual a literatura luta por sua sobrevivência (CRUZ, 2003, p. 215).

A construção da história da série Ripley ressalta o seu aspecto de meta-narrativa, uma vez que se utiliza de outras narrativas literárias e fílmicas, seja como meras referências intertextuais, seja por meio de operações ou artifícios que promovem aproximação, afastamento, reflexão, familiarização, ênfase ou transformação em relação às obras às quais remete. Além disso, as diferentes linguagens e os diversos produtos da cultura são celebrados ou simplesmente assimilados, de uma maneira tal que se pode destacar a artificialidade ou farsa da criação literária e cultural.

Já vimos que essa idéia pode ser sustentada se analisamos as temáticas sugeridas ou abordadas, como a falsificação de pinturas, por meio da qual o pintor

Derwatt, mesmo depois de morto, acaba se tornando cada vez mais renomado. Aquele que nota a farsa, Murchison, é eliminado por Ripley. Além disso, Tufts, aquele que sofre em sua consciência por sentir que está traindo o seu mentor, comete suicídio. Ripley, sempre se reinventando, chega a se disfarçar de Derwatt, para, por meio de uma conferência de imprensa, provar que o pintor falsificado continua vivo. É insistente o tema do "apagamento das diferenças"[98], após o que tudo volta à sua (aparência de) normalidade.

O jogo de Ripley leva a farsa para o campo ético e humano, quando Ripley confirma sua tese de que o homem comum e doente, Trevanny, assim como a mulher ética e católica, Simone, não se diferenciam, a não ser por uma (falsa) aparência, do hedonista, materialista, amoral, como poderíamos considerar Ripley. Trevanny mata por dinheiro, sob o pretexto de deixar alguma garantia para a sua família, e Simone aceita o dinheiro, mesmo conhecendo a sua origem criminosa. Ripley mais uma vez se reinventa, solidarizando-se com Trevanny e seu drama existencial e conjugal.

No romance posterior, *O garoto que seguiu Ripley* (HIGHSMITH, 2005), o personagem chega a se travestir de mulher para conseguir salvar Frank, um garoto que tinha matado o pai e com quem Ripley desenvolve uma relação de cumplicidade. É ressaltada mais uma vez a notória capacidade de reinvenção, dissimulação e falseamento de Ripley. Podemos levantar aqui a hipótese de que Ripley se assemelha ao Super-Homem nietzschiano: aquele que está "sempre dando-se de presente" (NIETZSCHE, s./d., p. 89).

O Ripley do último romance, *Ripley debaixo d'água* (HIGHSMITH, 1994), é importunado por um casal americano que se muda para a vizinhança de *Belle Ombre*, e começa a tirar fotos de sua casa. Ripley descobre que David Pritchard, que tinha

[98] Termo utilizado por Cruz (1997).

alugado uma casa juntamente com sua esposa, está interessado em esclarecer o paradeiro de Murchison, que tinha desaparecido anos antes, após visitar Ripley. A situação de Ripley se torna tensa quando Pritchard começa a fazer uma busca nos canais da região, na tentativa de encontrar o corpo de Murchison.

Por um lado, o personagem Ripley é aquele sujeito que consegue se livrar, mesmo com alguns arranhões, das diversas situações em que precisa manter o *status* que atingiu e do qual não deseja abdicar. Suas motivações podem parecer levianas do ponto de vista de uma ética humanista, mas não daquilo que faz sentido para o personagem de Highsmith: os bens materiais, as obras de arte, a livre circulação entre as cidades, as atividades simples do dia a dia. Tanto no que concerne à cultura e à arte, como ao ser humano e suas motivações, o personagem e os romances parecem advogar que o sistema que constrói as diferenças é o mesmo que as apaga, quando isso é conveniente.

Por outro lado, a construção dos romances da série, a tirar pelos exemplos que citamos nas análises anteriores e neste capítulo, tem como algumas de suas principais características o diálogo com outras obras e outras linguagens, como livros, filmes, o próprio cinema e as imagens, mas também a pintura e a música. Como meta-narrativa, o romance já carrega em si um confronto de discursos e ideologias, uma pluralidade de vozes (CRUZ, 1997, p. 11).

A partir dessas constatações, podemos fazer uma analogia entre o personagem Ripley e a construção literária das narrativas da série de Highsmith – em especial os romances que foram objeto de estudo nos capítulos anteriores –, por um lado, e a questão da adaptação, por outro. Por meio dessa analogia, poderemos mais uma vez pensar sobre a questão da adaptação do ponto de vista teórico, mais especificamente dentro do âmbito da teoria semiótica aqui proposta.

Sabemos que o personagem Ripley busca sempre se safar das situações. Para isso, usa seu talento para imitar e simular. Além disso, o personagem utiliza a mentira como estratégia para atingir seus fins. Muitas vezes, pensa uma coisa e faz outra, para não decepcionar alguém que está tentando agradar, por exemplo. Esse é o caso da passagem relatada acima, em que Ripley está exausto da conversa com Herbert Greenleaf, mas demonstra interesse até o final.

Do mesmo modo, Ripley imita Dickie Greenleaf, espalha vestígios do personagem e leva as pessoas à conclusão de que Dickie se suicidou. Na outra história, Ripley espalha o boato de que o estado de saúde de Trevanny piorou, gerando conseqüências para o personagem. De fato, o boato segundo o qual Trevanny logo deverá morrer acaba levando à sua morte. A mentira só gera conseqüências porque imita a verdade, estabelecendo uma relação de semelhança com ela, e porque se utiliza de referentes, que são os rastros ou sinais que dão o testemunho. O efeito da imitação está relacionado com a sua plausibilidade – ou o seu grau de semelhança com a verdade possível, e com as evidências – ou os índices que comprovam sua realidade. Um signo só funciona como tal se ele se referir a algum objeto e se gerar um interpretante, este também sendo um signo. Essa relação de interdependência entre os três é o que, para Peirce, determina o processo de significação.

Peirce faz também uma diferenciação entre objeto imediato e objeto dinâmico:

> Devemos distinguir entre o Objeto imediato – *i.e.*, o Objeto como representado no Signo – e o [...] Objeto dinâmico que, pela natureza das coisas, o Signo *não pode* exprimir, que ele pode apenas *indicar*, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por *experiência colateral*[99] (PEIRCE, 1999, p. 168).

[99] Grifos e maiúsculas do original.

Tomemos a adaptação (o filme) como um signo. Para isso, ela precisa de um objeto ao qual se referir. Podemos dizer que tal objeto é o romance adaptado. Mais especificamente, a leitura ou interpretação do romance, da forma como feita pelos realizadores do filme, é o objeto imediato do filme. Por outro lado, o todo do romance, a narrativa da forma como é organizada, o seu enredo, suas metáforas, descrições e forma específica de apresentação dos referentes, constitui o objeto dinâmico da adaptação. Sendo objeto dinâmico, é meramente indicado, e não pode ser expresso pelo filme.

Como sabemos, de acordo com a relação que estabelece com o seu objeto, podemos dizer que o signo é um ícone, índice ou símbolo. Com base nisso, definimos que uma adaptação pode ser considerada uma tradução do romance, nos seus vários níveis: icônico, indexical e simbólico. O filme busca imitar os aspectos icônicos e qualitativos potencialmente ensejados pelo romance, que correspondem a uma tentativa de identificar a sua atmosfera e de provocar efeitos estéticos que possam remeter àquilo que o romance acende. Além disso, há uma trasmutação da narrativa, da história, com seus personagens e acontecimentos. Igualmente, as idéias que o romance defende, as ideologias e as concepções que lhe são inerentes, são também, de algum modo, codificadas na realização do filme.

Tal tentativa de imitação fica explicitada no próprio termo adaptação, que, do modo como é usado comumente, transmite uma idéia de semelhança, de transposição de um meio para o outro. Segundo o ponto de vista aqui exposto, de fato a tarefa do realizador fílmico pode ser tomada como uma tradução da atmosfera e de certos atributos qualitativos da narrativa do romance, assim como da própria narrativa e das suas idéias. Entretanto, isso vai depender inevitavelmente da concepção que o realizador tem a respeito do romance, bem como do seu interesse e do próprio cuidado que dedica à adaptação enquanto tradução. Assim, a adaptação é um signo que representa a

tradução, para o cinema, não do romance, mas da idéia que os realizadores têm deste. Em grande parte, é o analista que se coloca no lugar a partir do qual se podem buscar os traços que indicam uma tradução, simplesmente em virtude do fato de que o filme é declaradamente uma adaptação. Em outras palavras, quando o realizador fílmico declara que o seu filme é uma adaptação, nesse momento ele está fazendo a adaptação.

A partir do ato performativo de se declarar que o filme é uma adaptação de determinado romance, podemos analisar a tradução intersemiótica entre cinema e literatura. Passamos a buscar os pontos de continuidade e descontinuidade, ou, segundo a teoria que aqui construímos, a forma como foram feitas as traduções, ou os seus índices e resultados. Isso quer dizer que, *a priori*, a adaptação não existe, mas somente a partir do momento em que ela é reconhecida por alguém. O que o cineasta faz é espalhar o boato e plantar as evidências, as quais podem ser colhidas e reconhecidas, ou não, por quem vê ou analisa o filme.

Porém, o que encontramos como resultado da análise pode ser uma visão de mundo completamente diferente, ou uma estética que dê vazão a sensações antagônicas em relação ao romance, ou a amplificação de personagens e eventos, em detrimento de outros, no que concerne à história do romance. A punição de Ripley em *O sol por testemunha* pode ser tomada como um exemplo disso, não simplesmente porque o castigo não acontece nos romances, mas porque a própria idéia neles defendida relaciona-se com a impossibilidade de Ripley ser pego. Não é possível puni-lo, pelo simples fato de que ele destrói os rastros que deixa, ou, quando isso não é possível, elimina quem pode encontrá-los. Os signos não estão colocados diante de Ripley para que ele os decifre. Ao contrário, ele cria e apaga os signos, de acordo com seu desejo. Ele é o próprio criador.

Em relação ao Ripley de Minghella, o fato de ser atormentado por seus fantasmas, triste e *gay*, marca uma profunda diferença em relação ao Ripley do romance, o qual faz questão de matar também o seu passado. A carta que envia para Tia Dottie já dá uma indicação de que ele quer começar uma nova vida, sem nenhuma conexão com lembranças antigas. De fato, ele assume provisoriamente uma nova identidade e deixa para trás seus conhecidos, da mesma forma como deixa o país. Os assassinatos de dois americanos de famílias ricas – Dickie e Freddie – não parecem mero acaso, no que diz respeito à nacionalidade das vítimas, senão um sinal do seu desejo de eliminar os americanos da sua sofisticada vida européia. Isso parece diferente no Ripley do filme, aparentemente impotente para se ver livre dos seus compatriotas. Estes acabam representando uma espécie de angustiante marca do passado, da qual não consegue se livrar. Em suma, a sua debilidade é uma característica que o distingue marcadamente do poder do Ripley de Highsmith.

Por sua vez, o Ripley de Wim Wenders questiona-se sobre sua existência e sua identidade, perambula entre as cidades, e parece simbolizar a admiração e o desejo de aproximação do próprio diretor em relação aos Estados Unidos. Ripley é um espectro sem destino, um caubói solitário, um *easy rider* desleixado dentro de uma narrativa *noir*. Trata-se, portanto, de um personagem bastante distinto do Ripley de Highsmith. Este se estabelece na Europa e se ocupa dos detalhes do dia a dia, de sua pintura, suas plantas, seus estudos de alemão e francês, além da manutenção de sua casa ordenada. Por meio da adaptação que realizou, Wenders "namora" com os Estados Unidos e homenageia o cinema, inclusive ao transformar os mafiosos do submundo dos jogos em gângsteres da indústria de filmes pornográficos, vividos por atores que na verdade são diretores de cinema. Enquanto isso, o Ripley de Highsmith menospreza a sociedade americana, infestada pela máfia, pelo jogo e pela corrupção.

Finalmente, o Ripley de Cavani é a condensação de um caráter inescrupuloso, sádico, dominador e autoconsciente. A certeza do personagem em relação a si mesmo se coaduna com a narrativa linear que se desenvolve. Assim, o Ripley do filme marca sua diferença em relação ao personagem do romance, que não pretende dominar nem ferir, senão comprovar uma tese, à qual já nos referimos anteriormente. Ao mesmo tempo, com sua linearização que procura neutralizar o aparelho cinematográfico, o filme adota uma postura marcadamente diferente do texto-fonte, o qual funciona como uma meta-narrativa, referindo-se a outras narrativas e as enfatizando, em vez de apagar as marcas de sua própria construção.

O potencial produtivo da adaptação, assim como de sua análise, se deve, em grande parte, exatamente ao fato de que se descortina, por meio de ambas as atividades, uma infinidade de possibilidades de significação, com freqüência divergentes. Para além da interpretação que o cineasta faz do romance e leva para o filme, ocorre também a inclusão de elementos próprios do mundo e dos interesses do tradutor. Da mesma forma, a análise é feita a partir de um recorte específico e por meio de uma abordagem própria do analista.

Podemos sugerir que a metodologia aqui descrita caminha na direção de sistematizar o processo de análise, de forma que cada um dos níveis de tradução seja necessariamente considerado. Desse modo, ainda que o recorte, os meios e os propósitos do analista continuem operando, eles já estarão incluídos na lógica estabelecida. Além disso, a mesma técnica pode servir para se compreender a relação entre obras codificadas em outros sistemas de signos que não o cinema e a literatura, desde que sejam levadas em conta a sua materialidade, as suas convenções e a sua poética.

CONCLUSÃO

Por mais complexa e repleta de variáveis que seja a questão da adaptação cinematográfica, seu exame enquanto campo teórico é vantajoso em diversos aspectos. Partimos do pressuposto de que existe uma demanda de compreensão das transformações sofridas pelos signos, as quais provocam a multiplicação destes e o aumento de sua complexidade. No caso da adaptação cinematográfica, uma vez que ela tem desempenhado diversas funções e estado quantitativamente presente na produção de signos, a capacidade de analisá-la sob óticas variadas torna-se premente.

Consideramos ingênuo afirmar que o cinema faz uma simplificação do material literário de forma a torná-lo mais apto a ser digerido pelas massas. Se na passagem para o cinema, uma narrativa ocasionalmente tenha alguns elementos selecionados em detrimento de outros, ou que se utilize de convenções cinematográficas supostamente assimiladas pelo público em geral, deixa à sombra que as imagens contêm muito mais significado em potencial do que aquilo que meramente uma análise do enredo ou da narrativa deixa antever. Em outras palavras, uma mera análise da seleção, amplificação ou redução que é feita no que concerne ao material narrativo do romance para o filme deixa de esclarecer e identificar outros índices, além de provavelmente desconsiderar as questões materiais e ideológicas.

Por outro lado, uma avaliação puramente formalista corre o risco de ignorar a rede de intertextos que se forma a partir da adaptação de uma obra literária. Uma análise detida na materialidade do filme pode esclarecer a construção do olhar e sua artificialidade, mas a identificação das referências culturais depende de uma investigação que tenha esse propósito. A importância disso reside especialmente no reconhecimento de que o cinema dialoga com outras obras, sistemas de signos e com as

próprias experiências de vida, o que significa que a habilidade para perceber os intertextos influencia de forma determinante o processo de significação.

Deve-se atentar também para o fato de que a identificação de um significado, ou de idéias ou de uma ideologia por trás do filme, sem se considerar a materialidade e a construção narrativa, carrega o risco de ignorar a carga de conceitos e concepções presentes tanto no uso do sistema de signos, seus elementos e convenções, como na seleção, ênfase ou eliminação do material narrativo e das referências intertextuais.

Por meio deste trabalho, foi possível definir uma proposta teórica concreta, baseada na semiótica de Charles Sanders Peirce, que balisasse logicamente a análise da relação entre filme e livro e, mais amplamente, entre cinema e literatura. Entendemos que a definição dessa base teórica permite fornecer critérios lógicos para comprovar a imbricação entre os níveis qualitativo, narrativo e conceitual das obras em questão.

Assim, as análises que empreendemos das adaptações tornaram possível a aplicação da teoria de análise da tradução intersemiótica definida. Pudemos comprovar que se trata de um método que lança diferentes perspectivas sobre a adaptação, considerando-a como uma tradução icônica, indexical e simbólica. A partir das análises da tradução icônica, verificamos como a transmutação se dá de forma qualitativa, no seu potencial significativo e na sua capacidade de expressar conteúdos mais relacionados à atmosfera, aos sentimentos e às emoções. As análises da tradução indexical permitiram que se investigassem as marcas ou rastros do romance no filme, ou seja, os índices que testemunham e se conectam com os elementos do romance; nesta análise, pudemos comprovar a existência de índices que remetem a outros textos. Finalmente, por meio das análises da tradução simbólica, pudemos alcançar um interpretante para cada adaptação, o qual também se configura em signo, de forma que o processo de significação possa continuamente ser desenvolvido.

As escolhas realizadas na construção de um filme, ainda que ele seja baseado em um romance, estarão freqüentemente ligadas de modo mais contundente às idéias, preferências e interesses do realizador, do que ao próprio romance, que normalmente funciona como base narrativa. A adaptação não corresponde a uma transposição do material literário, mas potencialmente de uma interpretação do romance feita pelos realizadores do filme, os quais, deliberadamente ou não, selecionam ou acrescentam o que lhes interessa, de acordo com sua visão de mundo particular, assim como apagam aquilo que menos lhes atrai (CRUZ, 2004b). Além disso, de acordo com os seus interesses, os realizadores podem preferir nem mesmo estabelecer uma interpretação, mas decidir partir de alguma motivação do romance para construir uma história própria.

Qualquer que seja a postura do cineasta diante do romance, deve-se destacar que os livros e os filmes formam uma rede dialógica que se enriquece em todas as direções. As fronteiras entre as linguagens e artes tendem a se desfazer, especialmente se atentarmos para as trocas mútuas (CRUZ, 1997), mas também se pensarmos nas tendências tecnológicas, que apontam cada vez mais para posibilidades transmidiáticas.

A separação que tradicionalmente se faz entre as linguagens é por vezes mais didática e política do que efetiva. Como vimos, trata-se freqüentemente de uma disputa de territórios baseada em critérios pouco científicos, como a tradição ou o suposto valor cultural. Nossa proposta buscou contribuir com a desmontagem de barreiras que, assim consideramos, prejudicam tanto a decifração quanto a construção de significados.

Ainda assim, é necessário levar em consideração que há diferenças de fruição da palavra escrita do romance, em relação ao multimidiatismo do cinema. Como vimos, a lógica da escrita tende ao simbólico, ao abstrato, o qual pode ser rompido de acordo com a inclusão de recursos que aumentem a capacidade indexical e/ou icônica. Os elementos da narrativa, rastros de algum existente, assim como as referências

intertextuais, por exemplo, incrementam a indexicalidade, assim como recursos estéticos, imagens recorrentes, descrições, metáforas e narrativas espaciais podem aumentar a iconicidade. No caso do cinema, a simultaneidade de meios – como as imagens em movimento (incluindo cores, iluminação, ângulos de tomada, enquadramento, ritmo e ordem impressos pela montagem, corte, plano); os ruídos, a música, os diálogos, as palavras escritas – constitui uma outra forma de significar. Por isso, consideramos necessário entrar na lógica de cada sistema de signos, para assim compreendermos melhor a sua relação e suas implicações.

Foi possível comprovar também que as obras particulares ofereceram elementos para a teorização, tanto no que concerne ao seu conteúdo quanto aos elementos formais. Dessa forma, buscamos atentar para o fato de que o processo de significação não prescinde de um exame dos signos em particular, o que significa que a definição, com base semiótica, de uma lógica de análise não implica um engessamento da teoria.

Uma vantagem adicional da proposta aqui realizada é a sua contribuição para a sistematização teórica e para o reforço da pesquisa sobre adaptação cinematográfica. Como discutimos, apesar de sua presença, sob várias formas, ao longo de toda a história do cinema, somente recentemente houve um impulso nos estudos sobre adaptação. Portanto, este trabalho representa um esforço a mais para demonstrar a relevância da questão e para estabelecer possíveis métodos de análise.

A partir da contribuição que aqui apresentamos, é possível estabelecer um estudo multifacetado de uma adaptação em particular, assim como buscar identificar formas de sistematização do processo de adaptação, da forma como tem sido realizado. Isso significa que, a partir da lógica/semiótica peirciana, a sistematização do campo das relações entre cinema e literatura também pode ser empreendida. Adicionalmente, a

mesma lógica aqui utilizada pode nortear a análise de obras construídas sobre outros sistemas de signos, ou a análise de traduções entre outros sistemas de signos, desde que se atente para as particularidades, a estrutura lógica e a poética de cada linguagem. Do mesmo modo, cada obra em particular tem algo a contribuir para a própria teoria, como pudemos atestar nas análises das obras de Highsmith e suas adaptações. Em outras palavras, parece-nos mais produtivo auscultar os signos, ouvir o que eles têm a nos dizer, do que meramente aplicar sobre eles uma ordem que lhes é exterior e à qual eles possivelmente não estejam dispostos a obedecer.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação*: Encruzilhadas da intertextualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANDREW, Dudley. Adaptation. In: MAST, Gerald et al. *Film theory and criticism*: Introductory readings. New York: Oxford University Press, 1992, p. 420-428.

___. Adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. London: The Athlone, 2000, p. 28-37.

___. *As principais teorias do cinema*: uma introdução. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Tradução de Maria da Conceição Lopes da Silva. Lisboa: Edições 70, 1989.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Tradução de: Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995.

___. *As teorias dos cineastas*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Papirus, 2003.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Traduzido por Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BADIOU, Alain. *Imágenes y palabras*: escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*: a teoria do romance. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

BALÁZS, Bela. The close-up. In: MAST, Gerald et al. *Film theory and criticism*: Introductory readings. New York: Oxford University Press, 1992, p. 260-267.

BARTHES, Roland. *Aula*: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França. Tradução e pósfácio de Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Cultrix, 1996-7.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAZIN, André. Adaptation or the cinema as digest. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. London: The Athlone, 2000, p. 19-27.

BERGMAN, Ingmar, dir. *O sétimo selo*. Com: Max Von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bengt Ekerot., 1957.

BÍBLIA. *Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas*. New York: Watchtower Bible and Tract Society of New Yoirk, 1967. 1v.

BLUESTONE, George. The limits of the novel and the limits of the film. In: ROSS, T. J. (org.). *Film and the liberal arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1970. p. 97-101.

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

BRAKHAGE, Stan. Metaphors on vision. In: MAST, Gerald et al. *Film theory and criticism*: Introductory readings. New York: Oxford University Press, 1992, p. 71-78.

BREMOND, Claude. Ética do filme e moral do censor. In: MORIN, Violette; BREMOND, Claude; METZ, Christian. *Cinema, estudos de semiótica*. Tradução de Luiz Felipe Baêta Neves. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 48-93.

BUCHKA, Peter. *Olhos não se compram*: Wim Wenders e seus filmes. Tradução de: Lúcia Nagib. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations from text to screen, screen to text*. Routledge, 1999.

CAVANI, Liliana, dir. *Galileo*. [*Galileu*]. Com Cyril Cusack, Georgi Kaloyanchev, Nikolay Doychev, Miroslav Mindov, Georgi Cherkelov, Mikhail Mikhajlov, 1969.

___, dir. *Portieri di notte*. [*O porteiro da noite*]. Com Dirk Bogarde, Charlotte Rampling, Philippe Leroy, Gabriele Ferzetti, Isa Miranda, 1974.

___, dir. *Francesco*. [*Francesco*]. Com Mickey Rourke, Helena Bonham Carter, Mario Adorf, Gerolamo Alchieri, Paolo Bonacelli, 1989.

___, dir. *Ripley's game*. [*O retorno do talentoso Ripley*]. Com John Malkovich, Dougray Scott, Ray Winstone, 2002.

CHARNEY, Leo. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 317-334.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice-versa). In: MAST, Gerald et al. *Film theory and criticism*: Introductory readings. New York: Oxford University Press, 1992, p. 403-419.

CINÉMA Cinemas 66. *Don Kent; Joan Dupont; Patricia Highsmith*: 6 parts, starting with "Good Morning, Vietnam" with Robin Williams; No. 6: Patrícia Highsmith (A2). 11 set. 1988. 66' (Highsmith part from 30' to 40'). VHS, son., color. Fr.

CLÉMENT, René. *Plein soleil*. [O sol por testemunha]. Com Alain Delon, Maurice Ronet, Marie Laforet, 1959.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 259-288.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema*: espetáculo, narração, domesticação. São Paulo: Scritta, 1995.

COUTINHO, Evaldo. *A imagem autônoma*: ensaio de teoria do cinema. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1972.

CROCOLI, Aldir. Francisco, o peregrino da paz. Entrevista concedida a IHU On-line. *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, São Leopoldo, ed. 238, p. 8-13, out. 2007. Disponível em: http://unisinos.br/ihu/uploads/publicacoes/edicoes/1191270288.6pdf.pdf. Acesso em: 5 jan. 2008.

CRUZ, Décio Torres. Tradução de traduções. *A Tarde - Cultural*, Salvador, p. capa-3, 23 mar. 1996.

___. *Post-modern meta-narratives*: literature in the age of image. Scott's Blade Runner and Puig's novels. 1997. 302f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). State University of New York, Buffalo.

___. *O pop*: literatura, mídia e outras artes. Salvador: Quarteto, 2003.

___. O cinema como linguagem pedagógica/ideológica para o ensino de línguas estrangeiras: (re)descobrindo a cultura do outro. In: MOTA, Kátia; SCHEYERL, Denise (Org.). *Recortes interculturais na sala de aula de línguas estrangeiras*. Salvador: EDUFBA, 2004a, p. 143-172.

___. *Teorias da narrativa e história do cinema*. Notas de aula da disciplina Estudos Culturais, Pós-Graduação em Letras e Lingüística, UFBA, 2004b.

DELEUZE, Gilles. Récapitulation des images et des signes. In: ___. *L´image temps*. Paris: Lês Éditions de Minuit, 1985, p. 38-61.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro, tradutores. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

___. *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo : Perspectiva, 2005.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e castigo*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ECO, Umberto. *Tratado geral de semiótica*. 4ª ed.. Tradução Antônio de Pádua Danesi e Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

___. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

___. Novels, films and the word/image wars. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). *A companion to literature and film*. USA: Blackwell, 2004, p. 1-22.

EPSTEIN, Jean. Bonjour cinema - Excertos. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 276-279.

___. A inteligência de uma máquina. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 283-292.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. revisada. São Paulo: Globo, 2005.

FREARS, Stephen, dir. *Dangerous Liaisons*. [*Ligações perigosas*]. Com Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer, Swoosie Kurtz, Keanu Reeves, 1988.

FÜLLER, Samuel, dir. *Les cadavres exquis de Patricia Highsmith*, 1996.

GENETTE, Gérard. *O discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [19--].

HARRINGTON, John. *The rhetoric of film*. New York: Holt, Rheinhart and Winston, 1973.

HERMANN, Cathrin. *Sadiconazista-Filme*: Sexualisierung des Gewaltverhältnisse. Wien, 2002. Disponível em: http://textfeld.ac.at/text/702. Acesso em: 20 jan. 2008.

HIGHSMITH, Patricia. *The talented Mr. Ripley, Ripley under ground, Ripley´s game*. New York: Everyman's, 1999.

___. *Ripley debaixo d'água*. Tradução Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

___. *O garoto que seguiu Ripley*. Tradução Álvaro Hattnher. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

___. *Carol*. Tradução de Roberto Grey. Porto Alegre: L&PM, 2006a.

___. *Pacto sinistro*. Tradução Tite de Lemos. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006b.

HITCHCOCK, Alfred, dir. *Strangers on a train* [*Pacto sinistro*]. Com Farley Granger, Ruth Roman, Robert Walker, 1951.

___, dir. *Psycho* [*Psicose*]. Com Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, 1960.

HOPPER, Dennis, dir. *Easy rider* [*Sem destino*]. Com Peter Fonda, Dennis Hopper, Antonio Mendoza, 1969.

HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism*: history, theory, fiction. London: Routledge, 1988.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 21. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

JONZE, Spike, dir. *Adaptation* [*Adaptação*]. Com Nicholas Cage, Meryl Streep e Chris Cooper. Estados Unidos, 2002, 113m.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.

KETNER, Kenneth Laine; KLOESEL, Christian J. W. (Eds.). *Peirce, semeiotic, and pragmatism*: essays by Max H. Frisch. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

KOFF, Rogério Ferrer. *Pensando com o cinema*: uma aventura interdisciplinar. Santa Maria: FACOS/UFSM, 2002.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*: uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KUNZEL, Uwe. *Wim Wenders*: ein Filmbuch. Freiburg: Dreisam-Verlag, 1981.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEFEVERE, André. *Translation, rewriting and the manipulation of literary frame*. London: Rotledge, 1992.

LEITE, Sergio Lara. *A literatura no cinema*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

LILIENTHAL, Peter, dir. *Es herrscht Ruhe im Land* [A paz reina no país]. Com Zita Duarte, Eduardo Durán, Henriqueta Maya, Mario Pardo, 1976.

___, dir. *Das Schweigen des Dichters* [O silêncio do poeta]. Com Ya'ackov Ben-Sira, Peter Freistadt, Daniel Kedem, Towje Kleiner, 1987.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MANZANO, Luiz Adelmo F.. *Som-imagem no cinema*: a experiência alemã de Fritz Lang. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

MARRONE, Gaetana. *The gaze and the labyrinth*: the cinema of Liliana Cavani. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAY, Renato. *A aventura do cinema*. Tradução de Noêmio Spínola e Nemésio Salles. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

MCFARLANE, Brian. *Novel to film*: an introduction to the theory of adaptation. New York: Oxford University Press, 1996.

MERREL, Floyd Merrell. *Peirce, signs and meaning*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

METZ, Christian. O cinema moderno e a narração. In: ___. *A significação no cinema*. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 1972, cap. 6, p. 173-216.

MINGHELLA, Anthony. *Interviews*. In: BBC. Meridian Feature. 1997. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/bbcfour/audiointerviews/profilepages/minghellaa1.shtml. Acesso em: 29 abr. 2007.

___, dir. *The English patient*. [*O paciente inglês*]. Com Ralph Fiennes, Juliette Binoche, Kristin Scott Thomas, William Dafoe, 1996.

___, dir.. *The talented Mr. Ripley* [*O talentoso Ripley*]. Com Matt Damon, Gwyneth Paltrow, Jude Law, Cate Blanchett, 1999.

MONACO, James. *Film verstehen*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

NADEAU, Chantal. Girls on a wired screen: Cavani's cinema and lesbian S/M. In: GROSZ, Elizabeth; PROBYN, Elspeth (Ed.). *Sexy bodies*: the strange carnalities of feminism. New York and London: Rouledge, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

OLIVEIRA, Marynize Prates de. *Olhares roubados*: cinema, literatura e nacionalidade. Salvador: Quarteto, 2004.

PEARY, Gerald. Cavani's game: A new Ripley film reaches the small screen. Film Culture. *The Boston Phoenix*, Boston, dez. 2003. Disponível em: http://www.bostonphoenix.com/boston/movies/film/documents/ 03395226.asp. Acesso em: 10 dez. 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Tradução de: Octanny Silveira de Motta e Leônidas Hegenberg. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

___. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*: icônico e verbal. São Paulo: Cortez&Moraes, 1979.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

POMERANCE, Murray. *Bad*: Infamy, darkness, evil, and slime on screen. Albany: State University of New York Press, 2004.

RAUH, Reinhold. *Wim Wenders und seine Filme*. München: Wilhelm Heyne, 1990.

RAUMA, Sara I. *Cinematic dialogue, literary dialogue, and the art of adaptation*: dialogue metamorphosis in the film adaptation of "The green mile". 2004. 141f. Tese (Pós-graduação em Inglês). University of Jyväskylä. Disponível em: http://thesis.jyu.fi/v04/G0000703.pdf. Acesso em: 1 ago. 2008.

RAVETTO, Kriss. Mixing memory with desire. In: ___. *The unmaking of fascist aesthetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001, Cap. 4, p. 149-186.

RAY, Nicholas, dir. *Rebels without a cause* [*Juventude transviada*]. Com James Dean, Natalie Wood, Sal Mineo, Jim Backus, 1955.

___, dir. *King of kings* [*O rei dos reis*]. Com Jeffrey Hunter, Siobhan McKenna, Hurd Hatfield, 1961.

RAY, Robert B. The field of literature and film. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. London: The Athlone, 2000, p. 19-27.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction*: comtemporary poetics. London and New York: Routledge, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte & indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROSS, Diana; GAYE, Marvin. You are everything. Intérpretes: Diana Ross; Marvin Gaye. In: ___. *The Duet Album*. U.S.A.: Motown, 1973. Faixa 1.

SAMPAIO, Camila Pedral. O cinema e a potência do imaginário. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000, p. 45-69.

SANTAELLA, Lucia. Por uma classificação da linguagem escrita. In: *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1980. p. 143-160.

___. *A teoria geral dos signos*: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

___. Por uma classificação da linguagem visual. In: MACHADO, Arlindo. Face, São Paulo, v. 2, n. 1, p 43-68, jun. 1989.

___. *Matrizes da linguagem e pensamento*: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, Fapesb, 2005a.

___. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005b.

SANTANA, Sergio Ricardo Lima de. *Olhares sobre a adaptação cinematográfica de 'O jogo de Ripley' em 'O amigo americano'*. 2005. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Lingüística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

___. O narrador de Os sertões e de Guerra de Canudos na construção do personagem Antônio Conselheiro. *Revista Outros Sertões*. Salvador, v. 1, n. 1, p. 23-34, jun., 2005.

SCHLESINGER, John, dir. *Midnight cowboy* [Perdidos na noite]. Com Jon Voight e Dustin Hoffman. Estados Unidos, 1969, 113m.

SCHMID, Daniel, dir. *Schatten der Engel* [Sombras dos anjos]. Com Ingrid Caven, Rainer Werner Fassbinder, Klaus Löwitsch, 1976.

SCOTT, Ridley, dir. *Blade Runner* [Blade Runner, o caçador de andróides]. Com Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young. Warner Home Video, 1993, 117m.

SHOHAT, Ella. Sacred word, profane image. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). *A companion to literature and film*. USA: Blackwell, 2004, p. 23-45.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. *Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema*. 2006. Tese (Doutorado em Letras e Lingüística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*: Édipo Rei. Édipo em Colono. Antígona. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama Kury. 9ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

SOUZA, Licia Soares de. Contribuição da semiótica de Peirce para o estudo da narrativa. *Caligrama*: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia. v. 2, n. 1, jan. – abr. 2006. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/caligrama/edicao_4.htm>. Acesso em: 30. abr. 2007.

SPIELBERG, Steven, dir. *Jaws* [*Tubarão*]. Com Roy Scheider, Robert Shaw, Richard Dreyfuss, 1975, 150m.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of film adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. London: The Athlone, 2000, p. 19-27.

___. Introduction: the theory and practice of adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (Ed.). *Literature and film*: a guide to theory and practice of film adaptation. USA: Blackwell, 2005, p. 1-52.

STAM, Robert *et al*. *New vocabularies in film semiotics*: structuralism, post-structuralism and beyond. London, New York: Routledge, 1992.

TOROP, Peeter. Translation as translating as culture. *Sign Systems Studies*: An international journal of semiotics and sign processes in culture and nature. v. 30.2,

2002, p. 593-605. Disponível em: www.ut.ee/SOSE/sss/volumes/volume_30_2.htm. Acesso em: 2. out. 2008.

TRUFFAUT, François. *O prazer dos olhos*: escritos sobre cinema. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETE, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.

WALLER, Marguerite. Signifying the holocaust: Liliana Cavani's Portieri di notte. In: PIETROPAOLO, Laura; TESTAFERRI, Ada (Ed.). *Feminisms in the Cinema*. Indianapolis: Indiana Univerdity Press, 1995, cap. 12, p. 206-219.

WALTHER-BENSE, Elisabeth. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

WENDERS, Wim. *Die Logik der Bilder*: Essays und Gespräche. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1988.

___, dir. *Summer in the city*. Com Hanns Zischler, Libgart Schwarz, Edda Köchl, 1970.

___, dir. *Alice in den Städten* [Alice nas cidades]. Com Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, Lisa Kreuzer, 1974.

___, dir. *Im Lauf der Zeit* [No passar do tempo]. Com Rüdiger Vogler, Hans Zischler, Lisa Kreuzer, 1976.

___, dir. *Der amerikanische Freund* [*O amigo americano*]. Com Dennis Hopper, Bruno Ganz e Lisa Kreuzer, 1977, 125m.

___, dir. *Paris, Texas*. Com Harry Dean Stanton, Nastassja Kinski, Dean Stockwell, Aurore Clément, 1984.

___, dir. *Der Himmel über Berlin* [*Asas do desejo*]. Com Bruno Ganz, Solveig Dommartin, Otto Sander, 1987.

___, dir. *In weiter ferne, no nah!* [*Tão longe, tão perto*]. Com Otto Sander, Bruno Ganz, Nastassja Kinski, 1993.

WHELEHAN, Imelda. Adaptations: the contemporary dilemmas. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations from text to screen, screen to text*. Routledge, 1999, p. 3-19.

WILSON, Andrew. *Schöner Schatten*: Das Leben von Patricia Highsmith. Berlin: BVT, 2005.

WOLF, Sergio. *Cine/Literatura*: ritos de pasaje. Buenos Aires: Paidós, 2004.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

___. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINE, Tânia. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, Instituto Itaú Cultural, p. 61-89, 2003a.

___. Cinema: Revelação e engano. In: ___. *O olhar e a cena*: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003b, p. 31-57.

ŽIŽEK, Slavoj. "Sensibilidade para a inércia". *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!. (2004): 4-6.