



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**FRANCISCO ROMÁRIO NUNES**

***THE ROAD: O TEMA DA VIOLÊNCIA DA ESCRITA PARA AS TELAS***

**FORTALEZA**

**2015**

FRANCISCO ROMÁRIO NUNES

*THE ROAD*: O TEMA DA VIOLÊNCIA DA ESCRITA PARA AS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- N925r Nunes, Francisco Romário.  
The road : o tema da violência da escrita para as telas / Francisco Romário Nunes. – 2015.  
149 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Literatura comparada.  
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
- 1.McCarthy,Cormac,1933-.A estrada – Crítica e interpretação. 2.Hillcoat,John,1961-.A estrada (Filme) – Adaptações para cinema. 3.Literatura – Adaptações – Traduções. 4.Violência na literatura. 5.Violência no cinema. 6.Cinema e literatura.

---

CDD 791.436570905

FRANCISCO ROMÁRIO NUNES

*THE ROAD*: O TEMA DA VIOLÊNCIA DA ESCRITA PARA AS TELAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Departamento de Literatura, da Universidade Federal do Ceará como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Décio Torres Cruz  
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

---

Profa. Dra. Roseli Barros Cunha  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Aos meus pais Maria Ednir e Afonso Saldanha.

## AGRADECIMENTOS

Ao Pro. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela extraordinária orientação e incentivo desde a minha graduação.

A todos os professores que passaram por minha vida, do fundamental ao ensino médio, pela contribuição valorosa e conhecimento compartilhado.

Aos professores da FECLESC, do curso de Graduação em Letras/Inglês, especialmente Carlos Carvalho, pelos preciosos ensinamentos e apoio incondicional.

Aos professores das disciplinas que cursei na UFC, da Pós-Graduação em Letras: Antônio Vieira, Marcelo Peloggio, Odalice de Castro e Silva, Orlando Araújo, Stélio Torquato e Ulisses Infante.

À professora Ana Maria, pelas preciosas sugestões, na ocasião do Exame de Qualificação.

Aos professores Décio Cruz e Roseli Barros, que aceitaram o convite para compor a Banca de Defesa deste trabalho e contribuir com seu melhoramento.

Aos meus colegas da Secretaria da Pós-Graduação em Letras e aos colegas de mestrado, em especial à Raquel Barros, pela amizade e conversas enriquecedoras.

À Marília e sua família, pela ajuda que recebi quando cheguei a Fortaleza.

À minha grande família, especialmente meus pais Maria Ednir e Afonso Saldanha, e meus irmãos Leandro, Rondinelli, Silvânia, Silveria e Willamy, pelo enorme apoio.

À minha amada Giselle Andrade, pela paciência e estímulo, e por se fazer presente mesmo à distância.

A todos os amigos de Quixeramobim e Fortaleza, que contribuíram para tornar este sonho possível, meu muito obrigado!

A Deus, pela força e inspiração.

À FUNCAP, pelo apoio financeiro no período de 2013 e 2015, tornando possível esta pesquisa.

“My perfect day is sitting in a room with some blank paper. That’s heaven. That’s gold and anything else is just a waste of time.”

Cormac McCarthy

“A book’s a book and a film’s a film, I’ve done my book now you’ve got to do your film.”

Cormac McCarthy

## RESUMO

Este trabalho analisa a tradução da obra *The Road* (2006), de Cormac McCarthy, para o cinema, com foco na temática da violência e a forma como foi traduzida na narrativa fílmica. *The Road* narra a história de um pai e seu filho, ambos sobreviventes de uma catástrofe ocorrida na terra. Juntos caminham em direção à costa sul dos Estados Unidos. Durante a jornada, os personagens reescrevem a História americana, país que obteve sua expansão territorial do norte para o sul. No entanto, não há nada para conquistar, pois o Oeste vive dias pós-apocalípticos. Dessa forma, os personagens vagueiam entre cadáveres e buscam proteger-se de grupos que praticam canibalismo. O romance, com esse enredo, alcançou popularidade no seu país de origem, assim como obteve prestígio da academia, que culminou com o prêmio Pulitzer de ficção. Três anos depois de seu lançamento, *The Road* foi adaptado para o cinema com o título homônimo, dirigido por John Hillcoat. Nosso principal objetivo, portanto, é investigar quais as estratégias usadas pelo diretor para traduzir o tema da violência no cinema. Partimos da hipótese de que o filme traduziu a violência, seguindo parâmetros do melodrama hollywoodiano, por meio de uma construção narrativa que busca fazer com que o espectador crie identificação com os personagens. Para tal, recorreremos à leitura das obras dos seguintes teóricos dos Estudos da Tradução: Lefevere (1992), Toury (1995) e Even-Zohar (1990). Por conseguinte, realizamos a leitura de teóricos que discutem a respeito de adaptações literárias para o cinema como: Cattrysse (1992), Stam (2008) e Hutcheon (2013). Embasamos ainda nos críticos de cinema: Machado (2011), Xavier (2003, 2012) e Bordwell (1985). Sobre a representação da violência na literatura e no cinema, optamos por Leenhardt (1990), Lins (1990), Ginzburg (2012), Abel (2007), Hikiji (2012), e Mongin (1999). Por fim, acerca da fortuna crítica de McCarthy, destacamos Cant (2009), Ellis (2006), Walsh (2009) e Hage (2010), entre outros. Os resultados mostraram que a adaptação fílmica traduziu a violência de modo que ela acentuasse o melodrama, reforçando a condição precária dos personagens no tempo-espaço da narrativa e incorporando estratégias narrativas que reproduzissem no espectador certa identificação com os personagens pai e filho.

**Palavras chave:** Literatura. Tradução. Cinema. Violência.

## ABSTRACT

This paper analyzes the translation of the book *The Road* (2006), by Cormac McCarthy, to cinema, focusing on the theme of violence and the way it was translated to film. *The Road* tells the story of a father and his son; both are survivors of a disaster on Earth. They walk towards the south coast of the United States. During this journey, the characters remake the American History, a country that obtained its territorial expansion from north to south. Nevertheless, there is nothing to be conquered because the West lives post-apocalyptic days. On this regard, the characters wander among corpses seeking protection from the groups that practice cannibalism. Having this plot, the novel achieved popularity in its home country, as well as it obtained academic prestige, which culminated with the Pulitzer Prize for fiction. Three years after its release, *The Road* was adapted to a film with the same title, directed by John Hillcoat. Our main aim, then, is to investigate which strategies the director used to translate the theme of violence in cinema. We assume that the film translated violence according to the patterns of Hollywood melodrama, through a narrative construction that intends to make the spectator have affection for the characters. For this purpose, we based our research on some authors of Translation Studies: Lefevere (1992), Toury (1995) and Even-Zohar (1990). Thereafter, we studied some theories concerning adaptation from literature to screen according to Cattrysse (1992), Stam (2008) and Hutcheon (2013). Related to cinema theory, we studied Machado (2011), Xavier (2003, 2012) and Bordwell (1985). We also investigated the depiction of violence in literature and in the film, according to the authors Leenhardt (1990), Lins (1990), Ginzburg (2012), Abel (2007), Hikiji (2012) and Mongin (1999). Finally, we discussed some critical essays on McCarthy, pointing out Cant (2009), Ellis (2006), Walsh (2009), and Hage (2010), among others. The results showed that the adaptation translated violence in a way it reinforced the melodrama, highlighting the characters' hazardous condition in both the time and the space of this narrative film, and incorporating narrative strategies which could make the spectator identify with the father and his son.

**Keywords:** Literature. Translation. Cinema. Violence.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>The Road West</i> , New Mexico, 1938, de Dorothea Lange .....	120
Figura 2 – <i>US Highway 40</i> , California, 1936, de Dorothea Lange.....	120
Figura 3 – <i>Abandoned Farm</i> , Texas, 1938, de Dorothea Lange .....	120
Figura 4 – Imagem do Pai e Filho na estrada .....	121
Figura 5 – Carros empilhados à direita no filme <i>The Road</i> .....	121
Figura 6 – Casa abandonada em <i>The Road</i> .....	122
Figura 7 – Imagem de uma placa com a frase “Behold the valley of slaughter” .....	124
Figura 8 – Plano fechado: o menino olha para corpos pendurados .....	125
Figura 9 – Plano aberto: intensificação da cena .....	126
Figura 10 – Imagem em plano detalhe da arma com dois cartuchos.....	127
Figura 11 – O pai ensina o filho a usar a arma mas o menino reluta .....	128
Figura 12 – Sequência de encontro com um membro de uma gangue .....	129
Figura 13 - Em primeiro plano, o garoto segura a arma.....	130
Figura 14 – Sequência em que o pai ameaça atirar no menino .....	131
Figura 15 – Plano médio: pai e filho se olham no reflexo dos espelhos .....	133
Figura 16 – O velho aponta o dedo em direção ao homem .....	134
Figura 17 – Primeiro plano: corte para a arma sobre o prato .....	134
Figura 18 – Sequência de encontro com o ladrão.....	135
Figura 19 – Ângulo <i>plongée</i> : pai e filho deitados na praia.....	137
Figura 20 – Último plano do filme: imagem do menino em plano médio .....	137

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2. ESTUDOS DA TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>2.1. Estudos da Tradução: a relação entre a teoria dos polissistemas, os estudos descritivos e o conceito de reescritura .....</b>	<b>16</b>
<b>2.2. Estudos da Adaptação: um diálogo intertextual entre literatura e cinema .....</b>	<b>32</b>
<b>3. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA E NO CINEMA .....</b>	<b>50</b>
<b>3.1. A construção da narrativa cinematográfica.....</b>	<b>50</b>
<b>3.2. A representação da violência na literatura e no cinema .....</b>	<b>63</b>
<b>4. CORMAC MCCARTHY E <i>THE ROAD</i>: O TEMA DA VIOLÊNCIA DA ESCRITA ÀS TELAS .....</b>	<b>84</b>
<b>4.1. Cormac McCarthy e a escrita da violência .....</b>	<b>84</b>
<b>4.2. A violência em <i>The Road</i>, de Cormac McCarthy .....</b>	<b>100</b>
<b>4.3. O tema da violência no processo de adaptação de <i>The Road</i> para o cinema...</b>	<b>114</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS .....</b>	<b>149</b>

## 1. INTRODUÇÃO

O mundo ocidental costuma dividir as artes em diferentes campos de estudo, todavia, sempre houve relação e intertextos entre as formas de fazer arte. Historicamente, o ser humano criou objetos artísticos mesclando diversos elementos e, nisso, as artes têm encontrado caminhos férteis em possibilidades e inovações. A correspondência entre a literatura e o cinema é apenas um exemplo, pois, se avaliarmos melhor, veremos que a pintura, a escultura, a música, enfim, todas as artes, têm tirado proveito uma das outras. Nesse contexto, os Estudos da Tradução têm contribuído para compreendermos como se dão esses processos de convivência entre os diferentes sistemas de linguagem. Apesar das afinidades, ainda há certos conflitos que precisam ser verificados, principalmente, no que concerne à adaptação de obras da literatura para o cinema, em que, devido à mudança de sistema, podem surgir ressignificações importantes que falam de uma cultura, uma época e uma ideologia. Mesmo havendo relações entre os diferentes tipos de expressões artísticas, é preciso notar que, conforme Wellek & Warren (1976, p. 165) destacam, “cada uma das várias artes – artes plásticas, literatura e música – tem uma evolução individual, com diferente cadência e diferente estrutura interna de elementos.” Assim, cada linguagem se desenvolve criando sua própria estética, sua própria expressão e forma de representação do mundo.

Dentro dos Estudos da Tradução, acompanhamos a formulação de critérios que definem o que é a tradução em suas diferentes modalidades. Diversas teorias têm surgido ao longo das últimas décadas, com o intuito de situar estes estudos, principalmente no campo da Linguística Aplicada e da Literatura Comparada. Atualmente, algumas teorias sobre a tradução também têm sido influenciadas pelos Estudos Culturais, que lançam uma abordagem mais voltada para a questão da identidade e da representação de grupos minoritários. Nosso foco está mais voltado para a literatura e acreditamos que a cultura também dita os processos de tradução não somente interlinguais, mas intersemióticos, ou seja, aqueles em que um objeto é transmutado de um sistema a outro. Diante desse cenário, falar de tradução requer bastante cuidado e, de certa forma, é necessário evitar julgamento de valores. No entanto, não se pode negar a sua importância, visto que se trata de um fenômeno global que exerce influência em quase todas as áreas, especialmente nas Ciências Humanas.

Diante das constantes adaptações de obras literárias ao cinema, constata-se que a produção de textos passa por uma nova conotação, principalmente porque, quando uma narrativa literária, seja ela canônica ou não, alcança um determinado prestígio, se espera que

rapidamente ela seja roteirizada para o meio cinematográfico. Portanto, as resistências que antes separavam o texto escrito da tela têm se dirimido cada vez mais, pedindo, assim, que o público receptor tenha outro tipo de relação com o objeto artístico, já que agora este público, geralmente, pode interagir tanto com o texto quanto com o filme. Dessa forma, a configuração das linguagens literária e cinematográfica precisa ser contextualizada para definirmos quais processos perfazem esse movimento do texto à tela.

É tomando conhecimento desse contexto que analisamos a adaptação do romance *The Road* (2006), do escritor norte-americano Cormac McCarthy. *The Road* é o décimo trabalho literário deste autor que escreve desde a década de 1960, e que é considerado discípulo de Melville e de Faulkner (BLOOM, 2009, p. 1). O romance logo se tornou um dos mais vendidos nos Estados Unidos e garantiu ao autor o prêmio Pulitzer de ficção em 2007. Dois anos mais tarde, a história foi adaptada para as telas de cinema com a direção do cineasta australiano John Hillcoat.

A narrativa de McCarthy, como boa parte de sua obra, trabalha com a representação de uma violência severa, que coloca o leitor frente a imagens de crueldade e sangue. Essa violência, geralmente, surge sem um motivo aparente e surpreende por sua característica irracional (GILES, 2006, p. 18). Em uma entrevista concedida ao jornal New York Times em abril de 1992, Cormac McCarthy cita que “não há tal coisa como a vida sem derramamento de sangue.”<sup>1</sup> Ainda na mesma oportunidade, o autor afirma que acha perigoso acreditar que a humanidade possa viver em harmonia. Esse pensamento é refletido em sua produção literária que mistura as ramificações da violência com elementos míticos presentes no Oeste americano. Assim sendo, utilizamos este aspecto da ficção de McCarthy como recorte para delimitarmos nosso objeto de estudo, abordando, portanto, a representação da violência no texto literário, como também no cinema, verificando os procedimentos que o diretor Hillcoat usou para traduzir o tema na narrativa fílmica.

Os livros do escritor Cormac McCarthy vêm sendo revisados frequentemente pela crítica norte-americana, no entanto, fora desse sistema literário há poucos trabalhos sobre a obra do autor. Outro ponto importante a ser ressaltado refere-se ao fato de que cinco de seus livros já ganharam versões no cinema, dentre os quais se destacam seus últimos romances *No Country for Old Men* (2005) e *The Road*, e suas peças *The Sunset Limited* (2006) e *The Counselor* (2013). Nesse sentido, a literatura de McCarthy abre espaço para pensarmos a

---

<sup>1</sup> There's no such thing as life without bloodshed (Todas as traduções não referenciadas, ao longo do trabalho, são de nossa autoria).

relação entre literatura e cinema, como também a respeito da representação da violência. A violência é um tema central na ficção do escritor norte-americano, mas também tem sido explorada no sistema cinematográfico desde o seu surgimento ainda no final do século XIX.

Para o desenvolvimento desta pesquisa partimos da relação entre os Estudos de Tradução e da adaptação, estudo da criação da narrativa clássica no cinema, e de uma breve discussão sobre a representação da violência na ficção literária e cinematográfica, para logo após, analisarmos o romance *The Road*. Verificamos ser necessário traçar este panorama para situar e contextualizar a obra do escritor Cormac McCarthy, primeiro para entender as questões tradutórias e literárias e, em seguida no que concerne aos aspectos fílmicos.

Dessa maneira, no primeiro capítulo, abordamos os Estudos da Tradução destacando as principais contribuições nesse campo de pesquisa. Dentre as quais estão os estudos polissistêmicos, de Itamar Even-Zohar (1990), que discute a respeito dos diferentes sistemas literários e culturais que exercem influência na tradução. Em seguida, apresentamos os estudos descritivos da tradução desenvolvidos por Gideon Toury (1992). Nesse âmbito, o autor defende a descrição como norma para observar os parâmetros que regem como um texto é traduzido de uma língua a outra, conseqüentemente de uma cultura a outra. Em outro momento, temos o conceito de reescritura, de André Lefevere (2007). O autor admite que a tradução pode ser definida como uma reescritura, tendo em vista que ela é uma criação que é influenciada por padrões poetológicos e ideológicos de determinada cultura ou sistema.

Com base nessas premissas sobre a tradução em termos gerais, ainda na primeira parte do texto, iniciamos a discussão sobre os estudos da adaptação. Nesse cenário um nome que possui relevância é Patrick Cattrysse (1992). O crítico foi um dos primeiros a defender que a adaptação de obras literárias (ou de outros tipos) para o cinema também é um tipo de tradução, dialogando com o conceito de tradução intersemiótica, iniciado por Roman Jakobson, no fim da década de 1960. Na mesma linha de pensamento, tem-se Robert Stam (2008), que articula o conceito de intertextualidade ao de adaptação. Para Stam, mais do que a ideia de fidelidade, o que há é uma relação intertextual entre dois objetos que dialogam, mesmo estando em sistemas semióticos diferentes. E, por fim, Linda Hutcheon (2013), que trabalha a adaptação como produto e ao mesmo tempo processo. Esse panorama foi necessário para verificarmos como tais estudos se desenvolveram nos últimos anos e, por meio do uso de novas abordagens, possibilitaram um avanço na área, principalmente porque colocam em pé de igualdade o texto “original” e a sua tradução (ou reescrita), seja ela literária ou cinematográfica.

No segundo capítulo, discorremos sobre a construção da narrativa clássica hollywoodiana, levantando alguns pontos importantes, principalmente o elo entre o cinema e a literatura, apontando os aspectos que são possíveis associar entre as duas linguagens. Outro fator é a construção de uma narrativa onisciente em que a montagem é fundamental para sugerir ao espectador o encaminhamento da história. Nosso embasamento teórico gira em torno dos críticos Arlindo Machado (2011), que discute como o cinema iniciou e o que fez para produzir narrativas lineares; Ismail Xavier (2012), que atribui o cinema naturalista à ideia de transparência, ou seja, a um cinema que se mostra através do efeito do olhar, como se o cinema fosse uma janela pela qual o espectador observa a atuação dos personagens no espaço-tempo da história; e David Bordwell (1985), que discute a respeito da construção narrativa do cinema de ficção.

Em seguida, ainda no mesmo capítulo, nos voltamos para o tema da violência, verificando principalmente a questão de sua representação tanto na literatura quanto no cinema, partindo do pressuposto que representação é um “princípio semiótico” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 268), ou seja, cria a ideia de que algo está no lugar de outra coisa ou fala sobre esta outra coisa. Através das abordagens de Jacques Leenhardt (1990), Ronaldo Lins (1990), e ainda Jaime Ginzburg (2012), analisamos como a literatura invoca e explora esse tema na contemporaneidade. No âmbito do cinema, demonstramos os trabalhos de Marco Abel (2007), que faz apontamentos sobre como a violência trabalha com sensações e coloca-a como uma necessidade ontológica do ser humano; Rose Hikiji (2012), que pesquisa sobre como os filmes têm mostrado a violência nas telas. E, por fim, Olivier Mongin (1999), que desenvolve uma tese a respeito de como a imagem da violência vem se tornando natural, principalmente na atualidade.

No terceiro e último capítulo, analisamos a adaptação da obra *The Road*, focando na representação da violência nas narrativas literária e fílmica. Inicialmente tratamos da escrita de Cormac McCarthy, mapeando os elementos que são encontrados em seu estilo e estética literária, com base na sua fortuna crítica, destacando os críticos John Cant (2009), Jay Ellis (2006), Christopher J. Walsh (2009), entre outros. Logo após, examinamos o romance *The Road* e seu contexto de criação, identificando sua importância no conjunto da produção literária de Cormac McCarthy. Em seguida, falamos sobre a produção cinematográfica do diretor John Hillcoat, observando como a violência é expressa em seus principais filmes e, qual a posição do filme *The Road* com relação a sua obra. A partir de então, analisamos a adaptação da narrativa no cinema, verificando como o tema da violência foi traduzido, quais

procedimentos foram utilizados na reescritura para as telas, indicando ainda as ressignificações que surgiram frente ao processo de transmutação da narrativa de um sistema para outro.

Esperamos, assim, contribuir para o debate sobre a produção literária de Cormac McCarthy, bem como os Estudos da Tradução e a representação da violência em obras de ficção.

## 2. ESTUDOS DA TRADUÇÃO E ADAPTAÇÃO

O presente capítulo pretende discorrer a respeito dos Estudos da Tradução, envolvendo a teoria dos polissistemas, de Itamar Even-Zohar (1990); os estudos descritivos da tradução, postulados por Gideon Toury (1995); assim como o conceito de reescritura, desenvolvido por André Lefevere (2007), além de outros autores que contribuíram para o avanço de pesquisas acerca desse campo de estudo. Tais teorias possibilitaram novas reflexões sobre os processos que transformam os textos que as sociedades produzem e como eles são retroalimentados pelos contextos nos quais estão inseridos.

Posteriormente, introduziremos os Estudos de Adaptação, focando na produção de obras adaptadas, principalmente da literatura para o cinema. Um dos nomes mais conhecidos nesse campo de estudos é Patrick Cattrysse (1992), que foi pioneiro ao defender a adaptação como uma forma de tradução e por analisar as adaptações pelo viés da teoria dos polissistemas. Dialogando com essas premissas, podemos citar Robert Stam (2008), que articula o conceito de “intertextualidade” à adaptação cinematográfica, e Linda Hutcheon (2013), que considera a adaptação como um produto e um processo ao qual há uma recriação de acordo com os objetivos dos sujeitos envolvidos, além de outros teóricos que levantaram diversas questões sobre tradução e adaptação.

Diante disso, buscaremos, ao longo do trabalho, aplicar tais conceitos ao nosso objeto de estudo, a fim de entender os processos que foram utilizados no contexto de adaptação do romance *The Road* (2006), de Cormac McCarthy.

### 2.1. Estudos da Tradução: a relação entre a teoria dos polissistemas, os estudos descritivos e o conceito de reescritura

A obra literária, ao ser escrita em tempo e espaço específicos, relaciona-se de diversas formas com os elementos integrantes daquele universo. O meio receptivo é fundamental para que os textos circulem e interajam na estrutura da sociedade, pois o modo como esta produção é recebida é o que vai ditar a posição que assume dentro de um sistema. Para Aguiar e Silva (1973, p. 75), “a obra, na sua origem e na sua natureza, situa-se na ordem da literatura, mantém múltiplas e sutis relações com outras obras, com os valores do universo estético, com experiências literárias precedentes.” No entanto, um trabalho artístico não deve permanecer distante dos outros estratos da sociedade, pois para que ele se desenvolva e crie

vínculos é necessário interagir na cultura social, e é através disso que o homem regula suas atividades artísticas.

A teoria dos polissistemas, fundamentada nos trabalhos do Formalismo Russo, e desenvolvida por Itamar Even-Zohar, no início dos anos 1970, na Universidade de Tel Aviv em Israel, discute esses aspectos e aponta para o fato de que a literatura, a partir de uma nova tradição crítica, não é mais tida como “[...] uma atividade isolada na sociedade, regulada por leis exclusivamente (e inerentemente) diferentes do resto das atividades humanas, mas como um poderoso fator integrante e frequentemente central [...]”<sup>2</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 2) na criação artística e cultural do homem.

A teoria de Even-Zohar (1990, p. 1) emergiu em relação aos estudos da tradução, tendo como enfoque a estrutura histórica da língua hebraica, e este fator, provavelmente, contribuiu para a evolução da pesquisa, pois a tradução trabalha com processos culturais e políticas específicas de distribuição, que são determinantes para o seu funcionamento. A importância que esta teoria teve para o entendimento da literatura traduzida foi primordial, principalmente, para descrever a forma como tais textos são recepcionados nos sistemas de chegada, e a posição que tomam após o seu reconhecimento.

Progressivamente, nas diversas reformulações dos estudos polissistêmicos, ao longo das décadas posteriores, o autor esforçou-se para explicar situações mais complexas, a começar pelas relações de poder referentes às leis que governam as atividades dentro de qualquer contexto social. Notou-se, assim, uma mudança de foco, principalmente ao que concerne à adesão da cultura, demonstrando a sua importância dentro das forças que modulam a atividade literária e a prática tradutória em um determinado sistema.

Even-Zohar (1990, p. 9) argumenta que a teoria dos polissistemas pressupõe que os padrões de comunicação são mais bem entendidos se estudados como sistemas. Assim, a língua, a cultura, a literatura, a sociedade, são sistemas semióticos literários e não literários, e, além disso, eles são heterogêneos, existindo de forma sincrônica e diacrônica, ou seja, funcionando tanto em um período de tempo com relações específicas, como também ao longo do tempo em que ocorrem, possuindo maior abrangência. Assim, Even-Zohar (1990, p. 11) infere que o polissistema é um sistema múltiplo de vários sistemas que se entrelaçam, e que, apesar de serem formados de diferentes modos, funcionam como uma só estrutura, mas que seus membros podem agir de forma interdependente. As suas principais características,

---

<sup>2</sup> [...] an isolated activity in society, regulated by laws exclusively (and inherently) different from all the rest of the human activities, but as an integral – often central and very powerful – factor [...].

portanto, são o seu dinamismo e abertura, existindo a partir da heterogeneidade e interdependência de cada componente.

No âmbito da língua e da literatura e, na produção de textos, existem variedades de fenômenos. Na concepção de Even-Zohar,

Isso significa que a linguagem padrão não pode ser contabilizada sem colocá-la no contexto das variedades não padrão; literatura para crianças não seria considerada um fenômeno *sui generis*, mas relacionada à literatura para adultos; literatura traduzida não seria desconectada da literatura original; a produção literária de massa (obras de suspense, romances sentimentais, etc.) não seria simplesmente descartada como “não literatura”, a fim de evitar o reconhecimento da dependência mútua com a literatura “individual”. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13).<sup>3</sup>

Dessa forma, desde que assumida a existência de vários sistemas, o que favorece a multiplicidade de elementos, faz-se necessário que esses estudos não se limitem às “obras-primas”, mas, agreguem toda a produção canonizada ou não canonizada de uma comunidade, evitando elitismos e julgamentos de valores. Tal premissa corrobora a ideia de pensarmos a literatura como um fenômeno em relação aos sistemas culturais, políticos e sociais, que são responsáveis pelas transformações ou manutenção de paradigmas ao longo da história. Essa visão foi fundamental para o estudo da literatura traduzida, pois colocaram em destaque as políticas de produção e fomentação do texto traduzido, além de facilitar a investigação dos mecanismos que possibilitam a recepção de diferentes obras em diferentes contextos.

Outro elemento importante nessa perspectiva teórica é o jogo entre centro e periferia, envolvendo o sistema literário, pois, através da tradução, uma obra literária considerada periférica, pode, ao ser transferida (e ao mesmo tempo transformada), ganhar legitimidade e ocupar o centro de outro sistema, modulando e transformando este último. Nesse caso, “a distinção entre uma obra traduzida e uma obra original em termos de comportamento literário é a função da posição assumida pela literatura traduzida em um período determinado.”<sup>4</sup> (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 50). Portanto, a posição da literatura traduzida depende das relações que ela tem no polissistema, sendo que o que lhe distingue é a

---

<sup>3</sup> This means that standard language cannot be accounted for without putting it into the context of the non-standard varieties; literature for children would not be considered a phenomenon *sui generis*, but related to literature for adults; translated literature would not be disconnected from original literature; mass literary production (thrillers, sentimental novels, etc.) would not simply be dismissed as “non- literature” in order to evade the recognition of its mutual dependence with “individual” literature.

<sup>4</sup> [...] the distinction between a translated work and an original work in terms of literary behavior is a function of the position assumed by the translated literature at a given time.

função que pode assumir em algum momento, podendo inclusive, desenvolver ou enfraquecer o sistema local no qual se insere.

No entanto, as transferências nem sempre são centrípetas (da periferia ao centro) ou centrífugas (do centro à periferia), pois uma obra pode partir da margem de um sistema para ocupar a mesma posição em outro sistema. Destarte, os movimentos que ocorrem nos ajudam a compreender como tais deslocamentos são governados no polissistema. Muitas vezes ignoradas, as transferências demonstram que existem relações de poder em vários pontos dessa esfera, entre centros e periferias, e que essas relações se transmutam a todo o momento.

Se levarmos em conta que “[...] toda a obra faz parte de um sistema literário, [e] apresenta vinculações com um contexto cultural e social [...]” (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 524), subentende-se que qualquer gênero literário vai possuir uma posição já determinada de acordo com sua poética e gênero. Contudo, a obra não se limita a um único *status*, e com o seu fortalecimento, em um primeiro estágio, ela poderá ser atualizada, e isto se dá na busca por uma nova posição no polissistema.

Even-Zohar (1990, p. 15) refere-se à construção de um cânone, como algo que não obedece a simples noção de literatura boa ou ruim. Ela tem a ver com a herança aceita pelas camadas dominantes da cultura, que julgam de acordo com suas normas se uma obra é considerada legítima ou ilegítima, podendo ser difundida ou cair no esquecimento da comunidade. Assim, um cânone não seria determinado pelo valor intrínseco da obra, mas pensado e elaborado por um grupo que adota certas obras como referências em determinada época e lugar, valorando-as enquanto reproduzirem certos interesses da classe de maior prestígio social. Caso contrário, podem ser descartadas e substituídas por novas obras que possam manter a hegemonia dos dominadores. Tais premissas dialogam com a questão do valor literário, discutido por Antoine Compagnon (2012), que menciona que a valoração foge do simples gosto individual e passa a ser uma decisão comunitária que repousa em padrões rígidos, porém mutáveis.

Com relação à literatura traduzida, o que se observa é que pode existir uma seleção dos textos que deverão ser agregados ao novo sistema de chegada. Não é qualquer obra que entra no polo receptor. Ela dependerá da ideologia dos círculos dominantes que regulam a forma como a tradução será refratada na nova cultura. Assim, uma obra canônica pode sofrer mutações e perder força, como uma obra não canônica pode alcançar uma posição mais relevante e ser recebida como uma “obra-prima”. Como uma força sociocultural, o grupo

(acadêmicos, editores, grupos de comunicação etc.) que seleciona os textos, pode inserir propriedades na obra que a tornam pertencente ao novo universo literário, de acordo com o papel de sua cultura. Portanto, a tradução “dá ao texto traduzido a condição de elemento integrante do sistema literário de um país, introduzindo a ideia de que toda tradução também faz parte da cultura de chegada.” (SILVA, 2007, p. 22). Esse reconhecimento produz na obra uma identidade diferenciada da que ela possuía antes, pois armazena na sua existência enquanto reescrita, relações, manipulações e transformações que são essenciais para a sua permanência no sistema de chegada.

As obras traduzidas, portanto, dependem das adequações promovidas pelo centro, que estabelece leis que acomodam somente as estéticas que serão relevantes para o seu repertório, para assim, manter o controle. Even Zohar (1990, p. 17) adverte que, caso isso não aconteça, outro grupo pode assumir a posição do grupo anterior, e desse modo, substituir os procedimentos que regulam as atividades sociais, criando um novo cânone, a partir de outro repertório.

Wellek e Warren (1976, p. 127) concebem que “a literatura somente nasce num contexto social, como parte de uma cultura, num meio ambiente.” Esse meio é estratificado, resultante de vários sistemas, e suas forças modulam a criação literária. Seja através de circuitos ou modelos, há sempre deslocamentos de produtos de uma posição à outra, independentemente de ser centro ou periferia. Contudo, um núcleo dominante permanecerá no controle das ações, reforçando suas estruturas em detrimento de outros grupos. Em suma, os procedimentos dominantes se apresentam de forma heterogênea, sendo capazes de ser reconhecidos e difundidos na sociedade.

Para que um cânone se perpetue não é necessário que ele permaneça imutável, pelo contrário, pode estar aberto para inovações, desde que sejam logo reconhecidas e filtradas para o sistema, assegurando o controle. Portanto, a correlação entre a produção do centro e da margem é vital para o enraizamento desta estrutura hierárquica. A literatura, “[...] como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais.” (CANDIDO, 2010, p. 21). Estes fatores são conduzidos por forças tradicionais que prevalecem no polissistema, mas também por forças emergentes que buscam ascender nesse espaço. Candido (2010, p. 65) assegura ainda que “[...] a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *praxis* socialmente condicionada”, ou seja, há condições que promovem certos tipos de relações de acordo com as transformações de uma determinada sociedade/cultura.

Para ilustrar sua discussão, Even-Zohar (1990, p. 22) usa o exemplo do que aconteceu na Europa, ao longo da Idade Média, quando a língua latina dominava, e as atividades literárias giravam em torno de seu centro. Naquela época, a Europa Central e Ocidental constituía um único polissistema, em que a língua latina prevalecia. Após a sua derrocada, outros sistemas surgiram gerando novos centros e periferias, transformando o cenário cultural, criando uma diversidade de camadas sociais, e conseqüentemente, modificando a produção artística, e, em particular, a literatura. Assim, cada país desenvolveu a sua cultura, língua e literatura, sendo que as sociedades que já vinham se fortalecendo, ocuparam uma posição mais privilegiada, mantendo a existência de literaturas periféricas.

A tradução, como parte desse fenômeno sistêmico e semiótico, e, também, como uma atividade literária e cultural, foi importante para cristalizar literaturas nacionais e desenvolver diferentes sistemas ao longo da história. Even-Zohar cita que “[...] as histórias das literaturas mencionam as traduções quando não há como evitá-las, quando lidam com a Idade Média ou a Renascença, por exemplo.” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 45).<sup>5</sup> Para o estudioso, o fato de a literatura traduzida ter sido pouco incorporada no âmbito da história dificulta o entendimento para perceber a função que as traduções exercem e as posições que assumem em determinado contexto.

A rigor, há ainda certa resistência para a possibilidade de considerar a própria literatura traduzida como um sistema literário particular dentro do polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 45-46). Even-Zohar defende que as obras traduzidas devem ser vistas em correlação com pelo menos dois meios: primeiro, através do modo como os textos fontes são selecionados pela literatura alvo e, segundo, através do modo como estes textos adotam normas específicas, comportamentos e políticas resultantes de suas relações com o outro sistema doméstico. Assim, a tradução, enquanto sistema, pode efetuar mudanças e estabelecer princípios que influenciam as ações de outros sistemas.

A partir dessas discussões, inferimos que, para compreender melhor a relação entre a “literatura original” e a literatura traduzida, seria necessário fugir da simples contraposição ou comparação dessas atividades, e pensar que o que existe é uma interdependência desses dois polos. Ou seja, rotular a “literatura original” como “boa” e a literatura traduzida como “ruim” é ineficaz, pois o que está em jogo são as funções e os processos que permeiam cada sistema.

---

<sup>5</sup> [...] histories of literatures mention translations when there is no way to avoid them, when dealing with the Middle Ages or the Renaissance, for instance.

A função da literatura traduzida pode estar ligada às inovações e ao desenvolvimento de novos repertórios na literatura doméstica. Even-Zohar (1990, p. 47) postula que os textos são escolhidos de acordo com a compatibilidade com as novas abordagens e supostas inovações que podem ser assumidas e acolhidas dentro do sistema de chegada. Através dessas inserções, se o sistema literário receptor for inexpressivo ou de pouca projeção, a literatura traduzida pode mover-se da periferia para o centro das atividades literárias locais, passando a estabelecer normas diferenciadas das vigentes no sistema. Portanto, a lógica que norteia a relação nessas produções de textos são, também, os frequentes deslocamentos e o poder que é exercido por parte de cada elemento no polissistema.

Assim, o que vai conceber que a literatura traduzida ocupe a periferia ou o centro são as forças que governam este cenário. É preciso apontar, ainda, que a própria literatura traduzida é estratificada, ou seja, enquanto alguns de seus seguimentos assumem posições centrais, outros permanecem à margem. Novamente, Even-Zohar (1990, p. 49) exemplifica essa discussão com a língua hebraica, de que, no período entre guerras, as traduções oriundas da Rússia alcançavam uma posição central nas atividades literárias, enquanto que textos traduzidos do inglês, alemão e polonês mantinham seus *status* à margem do sistema. Desse modo, as traduções russas passaram a ditar modelos e normas no referido meio (da língua hebraica), enquanto as demais línguas não promoviam as mesmas interferências.

Os princípios teóricos, de Even-Zohar, por fim, elaboram novos métodos de investigação do texto literário e da literatura traduzida, não só enquanto produto de uma sociedade, mas também como processo (as escolhas tomadas para a concretização da obra), lançando pressupostos e hipóteses capazes de esclarecer o funcionamento, a produção e a tradução de obras artísticas em sistemas específicos, dentro de uma esfera maior denominada polissistema. Trata-se do próprio reconhecimento de que um texto é uma tradução, devendo ser analisado a partir da sua criação, e que é dependente de um contexto social, além de considerar uma gama de obras em diferentes gêneros, evitando que apenas modelos e padrões dominantes sejam estudados. Assim, incluímos o estudo da adaptação do romance *The Road*, de Cormac McCarthy, através de um recorte sobre como o tema da violência descrita na obra literária foi traduzido nas telas, levando em conta as especificidades do meio cinematográfico e, reconhecendo o contexto de cada narrativa.

Os pressupostos polissistêmicos nos auxiliam na tentativa de pensar uma metodologia para investigar as traduções entre sistemas diferentes. Suas premissas contribuíram, ainda, para o desenvolvimento de novas teorias, dentre elas os estudos

descritivos da tradução, de Gideon Toury (1995). A teoria de Toury, por sua vez, traz outros aspectos metodológicos nos estudos descritivos da tradução.

O autor argumenta que a principal razão para o desenvolvimento de um ramo descritivo dentro dos Estudos da Tradução, sem dúvida, tem sido uma orientação prioritária em direção a aplicações práticas que tem marcado os trabalhos acadêmicos desde os anos 1960 (TOURY, 1995, p. 02). Alguns pontos sobre essa proposta de Toury são levantados por vários autores. Cristina Rodrigues (2000, p. 132), por exemplo, reconhece que “para Toury, a tradução deve ser estudada de modo descritivo e o estudo deve ter como objetivo verificar qual foi a orientação dada a ela, como se insere no sistema que a recebe e o tipo de coerções que influenciou o trabalho.” Assim, é estabelecida a inserção dos grupos (leitores) que recebem as traduções a fim de justificar certas estratégias utilizadas pelos tradutores em determinados textos.

Já segundo Carlos Silva (2007, p. 20), a partir dos postulados de Toury, evidencia-se que o “objetivo das investigações não é mais prescrever normas para o processo, nem procurar erros, mas a busca de uma descrição de comportamentos regulares dos tradutores para que entenda como as traduções são feitas.” Nesse caso, o fio condutor para a investigação da atividade tradutória deixa de ser a ideia de equivalência de textos, e passa a descrever as relações que existem a partir do polo receptor para com o texto fonte, abrindo espaço para esclarecer os fatores que exercem influências nesse processo dinâmico.

Para Thaís Diniz (1999, p. 36), os estudos da escola de Tel Aviv “não se referem explicitamente à tradução como um fenômeno cultural, mas referem-se ao polo receptor e à literatura como sistema, o que implica essa noção.” Contudo, Toury (1995, p. 53) afirma que “as atividades tradutórias devem ser consideradas como tendo significância cultural”<sup>6</sup>, ou seja, ocorrem em um contexto político-temporal. Portanto, a ação de traduzir sofre influências do meio ao qual irá fazer parte, principalmente porque os tradutores não estão imunes aos fatores sociais. É por conta dos fatores da cultura receptora e de suas potências, que o teórico postula que existem restrições socioculturais.

Ao entrar na discussão sobre tais restrições socioculturais, Toury (1995, p. 54) esclarece que as restrições sociais estão ancoradas em dois extremos: as *regras*, que seriam mais gerais; e as *idiosincrasias*, estas mais específicas. Entre estes dois polos estão os fatores *intersubjetivos*, designados por normas. Com relação às normas, elas mesmas são postas em diferentes escalas, sendo umas mais influentes, outras menos influentes, mas sempre variando

---

<sup>6</sup> Translation activities should rather be regarded as having cultural significance.

através de processos de ascensão e declínio de acordo com os comportamentos dos agentes sociais.

Em seguida, o estudioso articula seu pensamento à premissa de que as normas são governadas por parâmetros que atendem a demandas da sociedade, logo, não podem ser estudadas de maneira isolada. De acordo com Toury, os valores culturais são interpretações da cultura de um povo, enquanto comunidade coletiva e heterogênea. Segundo o autor:

Sociólogos e psicólogos sociais há tempos têm considerado as normas como a tradução de valores gerais ou ideias compartilhadas por uma comunidade – como o que é certo e errado, adequado e inadequado – em instruções de desempenho apropriado e aplicável para situações particulares, especificando o que é recomendado e proibido bem como o que é tolerado e permitido em uma certa dimensão comportamental. (TOURY, 1995, p. 55).<sup>7</sup>

Como foi visto, as normas são formulações coletivas, mas que determinam comportamentos específicos e possuem posições no sistema cultural, portanto, qualquer indivíduo pertencente à comunidade poderá reproduzir os modelos estabelecidos. O tradutor, no entanto, pode ter o papel de ser conhecedor destas normas e agir de forma consciente, determinando quando deveria aplicar tais regras ou reduzi-las nas traduções, ou, simplesmente, agir sem a consciência desses modelos, e reforçá-los durante o processo tradutório. É para entender este papel que “a tradução, na perspectiva de Toury, centra-se no polo receptor e tenta sistematizar um método de análise que consolida a interação do texto traduzido com o sistema receptor.” (SILVA, 2007, p. 20-21).

Pode-se dizer que as normas estão retidas dentro dos sistemas por diferentes agentes, tais como religião, política, mídia e outros. Assim, certos comportamentos podem ser moldados por grupos dominantes. Portanto, há um processo na validação dessas normas ou na modificação delas. Para tanto, Toury (1995, p. 54) reitera que “mudanças de validade e força frequentemente têm a ver com a mudança do status dentro de uma sociedade.”<sup>8</sup> Em outras palavras, para que as normas sejam transformadas, é necessário que a comunidade sancione-as, incorporando-as como novas dimensões culturais.

Nessa conjuntura, Toury (1995, p. 56) explica que a tradução é uma atividade que envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais, ou seja, estarão em evidência dois

---

<sup>7</sup> Sociologists and social psychologists have long regarded norms as the translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated and permitted in a certain behavioural dimension.

<sup>8</sup> Shifts of validity and force often have to do with change of status within a society.

tipos de sistemas de normas. Investigar como o tradutor lida nesse cenário não é tarefa fácil, já que cada sistema consiste de seus próprios padrões. No entanto, parece intrigante que, apesar de universos culturais distintos, os tradutores são capazes de organizar as tensões entre as duas fontes e elaborar textos que podem ser reconhecidos em outras condições sociais. Assim, aquilo que parecia incompatível, pode passar a regular as normas do sistema alvo, contribuindo para ressignificar as obras de uma determinada língua e cultura.

Rosemary Arrojo (1992, p. 10) define que a tradução é “uma das mais complexas de todas as atividades realizadas pelo homem”, e que “implica necessariamente uma definição dos limites e do poder dessa capacidade tão ‘humana’ que é a produção de significados.” Logo, é importante apontar que, dentro do terreno dos estudos descritivos inferidos por Toury:

[...] todos os aspectos do processo de tradução devem ser descritos e discutidos por meio de uma análise que considere não somente o sistema que envolve o autor e o texto, mas também o leitor e o sistema receptor da tradução como um todo. (SILVA, 2007, 20).

Nessa perspectiva, os textos, oriundos de sistemas diferentes e culturas distantes, passam a ser estudados de forma equilibrada, destacando que, quando traduzidos, os textos ecoam mudanças, até mesmo quando se pretende que os modelos adotados vigorem no meio receptor, e, também, é necessário considerar o leitor como parte desse fenômeno. Podemos associar essa visão de Toury ao que Candido (2010, p. 84) discute sobre a literatura como um sistema vivo de obras. Candido afirma que, a existência desse sistema depende dos leitores que são quem decifram, aceitam e deformam as obras. Reforça ainda que a obra não é imutável, ela é passível de configurações de acordo com os desejos do público e o autor é apenas mais um sujeito que se junta nesse processo. No caso da tradução, incluem-se ainda as línguas, os tradutores, os escritores, os leitores, além do contexto de recepção, pois são os fatores responsáveis pelas mudanças e orientam a posição das obras artísticas.

Toury (1995, p. 56) formula o conceito de que o comportamento dentro da cultura pode ser manifestado por certas regularidades, ou seja, um tradutor segue espécies de sanções da cultura, e quando foge desses objetivos, ele provavelmente será acusado de desvios. Contudo, é necessário enfatizar que as mutações que ocorrem no sistema de recepção, em sua maior parte, não acontecem de forma arbitrária, pois de acordo com os estudos descritivos, as mudanças devem estar dentro do escopo da adequação e da aceitabilidade.

De acordo com Toury (1995, p. 56-57), esses termos fazem referência à tendência do tradutor de adotar normas da cultura e da língua alvo. Nesse caso, a mudança é um fator inevitável. O tradutor pode evitar ou aderir às normas que são incompatíveis com a sua cultura, e, para tal, usará tanto normas culturais quanto elementos linguísticos para aplicar à sua atividade. Assim, qualquer decisão no processo de tradução terá reflexos no produto final, observando que a tradução, como reforça Diniz (1999, p. 35), “não é produzida em perfeitas condições de laboratório, esterilizado e neutro, e sim no entrelaçar de várias tradições, culturas e normas.”

Para explicar como os processos tradutórios ocorrem na cultura alvo, Toury (1995, p. 58-59) distingue dois grupos de normas. Segundo o teórico, distinguem-se as *normas preliminares ou iniciais* das *normas operacionais*. Em síntese, as normas preliminares ou iniciais referem-se à existência de políticas da tradução, ou seja, fatores que governam a escolha dos textos que serão importados para determinadas culturas e línguas em um tempo específico. Já as normas operacionais têm a ver com a formulação linguística que substitui o material correspondente da língua-fonte, ditando o que será omitido, adicionado, enfim, as manipulações necessárias para a adequação e aceitabilidade na língua-alvo.

As normas influenciam nas posições que as obras traduzidas ocupam no sistema de chegada, e quando um tradutor escolhe, através dos modelos vigentes, adequar a tradução à cultura alvo, ele está comprometido em perpetuar essa estrutura. Mas, quando o tradutor deixa claro que sua tradução é uma versão de uma obra original (TOURY, 1995, p. 61), logo, a sua intenção é demonstrar que aquele texto faz parte de um modelo já existente.

Nesse sentido, a tradução assume o papel de mostrar que determinada obra existe em outra língua ou sistema semiótico. Mas, na maioria das vezes, Toury relata que:

[...] a tradução é projetada basicamente para satisfazer as necessidades da cultura que finalmente irá hospedá-la. Isto se dá introduzindo naquela cultura uma versão de algo que já estava em vigor em outra cultura, fazendo uso de um idioma diferente, que – por uma razão ou outra – é considerada digna de introdução. (TOURY, 1995, p. 166).<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> [...] translation is basically designed to fulfill the needs of the culture which would eventually host it. It does so by introducing into that culture a version of something which has already been in existence in another culture, making use of a different language, which – for one reason or another – is deemed worthy of introducing it.

No caso das adaptações fílmicas<sup>10</sup> de obras literárias, por exemplo, em que geralmente há referência de que esse tipo de manipulação dialoga com um texto anterior, pois, em algum momento, o espectador verá o letreiro afirmando que aquela obra cinematográfica é uma “adaptação”, foi “inspirada” ou “baseada” em outro texto, faz-se o uso não somente da língua, mas de vários outros elementos como: o som, a cor, o tipo de câmera, etc. Ao observarmos a adaptação do romance *The Road* para o cinema, percebemos que o diretor utiliza a trilha sonora para produzir um tom mais dramático na narrativa, como nas cenas de perseguição, o que causa no espectador certa inquietação. Assim, podemos dizer que, dependendo do sistema para o qual o texto é traduzido, novas ferramentas serão adicionadas a fim de condicionar aquele produto ao recipiente cultural para o qual será modificado.

O exemplo da adaptação parece fugir um pouco da regra por se tratar de um processo de intersemiose em que cada meio apresenta particularidades. Contudo, Toury (1995, p. 166) cita que o modo como uma entidade é incorporada em uma dada cultura nem sempre é completamente novo em todos os níveis. Para o pesquisador, a tradução tanto retém aspectos do texto fonte, como também envolve alguns ajustes requeridos pelo sistema alvo. Dessa forma, a literatura e o cinema podem dialogar, estabelecendo princípios semelhantes, como o uso da descrição, da perspectiva, do narrador. No entanto, compartilhando com o pensamento de Toury, uma tradução sempre resultará em uma nova criação, até mesmo quando um texto é traduzido diversas vezes ao longo de um período de tempo: primeiro, porque cada época terá um contexto diferente; segundo, as normas socioculturais não são fixas, elas mudam, logo, quem traduz terá outra visão (ou interpretação) do mesmo objeto.

Toury (1995, p. 172) expõe que os tradutores podem estar mais ou menos cientes dos fatores que governam as nuances dos textos e os fenômenos linguístico-textuais a serem aceitos ou rejeitados por uma cultura particular. Assim, somente através do contexto de produção, é que se podem observar as peculiaridades de cada setor da cultura e de como as obras chegam até o público. Nesse âmbito, é preciso contextualizar os textos, enquanto expressões artísticas executadas por uma comunidade humana.

Segundo Toury (1995, p. 168), a própria noção de tradução literária é ambígua. O autor conclui que este termo tem sofrido com ambiguidade sistemática, referindo-se ao fato de haver duas conotações diferentes sobre isto: primeiro, a tradução de textos que são considerados como literários na cultura fonte, ou seja, textos que possuem uma relação com a

---

<sup>10</sup> Este exemplo é apenas uma ilustração do que ocorre nas adaptações de obras literárias para as telas de cinema. Na próxima sessão do primeiro capítulo, discutiremos de forma mais ampla este outro fenômeno, inclusive aproximando-o da tradução.

cultura fonte diferenciada das demais produções escritas; segundo, a tradução de qualquer tipo de texto, ou seja, distinguindo-se do primeiro pela função e relações que possui no recipiente cultural.

Portanto, a forma como se descrevem os processos de tradução deve ser permeada, inicialmente, pelas relações e funções que o texto tem com o sistema receptor. E, de acordo com as premissas dos estudos descritivos postulados por Toury (1995, p. 174), no intuito de reconhecer os resultados e os ganhos de significância por parte do fenômeno da tradução, seria preciso bastante entendimento da sua posição nesse sistema. Para o autor, através do contexto, podemos ter em mente que:

[...] o que está em questão aqui é a tradução enquanto um tipo condicionado de comportamento, o que cria uma necessidade inevitável de estabelecer as interdependências entre a posição e o papel dos textos traduzidos e o comportamento de tradução na cultura, as normas que determinam suas adequações e governam seu estabelecimento, e os modos de executar a tradução em várias circunstâncias. (TOURY, 1995, p. 174-275).<sup>11</sup>

As abordagens dos estudos descritivos foram fundamentais para a teoria da tradução, pois reforçam caminhos para inserir o sistema receptor e perceber o contexto de cada segmento da cultura, investigando quais setores recebem inovações e, quais permanecem inalteráveis.

A partir dos pressupostos dos estudos polissistêmicos e dos estudos descritivos da tradução, postulados por Even-Zohar (1990) e Toury (1995), respectivamente, outro estudioso que dedicou sua pesquisa para este campo foi André Lefevere (2007). Lefevere situa a tradução apresentando outros conceitos, principalmente os que envolvem a questão da reescritura e a manipulação do texto literário e seus aspectos poéticos e ideológicos, mas, dialoga com os trabalhos anteriores, já que também refere-se ao contexto receptivo das obras, e parte da concepção do Formalismo Russo, referindo-se à literatura como um dos sistemas que constitui a cultura.

É preciso esclarecer, porém, que o sistema aqui é visto como “[...] um conjunto de elementos inter-relacionados que possuem certas características que os separam de outros elementos percebidos como não pertencentes ao sistema.” (LEFEVERE, 2007, p. 30). Desse ponto de vista, a literatura, por exemplo, não destrói a liberdade de leitores, críticos e

---

<sup>11</sup> [...] what is at issue here is translation as a conditioned type of behaviour, which breeds an inevitable need to establish the interdependencies between the position and role of translated texts and translational behaviour in culture, the norms that determine their appropriateness and govern their establishment, and the modes of executing translation under various circumstances.

reescritores, porém, ela age com algumas restrições sobre esses agentes, já que a cultura implica regulações e normas que ditam as interpretações. Todavia, tanto escritores como reescritores podem escolher ajustar-se ao sistema, conduzidos através dos parâmetros estabelecidos, ou podem ir de encontro a ele, opondo-se, e tentando operar as restrições para buscar obras concebidas de forma diferente (LEFEVERE, 2007, p. 32).

Lefevere (2007, p. 33-34) explica que existe um fator duplo de controle nos sistemas literários: um fator é interno e o outro é externo. O fator interno refere-se aos profissionais que são críticos, resenhistas, professores e tradutores, ou seja, sujeitos que estão diretamente ligados ao meio e, que direcionam as obras de acordo com seus interesses sobre o que deve ser a literatura (poética) ou do que deve ser a sociedade (a ideologia). Nisso, frequentemente, as obras são adaptadas para que se encaixem e correspondam à poética ou à ideologia em determinada cultura. O elemento externo é a patronagem (ou mecenato), espécie de poder, que é exercido por pessoas, instituições e até a mídia, que atuam regulando a reescrita, a crítica e a distribuição dos produtos. A patronagem é a responsável pela poética e outros tipos de restrições, exercendo influência na escrita e na reescrita das narrativas literárias, modulando a forma como as interpretações e as traduções são feitas. Nas palavras de Lefevere (2007, p. 33), “o primeiro fator tenta controlar o sistema literário de dentro por meio de parâmetros estabelecidos pelo segundo fator.”

Com base nesses princípios, o autor conceitua a tradução como uma reescritura de um texto original (LEFEVERE, 2007, p. 11), estabelecendo o preceito de que a tradução é um texto transformado e influenciado por fator duplo. No seu conceito, a reescritura está em relação com a manipulação, posto que os tradutores, através dessa atividade, podem “introduzir conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra.” (LEFEVERE, 2007, 11-12). Contudo, para o teórico, as traduções também podem deformar e interromper inovações, e assim, perpetuar sistemas tradicionais. Portanto, as traduções são escritas sendo influenciadas por vários elementos que, juntos, determinam os processos de reescrituras. Em consonância, o tradutor é “[...] o mediador que modifica a obra de arte com fins ideológicos e poetológicos.” (DINIZ, 1999, p. 39).

Ademais, Lefevere (2007, p. 19-21) considera que resumos de enredos, resenhas em jornais e revistas, alguns artigos críticos, montagens para teatro, e, por último, as traduções, são tipos de reescrituras que de certa maneira possibilitam aos leitores ter uma determinada imagem de uma obra, existindo assim em um contexto de interação entre leitores

profissionais e não profissionais, e que esses tipos de textos servem para “auxiliar” o texto “original”, dada sua presença constante nas sociedades contemporâneas. O autor, então, acredita que a maioria dos leitores não profissionais está exposta às reescrituras, logo, estes estudos não podem ser negligenciados.

A prática da tradução, nesse sentido, não seria inocente, mas procuraria disseminar tais poéticas e ideologias, dentre elas, os comportamentos e padrões sociais, além de transformar normas textuais, gêneros e sistemas literários. Ao sistematizar a questão, Rodrigues (2000, p. 128), ao ler Lefevere, afirma que “[...] a tradução é, inevitavelmente, transformação, produto das inúmeras coerções sociais, ideológicas, históricas que exercem influência sobre o trabalho dos tradutores.”

Outro ponto na discussão de Lefevere que merece destaque é a ideia de que tradutores podem gerar imagens de escritores, tornando-os conhecidos e dando as suas obras projeção no sistema receptor. Para o autor:

No passado, assim como no presente, reescritores criaram imagens de um escritor, de uma obra, de um período, de um gênero e, às vezes, de toda uma literatura. Essas imagens existiam ao lado das originais com as quais elas competiam, mas as imagens sempre tenderam a alcançar mais pessoas do que o original correspondente e, assim, certamente o fazem hoje. (LEFEVERE, 2007, p. 18-19).

Nessa perspectiva, pensar que a tradução é uma cópia seria inadequado, já que as transformações a que o texto fonte é submetido, são determinantes para que este obtenha alcance em outras culturas. Caso contrário, as obras consideradas originais não poderiam ditar novos estilos, muito menos entrar em sistemas diferentes. Assim, os reescritores interpretam os textos e introduzem novas poéticas que possibilitam inovações. A tradução se insere, desse modo, nos processos que permeiam a escrita, como uma ação que é sempre interpretativa e transformadora, no sentido de que realimenta os textos através de relações baseadas nos contextos histórico, político e cultural, dos quais passam a fazer parte quando traduzidos para outras línguas, épocas ou sistemas.

Lefevere (2007, p. 24) corrobora, ainda, a ideia de que dentre os processos de reescrituras também se incluem as adaptações para o cinema e a televisão. Apesar de não discutir especificamente sobre as adaptações, o teórico abre caminho para pensarmos que tais tipos de produções podem funcionar como reescrituras, já que, na maioria das vezes, as adaptações promovem a obra literária, diversificando o público, como também impulsionando lançamento de reedições e modificando as formas de distribuição. Além de construir imagens

das obras e de seus respectivos autores, alterando a relação do leitor com o texto. Se pensarmos no caso da adaptação do romance *The Road*, em 2009, para o cinema, por exemplo, as edições impressas do livro no Brasil traziam a imagem dos atores Vigo Mortensen e Kodi Smit-McPhee, que interpretaram, respectivamente, os personagens pai e filho no filme, em uma folha que revestia a capa, e ainda acompanhava um convite, informando em quais cinemas o filme estava em exibição. Assim, as adaptações integraram os processos de divulgação, estabelecendo novas posturas de leitura do texto escrito e imagético.

Para Diniz (1999, p. 37), recorrer às condições de produção e recepção das traduções para descrever como os textos se transformam é indispensável. As adaptações fílmicas também são condicionadas de acordo com o sistema receptor: nesse caso, o cinematográfico. Portanto, o processo de investigação dos filmes adaptados da literatura não deve se encerrar ao texto literário, mas considerar a linguagem para a qual o texto está sendo adaptado. Uma adaptação, mesmo dialogando com uma obra da literatura, não foge das especificidades fílmicas. O processo de adaptação, então, envolve tanto o texto fonte, assim como o texto alvo, observando que o filme se torna uma nova obra, buscando a aceitabilidade na linguagem do cinema.

Ainda discutindo reescritura, Lefevere (2007, p. 24) enfatiza que a tradução é uma de suas formas mais influentes pela capacidade que tem de projetar um escritor, uma obra, ou uma literatura inteira. E ainda, pelo seu potencial em inovar e manipular conteúdos ideológicos e estéticos de uma obra.

A discussão iniciada por Lefevere (2007, p. 68) ajuda a investigar como acontece a evolução de um sistema literário, demonstra quais as tendências poéticas e as ideologias que sustentam o seu *status*, e a importância do trabalho dos tradutores nessa complexa luta de sistemas. O autor aponta que as traduções não apenas projetam a imagem de um escritor ou obra – ou deixam de fazê-lo –, mas, também, introduzem novos recursos dentro do componente inventivo de uma poética, disseminando ou restringindo mudanças em seu meio.

Com tais discussões, o teórico foi pioneiro ao direcionar sua pesquisa à noção de tradução como reescritura, reconhecendo os processos tradutórios de acordo com os contextos em que ocorrem. Seu trabalho desenvolveu princípios que introduzem uma nova luz nos Estudos da Tradução, e contribuiu, principalmente, por considerar as reescrituras como textos diferentes, que não precisam necessariamente revelar a existência da aura do “original”, seguindo padrões pré-estabelecidos que, muitas vezes, não condizem com o contexto ao qual será ajustado, como ocorre na adaptação para o cinema. As teorias estudadas nessa seção

baseiam-se no polo receptor para contextualizar como as obras são traduzidas e descrever quais os princípios que contribuem para dar-lhes determinadas funções dentro de um sistema.

Concomitantemente aos estudos de Lefevere, Cattrysse (1992), por sua vez, trabalha especificamente a adaptação fílmica, e também orienta que sua pesquisa é desenvolvida considerando o contexto desse tipo de produção. O autor baseia, ainda, suas propostas tanto nos polissistemas quanto nos estudos descritivos para investigar o papel que os cineastas têm nos processos de mutação do texto literário para as telas. Como veremos a seguir, Cattrysse também elege a adaptação cinematográfica como uma forma de tradução e discute que a adaptação fílmica pode ter duas espécies de função: uma inovadora e uma conservadora. De acordo com suas premissas, algumas normas e restrições só podem ser entendidas através do contexto fílmico, observando tanto o processo quanto o produto.

## 2.2. Estudos da Adaptação: um diálogo intertextual entre literatura e cinema

O fenômeno da adaptação de obras literárias no cinema vem sendo estudado desde o início do século XX. Contudo, George Bluestone, ao lançar uma obra intitulada *Novels into Film*, em 1957, inicia uma nova fase nos estudos de adaptação. O livro de Bluestone foi um dos primeiros a teorizar a respeito das adaptações de romances, contribuindo para que, diante dos inúmeros filmes adaptados de obras literárias, o estudo dessa ocorrência não fosse negligenciado. Apesar de autores da literatura já estarem discutindo a linguagem cinematográfica há algum tempo, dentre eles Virginia Woolf, através do ensaio *The Cinema* (1926), que traz reflexões daquela arte que surgia com o intuito de representar a realidade, somente a partir da segunda metade e fim do século XX é que os escritos acerca desse tema foram mais proeminentes, abrindo espaço para consolidar, décadas depois, a adaptação como campo de estudo, e conduzir futuras leituras sobre a relação entre a literatura e o cinema.

Dentre os trabalhos que contribuíram para o avanço deste campo, os mais recentes colocam a adaptação fílmica sob uma nova conjuntura, vinculando-a aos Estudos da Tradução. Patrick Cattrysse (1992), através de sua publicação *Film (Adaptation) as Translation: some methodological proposals* (1992), associa a adaptação como uma forma de tradução. Em seu artigo, o autor investiga uma série de filmes *noir* americanos, sendo a maioria adaptações para o cinema dirigidas entre as décadas de 1940 a 1960, apontando os aspectos que norteiam esta produção no período. Segundo o autor, uma extensão do conceito de tradução e uma abordagem no plano do estudo da adaptação podem nos trazer novas

percepções dentro dos padrões fundamentais de comunicação, tanto no filme como na tradução (CATTRYSSSE, 1992, p. 53-54). Para tal, Cattrysse aplica em sua pesquisa a teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1970) e os estudos descritivos de Toury (1995). Para o crítico, a abordagem usando este tipo de metodologia contribui para observar os processos pelos quais as práticas de adaptação passam, principalmente em relação aos sistemas culturais, políticos e econômicos que influenciam e moldam a forma de criação de uma narrativa cinematográfica.

Apesar de haver alguns trabalhos na área, Cattrysse (1992, p. 54) argumenta que poucos métodos coerentes haviam sido desenvolvidos que permitiriam ao pesquisador estudar a adaptação fílmica de modo sistemático. O autor afirma ainda que, “os estudos da tradução e os estudos da adaptação fílmica ambos dizem respeito à transformação de textos fontes em textos alvos sob alguma condição de ‘invariância’, ou equivalência.”<sup>12</sup> (CATTRYSSSE, 1992, p. 54). Portanto, os campos de tradução e adaptação possuem denominadores comuns, e as novas investigações que relacionam estas áreas trazem novas perspectivas para o estudo da adaptação fílmica.

Dentro desta instância, Cattrysse (1992, p. 55) advoga que as análises devem verificar as políticas de seleção que fazem com que uma obra literária seja transmutada para o cinema, as próprias políticas de adaptação dos objetos selecionados e o modo como estes filmes-adaptações funcionam dentro do contexto cinematográfico; e as relações que podem haver entre as políticas de seleção e a função/posição que o filme adaptado tem dentro do seu contexto.

Nesse processo, podem ser observados não somente os detalhes de como as obras escolhidas são traduzidas nas telas, mas, também, as questões que envolvem o prestígio de gêneros, obras e escritores que influenciam no momento da adaptação. Somados a esses aspectos políticos que envolvem a seleção dos textos fontes, alguns outros mecanismos têm servido como restrições no processo de adaptação.

Cattrysse (1992, p. 56), ao estudar as adaptações do cinema *noir*, nos Estados Unidos, percebe que eventos que se repetem nos romances foram suprimidos nos filmes. O autor observou também que alguns personagens sem grande relevância para a história eram constantemente omitidos, além de *flashbacks*, estruturas de narrativas episódicas e narrativas compostas, que geralmente eram excluídas (CATTRYSSSE, 1992, p. 57). Tais decisões

---

<sup>12</sup> [...] translation studies and film adaptation studies are both concerned with the transformation of source into target texts under some condition of ‘invariance’, or equivalence.

pressupunham construir filmes que seguissem linhas narrativas diretas. As restrições funcionam de diferentes formas, gerando modificações (adições, permutações, substituições) que, por fim, produzem outras obras.

Por conseguinte, Cattrysse (1995, p. 57) adverte que estudar o processo de adaptação torna-se uma atividade complicada, por se tratar de práticas que não ocorrem de forma isolada. Em suma, para o autor, a adaptação fílmica designa tanto o processo de transformação como também o produto, e estudar essa prática indica compreender de que forma uma adaptação, como um filme terminado funcionará em seu contexto (CATTRYSSSE, 1992, p. 58). As mutações que ocorrem são meios que foram utilizados para adequar os textos literários ao sistema cinematográfico, nesse caso específico, ao gênero *cinema noir*. Logo, fica evidente que a metodologia que Cattrysse usa para abordar o estudo da adaptação considera o contexto do cinema como um dos responsáveis por grande parte das restrições e modificações do texto literário, a fim de que o filme alcance determinadas poéticas e discursos.

Diante da quantidade de narrativas verbais que são reescritas no cinema, verifica-se a importância que as adaptações têm para o contexto fílmico, e tal ocorrência tem a ver com a questão da inovação ou conservação de alguns gêneros. Cattrysse (1992, p. 59) aponta que a adaptação fílmica pode ter duas espécies de função: uma inovadora e uma conservadora. Conforme Diniz (2007, p. 41) explica, “[...] a adaptação tem função inovadora quando a estabilidade do gênero do filme está em perigo. Mas ela terá uma função conservadora quando o gênero que está sendo importado tem uma posição bem sucedida e estável.” Assim, as políticas de adaptação regulam não somente a seleção dos textos, mas também os processos e as possíveis renovações do material cinematográfico.

Outro aspecto investigado por Cattrysse (1992, p. 59-60) diz respeito a quais filmes exercem o papel de adaptação. Segundo o teórico, está mais ou menos claro que, quando se fala em uma obra adaptada, é porque certo filme funciona como adaptação. Ou seja, o próprio filme se apresenta desta forma diante de um texto prévio e é considerado como tal pelo público ou pela crítica e que está baseado em postulados que o colocam em termos de adequação entre a adaptação e a obra autointitulada “original”. Contudo, no campo da definição do que seja adaptação, outras formas podem fazer parte, como o próprio escritor avalia na citação abaixo:

[...] a adaptação de textos literários tem que ser vista próxima à adaptação de outros tipos de material (não literário) tais como cartas, arquivos policiais, peças de rádio e

televisão, filmes anteriores, e assim por diante. Esta observação pode muito bem levar à conclusão que praticamente toda produção de filme representa um tipo de adaptação, oxalá a adaptação de um roteiro. (CATTRYSSSE, 1992, p. 60).<sup>13</sup>

Assim, Cattrysse demonstra que o termo adaptação engloba uma série de outras produções, sem exclusividade da literatura. Portanto, torna-se fundamental descrever e contextualizar os objetos em estudo, para evitar julgamentos de valores.

O autor observa a importância da análise descritiva das políticas de adaptação, no lugar da análise prescritiva. Cattrysse (1992, p. 61) adota essa postura porque, em sua visão, “[...] as adaptações fílmicas em geral não se limitam a uma autointitulada fonte. Em vez disso, várias práticas (fonte), simultaneamente e em diferentes níveis, servem, normalmente, como modelos para o processo de produção.”<sup>14</sup> Consta-se que não existe apenas um modelo possível para uma adaptação de um texto, pois dependendo do contexto, das referências artísticas do cineasta/tradutor e, do momento histórico-social, diferentes leituras podem surgir, apagando, assim, a noção de uma única interpretação possível sobre determinada obra.

A narrativa cinematográfica possui outros elementos que, nem sempre, são guiadas pelas mesmas referências. Cattrysse (1992, p. 61-62) acrescenta que mesmo as famosas adaptações de obras da literatura não se limitam ao texto literário como a única fonte. Consoante o disposto, o autor salienta que:

A história de um livro pode ter servido de guia para a adaptação fílmica no nível narratológico, mas outros aspectos tais como a direção, organização, atuação, cenário, figurino, fotografia, representação pictórica, música, etc. podem muito bem terem sido governados por outros modelos e convenções que não se originaram no texto literário e não serviram como uma tradução de qualquer de seus elementos. (CATTRYSSSE, 1992, p. 61-62).<sup>15</sup>

Com isso, uma adaptação não pode ser confrontada somente com o texto literário, mas se possível, com outros elementos que contribuíram para o processo e a construção do filme. A partir destes pressupostos, o escritor concebe que existe um conjunto de práticas

<sup>13</sup> [...] the adaptation of literary texts has to be seen next to the adaptation of other types of (non-literary) material such as letters, police files, radio and television plays, previous movies, and so forth. This observation may well lead to the conclusion that practically every film production represents some kind of adaptation, if only the adaptation of a screenplay.

<sup>14</sup> [...] film adaptations in general do not limit themselves to one so-called source. Rather, several (source) practices, simultaneously and at different levels, normally serve as models for the production process.

<sup>15</sup> The story of such a book may have guided the film adaptation on the narratological level but other aspects such as directing, staging, acting, setting, costume, photography, pictorial representation, music, etc. may well have been governed by other models and conventions which did not originate in the literary text and did not serve as a translation of any of its elements.

discursivas (ou comunicacionais, ou semióticas) que determinam a produção de um filme-adaptação dentro do seu contexto.

Por conseguinte, Cattrysse (1992, p. 62) postula que é preciso entender a adaptação fílmica a partir de três procedimentos: primeiro, encontrar e explicar as relações entre práticas discursivas com seus contextos (políticos, sociais, culturais etc.); segundo, entender quais práticas de transferências tem funcionado como adaptação, ou paródia, tradução etc.; e terceiro, explicar porque essas práticas ocorreram desse modo. Tal metodologia contribui para compreender as práticas de adaptação entre diferentes sistemas semióticos, tendo em vista que os objetos interagem e um pode influenciar o outro. Assim, podemos entender o processo tradutório, e identificar possíveis inovações na obra, ou se houve certa estabilidade, sem grandes alterações de enredo e personagens.

Esse critério de análise acaba aproximando a adaptação fílmica de estudos da intertextualidade. No entanto, Cattrysse (1992, p. 63) lembra que é preciso certo cuidado ao relacionar a adaptação ao texto literário de forma intertextual, primeiro porque, as teorias da intertextualidade foram desenvolvidas dentro do domínio dos estudos literários. Logo, antes da aplicação no estudo fílmico, seus conceitos devem ser revisados e, se necessário, modificados também. Segundo, alguns estudos da intertextualidade ainda estão centrados no texto fonte, o que não ajuda a responder o porquê de uma adaptação de certa obra em outro sistema cultural. E, por último, o teórico assume que antes de aplicar conceitos intertextuais no estudo do filme, é importante entender a própria ideia de texto. Para o autor, esta se constrói, *a priori*, considerando o texto, seja ele completo ou apenas um fragmento com algumas práticas discursivas, como uma entidade semiótica. Por conta disso, Cattrysse sugere que o termo intertextual deva ser substituído por “intersistêmico”, já que as relações observadas na adaptação fílmica não são meramente entre textos, mas entre práticas discursivas ou comunicativas, como também entre as atividades semióticas em seus respectivos contextos históricos.

Os postulados acima conduzem o estudo da adaptação por outros caminhos, envolvendo novas ferramentas que contribuem para compreender o funcionamento destas práticas. Cattrysse (1992, p. 64) destaca, ainda, a noção de “marcadores”, ou seja, elementos que podem dar pistas de como ocorrem as relações intertextuais ou intersistêmicas. Nesse sentido, podem existir marcadores explícitos ou implícitos, que são encontrados, de acordo com Diniz (2007, p. 160), em vários locais: “na parte textual da mensagem (citações), na parte

peritextual (nos créditos), nos meta-textos (revisões, campanhas publicitárias, nas estreias e nas retrospectivas) e no contexto geral (cultural, econômico, social ou político).”

A adaptação de *The Road* (2009), por exemplo, dirigido por John Hillcoat, traz a informação de que o filme foi “baseado no livro de Cormac McCarthy” nos créditos finais, deste modo, o espectador que desconheça a narrativa descobrirá que se trata de uma adaptação. Porém, os leitores da obra, além do título homônimo, podem perceber a relação do filme com o livro a partir da sequência após o prólogo, em que os personagens são apresentados e em que o narrador, em *voice-over*, narra introduzindo trechos do livro que foram roteirizados. Assim, os marcadores do filme estão postos em diferentes posições, e são reconhecidos tanto por leitores quanto por não leitores de McCarthy.

Para Cattrysse (1995, p. 64), quando os marcadores são explícitos, os espectadores, sejam eles não profissionais, acadêmicos ou críticos, não precisam saber que se trata de práticas ou modelos anteriores para observar a relação que é realizada. Ao contrário, se os marcadores são implícitos, é necessário que o receptor da mensagem (tradução, adaptação) saiba de antemão que se trata da existência de material prévio para que ele possa avaliar o funcionamento daquele modelo. O autor alega que os marcadores, geralmente, se fazem presentes de forma explícita quando a adaptação provém de textos literários. Contudo, se a adaptação é um *remake*, ou seja, adaptação de um texto-fílmico anterior, esta informação é implícita, e é pouco provável que esteja incluso o nome do diretor e da equipe que participou da versão prévia na obra mais recente.

Desta sorte, o trabalho de Cattrysse possibilitou novos olhares sobre a adaptação fílmica, principalmente por verificar as práticas discursivas e os contextos históricos que aproximam a adaptação de outros tipos de processos textuais, como a tradução, e foca na produção fílmica através de um estudo descritivo, a fim de entender os detalhes de como e por que tais obras são construídas. Ademais, sua pesquisa modifica a forma como vemos o “original”, estabelecendo o princípio de que o que existe é uma relação intertextual e intersistêmica, sugerindo, desta forma, uma abordagem que verifique os diferentes contextos a que as obras conseguem acesso, como também a forma como são recebidas pelo público receptor. Por fim, o método utilizado pelo crítico conduziu novas propostas no campo da adaptação cinematográfica.

Outra notável contribuição vem do pesquisador Robert Stam, que assim como Cattrysse, também aborda a questão da intertextualidade entre literatura e cinema, porém, utiliza este conceito como uma forma de combater a ideia de “fidelidade absoluta”. Para o

autor (STAM, 2008, p. 20), “[...] a mediocridade de algumas adaptações e a parcial persuasão da ‘fidelidade’ não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico.” Ao adotar esta postura, Stam levanta questionamentos, principalmente quando o filme é acusado de “demonizar” o texto literário, e, que a adaptação nunca está à altura da obra literária. Para contrapor esta tendência, Stam afirma:

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

Neste âmbito, é questionável o conceito de fidelidade na teoria da adaptação. Uma adaptação compreende um amálgama de signos, e suas combinações geram uma sequência de movimentos que objetivam uma mensagem, exigindo uma leitura por parte do espectador. O que temos, portanto, é um entrecruzamento de elementos que juntos compõem uma forma de narrativa. É interessante pensar ainda a questão da intertextualidade como uma possível alternativa à própria noção de fidelidade, entendendo que os gêneros interagem entre si. Por fim, uma obra pode ser fiel, não em relação a um texto anterior, mas ao sistema ao qual ela passa a fazer parte. Um filme, segundo Stam (2008, p. 21, grifos do autor), “envolve a *colaboração*”, e no campo fílmico “a originalidade total, conseqüentemente, não é possível nem desejável.”

Ao analisarmos a produção de um filme a partir de um texto literário, é quase certo que as estratégias partirão sempre do texto escrito, mas que, ao longo do processo, ações mais do campo cinematográfico serão exigidas a fim de conceber um produto que reforce as referências deste sistema. Portanto, a narrativa do cinema colocará outros elementos em jogo, elementos esses que podem deslocar a posição do texto anterior em relação ao sistema de chegada, como é o caso de diversas obras literárias que, muitas vezes, são “resgatadas” por conta das ressignificações feitas por meio do filme, ou, ao contrário, o cinema aproveitar-se do prestígio que um texto literário tem para ampliar seu público.

É corrente por parte de críticos e leitores situar as adaptações à sombra da obra que lhe deu referência, na maioria das vezes, o texto literário. Portanto, termos como “infidelidade”, “traição”, quando mal empregados, colocam a adaptação como uma “cópia” de uma fonte, e que não consegue manter a “essência” da obra escrita. Stam constata que tais

especulações não concernem às relações que são criadas no processo de adaptação. O autor aponta que:

Adaptações fílmicas caem no contínuo redemoinho de transformações e referências intertextuais, de textos que geram outros textos num interminável processo de reciclagem, transformação e transmutação, sem um ponto de origem visível. (STAM, 2008, p. 22).

Está mais ou menos aceito que uma adaptação possui vínculos com um texto fonte. Contudo, conforme Cattrysse aponta em sua pesquisa, um filme baseado em uma narrativa literária possui referências de diversas artes, interagindo com vários elementos que norteiam esse tipo de prática. A respeito disso, Stam (2006, p. 23) assinala que a adaptação é uma mistura de discursos, talentos e trajetos que a transformam em uma atividade “híbrida”, em que são mesclados mídia e discursos.

Portanto, a ideia de que a literatura é superior ao cinema não ajuda a entender como estas duas linguagens se estruturam. Stam (2006, p. 20) argumenta que, ao contrário de focar na qualidade das adaptações, talvez abordar outros assuntos, tais como o estatuto teórico da adaptação e o interesse analítico das adaptações, possa mudar esta imagem “subalterna” deste tipo de produção, desconstruindo, ainda, o julgamento de que a imagem distorce a palavra.

Stam postula, também, que a adaptação pode ser vista sob uma perspectiva dos estudos culturais. Tal proposta coloca os filmes adaptados em uma posição de igualdade com o texto de partida, explorando as relações entre as mídias. Nesse sentido, “Dentro de um mundo extenso e inclusivo de imagens e simulações, a adaptação se torna apenas um outro texto, fazendo parte de um amplo contínuo discursivo.” (STAM, 2006, p. 24). Nessa perspectiva, a adaptação serve como um meio de interpretar a cultura de uma sociedade, compreendendo as relações que tal obra tornou possível.

Mas, para refletir sobre o papel cultural de uma adaptação, de acordo com Ana Balogh (2005, p. 53), “o filme adaptado tem de preservar em primeiro lugar a sua autonomia fílmica, ou seja, deve-se sustentar como obra fílmica, antes mesmo de ser objeto de análise como adaptação.” Tal afirmação implica que a metodologia a ser adotada, também, abre espaço para que se teorize sobre a narrativa cinematográfica, descrevendo os procedimentos utilizados para a construção do filme, para que, só então, se pense na intertextualidade entre os textos literário e fílmico no bojo da cultura. Após a contextualização dos objetos, pode-se

aplicar a teoria e a análise da adaptação, implicando que esta, “[...] assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico.” (STAM, 2006, p. 24).

Em seus escritos, Stam enfatiza a quantidade de termos que envolvem o fenômeno da adaptação. O autor sintetiza-os na seguinte lista:

A teoria da adaptação tem à sua disposição, [...] um amplo arquivo de termos e conceitos para dar conta da mutação de formas entre mídias – adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (STAM, 2006, p. 27).

Dentre esses tropos, a concepção de reescrita, postulada por Lefevere, e de adaptação como tradução, por Cattrysse, contribuíram significativamente para se pensar em meios metodológicos uma teoria que primasse o estudo do processo de adaptação em diferentes sistemas e como esta prática se dá em períodos diferentes. Ao abordar um filme adaptado como uma entidade que possui relações intertextuais, Stam advoga que outra obra surge por conta das operações que ocorrem, exatamente por que “o texto fonte forma uma densa rede informacional, uma série de sinais verbais que o texto fílmico em adaptação, pode aceitar, amplificar, ignorar, subverter, ou transformar.” (STAM, 2000, p. 68).<sup>16</sup> O autor alega que tais procedimentos são realizados na adaptação de acordo com os protocolos da mídia cinematográfica, e que os intertextos disponíveis nascem através dos discursos e ideologias que são mediados por diversos filtros, como exemplo, as restrições políticas, o modelo ideológico, as predileções, o estilo dos estúdios, o elenco escolhido, as vantagens ou desvantagens econômicas, enfim, uma série de manifestações que pode imprimir ou não certo controle na tradução de uma narrativa verbal nas telas.

A primeira mudança que se tem na adaptação fílmica é a de gênero. O romance destaca-se por ser uma das formas literárias mais traduzidas para o cinema. De acordo com Stam (2008, p. 23), a relação destes gêneros acontece porque adaptações fílmicas de romances geram intertextos entre convenções do próprio romance-fonte com as convenções empregadas pela mídia tradutora. O crítico afirma que “a arte da adaptação fílmica consiste, em parte, na escolha de *quais* convenções de gênero são transponíveis para o novo meio, e *quais* precisam ser descartadas, suplementadas, transcodificadas ou substituídas.” (STAM, 2008, p. 23, grifos do autor).

---

<sup>16</sup> The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues that the adapting film text can then take up, amplify, ignore, subvert, or transform.

O filme utiliza determinadas estratégias para comunicar uma mensagem, tais como trilha sonora, uso de câmera, dentre outras. Isto influencia na construção de uma narrativa nesse sistema. Ademais, o ritmo entre a leitura de um romance e a duração de um filme é diferente, forçando o filme a sintetizar os eventos e as ações dos personagens, que estão diretamente relacionados com a progressão da história. Portanto, quando necessário, as adaptações eliminam e alteram eventos do texto literário, para ajustar a narrativa ao tempo do filme, geralmente de duas horas. Com a intenção de aproveitar mais elementos de um romance, diretores, frequentemente, dividem certa obra em duas adaptações. No entanto, essa decisão também pode ter relação com o mercado, garantindo maior lucratividade por parte do estúdio produtor.

Esta estratégia parece ter sido usada na tradução de *The Hobbit*, do escritor J.R.R. Tolkien, dirigido por Peter Jackson, para as telas da sala escura. A narrativa foi dividida em três filmes: *The Hobbit: an unexpected journey* (2012); *The Hobbit: the desolation of Smaug* (2013); e *The Hobbit: the battle of the five armies* (2014). Nesse caso, questiona-se o fato de que o livro é uma narrativa curta e que não teria material suficiente para criar uma trilogia. Mas, tal procedimento se explica pelo fato de já existir outra trilogia baseada em uma obra de Tolkien, *The Lord of the Rings*, dirigida pelo mesmo diretor. Os filmes geraram, na primeira década do século XXI, grande sucesso e ajudaram a disseminar não somente a narrativa Tolkieniana, como também deram outro *status* às histórias maravilhosas, abrindo espaço para diversas adaptações desse gênero.

O exemplo acima demonstra que o filme está subordinado a outros fatores, que podem ser externos. Principalmente com relação ao mercado fílmico, cujas produtoras investem recursos e pressionam determinadas formas que confinam o cinema, especialmente o de Hollywood, a uma política hegemônica que coloca o espetáculo/entretenimento como estratégia para gerar lucro. Desse modo, é preciso fazer a leitura do sistema cinematográfico e qual o projeto está por trás do produto fílmico. Além disso, segundo Stam, a própria relação do filme com o romance vai depender da condição de produção, sendo que “em alguns casos, a publicação do romance e a produção do filme ocorrem em momentos muito próximos e diretos. No caso dos mais vendidos, os produtores se apressam para tirar vantagem do sucesso comercial do filme.” (STAM, 2006, p. 42). Ou seja, há uma busca mútua por projeção e proveito financeiro em ambos os sistemas.

Com o crescente prestígio das obras de Cormac McCarthy, por exemplo, observamos que sua produção tem sido frequentemente visitada por produtoras a fim de

adaptar alguns de seus trabalhos. De toda a sua produção literária, há pelo menos cinco adaptações, três de romances e duas de peças. Quando *The Road* foi lançado comercialmente, em 2006, o livro alcançou grande número de vendas, sendo considerado um “national best-seller”, nos Estados Unidos, a ponto de ter sido adotado para o “Oprah’s Book Club”, espécie de clube em que a apresentadora Oprah Winfrey comenta sobre um livro e, geralmente, entrevista um autor. Três anos depois, a obra de McCarthy foi adaptada pelo diretor australiano John Hillcoat. Assim, o sucesso do livro pode ter influenciado a pressa na adaptação.

Tais movimentos são inevitáveis em uma arte dinâmica e comercial como o cinema. Certos autores não veem com bons olhos quando suas obras são escolhidas para tradução no meio cinematográfico, mas o modo como cada adaptação ocorre depende das estratégias, da proposta do cineasta, e de sua liberdade. O cinema trabalha com elementos visuais e sonoros, está dentro de um contexto que evoca várias questões mercadológicas. Contudo, a sétima arte busca criar sua própria linguagem, seu próprio discurso, e o romance pode servir de potencial para “derivações”, explorando as suas possibilidades.

No entanto, a recepção por parte da crítica e dos leitores dos textos adaptados, muitas vezes, ignoram essas especificidades, e acabam reforçando a ideia de que a adaptação deva ser “próxima” dos textos fontes. No entanto, conforme Stam (2006, p. 43), “às vezes, o adaptador inova para fazer com que a adaptação fique mais ‘sincronizada’ com os discursos contemporâneos.” Isto acontece porque “muitas das mudanças entre a fonte do romance e a adaptação cinematográfica têm a ver com ideologia e discursos sociais.” (STAM, 2006, p. 44). Ou seja, os envolvidos nesse processo têm enraizados em sua cultura enquanto sujeitos, o contexto ideológico e o discurso social do qual fazem parte, logo, dependendo da época, dos acontecimentos dispostos no período de produção, e da própria cultura pessoal, tudo isto pode contaminar a adaptação, em que o adaptador/tradutor insere mudanças.

Assim, nos perguntamos como tornar todos esses procedimentos como meios intertextuais a fim de descrever e analisar os processos tradutórios do romance para o cinema? Stam salienta que:

[...] a intertextualidade tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (STAM, 2008, p. 24).

Em suma, a intertextualidade ocorre através de recursos técnicos, que propiciam estéticas e referências a diversas artes. Porém, o intertexto pode funcionar através de outros meios. Segundo Stam:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas no romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. [...] A adaptação, nesse sentido, é um trabalho de reacentuação, pelo qual uma obra que serve como fonte é reinterpretada através de novas lentes e discursos. (STAM, 2006, p. 48).

O excerto acima colabora para compreendermos como a intertextualidade funciona e se manifesta entre as obras através da ideologia e de discursos de um período histórico-cultural, seja conservando, ou inovando determinadas práticas.

Balogh (2005, p. 222) acredita que cada cultura se caracteriza por um conjunto de textos de fundação, ou seja, textos que sintetizam um dado momento histórico que acabam constituindo paradigmas para a maioria dos textos subsequentes. Para a autora, esses textos de formação são frequentemente retomados, revisitados, revividos no âmbito das relações da cultura, e acrescidos, por fim, de novos prismas e contextos. Balogh (2005, p. 222) conclui que “se isto ocorre em duas ou mais séries culturais paralelas como na transmutação, representa uma marca ainda mais forte de sua presença no imaginário de uma sociedade.” Assim, o processo de adaptação, enquanto atividade que revisita e cresce representações discursivas sobre uma obra anterior, revela e fornece ressignificações para aquela obra de acordo com o contexto, podendo alterar nossa compreensão/visão do texto prévio.

Logo, essas marcas são acrescidas em qualquer tipo de adaptação, seja de textos literários como romance, contos, seja de obras consideradas sub-literárias ou para-literárias, tais como textos históricos, biografias, história em quadrinho. Stam (2006, p. 49) acredita que, no fim das contas, “até mesmo as não-adaptações adaptam um roteiro. A questão é que praticamente todos os filmes, não apenas as adaptações, re-filmagens e sequências, são mediadas através da intertextualidade e escrita.” Quando um romance é adaptado, por exemplo, cria-se outra expressão, diferente daquela do meio literário, produzindo outro meio com um contexto diferente. É importante pensar que o texto “original” é um modelo, que o filme adapta-o “podendo escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar.” (STAM, 2006, p. 50).

Balogh (2005, p. 42) ressalta que “a sensação de mimese da realidade é muito mais forte no cinema do que em qualquer das outras artes visuais, devido à possibilidade de criar a ilusão do movimento e combiná-la ao áudio.” Esse é um dos protocolos do cinema que gera alterações, transformações e intertextos nos gêneros disponíveis. Para Stam (2006, p. 50), as subversões, ou as atualizações dos discursos e ideologias em voga, acontecem por meio de filtros, que se caracterizam, como já visto, pelo estilo de estúdio, constrictões políticas e econômicas, estrelas carismáticas, valores culturais, etc. Por fim, parafraseando e concordando com Stam (2006, p. 50), “uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme.”

A abordagem de Stam vem a calhar por conseguir desmistificar a concepção tradicional da adaptação fílmica. O autor adota a intertextualidade para se opor às abordagens que fazem julgamentos de valores baseados nos preceitos de que a obra literária é superior ao filme. O crítico acredita que tal orientação não nos impede que falemos de adaptações bem feitas ou mal feitas, porém, é preciso que nossa discussão esteja orientada pela atenção à “transferência de energia criativa” que advém do processo de adaptação, considerando que tipo de leitura e interpretação de determinada obra foram feitas, assumindo a responsabilidade de uma crítica pautada, menos pela noção de “fidelidade”, e mais pelas diferenças entre as mídias e seus intertextos.

A teoria da adaptação conseguiu terreno, também, através da autora Linda Hutcheon, que motivada pela grande quantidade de filmes adaptados em línguas, culturas e também mídias diferentes, discorre sobre o tema em seu livro traduzido no Brasil como *Uma teoria da adaptação* (2013). Hutcheon (2013, p. 17) trabalha com a proposta de que uma adaptação é produto e processo, sustentando a premissa de que as obras “pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura.” E ainda, articula seus estudos por meio da utilização de uma metodologia que dialoga com a ideia de “transcodificação” de um sistema de comunicação com outro, e do intertexto, reforçando que “as obras, independente da mídia, são criadas e recebidas *por pessoas*, e é esse contexto experiencial e humano que permite o estudo da *política* da intertextualidade.” (HUTCHEON, 2013, p. 12, grifos da autora). Em seu trabalho, a autora empenha-se em descrever não apenas os processos de adaptações fílmicas, mas, também, os que envolvem mídias contemporâneas, tais como o *videogame* e a vídeo arte, e as artes performáticas como o teatro e os musicais, dentre outras.

Segundo Hutcheon (2013, p. 24), a ideia de criação original e do gênio criativo no (pós-)romantismo foi o que gerou a depreciação de adaptadores e adaptações. Sobre isso, Aguiar e Silva (1973, p. 542) pontua que “[...] toda a obra literária nasce em contato com outras obras [...]”, logo, a originalidade absoluta pode ser refutada, e quando se fala em adaptação, tal princípio não funciona com nitidez, tendo em vista que o cinema se caracteriza por múltiplas formas artísticas juntas que propiciam a criação de uma narrativa caleidoscópica, ou seja, com vários seguimentos que refletem diferentes vozes e discursos.

Sobre a arte de adaptar, Hutcheon (2013, p. 25) considera que “[...] parte desse prazer advém simplesmente da repetição com variação, do conforto do ritual combinado à atração da surpresa.” No entanto, além de variação, uma adaptação é um processo de transformação de gêneros. Por mais que o cinema tenha absorvido muitos elementos da literatura, tais como ponto de vista, acontecimentos paralelos e linearidade narrativa, o gênero cinematográfico adota outros meios para construir o seu universo narrativo. A própria dimensão da sala de cinema transporta o espectador (ou o leitor) para outra posição diante da obra, e, aqui, a história combina o conforto do ritual com a surpresa do que vai surgindo na tela: performances de atores, cores, sons, enfim, aspectos da *mise-en-scène* que deslocam o espectador, no caso da adaptação, colocando camadas sobre o texto prévio.

Hutcheon (2013, p. 31) admite que “com as adaptações, parece que desejamos tanto a repetição quanto a mudança.” Contudo, a mudança quase sempre supera a repetição, pois uma adaptação passa por outras técnicas exatamente para adequar a obra anterior ao sistema receptor. A repetição, nesse caso, não se sustenta por si só, pois os gêneros, mesmo fazendo parte de uma mesma cultura, pertencem a sistemas diferentes.

A autora defende que as adaptações, muito embora sejam objetos estéticos em seu próprio direito, só funcionam como adaptações por se caracterizarem como obras inerentemente duplas ou multilaminadas (HUTCHEON, 2013, p. 28). Tal assertiva indica que esse tipo de produção funciona de modo que os textos literário e fílmico, por exemplo, estão sempre em relação, comungando estratégias de contar uma história através de seus diferentes contextos. Assim, há uma espécie de correspondência entre as artes, em que as obras se retroalimentam, criando uma rede intertextual.

Hutcheon (2013, p. 30) insiste na premissa de que, na perspectiva do seu processo de recepção, nós experienciamos as adaptações – enquanto adaptações – como palimpsestos de obras anteriores que lembramos e que são ativadas através da repetição com variação. Para a autora, isto caracterizaria uma forma de intertextualidade.

Como já foi dito, Hutcheon vê a adaptação como processo e produto, e através dessa concepção, a escritora conjectura sobre as possíveis ressignificações que podem ocorrer pela visão de quem interpreta. Nesse caso, “[...] como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação.” Por outro lado, “[...] vista como *uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular.” (HUTCHEON, 2013, p. 29, grifos da autora). O processo refere-se aos meios utilizados pela produção para obter certa textura, estética e discurso no meio cinematográfico. O produto é configurado pelo sistema receptor, em que, através das formas de distribuição e promoção de lançamentos, o colocam como adaptação diante do público em geral ou de um grupo específico. Desta forma, a proposta da autora amplia os métodos pelos quais os filmes adaptados podem ser descritos e analisados.

Contudo, a intertextualidade, segundo Hutcheon, só é possível quando o receptor da obra é capaz de fazer esse tipo de leitura. A autora argumenta que “para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação *como adaptação* é inevitavelmente um tipo de intertextualidade *se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado*.” (HUTCHEON, 2013, p. 45, grifos da autora). Deste modo, Hutcheon garante o receptor da adaptação como parte do processo de interpretação da obra, e os intertextos só funcionam de forma eficiente quando são reconhecidos. O espectador que desconhece as relações de um filme com um texto literário, por exemplo, terá outro tipo de interação com o objeto artístico, diferentemente dos sujeitos que compreendem que naquele universo, houve procedimentos que nortearam princípios e códigos que são compatíveis.

Em consequência disso, Hutcheon (2013, p. 47-48) explica que existem modos de engajamento, ou seja, modos de como as adaptações fazem as pessoas contar, mostrar ou interagir com as histórias. De acordo com o modo contar, que é específico na literatura narrativa, a autora elucida que tem a ver com o campo da imaginação, em que a palavra controla e conduz o texto, estando livre dos limites do visual e do sonoro. O modo mostrar, por outro lado, é aquele que diz respeito a filmes e adaptações teatrais. Nesse modo, somos arrebatados pelo que vemos na tela ou no palco, presos ao que segue adiante, e passamos da imaginação para o domínio da percepção direta. Por fim, tem-se a interação que para Hutcheon é diferente de ler ou ver, e vai além de uma simples participação imediata. Nesse caso, interagir é um modo de entrarmos fisicamente no mundo construído, fazendo parte dele desempenhando papéis. Exemplos de mídias com as quais podemos interagir é o *videogame* e a vídeo arte, isto é, meios em que a participação está além da criação imaginativa e percepção

visual, mas exige tipos de performances do sujeito, que passa a atuar como um personagem que está imerso em um jogo de significados e sentidos.

Todo e qualquer tipo de criação ocorre em um contexto comunicativo, ou seja, espera-se que cada meio constitua um modo particular de contar, mostrar ou interagir, mas que, no fim das contas, as mídias estão sempre em disposição uma das outras, com o intuito de gerar novas formas de interação. De acordo com Hutcheon:

As histórias, contudo, não consistem somente dos meios materiais para sua transmissão (mídias) ou das regras que as estruturam (gêneros). Esses meios e regras viabilizam e depois canalizam as expectativas narrativas e comunicam o significado narrativo *a alguém em algum contexto*, e são criados *por alguém* com esse intuito. Há, em poucas palavras, um contexto comunicativo mais amplo que deve ser considerado por qualquer teoria da adaptação. Esse contexto mudará com o modo de apresentação ou engajamento: o modo contar pode usar variedade de mídias materiais, e o mesmo pode ser dito do modo mostrar ao vivo ou mediado, pois cada mídia pode apresentar uma variedade de gêneros. As distinções de mídia isoladamente, contudo, não assinalarão necessariamente os tipos de diferenciações para os quais as adaptações chamam a nossa atenção. (HUTCHEON, 2013, p. 51-52, grifos da autora).

Espera-se que a análise de uma adaptação não seja feita de forma isolada, mas em relação com outras artes e mídias. Assim, pode-se entender como o contexto comunicativo funciona, e quais as variações de determinada obra são sucedidas em épocas distintas. Para Hutcheon (2013, p. 58), através dessa prática cultural, as histórias atravessam diversas culturas e sistemas, tanto se adaptando como sendo adaptadas. Resumidamente, as histórias são mutáveis, e a adaptação é um meio pelo qual elas evoluem. Tal prerrogativa sustenta a ideia defendida por Welles e Warren (1976, p. 154) de que “[...] as artes têm tentado tirar efeito umas das outras e que nisso têm encontrado êxito em medida considerável.”

Outra questão importante dentro dos estudos da adaptação fílmica, segundo Hutcheon (2013, p. 121), diz respeito ao fato de que o cinema é uma arte colaborativa, na qual a construção se dá através de vários trabalhadores (diretor, diretor de fotografia, diretor de arte, diretor de som, os atores etc.), os quais podem ser chamados, também, de adaptadores. Cada componente do processo de adaptação fílmica irá propor uma estética e uma interpretação, e dependendo das condições, podem ser aceitas ou não. No fim, “o texto adaptado, portanto, não é algo a ser reproduzido, mas sim um objeto a ser interpretado e recriado, frequentemente numa nova mídia.” (HUTCHEON, 2013, p. 123).

As adaptações sempre fazem conexões com textos anteriores através de vários gêneros. Como temos defendido, ao longo da discussão nesse capítulo, nesses processos de

adaptação uma gama de recursos pode ser utilizada e influenciar de forma direta ou indiretamente na construção das obras. Hutcheon (2013, p. 152-153) assinala que no ato de adaptar as escolhas são feitas com base em diversos fatores, figurando nesse meio as convenções de gênero ou mídia e o engajamento histórico e político dos sujeitos participantes. Assim, as decisões são elaboradas de acordo com o contexto criativo e interpretativo, sendo que o cenário é circundado por aparelhos ideológicos, sociais, culturais, pessoais e estéticos. Logo, acreditamos que o estudo do fenômeno da adaptação deve ser apoiado através da descrição do contexto em relação com os aspectos que norteiam esse tipo de atividade, pois, concordando com Hutcheon (2013, p. 192), “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio.” Adotada esta metodologia, a investigação torna-se coerente e evitamos valorar um elemento em detrimento de outro.

No domínio do cinema, ainda se faz necessário discutir os aspectos intrínsecos ao filme que elaboram diversas construções narrativas, podendo ser lineares ou não. Cabe ao analista conceber que os recursos cinematográficos são uma mistura de efeitos técnicos (tipo de câmera, cor, figurino) e poéticos (a palavra, a descrição de detalhes) que são usados para propiciar certa estética narrativa. Assim, conforme Hutcheon desenvolve:

Os adaptadores cinematográficos, em outras palavras, têm à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela, até mesmo no caso de textos que são temporalmente complexos ou claramente interiorizados. (HUTCHEON, 2013, p. 101).

Desse modo, recursos literários que caracterizam certos tipos de textos como descrição rebuscada, associações metafóricas, fluxo de consciência, dentre outros modelos, podem ser transmutados para o cinema sem necessariamente tentar emitir o mesmo ritmo ou finalidade. A linguagem cinematográfica, por outro lado, usará de meios compatíveis com o seu sistema, que compõem sua lógica para construir aquilo que lhe serve. Assim, a antiga premissa de que existem textos impossíveis de ser adaptados pode ser questionada, pois tal afirmação sempre esteve ligada à ideia de “fidelidade” e os procedimentos de adaptação dependem das escolhas da produção fílmica, podendo simplesmente recusar os arquétipos literários e propor outro conjunto de ideias.

A literatura não deve ser colocada como algo ameaçado pelas formas que o cinema utiliza para adaptar suas narrativas. São dois meios que contam histórias e criam

raízes na comunidade que os acolhem. Hutcheon (2013, p. 201) defende que “há um tipo de diálogo entre a sociedade na qual as obras – o texto adaptado e a adaptação – são produzidas e aquela na qual elas são recebidas, e ambas estão em diálogo com as próprias obras.” Por fim, a feitura de uma adaptação não esgota as interpretações de um texto prévio, pelo contrário, imprime nele uma possibilidade de leitura que através do cinema é capaz de gerar mais uma narrativa, como se puxasse um fio e ligasse-o com outras estruturas, gerando ressignificações e conexões.

Em síntese, os postulados de Hutcheon contribuíram para se pensar a adaptação como uma prática que depende de uma diversidade de elementos. A autora fala sobre os modos de engajamento: contar, mostrar e interagir. Esses modos compreendem a relação das obras com o seu público receptor, e, dependendo de sua abertura, podem considerar o receptor como parte do processo. Sua pesquisa aponta ainda que as adaptações influenciam e são influenciadas pela cultura através de processos de repetição com variação, assinalando que em qualquer tipo de tradução haverá mudanças de significados.

Os conceitos discutidos neste capítulo servem como métodos de descrição e análise da adaptação como uma forma de tradução, destacando-se a narrativa romanesca como um dos principais gêneros que é transmutado para o cinema. Tanto os estudos polissistêmicos, de Even-Zohar, os estudos descritivos, de Toury, e a ideia de reescritura desenvolvida por Lefevere, quanto os conceitos levantados sobre a teoria da adaptação de Cattrysse, Stam e Hutcheon, nos servirão como embasamento para descrever o processo, contextualizar e aplicar nossa interpretação sobre o modo como o sistema cinematográfico ressignificou o romance *The Road*, de Cormac McCarthy. Nesse âmbito, buscaremos evidenciar o tema da violência como um fator explorado por McCarthy, mas que através da estética do cinema, ganha outros traços e dramaticidade.

O próximo capítulo se ocupará de uma leitura histórica de como o cinema construiu a narrativa naturalista hollywoodiana, visto que o filme *The Road* de John Hillcoat se vincula a este tipo de produção, seguindo alguns padrões narrativos clássicos. E, por fim, discutiremos sobre o tema da violência na literatura e como o cinema representa essa estética nas telas.

### 3. A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA E A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA E NO CINEMA

Este capítulo pretende discorrer sobre a construção da linguagem cinematográfica, principalmente, do cinema narrativo consolidado nos Estados Unidos, apontando suas relações com a literatura, e, entendendo suas especificidades. Para iniciar a discussão, temos Arlindo Machado (2011), que apresenta uma evolução histórica da sétima arte; Ismail Xavier (2012), que assinala o cinema clássico na perspectiva da transparência, ou seja, um cinema que se projeta como uma janela diante do espectador; como também David Bordwell (1985), que analisa o envolvimento desta linguagem com certos padrões narrativos que são usados para contar histórias.

Com relação à representação da violência na literatura e no cinema trazemos os escritos de Jacques Leenhardt (1990) e Ronaldo Lins (1990), como também Jaime Ginzburg (2012), que analisam as formas que a literatura representa e fala da violência; Marco Abel (2007), por sua vez, descreve sobre como a violência provoca sensações no âmbito da ficção; Rose Hikiji (2012) realiza uma abordagem sobre a violência no cinema. E ainda Olivier Mongin (1999) desenvolve reflexão a respeito de como a violência se tornou naturalizada nas telas de cinema, principalmente, na contemporaneidade, além de outros escritores que tornaram esta discussão possível.

#### 3.1. A construção da narrativa cinematográfica

O final do século XIX marca o início do cinema, com seus primeiros aparatos técnicos capazes de capturar a imagem em movimento. Seu nascimento possibilitou novos paradigmas para a imagem, assumindo papel de um meio produtor de significados e discursos. No entanto, a princípio, a câmera dos irmãos Auguste e Louis Lumière (considerados os inventores da sétima arte), apenas registrava um instante (cerca de cinquenta segundos) do cotidiano das cidades que visitavam, e dos aspectos culturais que pululavam na *belle époque* burguesa na Europa. O cinema ainda não havia incorporado as técnicas de montagem, de foco, de som e de vários modos de uso da câmera para enquadrar pessoas e objetos de forma consciente.

Ainda com poucos recursos técnicos, um dos primeiros cineastas a notar as possibilidades narrativas do cinema foi Georges Méliès, um francês contemporâneo dos

irmãos Lumière, que observou no cinema algo além de um simples registro da realidade. Para Méliès, que era um mágico, o cinema poderia reproduzir técnicas ilusionistas, e, essa é a marca dos seus filmes, dentre os quais se destaca *Le Voyage dans la lune* (1902 – *A viagem a lua*). Através de Méliès, o cinematógrafo (como era conhecido) se tornou um meio de contar as primeiras histórias fictícias com o uso de imagens. A partir de então, nas décadas seguintes, o cinema atravessa um período de intensas modificações até se transformar na chamada arte cinematográfica, importando elementos de várias outras artes como da música, da pintura, do teatro, e também, da literatura, sendo que estas últimas proporcionaram forte influência para a construção da narrativa fílmica.

Arlindo Machado (2011, p, 73-75) explica que, ainda no cinema mudo, nos seus primórdios, hoje o que conhecemos como sala de cinema, na verdade reunia várias modalidades de espetáculos derivadas das formas populares de cultura, como o circo, o carnaval, a magia, enfim, expressões festivas da época. Nos Estados Unidos tais performances eram apresentadas em lugares chamados *vaudevilles*, locais que abrigavam várias atrações simultâneas. Também neste mesmo país surgem os *nickelodeons*. O nome deriva do fato de que se pagava uma moeda de um níquel para ter acesso a este espaço, que era cativo do cinema, e, assim, inicia-se o papel econômico do mercado de filmes. No entanto, a sua precariedade e o preço irrisório acabaram atraindo o mesmo público dos *vaudevilles*. Era preciso, portanto, tornar o cinema uma arte mais elaborada a fim de ganhar um público elevado socialmente, como das outras artes.

Arlindo Machado assinala que na primeira década do cinema,

[...] não se havia desenvolvido um conjunto de técnicas e procedimentos de linguagem apropriados para a elaboração de uma narrativa visual que fosse suficientemente autônoma a ponto de se poder dispensar a “explicação” de um apresentador. (MACHADO, 2011, p. 75).

Desse modo, o cinema permaneceu com conteúdos direcionados às classes mais à margem da alta burguesia. Mas, independentemente da classe social, a tentativa de se criar narrativas autônomas no cinema esbarrava na inexperiência do público de compreender as imagens em movimento, sendo necessária a presença de um apresentador para esclarecer o que se via no cinematógrafo para os espectadores. No mais, Machado (2011, p. 76) pontua que “[...] esse primeiro cinema não refletia necessariamente as aspirações da camada mais politizada da classe operária do século XIX [...]”

Restou ao cinema, nos seus primeiros anos, conviver com os espaços onde disseminavam a pornografia e a promiscuidade. Já nesse período surgiram algumas indústrias de filmes, como exemplo a *Biograph*, que investia em filmes que “[...] só davam exemplos abundantes de cinismo e perversão, como ainda ridicularizavam a autoridade, invertendo os valores morais.” (MACHADO, 2011, p. 76). Isso causou a reação do governo que acusou o cinema de imoralidades, a ponto de alguns estados dos EUA proibirem a exibição de filmes. Rapidamente, todos que apostavam no cinema perceberam que seu desenvolvimento comercial dependia de um público diferente, mais sofisticado e que pudesse dar retorno financeiro às indústrias fílmicas. Machado, ao discutir a formação do cinema narrativo, comenta que,

Estava claro que o cinema deveria começar a perder a sua inocência, a sua gratuidade, a sua libertinagem e encaixar-se na linha de evolução das artes “elevadas”, tal como a entendiam os homens de cinema da época, fossem eles realizadores ou comerciantes. (MACHADO, 2011, p. 79).

Portanto, era preciso consolidar o cinema a fim de torná-lo admirável e ao mesmo tempo lucrativo. Mas como o cinema poderia se transformar em uma arte renomada? Sobre o que deveria ser o cinema? O que ele deveria fazer? As respostas estavam no teatro e na literatura. Os cineastas perceberam que o cinema precisava “aprender a contar uma história, armar um conflito e pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarnar esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica.” (MACHADO, 2011, p. 79). O modelo que seguiu foi, portanto, dado pelo romance e o teatro oitocentistas. Dentre os cineastas que incorporaram este modelo, destaca-se um norte-americano, David W. Griffith, através de obras consagradas da literatura e do teatro, pois este diretor “[...] levou à tela nada menos do que um pelotão de escritores, em que se incluía gente como Shakespeare, London, Tennyson, Poe, Stevenson, Tólstoi, Dickens, de Lorde, Browning, Elliot, [...], Henry e tantos outros.” (MACHADO, 2011, p. 79). Logo, o cinema ganhou outra conotação a partir das primeiras décadas do século vinte, visto que era preciso legitimá-lo enquanto arte de expressão.

Assim, a tendência de um cinema narrativo começa a se firmar, primordialmente na América do Norte, combinando elementos significativos da literatura e do teatro para atualizar os filmes. O cinema, portanto, apresenta-se mais naturalista, em que há certa

preocupação com a verossimilhança dos eventos, transformando os filmes em espécies de espelhos da realidade. Machado delinea que deste momento em diante:

O Naturalismo começa a se impor então como uma espécie de ideologia da representação: supõe-se que a experiência humana só ganha credibilidade na medida em que a sua simulação na tela se dá em “condições naturais”, a fábula legitimada pela mimese.

Com o ascenso da geração de Griffith, o novo espetáculo passa a cuidar do “coeficiente de realidade” com que se molda a fábula, ou seja, com o enquadramento do imaginário pela moldura legitimadora do naturalismo. (MACHADO, 2011, p. 80 – 81).

A fórmula aristotélica também é usada e acomoda o cinema às possibilidades de construção de uma narrativa baseada nos princípios da verossimilhança, ou seja, de imitação da vida real, representando o mundo de maneira naturalista ou à sua semelhança. Essa reconstituição do cinema corrobora uma fase em que nasce uma hierarquia dos personagens como heróis, vilões e coadjuvantes. A lógica que se emprega gira em torno da causa e efeito, sempre buscando valorar a moral, a partir da disputa entre o mal e o bem.

Nasce, assim, o cinema realista naturalista (ou clássico), que usa a ideia do real enquanto uma forma estética. A retenção das imagens e sua montagem são direcionadas a um método que transporta o espectador para dentro da tela, criando a ilusão (aqui se referindo à impressão da realidade, diferentemente do ilusionismo de Méliès) de que não há algo por trás do cenário. Essa produção da aparência do real relaciona o espaço e o tempo baseando-os na ação dos personagens, num fluxo ininterrupto de aproximações dos planos do filme com as coisas da realidade. Cria-se, enfim, uma lógica racional de pensamento através da montagem para compor sentidos de acontecimentos naturais no filme. A indústria de Hollywood é que combina esses elementos para produzir seus filmes e, consolida-se, principalmente, entre as décadas de 1917 a 1960.

As mudanças que ocorrem desde o início do cinematógrafo até a linearização da narrativa no cinema progrediram na medida em que se buscava torná-lo uma expressão artística capaz de gerar público e, conseqüentemente, lucro. Além do mais, o avanço tecnológico também foi importante para diversificar as formas de elaboração de filmes, pois a possibilidade da montagem, e o advento do cinema sonoro ampliaram os meios de criar uma narrativa fílmica.

Com seu desenvolvimento, muitas técnicas vão marcar o uso da câmera e da montagem. Uma dessas técnicas que contribuiu para a construção da narrativa cinematográfica foi a montagem paralela. Machado (2011, p. 127, grifos do autor) explica que nesse tipo de montagem, “[...] em vez de se fazer suceder uma sequência linear de ações sucessivas (no tempo) e contíguas (no espaço), faz-se a alternância de dois espaços diferentes [...] que vão se sucedendo um depois do outro na tela, de modo a sugerir *ações paralelas*.” Um exemplo de filme que usa essa técnica é *The birth of a nation* (1915 – *O nascimento de uma nação*), de D.W. Griffith. A narrativa conta a história de duas famílias norte-americanas – uma do sul e outra do norte – que têm suas histórias narradas de forma paralela, alternando os espaços.

Ainda segundo Machado (2011, p. 128), Griffith foi capaz de extrair desse modelo toda a sua carga emotiva explorando o suspense principalmente nas situações de perigo. Já Eisenstein (2002, p. 182) coloca Griffith como uma “figura sedutora”, pois, segundo o autor, foi através de suas obras que o cinema se transformou em algo além de um entretenimento ou passatempo. Eisenstein (2002, p. 182) completa que, “os brilhantes novos métodos do cinema norte-americano eram vinculados nele a uma profunda emoção da história, à atuação humana, ao riso e lágrimas, e tudo era feito com uma espantosa capacidade de preservar toda aquela aparência [...]” Acreditava então, que esta construção criativa de Griffith tornava o cinema melhor. É interessante observar que tal estrutura dramática ainda é utilizada na indústria de filmes hollywoodianos, principalmente, ao apresentar personagens que se incumbem de gerar emoção ao público, se colocando como aqueles que são responsáveis pela última esperança para a humanidade.

Sobre a relação de Dickens com Griffith, Eisenstein (2002, p. 184) comenta que as características quanto a método, estilo e ponto de vista e exposição, foi o que aproximou o escritor vitoriano do cinema. Assim, Griffith compartilhou de Dickens uma linguagem, cujos fundamentos são baseados em elementos sentimentais, extraindo o extraordinário da vida comum, o fantástico da vida prosaica. Através desse estilo nasce o melodrama que impulsionou o cinema narrativo, e se consolidou vagarosamente como um gênero clássico. Isto foi muito bem acomodado no cinema norte-americano, especialmente para uma expressão que buscava se firmar como uma bela arte.

Com o desenvolvimento da narrativa clássica, o olhar passa a ter papel relevante, principalmente direcionando a ação dos personagens. A questão do olhar, nessa estética, é

marcada pela noção do campo/contracampo<sup>17</sup>, que nos dá o prazer de ver e não ser vistos. E também a articulação do ponto de vista a partir de personagens que propicia algo que se chama autonomia da cena, como se a narrativa fosse contada por ela mesma. Nesse sentido, a narrativa linear torna visível apenas aquilo que será importante para a história, iluminando os espaços para que tudo que esteja posto ajude a contá-la. Machado (2011, p. 131) cita que o campo/contracampo foi primordial para a estrutura do cinema clássico ao inaugurar a contraposição de pontos de vista. Para o autor, a partir desse modelo pode-se dizer que:

[...] o cinema finalmente logra sucesso definitivo na tentativa de linearizar o significante icônico: a contra posição de dois planos contíguos (representando o sujeito que mira e a coisa visada por seu olhar) marca enfim a conquista daquela continuidade espaço-temporal que estava no horizonte da geração cujo empenho maior era elevar o cinema ao nível das belas-artes. (MACHADO, 2011, p. 131).

A linearização das narrativas e, conseqüentemente, o surgimento do narrador, aqui funcionando como uma entidade observadora e invisível, desempenham o papel de organizar e criar certa ordem na diegese da obra. Por conseguinte, começa a se pensar um filme a partir da existência de conflitos e contrastes, fomentando pontos fortes e pontos fracos, o que possibilita, assim, realidades simultâneas. É notória no cinema clássico a ideia de curvas dramáticas em que há valores morais e ideais. O *star system* é inserido, ou seja, há a presença de uma atriz ou um ator conhecido que seja capaz de gerar empatia e emoção no espectador. E, por fim, a narrativa clássica usa, ainda, a repetição, utilizando elementos que geralmente são resgatados ao longo do filme para determinar algo na trama.

Ismail Xavier (2013, p. 30) reforça que o procedimento de montagem paralela constituiu um dos polos principais para o desenvolvimento da narrativa cinematográfica. O autor considera, ainda, que tanto a montagem paralela quanto o ponto de vista foram os fatores preponderantes para transformar o cinema em linguagem e, assim, fornecer material indispensável para a criação de variados planos. Esses recursos foram essenciais para a indústria de Hollywood que se dedicou a produção de filmes com discursos moralizantes e, com uma retórica voltada para “[...] criar efeitos dramáticos irresistíveis, para forçar uma leitura ‘correta’ do drama moral e para convencer o público do valor da ideologia que lhe está sendo vendida.” (MACHADO, 2011, p. 135).

---

<sup>17</sup> Campo/contracampo é a ferramenta utilizada pelo cinema clássico para criar continuidade da ação de um plano a outro. É uma continuação da montagem paralela que se estrutura através do ponto de vista do personagem, do seu jogo de olhar com objetos e pessoas, sempre gerando coerência espaço-temporal (MACHADO, 2011).

As aquisições do cinema contribuíram para formar uma espécie de linguagem que emite sentidos e vozes. Xavier (2013, p. 14) argumenta que o cinema, “[...] assumido como discurso composto de imagens e sons é, a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas modalidades, sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora.” Logo, o discurso empregado por Hollywood visa estabelecer certas ideologias que modulam a forma de produção de seus filmes. Se para Lefevere (2007) a tradução pode ser moldada pela poética e ideologia de um determinado contexto, assim também acontece com o cinema, pois dependendo dos interesses dos estúdios produtores, um filme será construído com base em alguns princípios ideológicos e poetológicos. Então, os padrões narrativos tendem a seguir um modelo tradicional que, vez ou outra, se abre para inovações, desde que não ameacem a sua estética hegemônica.

Em seu livro *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência* (2013), Xavier (2013, p. 19) cita que, de modo geral, há duas operações básicas para a elaboração de filmes: a de filmagem, que se trata da forma como são escolhidos os enquadramentos; e a de montagem, que envolve a escolha de como as imagens serão combinadas e ritmadas. Estas possibilidades do cinema desempenham papel importante para a construção de uma narrativa, no entanto, há várias outras operações mais específicas que juntas colaboram para a dinâmica de um filme. Somado a atuação dos atores, com o advento do som, por exemplo, os filmes ganharam mais um elemento que pôde ajudar na geração de dramaticidade das cenas. Assim, com o passar do tempo, os tradicionais elementos considerados “[...] fundadores da arte do cinema: a chamada ‘expressividade da câmera’ e a montagem” (XAVIER, 2013, p. 21), foram incorporando novas ferramentas que ampliaram os modos de expressão da sétima arte.

Xavier (2013, p. 24) esclarece também que a criação de um filme se dá em consequência de um processo físico objetivo, que permite a impressão/captação da imagem, e também um processo de manipulação, já que a princípio, é o homem que intervém e escolhe onde e como será a justaposição das imagens. É através dessa manipulação que há a construção de um discurso que se apresenta de acordo com os objetivos do diretor. Ademais, a ação humana determina o grau de organização do espaço-tempo que é fundamental para o andamento da narração. Para Xavier, o que faz com que o espaço-tempo adquira uma linha narrativa são leis que obedecem algumas modalidades que podem ser encontradas tanto na literatura quanto no cinema. Essas leis são geradas a partir da “[...] representação dos fatos construída através de um processo de decomposição e de síntese dos seus elementos componentes.” (XAVIER, 2013, p. 33). E em outro nível, “[...] temos a continuidade

produzida como resultado de uma manipulação precisa da atenção do espectador, onde as substituições de imagens obedecem a uma cadeia de motivações psicológicas.” (XAVIER, 2013, p. 33). Desse modo, o espectador não é um mero observador. Ao contrário, ele faz uma leitura ativa da narração, das imagens justapostas, desconstruindo a noção de passividade.

Com relação ao espectador, David Bordwell (1985, p. 29) corrobora esta premissa ao citar que um filme narrativo de ficção oferece sinais ao receptor para que ele execute uma variedade de operações. Em outras palavras, a narrativa fílmica propicia leituras por parte de quem vê o que está sendo projetado, pois a história é construída, também, através da percepção do espectador. Bordwell define que:

No cinema narrativo, [...], o filme oferece estruturas de informação – um sistema narrativo e um sistema estilístico. A narrativa fílmica é feita de modo a incentivar o espectador a executar atividades de construção da história. O filme apresenta sugestões, padrões e lacunas que moldam as hipóteses aplicadas pelo espectador. (BORDWELL, 1985, p. 33).<sup>18</sup>

Dessa forma, podemos pensar que o cinema clássico naturalista não se apresenta como uma obra pronta em que a posição do espectador será sempre a mesma. Ao contrário, ela permanece aberta a diferentes interpretações que não são definidas *a priori*, mas sugeridas. Não se pode negar que dentro do cinema clássico, os filmes estão inscritos de acordo com uma estética e um método dominantes. No entanto, para compreender um filme narrativo, o espectador procura formas de controlar os acontecimentos, como eles ocorrem, e quais os princípios que designam determinadas construções da história.

O uso de certos planos e tipos de montagem propõem leituras que podem ser ajustadas de acordo com o desejo do espectador. Xavier (2013, p. 36) salienta, por exemplo, que os filmes de Griffith têm como méritos o uso psicológico do primeiro plano, os finais marcados pela convergência de tensões e pela aceleração, enfim a combinação coerente de vários recursos que estabelecem um discurso e uma leitura, e também, uma realidade com força dramática. A partir dessa técnica, o cineasta construía seus filmes através do método que ficou conhecido como o cinema clássico, que estabelece a ilusão de que “[...] a plateia está em contato com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem

---

<sup>18</sup> In narrative cinema, [...], the film offers structures of information – a narrative system and a stylistic system. The narrative film is so made as to encourage the spectator to execute story-constructing activities. The film presents cues, patterns, and gaps that shape the viewer’s application of hypotheses.

utilizados constituíssem um *dispositivo transparente* (o discurso como natureza).” (XAVIER, 2013, p. 41, grifos do autor).

Xavier define transparência como:

[...] uma convergência radical entre a construção de um discurso que se quer transparente (efeito de janela/fluência narrativa) e a modelagem precisa de uma dupla máscara: para propor uma ideologia como verdade, tal máscara insinua-se na superfície da tela (produzindo os efeitos ilusionistas) e insinua-se, na profundidade e na duração produzidas por estes efeitos (produzindo as convenções do universo imaginário no qual o espectador mergulha). (XAVIER, 2013, p. 46).

Tal construção se deu por um longo processo de transformação do cinema ocorrido desde o seu nascimento. O advento da montagem foi fundamental para caracterizar o cinema clássico norte-americano, dando-lhe um ritmo mais acelerado em contraposição ao cinema europeu que prioriza uma montagem mais lenta (XAVIER, 2013, p. 46). O aperfeiçoamento da técnica básica do cinema (a montagem) possibilitou diversificar os modos de contar uma história.

Marcel Martin (2013, p. 147-148), ao tratar da montagem técnica, defende que a montagem pode ser de dois tipos: montagem narrativa e montagem expressiva. O primeiro tipo designa um aspecto mais simples e imediato de montagem, que consiste em uma reunião de sequências lógicas e cronológicas que ajudam a contar uma história, principalmente, através de planos que possuem um conteúdo fatural, contribuindo assim para que as cenas progridam do ponto de vista dramático e psicológico. Com relação ao segundo tipo, Martin cita que ela está baseada na justaposição dos planos cujo objetivo é produzir um efeito direto e preciso pelo choque de suas imagens. Contrariando a montagem narrativa, esse tipo procura produzir efeitos de ruptura do pensamento do espectador.

Essas duas formas, no entanto, não simplificam os diferentes modos de montar um filme. O modelo do cinema clássico pode comportar uma variedade de técnicas de montagem desde que favoreçam a construção de efeitos de profundidade e, também, do percurso do olhar rumo a uma revelação final (XAVIER, 2013, p. 190). Xavier esclarece que, na narrativa clássica, os olhares estão subordinados ao drama, ou seja, “[...] é um cinema ‘orientado para a personagem’ que procura prender o olhar a motivos que têm o drama como centro e impedem que o espectador perceba que ‘as folhas se movem’.” (XAVIER, 2013, p. 194). Esta é a base que Hollywood usa: um meio capaz de apreender o espectador através da montagem e da dramaticidade das cenas que favorecem a criação de um cinema espetáculo.

Assim, na concepção de Ismail Xavier, o cinema clássico se coloca como uma narrativa transparente, à semelhança da realidade, ao contrário da opacidade, que seria mais voltada para um antirrealismo. A opacidade foi pensada principalmente pelas vanguardas europeias, destacando-se os movimentos do Cinema Expressionista, Cinema Poético, Cinema Surrealista, dentre outros, que trabalhavam com a montagem como uma ferramenta para desconstruir a ideia de continuidade promovida pelo cinema narrativo.

Sobre a questão da narrativa em filmes de ficção, na visão de Bordwell (1985, p. xi), ela pode ser abordada através de três procedimentos: como uma representação, nesse caso considerando o universo da história e sua representação de significados; como uma estrutura, um meio particular de combinar partes e construir um todo; e por último, como um processo, ou seja, uma atividade de seleção e combinação a fim de tornar o material da história apto a atingir certos efeitos no espectador. Tais procedimentos podem ser utilizados nas análises de filmes clássicos e favorecem a compreensão dos elementos combinados para gerar determinada situação na narrativa. Assim como filmes adaptados de romances, pois apesar dessas narrativas serem baseadas em textos anteriores, essas obras também são autônomas, e esses métodos de estudo podem nos ajudar a perceber quais mudanças ocorreram no processo de adaptação, observando os critérios dramáticos e construção de personagens, por exemplo.

Outro ponto discutido por Bordwell (1985, p. 4) diz respeito à perspectiva. Para o autor, a perspectiva e seus sentidos diversos surgem como conceito central para explicar uma narrativa. Através desse instrumento narrativo, é possível reconhecer os objetos que demarcam o olhar. Bordwell explica que:

Perspectiva (do italiano *prospettira*) significa, nós somos lembrados com frequência, “ver através” – um modo conveniente de reconhecer que ambos o objeto (o mundo descrito) e o sujeito (o espectador) estão unidos através do plano da imagem. (BORDWELL, 1985, p. 5).<sup>19</sup>

Destarte, nossa imaginação é guiada pela relação entre sujeito e objeto, exigindo que o espectador reconheça esta unidade que se coloca nas cenas, evocando certa sintonia. Independentemente dos eventos que aconteçam no filme clássico, esta relação permanece mais ou menos idêntica até a revelação final da narrativa. Xavier (2003b, p. 61) nos ajuda a compreender o plano da imagem, propondo que ele se constrói a partir do “[...] olhar de um

---

<sup>19</sup> Perspective (from the Italian, *prospettira*) means, we are reminded often enough, “seeing through” – a handy way to recognize that both the object (the depicted world) and the subject (the viewer) are bound together through the picture plane.

sujeito que mira numa direção e corta uma superfície de modo a formar com esta um cone do qual o seu olho é o vértice.” O espectador, portanto, faz parte da narrativa, e tudo que se revela ao seu olhar tem o intuito de se tornar algo importante dentro da história.

Bordwell (1985, p. 11-12) reforça que nos filmes de ficção a posição da câmera e os elementos postos e capturados em cena, tais como figuras, iluminação, cenário, e figurino são construídos para fazer sentido somente em algumas posições estratégicas. Bordwell (1985, p. 12), desta forma, conclui que “[...] todas as técnicas do cinema, mesmo aquelas que envolvem o ‘evento pro-filmico’, funcionam narrativamente, construindo o universo da história para efeitos específicos.”<sup>20</sup> O autor acrescenta que as falas, os gestos, a linguagem escrita, a música, a cor, os processos ópticos e até mesmo o espaço e os sons que existem fora de quadro são usados para insinuar ou sugerir finalidades narrativas. Utilizando estas estruturas de narração, podemos compreender o funcionamento do cinema clássico hollywoodiano e, quais ferramentas ele apresenta para produzir seus filmes.

De acordo ainda com Bordwell (1985, p. 157), os personagens hollywoodianos são indivíduos definidos psicologicamente que lutam, ao longo da narrativa fílmica, para solucionar um problema ou para alcançar metas específicas. Nessa perspectiva, eles entram em conflitos com outros ou com circunstâncias externas. A história é encerrada quando há uma vitória ou uma derrota definitiva, uma resolução de um problema ou a realização de uma façanha. Esta característica prevalece na maioria dos filmes produzidos entre os anos de 1917 a 1960, em que o papel do *star system* é exatamente demarcar as ações dos personagens para que sejam reconhecidos de forma consistente.

Outro fator fundamental para o desenvolvimento da narrativa clássica hollywoodiana refere-se à capacidade deste tipo de cinema de criar uma unidade de tempo, que é contínuo; e também uma unidade de espaço, ao definir locais; e por último, uma unidade de ação, que se caracteriza por uma relação de causa e efeito (BORDWELL, 1985, p. 158). É importante frisar que a montagem é usada para demarcar essa estrutura, articulando os elementos para que reproduzam o efeito de linearidade. Através dessa linha narrativa, Bordwell (1985, p. 159) argumenta que há pelo menos dois finais que marcam os filmes clássicos. Primeiro, através da conclusão lógica dos eventos, revelando o efeito gerado pela causa inicial, com a manifestação de uma verdade ou um final feliz, no caso de um romance; e a segunda hipótese é manifestada através da ideia de que o final clássico não é tão bem

---

<sup>20</sup> [...] all film techniques, even those involving the ‘profilmic event’, function narrationally, constructing the story world for specific effects

decisivo, sendo mais ou menos arbitrário com relação aos eventos anteriores do filme, envolvendo outras questões que não apresentam, necessariamente, a felicidade de um casal. O filme *Citizen Kane* (1941 – *Cidadão Kane*), de Orson Welles, se encaixaria nesse tipo de final, pois a narrativa representa outro tipo de trama. Ela prepara um dilema sobre o que significaria a última palavra de Kane antes de morrer, porém tal problema se mistura com a tentativa de entender sua própria personalidade. Apesar de esclarecer o mistério da palavra “Rosebud” para o espectador (os personagens do filme não descobrem seu significado e seu motivo), pronunciada por Kane no leito de morte, sua personalidade permanece fragmentada, e nem todas as fabulações a respeito do personagem são reveladas.

No entanto, em termos gerais, a narrativa clássica possibilita um jogo de comunicação, que é quase sempre sinalizado de modo claro e evidente. Cria-se um universo em que as ações são reguladas por uma narrativa onisciente, e que raramente controla o nosso conhecimento sobre o que vai acontecer depois. Com relação a este aspecto, Bordwell (1985, p. 161) explica que, “[...] nós já podemos perceber que a narração clássica rapidamente nos sinaliza a construir lógica (causalidade, paralelismos), tempo, e espaço através de meios que fazem os eventos ‘diante da câmera’ nossa fonte principal de informação.”<sup>21</sup> Nesse sentido, o espectador observa o universo fictício se montar diante de seus olhos, e sua contribuição se dá na medida em que as ações e os personagens vão se desenvolvendo ao longo da narrativa.

Contudo, a narrativa fílmica (ou de qualquer outro tipo: de um romance, ou de uma peça teatral, por exemplo) é dada a partir do olhar de quem narra. Para Xavier (2003a, p. 64), “[...] o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais.” Desse modo, as coisas são ordenadas de acordo com o tempo, o espaço e as ações vividas pelos personagens. Seja na tela ou no papel, o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar, também é organizado de acordo com os modos que a informação é dada. Assim, o espectador tem conhecimento de um constructo proposto em um estilo linear que usa a memória como uma ferramenta que resgata os eventos acontecidos, contribuindo, assim, para o andamento da trama.

No caso do estilo clássico no cinema, Bordwell (1985, p. 162-163) aponta pelo menos três caminhos que nos ajudam a compreender a construção desse tipo de narrativa: primeiro, de um modo geral, a narrativa clássica torna a técnica fílmica um veículo de informação, em que a transmissão da fábula se dá na obediência dos planos aos corpos e faces

---

<sup>21</sup> [...] we can already see that classical narration quickly cues us to construct logic (causality, parallelisms), time, and space in ways that make the events “before the camera” our principal source of information.

dos personagens, que são os focos de atenção; segundo, o estilo clássico encoraja o espectador a arquitetar um constructo coerente em que o tempo e o espaço são consistentes com relação à ação; e terceiro, a narrativa clássica apoia-se em um número limitado de dispositivos técnicos organizados de forma estável de acordo com as demandas do enredo. A partir destes três fatores, “o espectador quase nunca vai estar em déficit de captar um recurso estilístico porque ele ou ela é orientado no tempo e no espaço e porque as figuras estilísticas serão interpretadas à luz de um paradigma.” (BORDWELL, 1985, p. 164).<sup>22</sup> Assim, a narrativa se fundamenta em um processo estável que pede ao espectador que construa certas operações cognitivas, criando hipóteses e inferências sobre a história. O objetivo, com isso, é fabricar uma história unívoca e que integra estilo e técnica de um modo denotativo.

Desse modo, o cinema clássico se formou e se consolidou com suas regras de transparência e ilusionismo, privilegiando uma história que ocorre sem interferências, e direcionando o espectador para uma identificação direta com o mundo ficcional (XAVIER, 2003a, p. 70). O efeito de naturalismo que este cinema usou se perpetua até hoje, e pode ser observado em diversas produções em todo o mundo. A indústria hollywoodiana continua a desenvolver boa parte de seus filmes através do emprego de técnicas que ordenam as tramas com o propósito de gerar um discurso heroico. Xavier resume que através dessa estrutura, o cinema clássico, e principalmente a indústria de Hollywood,

[...] tornou-se o paradigma maior da cultura de massa, modelo a ser imitado na ficção da TV, fonte de um sistema de representação que marcou o imaginário de todo o século XX, prática cinematográfica que permaneceu fiel a seus princípios estéticos e a sua função social até, pelo menos, 1960. (XAVIER, 2003b, p. 71).

A evolução da narrativa clássica manteve-se estável durante um período em que a humanidade passava por crises financeiras e conflitos bélicos. Nesse contexto, o cinema industrial soube se firmar com a criação de histórias lineares, englobando ações lógicas construídas no espaço-tempo, assim como a relação de causa e efeito, que ainda resiste na atualidade. As cenas melodramáticas do cinema hollywoodiano prevaleceram de forma canônica e suas reminiscências ainda são observadas por espectadores diversos na contemporaneidade.

---

<sup>22</sup> The spectator will almost never be at a loss to grasp a stylistic feature because he or she is oriented in time and space and because stylistic figures will be interpretable in the light of a paradigm.

Essa breve discussão nos ajuda a compreender o universo do cinema narrativo, e como as adaptações de obras da literatura podem ser transformadas de acordo com as premissas cinematográficas. No caso da adaptação em foco, *The Road*, dirigido pelo diretor australiano John Hillcoat, podemos constatar que se trata de uma história que intenta certa linearização, comportando elementos que favorecem a uma leitura mais direta por parte do espectador. Acerca do tema da violência, no tópico seguinte discutiremos como a literatura e o cinema nos permite visualizá-la e como compreender o estímulo sensorial que a violência produz nas narrativas literária e fílmica.

### 3.2. A representação da violência na literatura e no cinema

O tema da violência aqui discutido, parte da leitura das obras do escritor estadunidense Cormac McCarthy, principalmente, do romance *The Road*. É constante nos textos deste autor e, em especial no livro em análise, a ocorrência de atos violentos, tais como assassinatos, mutilação e canibalização. Assim, verificamos na obra de McCarthy, e respectivamente na adaptação homônima para o cinema, como a violência é representada tanto no texto literário quanto no texto cinematográfico. Sobretudo, observando quais os métodos que ambas as narrativas usam para representar os efeitos da violência e suas dimensões estilísticas, considerando que as formas de representar algo não são as mesmas em diferentes expressões artísticas. Quando falamos de representação da violência na literatura e no cinema, acreditamos que cada arte elabora suas próprias estratégias a fim de criar efeitos e discursos definidos.

Na visão de Jacques Leenhardt (1990, p. 14), ao escrever o prefácio do livro *Violência e literatura* (1990), de Ronaldo Lins, a questão da violência não representa tanto um fato de descrição, já que todos os dias ela é mostrada pela mídia. Ela envolve mais um fator de legitimação, ou seja, a discussão sobre a autoridade de algum indivíduo em cometê-la. Não se questiona o ato em si, mas quem a produziu. O autor (LEENHARDT, 1990, p. 14) infere que, desse modo, “a violência é o termo que aplicamos para designar, na sociedade, fenômenos que se destacam do deslocamento da consciência coletiva [...]”. Em outras palavras, a violência seria um contrapoder, que buscaria derrubar uma ordem para inserir outra, e, a partir daí, legitimá-la. No âmbito da literatura, porém, a violência se colocaria não apenas como agressão física, mas também como a representação de um discurso. Segundo Leenhardt:

Todo discurso sobre a violência é [...], por essência, ambivalente: visa reduzi-la, recorrendo a uma ordem presente, ou justificá-la, recorrendo a uma ordem futura. Invoca o não-social que é toda violência para defender um social existente ou remeter a um social que se anuncia, mas, em ambos os casos, manifesta uma tensão que se abre sobre uma desordem e inicia, em consequência, um relato. Daí que todo discurso sobre a violência é dela necessariamente uma *representação* e não uma *descrição*, mostrando-se, por essência, da ordem da ficção. É por essa via, enfim, que violência e literatura se acham tão intimamente ligadas. (LEENHARDT, 1990, p. 15, grifos do autor).

Desse modo, o autor explica como a literatura pode se servir da violência para falar da condição humana, e refletir sobre a vida social. É uma representação de algo que conhecemos no cotidiano, que está bem próxima de nós, mas que, na ficção, ela assume outra forma, podendo servir de estímulo para ensinar sobre os extremos que a humanidade é capaz de produzir.

Para Leenhardt (1990, p. 15), os discursos ficcionais têm a “[...] tarefa de situar a violência, de colocá-la no interior de um quadro vivo, de conferir-lhe o peso da experiência através da sua representação.” Sendo assim, seria preciso ficcionalizar ou representar a violência para que possamos compreendê-la e pensar em práticas que mudem a nossa consciência coletiva. Leenhardt afirma que somente através da ficção podem-se gerar os efeitos necessários para termos uma tomada de posição. Nesse caso, a representação da violência estaria ligada à razão prática.

Por conta disso, a arte e a literatura desempenham um papel fundamental, pois,

Na medida em que surgem, quando se encontram no nível superior de suas possibilidades, à margem de discursos que se restringem à organização socializada da palavra [...], a arte e a literatura podem dizer à violência, fazê-la viver em seus aspectos, pela imagem, pelo deslocamento, pela obstinação. E não pela precisão da descrição ou por uma capacidade imediatamente mimética: pela analogia, por vezes; outras vezes pela antífrase. (LEENHARDT, 1990, p. 16).

Essa saída transforma a relação da obra com o leitor/espectador através de um trabalho reflexivo que o aproxima da obra de arte e muda a sua posição diante do objeto artístico. Para gerar este efeito, “a arte e a literatura não pararam de inventar mil formas de expressar a indizível violência, de a fazer sentir como o verdadeiro escândalo das nossas sociedades e de todas as demais.” (LEENHARDT, 1990, p. 16). Leenhardt (1990, p. 16-17) exemplifica com o cinema, que às vezes, submete o espectador ao efeito de campo e contracampo de modo que os planos estejam superpostos sobre uma única superfície, isto lhe tira o conforto, desconstruindo, assim, a ideia de ver sem ser visto. Na literatura, por sua vez,

o artista sempre busca aproximar-se do leitor, não para mostrar um espetáculo, mas para criar um exercício interior, subjetivo que atinge a consciência do receptor, mudando, pois, a sua posição de conforto.

Quanto à questão da representação, para Shohat e Stam (2006, p. 267- 268), ela tem uma dimensão estética, pois a arte também é uma forma de representação, uma mimese, nos termos platônicos e aristotélicos. Em outro nível, os autores defendem que a representação é tanto teatral, visto que representar significa atuar ou fazer um papel; como política, na medida em que o exercício político não é direto, mas representativo. Portanto, a representação corresponde a uma esfera semiótica, ou seja, um princípio de que “[...] algo ‘está no lugar’ de uma outra coisa, ou de que alguém ou algum grupo está falando em nome de outras pessoas ou grupos.” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 268). Logo, essa percepção de que algo da realidade é projetado na ficção deve ser analisada a fim de entender como as práticas de violência, por exemplo, são representadas em sistemas diferentes, levando em conta os aspectos culturais, estéticos, e ideológicos.

Shohat e Stam (2006, p. 264) afirmam ainda que “a literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao ‘mundo’, mas representam suas linguagens e discursos.” No entanto, defendemos que essas expressões artísticas tanto representam suas linguagens e discursos, quanto fazem referência ao mundo, pois quando transmitidas ao público podem transformar um meio, criando relações diversas com os seus leitores/espectadores. Desse modo, buscamos verificar os limites da violência na literatura e no cinema, em especial, no romance *The Road* e como este tema foi traduzido na respectiva adaptação fílmica.

Ronaldo Lins (1990, p. 51), ao discutir a relação entre literatura e violência, exprime que a arte, de modo geral, tornou-se possível por conta de seus efeitos catárticos, que contribuem para uma reflexão, e também permite uma melhor convivência entre os homens, sendo sempre e acima de tudo humanista. Para o autor do livro *Violência e literatura* (1990):

A catarse constituiu, inegavelmente, uma descarga de violência que, em princípio, provoca o desencadeamento de emoções por parte do espectador. Ela estabelece um elo responsável por um processo de transferência que leva o espectador a abstrair-se de seu mundo para mergulhar num outro mundo por intermédio do qual deve entender melhor o que ocorre em seu próprio mundo. (LINS, 1990, p. 37).

No entanto, o autor adverte que, diante do grau de violência que se tem visto no planeta, quando há uma situação de crise extrema, isto silencia a arte, não havendo espaço, pois, para a catarse. Lins (1990, p. 38) pontua sua discussão ao relatar que quando a violência

ultrapassa a capacidade mimética da arte, a catarse (que para o teórico, na arte, é uma violência) apresenta-se insuficiente, sendo necessária a descoberta de novas ferramentas para comunicar os efeitos por ela produzidos.

Assim, ao contrário de criar sensibilidades, a catarse nos conduziria a um distanciamento cada vez maior, passando a ser inútil no atual cenário de total desagregação humana. Ou, por outro lado, a arte se direcionaria a uma frieza, o que, em termos de emoção, corresponderia a silêncio (LINS 1990, p. 38). Lins cita o exemplo do que ocorreu durante e após a Segunda Grande Guerra, em que a arte, em grande parte, silenciou diante do trauma do holocausto, da barbárie nazista e do ataque nuclear em Hiroshima. O medo da destruição da vida constituiu, naquele período, na visão do autor, um tema que apontou os horrores da racionalidade, e a arte ficou sem meios de representar a extrema violência, posto que, a catarse, que lhe servia como um meio de ativar a capacidade de raciocinar diante dos eventos traumáticos desencadeados durante os anos de guerra, já não era capaz de transmitir, no âmbito da ficção, as possibilidades de reagir contra a crise. Restou à literatura funcionar como o dado esvaziador da violência. Em que a obra literária viria “[...] responder a uma tensão violenta” e contribuir para “[...] o esvaziamento desta tensão.” (LINS, 1990, p. 31).

A partir desse momento, a literatura e a arte se voltam para a ideia da morte. Lins (1990, p. 30) afirma que, “a incapacidade de aceitar a morte acentua a angústia principal no quadro já trágico da existência.” Assim, o autor alega que a literatura aparece como a representação do inconformismo, ou seja, o artista sente a necessidade de contar uma história para vencer a morte, constituindo, desse modo, um caminho de embate entre o indivíduo e o mundo exterior. Nessa linha, a morte seria a maior das tensões, e a literatura funcionaria como a única alternativa do escritor, constituindo sua última fonte de alegria (LINS, 1990, p. 31). O processo de criação, pois, estaria ligado à necessidade do homem de escapar do fim iminente, e, para isso, somente a obra de arte lhe oferece tal alívio. Lins apura que:

Na simples ideia de contar uma história (e já se disse que o escritor conta sempre uma só história, que é a sua) existe uma outra ideia, onde a salvação e a imortalidade funcionam como molas propulsoras na construção de um mundo ficcional [...]. A arte funciona para o artista como *fonte de vida*, sem a qual a existência não teria nenhum sentido. (LINS, 1990, p. 30, grifos do autor).

Ao tentar escapar da morte, o artista pode retratar a violência, mostrando um quadro de experiências de terror que transformaram o destino da humanidade, com o intuito de que os acontecimentos não se repitam. Assim, na obra ficcional, “o escritor simula [...] um

círculo homólogo ao da realidade, na esperança de que a visão do horror impeça uma nova implantação do horror.” (LINS, 1990, p. 33).

Jaime Ginzburg (2012), por sua vez, acredita que a literatura pode sim fazer alguma coisa para conter os excessos da violência na contemporaneidade. O autor (GINZBURG, 2012, p. 28-29) inicia sua argumentação com a ideia de que “a estética da violência trabalha com o movimento tenso entre a vida e a morte, que admite recursos como a fragmentação, o grotesco, o abjeto e o choque.” Essa característica da violência na obra de arte abre espaço para pensarmos sobre sua capacidade de conservar o contato com o mundo, mesmo nos momentos de angústia do homem.

As narrativas que demonstram a natureza perversa do ser humano se multiplicam. Tomemos como exemplo a obra de João Guimarães Rosa, principalmente, o romance *Grande sertão: veredas*, publicado pela primeira vez em 1956, no qual podemos ver a violência presente na sua escrita. Riobaldo, personagem do romance, narra, como uma espécie de terapia, a sua própria história para um interlocutor desconhecido. Ele conta os causos do sertão na época em que era jagunço, e narra com convicção os crimes ocorridos naquele espaço. Riobaldo conta ainda o desejo de matar alguém para aliviar suas tensões:

Como em relance corri cálculo, de quantos tiros eu tinha para à queima-bucha dar – e uma balazinha, primeira, botada na agulha da automática – ah, eu estava com milho no surrão! De devagar, os companheiros, os outros, não se buliram, tanto esperavam; decerto que saldavam antipatia de mim, repugnados por eu estar seguidamente atrapalhando as decisões, achassem que eu agora não tinha mais direito de parecer, pois a chefia própria eu enjeitara. Quem sabe, será se praziam no poder ver nós dois, Diadorim comigo – que antes como irmãos, até ali – a gente se estraçalhar nas facas? Torci vontade de matar alguém, para pacificar minha aflição; alguém, algum – Diadorim não – digo. Decerto isso em mim eles perceberam. (ROSA, 2006, p. 82).

Nesse ensejo, observamos a inegável violência de um personagem e toda a sua problemática, envolvendo a dificuldade que tem de controlar os seus impulsos mais perversos, causando certo choque no leitor. Riobaldo busca uma libertação do mal, e afirma, ao longo da narrativa, que não tinha pacto com o demônio.

Segundo Lins (1990, p. 33), a obra de arte tem como principal vocação a comunicabilidade. Em outras palavras, a arte pode usar a representação da violência para entrar em contato com o mundo e, falar dos seus absurdos, ou fazer com que o leitor/espectador, mesmo que em silêncio, assista a si próprio ou ao semelhante e observe o predomínio de sua natureza violenta. O que constitui, assim, uma resposta à própria violência,

não para fugir dela, mas para presenciá-la na própria pele e, perceber que “[...] os modos como interpretamos imagens artísticas contribuem para definir critérios de relacionamento com outros seres humanos e tomadas de decisão.” (GINZBURG, 2012, p. 25).

Ginzburg pontua, também, que um meio fundamental de discutir o comportamento violento na literatura é através da perspectiva histórica. Nesse caso, compreendemos que a humanidade edificou os seus pilares à base de guerras, holocaustos, homicídios etc., enfim, com o uso da violência. Deste modo, é necessário “observar a capacidade de destruição coletiva demonstrada no passado” (GINZBURG, 2012, p. 09), para entender os acontecimentos do presente. A construção histórica de boa parte das nações se deu a partir de ações marcadas pela prática da força, de crimes contra os direitos humanos. O uso da violência, por muito tempo, se configurou como a forma mais evidente de conquistar territórios, colonizar, ou escravizar o outro.

No campo da arte, a violência também marca narrativas ao longo dos séculos. Nas epopeias homéricas, por exemplo, as ações violentas dos guerreiros eram consideradas heroicas e eram motivos de glória. Essa prática era intrínseca à sociedade antiga, e a força era uma forma de preservar a memória do povo. Em *Ilíada*, de Homero, escrito na Grécia antiga, Aquiles prefere a guerra para manter-se vivo nas lembranças e histórias da comunidade, do que terminar seus dias em paz, mas ser esquecido por seu povo.

Já na tragédia grega, o problema da violência pode ser visto na díade do ponto de vista do “eu” sobre o lugar do “outro”, sendo que o “outro” é sempre o estrangeiro. *Os Persas* (2009), de Ésquilo, por exemplo, diz muito da visão do grego sobre aquele que é “estranho” ou pertencente à outra cultura. Nessa tragédia, o exército persa, liderado pelo rei Xerxes, empunha a conquista da Grécia. No entanto, sua imensa força bélica não é pária para a defesa dos gregos, levando a vergonha para todo o império persa. A glória é dada ao herói grego por ter defendido e expulsado os invasores.

Contudo, diferentemente do mundo homérico e da peça de Ésquilo, há outras questões na contemporaneidade, principalmente porque “o mundo em que vivemos está constituído de tal modo que apresenta um ritmo de estímulos violentos capaz de gerar monumentais níveis de estresse, ansiedade e insegurança.” (GINZBURG, 2012, p. 23). A prática da violência tornou o ser humano frágil, fragmentado e temeroso de agir e usufruir da vida social. Faz-se necessário, pois, o uso de estruturas fictícias na literatura e no cinema, para interpretarmos como a violência é constituída nas diferentes linguagens para refletir sobre a realidade em que vivemos.

Nessa perspectiva, “falar em uma estética da violência supõe delimitar os parâmetros dos interesses de contemplação de agressão, fratura, mutilação e destruição de corpos, no interior das vivências artísticas.” (GINZBURG, 2012, p. 28). Os extremos da violência, representados através da literatura, são um sintoma do quanto a socialização está em risco. Os espaços urbanos estão cada vez mais mergulhados nos excessos da mídia que mostra cenas chocantes, que apenas reforçam o medo e nada fazem para refletir sobre a condição precária na qual boa parte da humanidade vive.

A literatura, por outro lado, pode nos orientar acerca de como “a violência é construída no tempo e no espaço.” E de como “suas configurações estéticas estão articuladas com processos históricos.” (GINZBURG, 2012, p. 35). Nesse sentido, Ginzburg refere-se à análise dos aspectos históricos para entender como uma obra de arte é criada, e de que modo ela é afetada pelos discursos de sua época. Obviamente, é necessário obedecer aos diferentes campos de estudo, mas não se pode negar o contexto de produção de um trabalho artístico, seja literário ou cinematográfico. A ficção, portanto, pode fazer uma ponte e, sugerir aspectos que são encontrados na realidade com o intuito de representá-los, tanto para gerar um discurso ou até mesmo para desenvolver uma estética que contemple reflexões sobre a condição humana.

Ginzburg (2012, p. 68) afirma que em um contexto de extrema violência, a fragilização é acentuada. Cria-se, também, uma atmosfera de insegurança, e problematiza-se a possibilidade de confiança no próximo. A literatura usa essa estrutura para acentuar o sentimento de angústia, aumentando, assim, o drama da narrativa. O teórico explica ainda que, na perspectiva da ficção:

Uma das principais linhas de configuração da violência na literatura consiste em articular a vivência de episódios de destruição a uma condição precária do sujeito. Em alguns casos, isso tem relação com um comportamento traumático. Em razão da intensidade do que foi vivido, por não ter condições de assimilar ou superar o passado, o sujeito expõe de modo problemático, fragmentário ou incerto o que ocorreu. (GINZBURG, 2012, p. 72-73).

Tomando o romance *The Road*, como exemplo, percebemos que o homem é atormentado pela figura de sua esposa, que diante do caos apocalíptico, abandona-o juntamente com o filho pequeno, pois já não tinha esperança de conseguir sobreviver em meio àquela catástrofe. Podemos observar que, durante boa parte da narrativa, o pai tem um comportamento traumático por não ter conseguido salvá-la, e essa problemática é exposta

através dos seus pesadelos constantes. Assim, o personagem tem certa dificuldade de superar o passado, o que, na narrativa, se configura uma condição precária do sujeito. Não obstante, o romance expõe os personagens, especialmente a criança a imagens de cadáveres e mutilações.

Ginzburg (2012, p. 30) deduz que imagens de excesso geralmente são comuns em cenas de agressão, e esse procedimento pode ser usado para intensificar as ações. Apenas para situar, McCarthy usa esse método em cenas nas quais há alguma situação que ameace os personagens ou para acentuar suas condições precárias. Se tomarmos a ideia de que “o excesso parece ser a característica universal da violência [...]” (GILES, 2006, p. 5)<sup>23</sup>, na obra de McCarthy, isto parece ser construído como instrumento de sua estética. Sem o uso de elipses, o autor não refuta em descrever os atos de violência cometidos por seus personagens, causando sensações no leitor, que passa a fazer parte de um contexto no qual as palavras são capazes de nos transmitir imagens de horror. Nas narrativas de Cormac McCarthy, a violência surge através de homicídios, canibalismo, imagens de corpos carbonizados, dentre outras formas. Para Giles (2006, p. 18), a ficção do autor norte-americano tem sido focada na violência excessiva que domina a sua obra, se tornando assim um elemento essencial na sua estética.

Perante o exemplo citado, verificamos que a literatura abriga, no seu conjunto de possibilidades, diversos repertórios que podem ser usados para representar realidades. A violência emerge como um tema propício na contemporaneidade, em que algumas sociedades vivem sob a vigência de regimes ditatoriais que empunham a força contra toda e qualquer liberdade de expressão; diferentes sistemas de governo contribuem para a ascensão da desigualdade, o que promove o surgimento de milícias armadas que promovem guerras civis; o desequilíbrio ambiental que aumenta por conta da poluição desenfreada que favorece a possibilidade de catástrofes naturais; enfim, na atual conjuntura, a literatura é primordial para pensar sobre estes eventos, como ressalta Ginzburg (2012, p. 106), ao declarar que, “a convivência com a literatura permite criar um repertório de elementos – imagens, ideias, posições, relatos, exemplos – que interessa para a constituição de orientações éticas individuais e coletivas.”

Através destas orientações a literatura pode fazer algo contra a violência, tanto no âmbito do simbolismo, quanto através da sua representatividade, tratando o tema como algo que está ligado ao mundo e aos seres humanos e, que precisa ser problematizado na ficção para que reverbere na realidade. As expressões artísticas são necessárias para “[...] observar a

---

<sup>23</sup> Excess seems to be the one universal characteristic of violence [...].

intensidade com que a violência apresenta-se na vida social [...]” (GINZBURG, 2012, p. 87), além de pontuar acerca do seu funcionamento e, em se tratando da narrativa, ela,

[...] com efeito, representa a interação do homem e do meio histórico e social que o integra e, por isso, nesta forma natural da literatura, assume valor relevante a representação do ambiente, das coisas que constituem elementos de mediação da atividade humana, dos costumes da época, dos aspectos miúdos da existência, dos pequenos fatores que caracterizam uma situação, etc. (AGUIAR E SILVA, 1973, p. 239).

Portanto, os escritores da literatura sentem a necessidade de situar a violência e usá-la como uma estética, principalmente criando um discurso diferente do gerado pela indústria cultural, que está pautada pela dinâmica da alta velocidade de consumo, estabelecendo princípios de percepção que não descansam nunca, que têm de estar ligados permanentemente na rede de novidades constantes (GINZBURG, 2012, p. 94-95). Vale ressaltar que estamos diante de movimentos históricos e sociais que se direcionam, de um lado, ao texto literário, e de outro, aos aspectos do cinema. Dessa forma, os artistas que produzem suas obras utilizando dessas linguagens buscam responder, cada um à sua maneira, as angústias do seu tempo.

A literatura, pois, apresenta um conteúdo histórico, político e sociocultural por meio da ficção para dizer da sociedade presente. A violência se coloca como um tema recorrente nos textos literários, assim também como no cinema, e dependendo de como é expressa, causa choque e sensações no leitor/espectador. Pode ser usada como um instrumento estético e, ao mesmo tempo, enquanto linguagem, ela pode representar um discurso, uma vez que os tempos recentes trazem esta capacidade destrutiva e violenta do indivíduo. É preciso investigar a representação da violência com base no contexto de produção da obra artística, e, desta forma, compreender o seu processo de formação, a sua intensidade, como ela se configura e, quais as situações em que ela se acentua.

Com relação ao cinema, como a arte da imagem em movimento, seu papel na investigação da violência no contexto contemporâneo e, sua capacidade de reprodução, torna essa discussão ainda mais instigante para entender os processos de representação deste tema. Antes, é relevante pontuar que o cinema, diferentemente da literatura, incorpora em sua estrutura narrativa elementos, tais como: o som, a pintura, a fotografia, o cenário, o figurino, a atuação dos atores, entre outras especificidades. Isso implica que a sétima arte possui particularidades que estabelecem outro tipo de representação do mundo.

Vale ressaltar que o tema da violência, no sistema cinematográfico, vem sendo expresso desde os primeiros filmes dos irmãos Lumière, até se tornar presença fiel em muitos filmes hollywoodianos, principalmente, através de cineastas como Alfred Hitchcock, Quentin Tarantino, John Hillcoat, os irmãos Coen, entre muitos outros, que utilizam a experiência da violência na produção de suas obras.

A violência no cinema é objeto de pesquisa de Rose S. G. Hikiji. Na sua publicação *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador* (2012), a autora investiga este fenômeno em alguns filmes hollywoodianos, principalmente, abordando acerca de como os cineastas contam suas histórias e o porquê de relacionar as imagens a experiências de sofrimento e agressividade. De acordo com Hikiji (2012, p. 173), imagens com violência no cinema “são flagrantes de nosso imaginário, documentam uma sensibilidade contemporânea, provocam essa sensibilidade.” Para isso, filmes podem usar de uma violência simbólica<sup>24</sup>, para criticar ou fazer referências a algo. Mas esta postura depende do contexto em que cada diretor se expressa.

No Brasil, por exemplo, o cineasta Glauber Rocha, foi quem mais utilizou a estética da violência para argumentar contra a situação colonial que o país viveu. Para Glauber, “a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária.” (ROCHA, 2004, p. 66). Os filmes de Glauber possibilitam esta leitura pela luta por uma consciência nacional e sela uma produção artística irônica que pressupõe esquemas de fragmentações de imagens e sons, enfim, excessos que são metáforas para perceber os sistemas sociais e políticos vigentes na época. Nos Estados Unidos, por outro lado, o *western* foi um dos principais gêneros que usou a violência para falar da formação do país, de uma identidade nacional. Enfim, cada cinema conta uma história baseado no contexto político e social de um período.

Em outro nível, é significativo pensar que o cinema pode ter herdado essa característica de representação da violência da própria literatura. Hikiji (2012, p. 121-122) acentua que, “a tradição violenta do cinema norte-americano, que se expressa nos *westerns* e policiais, passando pelo cinema de catástrofes naturais e sobrenaturais, por sua vez, bebe na própria literatura anglo-saxônica.” Em outras palavras, a narrativa literária influenciou

---

<sup>24</sup> No sentido de Bourdieu (2014, p. 55-65), ao usar o termo “simbólico”, supõe-se, por vezes, que enfatizar a violência simbólica é minimizar a violência física. Para o autor, “[...] a suposição é de que a violência simbólica seria uma violência meramente ‘espiritual’ e, indiscutivelmente, sem efeitos reais”. Na concepção de Bourdieu, a violência simbólica é incorporada, principalmente, na relação entre sujeitos dominantes e dominados, caracterizando-se um instrumento de conhecimento sobre as práticas sociais. Nosso interesse, portanto, nasce desse aspecto, em que a violência usada nos filmes pode supor e fazer referências sobre a condição em que as sociedades vivem, principalmente, ao que concernem os modos como cada grupo se expressa.

diretamente o cinema na apropriação da violência para contar tragédias e dramas humanos. A autora comenta que esta literatura:

[...] elege o terror e a crueldade como temas centrais desde meados do século XVIII. Nessa época surgem os primeiros romances góticos, caracterizados sobretudo pela presença de um forte elemento sobrenatural. É interessante notar que é justamente no cinema que essa tradição literária é atualizada com mais força no século XX. Em fins do século XVIII, surge outro gênero literário que tem no crime o tema central: a história de horror. (HIKIJ, 2012, p. 122).

Desse modo, o surgimento de gêneros literários que abordam o sofrimento humano contaminou o cinema, de maneira que esta estética se transformou em um tema característico da narrativa cinematográfica. Hikiji (2012, p. 123) explana que o *western*, por exemplo, começa a se firmar como gênero no cinema nos Estados Unidos no início dos anos 1920, ou seja, quando o cinema buscava criar uma narrativa clássica linear. E a indústria cinematográfica do país pensou o fenômeno das grandes imigrações juntamente com a conquista do Oeste para produzir filmes que tivessem alguma importância para a formação de uma identidade nacional, o que favoreceu o tema da violência, já que os cineastas acreditavam que este foi o principal argumento dos conquistadores do Novo Mundo (HIKIJ, 2012, p. 124).

Sem ir muito longe ao passado, um filme contemporâneo que permite interpretações a partir dessa representação da violência vem da própria obra de Cormac McCarthy. *No country for old men* (2007 – *Onde os fracos não têm vez*), adaptado do romance de McCarthy, com a direção dos irmãos Coen. A narrativa, vencedora do Oscar de melhor filme, trabalha com a banalização da violência, acentuando um jogo de ganância de um personagem que, em meio ao Oeste, encontra uma mala cheia de dinheiro do tráfico de drogas em uma cena de um crime e, torna sua vida pacata em uma severa perseguição. Neste exemplo, o filme estadunidense “se apropria da violência da conquista do Oeste para falar de uma situação contemporânea, de forma crítica.” (HIKIJ, 2012, p. 124). Os cineastas colocam no filme questões que sintetizam a cultura norte-americana, dentre elas os conflitos de um mundo passado frente às transformações do presente. Ao mesmo tempo, a narrativa é trabalhada para que seja identificável em diferentes culturas, e a violência aparece como pano de fundo da história para gerar este efeito.

Portanto, é preciso apontar que o cinema é um produto da mídia, e ele não deve ficar preso a um único espaço. Na era atual, para garantir sucesso em todo o mundo, um filme

deve conter elementos que sejam reconhecidos em diferentes partes do globo. Desse modo, concordamos com Hikiji, pois é importante pensar o cinema,

[...] como uma espécie de cosmologia do mundo contemporâneo, que tem a especificidade de revelar aspectos da vida e do imaginário que transcendem limites étnicos, culturais ou nacionais, formando, juntamente com outros produtos midiáticos, um fluxo que desconhece a fronteira espacial. (HIKIJ, 2012, p. 78-79)

Vale ressaltar, porém, que o tema da violência aparece na própria formação do mundo, e faz parte dos mitos da criação, tais como as histórias bíblicas de Caim e Abel. A arte em geral trabalha com esse elemento e, propicia imaginar o homem como criador e espectador de seus efeitos.

A estética da violência, desde os filmes de *westerns*, se consolida cada vez mais no cinema, não apenas em Hollywood, mas em várias partes do globo. E muitas das produções recentes que expressam esse conteúdo foram vencedoras de prêmios, como é o caso do filme supracitado. Isso indica que os espectadores não se cansam de ver imagens violentas, e os diretores não esgotam o tema, o que chega a ser controverso perante o atual cenário: pois se queremos diminuir a violência, por que continuamos a expressá-la nas diferentes mídias?

A violência, que é roteirizada para o cinema, é uma representação das notícias estampadas nas capas dos jornais que mostram crimes, conflitos armados, tiroteios entre polícia e bandidos. Enfim, o cinema traz esta estética para a ficção, e dependendo do modo como é direcionada, serve de base para “falar da contemporaneidade, das relações sociais, das nossas (nós, espectadores, cidadãos urbanos) relações com o outro, com o mundo, com as imagens.” (HIKIJ, 2012, p. 174).

Na visão de Hikiji (2012, p. 55-56), “filmes ficcionais são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. As imagens contam histórias, falam de tempos, lugares, sentimentos, perspectivas.” A autora reforça ainda que filmes são como interpretações que as sociedades constroem de si mesmas, e que estão impregnados de seus valores, categorias e contradições (HIKIJ, 2012, p. 69). Mas, para isso, o processo de construção de uma narrativa fílmica obedece a alguns critérios de exposição de ações que são montadas e endereçadas ao espectador. Quando o receptor é levado a ver imagens de horror, crimes, ou de situações que demonstram risco aos personagens, ele experimenta uma dose de provocações sobre a conduta moral de um povo. A violência pode estar ali, enveredando discursos metalinguísticos, no sentido que fala de si mesma e do lugar onde é exercida; ou um discurso irônico, que fala de

um comportamento reproduzido que existe, mesmo em meio a regras e leis que visam estabelecer a ordem.

É inegável que a experiência cotidiana e a mídia, hoje, lançam parâmetros de condutas, veiculam representações e valores e, no que tange à violência, ensina o medo (HIKIJ, 2012, p. 98). A mágica (ou máscara) do cinema, por outro lado, proporcionou encarmos os antigos tabus da humanidade, o que gerou uma incessante onda de transformação referente ao modo de como vemos e aceitamos o que está sendo expresso na tela grande. De repente, “com a popularização de aparelhos de reprodução audiovisual, aprendemos a lidar com imagens – fabricá-las, manipulá-las ou apenas consumi-las – de maneira inédita.” (HIKIJ, 2012, p. 58). Esta relação criou extraordinárias possibilidades de representar o mundo. Contudo, os seus excessos podem gerar transtornos, principalmente, envolvendo a questão da ética. Os limites de um cinema que se coloca provocador não devem corroborar o trabalho da mídia, ou seja, aquele que tem seus interesses econômicos e políticos bem definidos e que, na concepção de Hikiji (2012, p. 99), ensina a violência e explicita o que deve ser temido.

Dessa forma, representar um conteúdo que está diariamente relatado nas capas de jornais pode dar ao cinema a mesma conotação da mídia. No entanto, há uma diferença básica que, no cinema, é a capacidade de comunicar através da violência. Hikiji (2012, p. 174) nota que a ideia é “[...] atingir o espectador pela agressão. Combater sua apatia, proporcionada pelo excesso de imagens, por sua velocidade, com violência.” O que a autora (HIKIJ, 2012, p. 174) defende é que muitos filmes, principalmente os contemporâneos, “[...] condensam visões sobre a constituição dos sujeitos na contemporaneidade, as suas relações com os meios de comunicação e, mais especificamente, com a comunicação visual reproduzível.”

Assim, Hikiji lança novos parâmetros para pensarmos as formas de representação da violência no atual cenário, em que a reprodutibilidade das imagens alcançou limites antes inimagináveis. A autora conclui que a violência é matéria-prima de filmes porque “é boa para pensar”. Essa possibilidade reflexiva do tema, segundo a pesquisadora, “aponta as fronteiras fracamente demarcadas entre vida e morte, real e imaginário, o que tememos ser e o que somos.” (HIKIJ, 2012, p. 174). Podemos dizer então que, enquanto os aparelhos ideológicos da mídia buscam afogar o espectador, o cinema lhe mostra um espetáculo que está baseado em uma estética e um modo de refletir sobre a cultura de uma nação, de um povo. Seus excessos criam a ilusão de que este cinema é responsável pelos estímulos violentos dos

jovens, mas é porque há certa identificação com o mundo, ou seja, diz de um tempo e de um espaço que dialogam com a ficção.

Outra contribuição para pensarmos a violência na literatura e no cinema vem de Marco Abel. Através de seu livro intitulado *Violent affect: literature, cinema, and critique after representation* (2007), o autor faz uma análise do assunto, investigando tanto obras literárias quanto cinematográficas, e aborda a experiência cinemática e literária da violência, e como tem sido o trabalho da crítica ao analisar obras deste tipo. Abel entra no campo do masoquismo e do fetiche para explicar esta temática, e usa a filosofia deleuziana, dos escritos de Foucault e de Derrida. Porém, o que nos interessa nesse trabalho refere-se às sensações provocadas pelas cenas de sofrimento e de crimes, que o autor aborda. Primeiramente, Abel (2007, p. 1) destaca que as imagens violentas são a força vital da TV e são abundantes na história do cinema, na história da literatura e, as artes em geral seriam impensáveis sem a presença delas.

Aparentemente o ser humano é atraído por cenas de violência, pela dor alheia, e isto submete os indivíduos a pensar sobre suas condições de segurança no mundo. Em meio a essa sedução, Abel (2012, p. 1-10) afirma que, quando somos expostos a ações de violência, sentimos sensações. No âmbito da ficção cinematográfica, as sensações são responsáveis para que o espectador entre no objeto artístico, de modo que o que se filma e posteriormente é projetado na tela se transforme em uma espécie de corpo que sustenta essa sensação. O autor também fala de como as imagens invocam certo afeto que é produzido pela transmissão daquilo que se intensifica nas telas, revelando assim a sua força de representação.

Em outra instância, na concepção de Abel (2007, p. 85), um objeto artístico que explora a violência não deve ser julgado, mas confrontado com algum questionamento acerca do que ele pretende fazer. De acordo com sua discussão:

A questão primordial que temos de perguntar sobre o uso da violência na literatura ou no cinema não é se ele é moral ou não (bom ou mau). Em vez disso, as únicas perguntas que nos são deixadas são para perguntar se isto funciona, ou se permite a produção de um novo pensamento, e se aumenta a capacidade do corpo de agir, para se tornar mais saudável, para ser capaz de agir no e sobre o mundo – um mundo que, deve ser lembrado, é ontologicamente estruturado através, e não contra ou com medo, da violência. (ABEL, 2007, p. 86).<sup>25</sup>

<sup>25</sup> The crucial question we have to ask about the use of violence in literature or cinema is not whether or not it is moral (good or evil). Rather, the only questions we are left with are to ask whether it work, whether it allows for the production of new thought, and whether it increases a body's capacity to act, to become healthier, to be able to act in and upon the world – a world that, it should be recalled, is ontologically structured by, not against or in fear of, violence.

Como podemos perceber, não é que a arte não deva buscar uma explicação ou um entendimento sobre a violência, mas fazer falar da violência através dela própria é a única resposta disponível que temos. É o modo de nos lembrar de que ela existe e resiste, ao longo da história, e se faz presente em todos os espaços. Destarte, a representação da violência se mostra como uma necessidade ontológica do ser humano. As linguagens literária e cinematográfica se apropriam desse conteúdo e representam-no regularmente, na medida em que estimulam, inevitavelmente, além de uma simples contemplação, a reconhecermos as práticas humanas, em suas diferentes dimensões.

Aqui, é importante pensar sobre as conexões entre o cinema e a literatura, especialmente com relação ao espaço privilegiado destas expressões na formação do nosso imaginário e, em particular, nas ferramentas que elas oferecem que podem ser usadas para encontrar a violência do mundo real e mostrá-la em suas singularidades, na ficção.

Abel (2007, p. 218-2019) insiste que a violência está em todo lugar, e a tarefa da crítica não deve ser a de se afastar dela, mas, de se perguntar sobre os tipos de violência e de que maneira estão sendo realizados, e como a violência funciona e quais são os seus fins. O autor defende que estas indagações não podem ser bloqueadas ou suspensas pela simples discussão da representação.

Assim, é necessário ver a violência, não para julgar, mas para transformar a relação sujeito/objeto, e mostrar a responsabilidade que temos de reconfigurar os eventos que dependem de nossas próprias ações. Depois de ser representada no texto ou na tela, a violência se intensifica em nosso imaginário, e isto pede uma resposta do leitor/espectador, enquanto sujeito que conserva a força que provém da ficção. Por isso, o que é representado e vem do exterior é automaticamente interiorizado no receptor, e este é um dos efeitos provocados pela narrativa que trabalha com a sensação da violência. No cinema, a sensação gera um efeito, que no espectador é emitido como uma espécie de afeto, que é sentido e absorvido, e que ganha mais ênfase quando surge em forma de uma história, que é contada e territorializada em nós. Portanto, as obras dialogam com seus receptores, sensibilizando-os, contando algo, ou mostrando quais são os seus limites. Sem a pretensão de uma resposta exata, perguntamos, pois: de que modo o leitor/espectador pode transformar a sua relação com o objeto de arte e com o mundo, quando ele é submetido a imagens de violência?

O recorte da obra de Abel contribui para refletirmos sobre como as narrativas literárias e fílmicas se utilizam desse tema para falar de um momento histórico-social, e de como o leitor/espectador se porta diante do objeto artístico que traz imagens violentas. Por

mais chocante que a violência possa ser na tela ou no texto, ela parece atrair o receptor por produzir afetos, não baseados unicamente na causa e no efeito, como indica Abel, mas por criar um estado de suspensão passional do corpo por parte de quem experimenta um contexto de criação desta natureza.

Ainda no campo da linguagem cinematográfica, um crítico que também lida com o tema é Olivier Mongin. O autor, na obra *Violencia y cine contemporáneo: ensayo sobre ética e imagen* (1999), investiga a violência que atualmente invade tanto o cinema quanto a televisão, principalmente nos países ocidentais. De acordo com Mongin, muitas perguntas são suscitadas devido às formas como a violência é representada e mostrada na tela pequena e na sala escura: deve-se mostrar tudo? Há que se recorrer à censura? Neste campo de estudo, o teórico examina o que se denomina violência na ficção e de que maneira o ser humano tem se ocupado dela.

Mongin (1999, p. 14-15), ao investigar a produção cinematográfica, relata que se vive uma era inédita do espetáculo da violência. Nisso, muitos críticos distinguem pelo menos três tipos de cinema: um cinema cru e realista que, mesmo assim, não esconde seu caráter de ficção; um cinema burlesco, que consegue instalar a distância como regra artística; e um cinema que põe em imagens atos de crueldade até o limite do suportável. No entanto, Mongin diz que:

No fundo, uma grande parte da crítica relaciona as representações contemporâneas da violência com a colocação na cena tradicional da experiência da violência e se preocupa apenas com os filmes que utilizam o sofrimento corporal para melhor abusar dos nervos de seus espectadores. (MONGIN, 1999, p. 15).<sup>26</sup>

É importante salientar que o fenômeno da violência é manifestado não somente no cinema, mas nos meios de comunicação, e nas artes em geral. E também devemos atentar para o fato de que a violência que afeta a ficção faz parte da evolução histórica de nossa sociedade. Ademais, frente ao atual cenário, muitas produtoras sobrecarregam seus filmes de violência generalizada cientes de que haverá um público que estará atento às cenas de explosões, e outros tipos de imagens violentas, como se estivesse desejoso por ver tanto sangue e destruição na tela. Assim, as questões que se colocam são as seguintes: deve-se rechaçar este tipo de cinema com uma pretensão moral, como se a representação da violência não tivesse a

---

<sup>26</sup> En el fondo, una gran parte de la crítica relaciona las representaciones contemporâneas de la violencia con la puesta en escena tradicional de la experiencia de la violencia y se inquieta tan sólo por los filmes que utilizan el sufrimiento corporal para abusar mejor de los nervios de sus espectadores.

ver com nossa própria história? Deve haver algum controle no consumo dessas imagens, que se esforçam para descarregar no seu espectador toda a sua carga de referências do mundo contemporâneo? Enfim, parece que “não é possível sair da violência: esta também é a lição de alguns filmes, em que o assassino consegue, simulando loucura e desvio de personalidade, enganar a justiça.” (MONGIN, 1999, p. 17).<sup>27</sup>

Nesse sentido, Mongin (1999, p. 17-18) lança três hipóteses sobre a violência no cinema. A primeira hipótese faz uma referência clara a uma mudança na representação da violência por parte da produção cinematográfica, como se esta representação tivesse passado de um tipo a outro. Essa mudança indica um desaparecimento progressivo dos filmes de gêneros, como o *western*, filmes de lutas de box, *film noir*, etc. O autor indica que o cinema contemporâneo se orienta em uma direção dupla: a dos argumentos que mostram que se é escravo da violência, e outra, que é muito difícil de sair dela. Portanto, livrar-se da violência totalmente demonstra ser uma das principais dificuldades das sociedades democráticas ocidentais.

Sobre a segunda hipótese, Mongin entende que essa mudança não ocorre apenas na ordem da ficção. Para o autor:

Esta não é uma imaginação desenfreada que não tem nada a ver com a realidade do mundo: não há dúvida de que as novas representações da violência acompanham, nas sociedades democráticas, uma metamorfose subterrânea dos comportamentos violentos e das atitudes adotadas em relação à violência. (MONGIN, 1999, p. 18).<sup>28</sup>

Evidencia-se, assim, que há uma crítica às sociedades que pregam o discurso de que elas vivem pacificamente. É preciso revisar a premissa de que a vida em certos países democráticos está menos violenta. Para isso, não é necessário que aconteçam guerras, basta olharmos para a produção de imagens que está sendo reproduzida tanto na televisão quanto no cinema, pois estes sistemas colhem da realidade, como se fizessem uma espécie de reciclagem das imagens, a violência de nossas sociedades.

E, por fim, a terceira hipótese compreende que, admitindo que haja um novo imaginário da violência, há que se afirmar que o volume maior de imagens de violência se dá

---

<sup>27</sup> No es posible salir de la violencia: ésta es también la lección de ciertas películas, donde el asesino consigue, simulando locura y desdoblamiento de personalidad, enganar a la justicia.

<sup>28</sup> No se trata de una imaginación desatada que no tiene nada que ver con la realidad del mundo: no hay la menor duda de que las nuevas representaciones de la violencia acompañan, en las sociedades democráticas, a una metamorfosis subterrânea de los comportamientos violentos y de las actitudes adoptadas frente a la violencia.

pelo fato de que nossas sociedades estão mais violentas? Na concepção de Mongin (1999, p. 18), a grande carga de violência não é somente um reflexo ou a exacerbação da violência reinante, mas também uma maneira de proteger-se dela. Segundo o autor, a natureza da violência mudou, como também a sua difusão, que está cada vez mais indiscernível e menos controlável, o que produz cada vez mais medo. Nesse contexto, todos os indivíduos estão expostos ao seu conteúdo de forma sobrecarregada. A representação da violência, portanto, é um duplo, em que os sujeitos se esforçam para rejeitá-la, mas, ao mesmo tempo, se alimentam do seu espetáculo.

Mongin (1999, p. 19) analisa que, de certo modo, a inflação da violência parece contribuir para o aumento da insensibilização do espectador frente às telas. Em sua visão, é preciso conhecer os limites de sua representação, e os produtores devem se sentir responsáveis pelo que preparam para o espectador. No entanto, já não se pode negar que as imagens falam de nós mesmos, de uma conjuntura política, de uma realidade que se mostra espontânea nas telas de cinema. O que se tem visto, em poucas palavras, é um conformismo com relação a este tipo de produção, posto que, quando não se é vítima, se é autor dela.

Filmar a violência se configura uma das principais características da arte cinematográfica. A grande questão na contemporaneidade é que “quando a violência das imagens aparece como ‘natural’, desaparece a sensação de uma gradação, ou de uma escalada, já que estamos ‘definitivamente instalados’ nela.” (MONGIN, 1999, p. 31).<sup>29</sup> Assim, com a tendência de naturalização da violência, há uma espécie de saturação de seus extremos, se tornando algo aceitável. Mongin afirma que a forma de olharmos a violência muda, pois passamos a considerar normal a figura de um agressor e de uma vítima, e isto pode se transformar em um ciclo vicioso, em que “[...] ao ver sempre a violência no fluxo das imagens, se termina por crer que imagem e violência são sinônimas.” (MONGIN, 1999, p. 33).<sup>30</sup>

Todavia, a imagem trata os excessos da violência, e se ela remete ao termo, deve-se aos diferentes meios que se tem de montar e construir as cenas de extermínios, tiroteios, mutilações, etc. Outro fator importante abordado por Mongin refere-se à ideia de que o que leva a exposição da violência no cinema é a necessidade que se tem, por parte de produtores e

---

<sup>29</sup> Cuando la violencia de las imágenes aparece como <<natural>>, desaparece la sensación de una gradación, o de una escalada, puesto que estamos <<definitivamente instalados>> en ella.

<sup>30</sup> [...] al ver siempre la violencia en el flujo de las imágenes, se termina por crer que imagen y violencia son sinónimos.

de espectadores, enquanto indivíduos sociais, de livrar-se dela, e isto é feito através da representação, redobrando-a. Nas palavras do autor:

[...] quanto pior for representada, a violência é ainda mais assustadora, ou melhor, não se sabe o que fazer com ela, como filtrá-la. Ao contemplar as imagens que desfilam rapidamente nas telas, se observa “a grande descarga de violência”: disparando o lixo infinito e informe da violência se busca ao mesmo tempo livrar-se dela. (MONGIN, 1999, p. 34).<sup>31</sup>

Seria este o grande paradoxo contemporâneo sobre a questão da representação da violência? Pois, tentamos escapar da violência representando-a na ficção de uma forma intensa. Logo, o risco que se corre é que, frente à naturalidade com que a violência se apresenta, o espectador se torne indiferente ao seu espetáculo. Na esfera da linguagem cinematográfica, a experiência cinemática é abraçada por esta nova produção que se transformou e possibilitou a existência de um estado natural da violência.

Nesse contexto, Mongin (1999, p. 132) atenta para o fato de que este estado natural e o desencadeamento da violência no cinema chegam a ser controversos: pois, se de um lado, podem ser acompanhados por uma insensibilização crescente, por outro, os indivíduos se alimentam destas experiências violentas na ficção para tentar se salvar ou se livrar delas. Assim, o autor explica que:

[...] se a violência projetada é cada vez mais enlouquecida, infinita, sem limites, é porque se suporta cada vez menos a que está ao nosso redor. Daí este desejo de trancá-la na tela: se busca apreender a violência para melhor escapar dela. (MONGIN, 1999, p. 133).<sup>32</sup>

A ficção, portanto, mostra a violência de um mundo exterior, aprisionando-a no espaço da tela, criando a ilusão que, assim, estamos protegidos do seu mal.

Na visão de Mongin, isto cria uma utopia. A utopia de que é possível sair da violência através de sua representação e do seu enfrentamento. *A Clockwork Orange* (1971 - *Laranja Mecânica*), de Stanley Kubrick, é um filme que nos ajuda a entender essa discussão.

---

<sup>31</sup> [...] la violencia es tanto más obsesionante cuanto peor se la representa, o más bien, no se sabe qué hacer con ella, como reciclarla. Al contemplar las imágenes que desfilan rápidamente por las pantallas, se observa <<la gran descarga de violencia>>: descargando la basura infinita e informe de la violencia se busca al mismo tiempo desembarazarse de ella.

<sup>32</sup> [...] si la violencia proyectada es cada vez más enloquecida, infinita, desenfrenada, es porque se soporta cada vez menos la que nos rodea. De ahí esa voluntad de encerrarla en la pantalla: se busca apresarse la violencia para mejor desembarazarse de ella.

O filme, adaptado do romance homônimo, de Anthony Burgess, conta a história de Alex DeLarge, um adolescente que vive numa Grã-Bretanha futurista. Alex é o líder de uma gangue, e durante a noite os jovens saem à procura de vítimas para espancar e roubar. Porém, certa vez Alex ultrapassa os limites e comete um crime fatal. Ao ser pego é condenado e levado a uma penitenciária a fim de pagar a sua pena. No tempo em que fica aprisionado, Alex é submetido a uma espécie de novo tratamento que promete “curar” pessoas que tenham algum distúrbio violento. Ao ser submetido a este novo procedimento, o garoto é colocado em frente a uma tela grande com seus olhos abertos por um equipamento que impede que ele os feche. Assim, o jovem é obrigado a ver cenas de violência de forma incessante enquanto um cientista lhe aplica colírio para lubrificar seus olhos. Alex recebe doses diárias desse “tratamento” até o ponto de um dia ser totalmente “curado” de seu comportamento agressivo. Esta provável fórmula de dirimir os estímulos violentos de um indivíduo é uma metáfora do que parece acontecer na contemporaneidade. Diariamente pessoas consomem imagens de violência como se buscassem uma forma de fugir de seus principais temores, da violência real, que está presente no mundo exterior.

Mongin (1999, p. 134) lembra que quanto mais forte é a violência, quanto mais natural ela é, maior é o seu espetáculo em que o indivíduo contempla com indiferença. Desse modo, o autor defende que houve uma mudança também na forma como reagimos à imagem da tragédia. Em sua análise, constata que a insensibilização parece ter se tornado uma variante da antiga catarse.

Mongin (1999, p. 141) explica que hoje em dia há pelo menos duas escolas que trabalham com esta possibilidade. A primeira alega que o espetáculo da violência favorece a ação de certos indivíduos e que acostuma a sensibilidade do público à violência; a segunda reconhece na escalada de imagens violentas uma virtude quase catártica, uma proteção contra os próprios demônios. O autor discute esta possibilidade de uma “nova catarse”, entretanto, em sua concepção,

[...] as imagens da violência contemporânea não têm particularmente uma virtude catártica, são o espetáculo de um duplo contexto psíquico e histórico (nós somos reféns da própria violência tanto quanto da que alimenta a história) sobre o qual já não temos a menor influência e do qual buscamos doentamente sair observando-o – de longe –, insensibilizando-nos quando ainda é possível na ficção. (MONGIN, 1999, p. 143).<sup>33</sup>

<sup>33</sup> [...] las imágenes de la violencia contemporánea no tienen especialmente una virtud catártica, son el espectáculo de un doble contexto psíquico e histórico (somos rehenes de la propia violencia tanto como de la que alimenta la historia) sobre el cual ya no tenemos la menor influencia y del que buscamos enfermizamente salirnos mirándolo <<de lejos>>, insensibilizándonos cuando todavía es posible en la ficción.

Dessa maneira, é preciso separar a violência atual da catarse, pois ambas correspondem a experiências diferentes. Para Mongin, a insensibilização é uma invenção de um sujeito ausente que se abriga na própria violência do mundo, representada na ficção, para poder contemplá-la, imaginá-la, como se o cinema fosse um laboratório. Ali, este sujeito pode observar o nosso mal desprendido do mundo, sem nenhum medo.

No filme de Kubrick, *A Clockwork Orange*, mencionado anteriormente, o personagem é transformado pelas imagens violentas que vê, mas ele se torna um ser passivo. Não se preocupa mais com a violência do outro, sendo, pois, insensível duplamente, tanto para a violência que acontece contra ele, quanto a que vê lançada sobre o outro. O espectador contemporâneo está nesta posição em que, ao mesmo tempo, repele a violência exterior, mas se nutre daquela produzida na ficção. A literatura e o cinema, como meios que representam os acontecimentos do mundo, invocam o mal, que as sociedades modernas temem, mas que nelas existe. O cinema e a literatura não ignoram isto, e retratam uma violência que está em um estado natural, e que golpeia nossas cabeças (MONGIN, 1999, p. 145).

Com base nessa discussão, no capítulo seguinte verificamos a representação da violência em *The Road*, nosso objeto de estudo, lançando o seguinte questionamento: como a obra de um escritor, que já trabalha com a representação da violência no texto literário, dialoga com a adaptação cinematográfica, cujo tema permanece, e enriquece mais ainda o texto de partida, ressignificando e transformando um conteúdo através de uma linguagem diferente? A partir desta indagação, investigamos como o romance de Cormac McCarthy foi adaptado para o cinema, e quais as estratégias que o diretor utilizou para traduzir o tema da violência nesse sistema.

#### 4. CORMAC MCCARTHY E *THE ROAD*: O TEMA DA VIOLÊNCIA DA ESCRITA ÀS TELAS

O presente capítulo trata do processo de adaptação do romance *The Road*, de Cormac McCarthy, para o sistema cinematográfico. Nosso enfoque se dará a partir do tema da violência, característica do estilo de McCarthy, descrevendo como este conteúdo foi produzido na narrativa romanesca e traduzido para o cinema.

Para iniciar a discussão, primeiramente faremos um trajeto na obra do escritor estadunidense, abordando os temas de sua escrita e delineando sobre como a violência surge nos contextos de seus livros. Com base na sua fortuna crítica, destacando os críticos John Cant (2009), Jay Ellis (2006), Erik Hage (2010), dentre outros, buscamos verificar como a violência se dá nas narrativas de McCarthy, e, o que motiva o escritor a desvelar esta temática.

Em seguida, examinaremos a narrativa *The Road* em seu contexto de criação, identificando a sua importância no conjunto da produção literária de Cormac McCarthy. Considerada um *best-seller*, a obra ganhou grande repercussão no sistema literário norte-americano e foi vencedora do prêmio Pulitzer de ficção em 2007. A adaptação para o cinema veio dois anos depois, com a direção do diretor australiano John Hillcoat. A partir de então, analisamos o filme dentro da produção do cineasta, e a adaptação da narrativa nas telas de cinema, observando como o tema da violência foi traduzido, quais procedimentos foram adotados na reescrita para o sistema fílmico, indicando ainda as ressignificações que surgiram frente ao processo de transmutação da narrativa de um sistema a outro.

##### 4.1. Cormac McCarthy e a escrita da violência

A fortuna literária de Cormac McCarthy vem sendo construída (aqui incluímos tanto os textos do autor quanto as reescrituras de sua obra) desde a década de 1960, quando McCarthy produziu seus primeiros trabalhos, entre eles seus dois contos iniciais: *Wake for Susan* (1959) e *A Drowning Incident* (1960), que foram publicados na revista *Orange and White Literary Supplement* da Universidade do Tennessee. Essas narrativas curtas foram inaugurais no seu universo literário. Entretanto, o autor logo passou a escrever romances, sendo aqueles os únicos contos de sua carreira.

Dentre as narrativas posteriores estão os romances: *The Orchard Keeper* (1965), *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1974), *Suttree* (1979), e *Blood Meridian, Or the Evening Redness in the West* (1985). Assim como as obras que compõem a Trilogia da Fronteira (Border Trilogy): *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994) e *Cities of the Plain* (1998). Além de *No Country for Old Men* (2005) e *The Road* (2006), seus últimos romances. Boa parte dos romances foi traduzida para o sistema literário brasileiro, mas o autor ainda permanece desconhecido pelo público leitor no nosso país em comparação com outros escritores norte-americanos.

Na última década, o cinema tem sido importante para a carreira de McCarthy, destacando-se o sucesso da adaptação de *No Country for Old Men*, dirigido pelos irmãos Coen, em 2007. O filme, de certa forma, contribuiu para apresentar a literatura do autor, e ele próprio, considerado um escritor recluso, fez uma aparição na cerimônia do Oscar, na ocasião em que a produção foi premiada com quatro estatuetas, incluindo a de melhor filme e de melhor roteiro adaptado.

O autor também escreveu algumas peças: *The Stonemason: A Play in Five Acts* (1994), *The Gardener's Son: A Screenplay* (1996), *The Sunset Limited: A Novel in Dramatic Form* (2006) e *The Counselor: A Screenplay* (2013), as duas últimas também ganharam versões nas telas, o que ajudou a consolidar a imagem deste escritor no país natal e, também, no Brasil. Como podemos observar, McCarthy é um escritor que transita por mais de um gênero literário, possui uma notória produção na literatura dos Estados Unidos e, frequentemente, tem obras transmutadas para o cinema, o que amplia sua imagem.

Sobre características de sua obra, o hibridismo de gênero é marcante, o escritor mescla poesia e prosa, epígrafes e epístolas. Há ainda o desenvolvimento de pequenas narrativas dentro do corpo dos romances e peças, geralmente contadas por personagens coadjuvantes. Em *The Road*, por exemplo, Ely aparece como um oráculo, que já sabia que o mundo iria viver momentos de destruição. Em *Blood Meridian*, é um velho eremita que diagnostica um mundo em que não há conserto devido às ações do homem. As digressões são elementos importantes na obra de McCarthy, que apontam para a relação do passado com o presente, nem sempre harmoniosa, como veremos posteriormente.

Partindo para o perfil literário de McCarthy, muito se especula acerca do autor e seu estilo que possui muita relação com a dinâmica da violência, principalmente, no Oeste americano, que, historicamente foi um lugar de conflitos, especialmente na época da colonização em que muitos índios foram exterminados (considerados nativos selvagens) em

nome do povoamento e progresso da região e, também, da sangrenta Guerra da Secessão ou Guerra Civil Americana (1861-1865) entre os estados do Norte, mais industrializados e libertários, e os do Sul, mais agrários e a favor da escravização. Na era atual, é o tráfico de drogas na região da fronteira com o México que se impõe e continua causando mais violência, aparecendo, assim, na obra de McCarthy, principalmente em seus trabalhos mais recentes.

Considerado discípulo de Herman Melville e William Faulkner (BLOOM, 2009, p. 1), o autor possui características que o fazem ser comparado em estilo e aspectos narrativos com aqueles autores. *Moby Dick*, escrito em 1851, por Melville, e *As I Lay Dying*, publicado em 1930, de Faulkner, representam bem a herança recebida por McCarthy. São obras cujo teor narrativo e linguagem influenciaram os textos mccarthianos.

Para Hage (2010, p. 94), McCarthy também herdou influências de outros autores, tais como Ernest Hemingway e James Joyce. O crítico comenta que descrições de guerras, mortes, e violência ecoam tanto no trabalho de McCarthy quanto de Hemingway, pois ambos os escritores tentam lidar com a violência ou realidades confusas da humanidade. Já a influência recebida por James Joyce se dá, principalmente, nas composições elípticas, tornando situações usuais em verdadeiras descrições épicas (HAGE, p. 95-96). Cormac McCarthy, portanto, possui uma gama de recursos narrativos que são significativos em obras de outros autores, mas que encontra no seu modo de escrita, uma característica própria, especialmente nos romances que retratam as fronteiras entre o México e os Estados Unidos, em que o romancista funde cultura e mito, e descrições grotescas com paisagens naturais.

Informações biográficas nem sempre podem ser consideradas importantes para compreender a produção literária de um autor. Mas a fim de observar os territórios por onde McCarthy transita, acreditamos que algumas informações podem suscitar detalhes pertinentes ao entendimento de sua obra, sobretudo no que diz respeito à capacidade que o autor tem de deslocar seus personagens nos espaços dos romances. Natural do estado de Rhode Island, McCarthy mudou-se ainda criança com sua família para Knoxville, Tennessee. Essa foi apenas a primeira mudança de moradia, pois, ao longo dos anos, o escritor cruzou os Estados Unidos, passando por Alaska, Texas e Novo México, além de viagens a Europa. McCarthy tentou por duas vezes cursar uma faculdade na Universidade do Tennessee na década de 1950, mas não logrou êxito. No entanto, seu período nesta instituição teve seus frutos, pois, McCarthy iniciou, nesses anos, sua atividade literária. Ao longo de sua carreira, o autor foi consagrado com alguns prêmios literários, dentre os quais se destacam o National Book

Award, em 1992, por *All the Pretty Horses*, e o prêmio Pulitzer de ficção, pela publicação do romance *The Road*, em 2006.

Em uma entrevista concedida ao *New York Times* em 19 de abril de 1992, por Richard Woodward, com o título “Cormac McCarthy’s Venomous Fiction”, McCarthy foi questionado sobre sua estética e estilo narrativo. Logo no início da entrevista, o autor faz menção a uma serpente venenosa que encontrou em uma viagem que fez próximo da divisa entre o Texas e o México: “É muito interessante ver um animal livre no deserto que pode mandá-lo direto para o cemitério”<sup>34</sup>, diz. Woodward argumenta que o autor sempre tenta contar outras histórias como se quisesse fugir de falar de si mesmo. Em suma, a discussão da entrevista girou sempre em torno de elementos da natureza, do mundo selvagem, como afirma Woodward: “O encontro tenso em uma paisagem agreste, o humor negro em face dos fatos, a grande chance de um golpe final doloroso.”<sup>35</sup> Nota-se que esse parece ser um tema pertinente nas narrativas do autor, que até a década de 1990, permaneceu, de certa forma, desconhecido da maioria dos leitores no seu próprio sistema literário.

Ainda na entrevista supracitada, McCarthy comenta que “não existe essa de vida sem derramamento de sangue. Eu acho que a noção de que a espécie pode ser melhorada de alguma forma, que todos podem viver em harmonia, é uma ideia muito perigosa.”<sup>36</sup> O autor não parece confortável com a possibilidade de um mundo pacífico. Sua visão crua e pessimista da realidade serve como um diagnóstico da sua escrita, em que a natureza humana é permeada pela violência do nascer ao morrer. A relação entre morte e vida é o que lhe interessa. E a violência que surge em sua escrita não é provocada somente pela ação humana, a própria Natureza tem sua função nesse universo, onde os acontecimentos independem do querer do homem. A Natureza, em outras palavras, não é representada como um elemento pacífico ou bucólico, como era vista pelos poetas românticos.

Giles (2006, p. 18) afirma que, em McCarthy, a violência também é ontológica, e ela surge sem sentido, sem motivações e, acima de tudo, é irracional. Todavia, como veremos, sua representação é motivada por vários aspectos e dentre eles está o contexto histórico. Os acontecimentos da História têm papel relevante na obra do escritor, que usa a violência como uma estética que ironiza e explora o imaginário humano. E ainda, a violência não significa, aqui, uma simples força do mundo, mas que essa violência é causada pelos processos

<sup>34</sup> It's very interesting to see an animal out in the wild that can kill you graveyard dead.

<sup>35</sup> The tense encounter in a forbidding landscape, the dark humor in the face of facts, the good chance of a painful quietus.

<sup>36</sup> There's no such thing as life without bloodshed. I think the notion that the species can be improved in some way, that everyone could live in harmony, is a really dangerous idea.

históricos e culturais promovidos pelo próprio homem. O aspecto violento que pupula em sua escrita não se reduz a uma simples irracionalidade de seus personagens. *Child of God*, por exemplo, o terceiro romance do autor publicado em 1973, é uma narrativa inspirada em eventos reais que aconteceram em Sevier County. Assim como *Blood Meridian*, este romance mescla fronteiras metafóricas entre fatos históricos e ficção, e tem a Guerra do Vietnã (1959-1975), como fato que influenciou sua escrita.

O tema da violência é evocado como parte da estética de McCarthy, e também como um elemento intertextual e intercultural. Ainda na mesma entrevista, McCarthy afirma que “o fato estranho é que livros são feitos de outros livros. A vida do romance depende dos romances que já foram escritos.”<sup>37</sup> Deste modo, a violência sobre a qual McCarthy escreve dependeu e foi influenciada, tanto pela violência que outros escreveram quanto pelos fatos que a própria relata, de forma inevitável, os ecos da barbárie nas sociedades. É um conteúdo que perdura durante séculos. Desde *A Ilíada*, passando pelas tragédias gregas, shakespearianas, bem como obras que expõem a condição humana diante do Holocausto, até *The Road*, este tema se consolida e encontra na literatura uma impressão do mundo, dos processos que levam o homem a se manifestar de tal forma. Giles (2006, p. 37) declara que a estética de McCarthy mostra que há seres humanos capazes de fazer qualquer coisa que alguém imagina, não importa o quanto violento seja. E ainda, o autor explora as origens e ramificações da violência, especialmente a manifestada nos Estados Unidos a partir da segunda metade do século XX (GILES, 2006, p. 189-190).

McCarthy consegue descrever com excessos de adjetivos e poucos verbos a carnificina humana, a deterioração do mundo moderno, e a possibilidade iminente da morte. O aparente descontrole de seus personagens contrasta com a paisagem seca e árida do deserto, da palidez da noite, e da vermelhidão do sol. Em *The Road*, por exemplo, a terra se mostra como um jardim decaído, que já não se pode restaurar o mal cometido pelo homem. A narrativa revela um futuro assustador, como pode ser observado no trecho abaixo:

O mundo prestes a ser povoado por homens capazes de comer seus filhos diante dos seus olhos e as cidades em si tomadas por bandos de saqueadores enegrecidos que abriam túneis em meio às ruínas e se arrastavam subindo em meio ao entulho com dentes e olhos brancos trazendo latas de comida carbonizadas e anônimas em redes

---

<sup>37</sup> The ugly fact is books are made out of books. The novel depends for its life on the novels that have been written.

de náilon como compradores nos armazéns do inferno. (MCCARTHY, 2006, p. 181).<sup>38</sup>

Desse modo, o conteúdo trabalhado por McCarthy não se encerra apenas no contexto norte-americano. As fronteiras da violência ultrapassam qualquer território, podendo referir-se a diversos mundos. Em *Blood Meridiam*, McCarthy descreve um Oeste como um espaço em formação, entre os anos de 1849 e 1850, quando o personagem Kid sai de casa para seguir um destino incerto pela paisagem entre as fronteiras do Texas e México. Em dado momento o personagem encontra uma carga de cadáveres carregada por um par de cavalos. Esta cena nos remete ao Holocausto durante o período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), em que os judeus mortos eram jogados em valas comuns. Sobre o espaço, os personagens transitam facilmente de um lado para o outro da fronteira, indicando que para eles, não existem limites territoriais. Escrito na década de 1980, o romance foi influenciado por vários eventos bélicos, principalmente a Guerra do Vietnã que findou anos antes, porém ainda estava fresca na memória dos americanos. Tal relação amplia as interpretações da obra, em que percebemos certo hibridismo entre fatos históricos e ficção. Ademais, o aspecto político também pode ter afetado a obra, pois a década de 1980 (*Blood Meridian* foi escrito em 1985), o país era governado por Ronald Reagan, do partido republicano, um período em que houve uma tentativa de reascender o espírito americano, ainda abalado pela guerra no país asiático. Era preciso “destruir” o americano interiorano e construir um novo homem, que unia inteligência e força da lei.

Kellner (2001) explica que Reagan usou diversas estratégias para reerguer a honra do país, e uma delas foi o cinema, fomentando Hollywood a produzir filmes que reafirmassem a dignidade dos Estados Unidos, que respondeu com a série *Rambo*, *Top Gun* (*Aes Indomáveis*, 1986), *Iron Eagle* (*Águia de Aço*, 1986), entre outros. Com efeito, tal política deu, ao então presidente, a fama de Presidente Hollywood. Segundo Kellner:

Na verdade, Reagan empregava constantemente soluções ramboescas para os desafios políticos da época, travando guerras secretas por todo o mundo e envolvendo-se em ações militares ostensivas, o que leva a crer que o Presidente Hollywood, de fato, acreditava ser a violência a melhor maneira de resolver conflitos. (KELLNER, 2001, p. 103-104).

---

<sup>38</sup> The world soon to be largely populated by men who would eat your children in front of your eyes and the cities themselves held by cores of blackened looters who tunneled among the ruins and crawled from the rubble white of tooth and eye carrying charred and anonymous tins of food in nylon nets like shoppers in the commissaries of hell.

Nos filmes da época, percebe-se que “em seu ideário mítico, os americanos encarnam a bondade e a inocência, enquanto os comunistas representam o mal [...]” (KELLNER, 2001, p. 104). Ao atentar para o romance *Blood Meridian*, mencionado acima, observa-se que a violência é o único caminho de resolver os conflitos dos personagens. Não há dignidade, e a violência é o fruto da intolerância sobre o outro. Desde já, a figura do outro, o selvagem e o estrangeiro, é forjada para facilitar a ação dos americanos. No entanto, diferentemente dos filmes hollywoodianos, nenhum herói se sobressai na história. Esta visão percorre toda a narrativa e McCarthy não esconde temas mais sensíveis, como a relação preconceituosa dos brancos com os negros e índios. Ademais, o romance põe em questão como o homem consegue viabilizar máquinas de destruição em massa, uma referência às guerras financiadas pelo governo Reagan. Em uma conversa entre Kid e um velho eremita, o velho diz:

Você pode encontrar maldade na menor das criaturas, mas quando Deus fez o homem o diabo estava ao seu lado. Uma criatura que pode fazer qualquer coisa. Fazer uma máquina. E uma máquina para fazer a máquina. E o mal que pode ser executado por ela mesma por mil anos, sem necessidade de tomar conta dela. (MCCARTHY, 1992, p. 20).<sup>39</sup>

O trecho supracitado pode ser relacionado à política de Reagan naquele período, que usava o poder bélico como força imperial, e, “[...] que punha em ação ritos de redenção mítica em narrativas que tentavam resolver ansiedades sociais, amenizar e aliviar o sentimento de vergonha associado à derrota no Vietnã e aparar as arestas da história.” (KELLNER, 2001, p. 104).

Do mesmo modo, não se pode negar que, “[...] em todo estado de poder há conflitos cuja violência é significada em função dos interesses que estão em jogo.” (FERREIRA, 2007, p. 75). McCarthy volta ao passado e expõe as atrocidades feitas no século XIX, dimensiona os interesses da época, e se volta ao contexto da narrativa, principalmente no que se refere à opressão ao negro, aos mexicanos e aos índios, que não encontravam outra saída, a não ser reagir com a mesma violência. Esta ida ao passado também reflete sobre os conflitos do contexto de escrita do livro, especialmente ao fazer referências a armas de destruição em massa, além de indicar as marcas do imperialismo sobre o outro.

---

<sup>39</sup> You can find meanness in the least of creatures, but when God made man the devil was at his elbow. A creature that can do anything. Make a machine. And a machine to make the machine. And evil that can run itself a thousand years, no need to tend it.

Assim, percebemos o quanto uma narrativa literária pode estabelecer relações com o espaço onde é escrita e promover diferentes interpretações. A escrita de McCarthy perpassa vários temas, tanto ligados ao contexto político e histórico, quanto a questões mais sensíveis como a racial e a de gênero, que estão quase sempre imersas em situação de violência.

Para Walsh, a literatura de McCarthy é complexa em vários sentidos. O crítico salienta que:

O trabalho de McCarthy tem uma reputação de ser complexo e por vezes aparentemente oposto a qualquer tipo de interpretação e, embora sem dúvida seja ligado ao lugar, também ressoa além do lugar. Talvez, acima de qualquer outra coisa, os textos de McCarthy são caracterizados pelo hibridismo, e eles podem ser simultaneamente engraçados, brutais e cruelmente violentos, muitas vezes dentro de um mesmo livro, capítulo ou passagem. (WALSH, 2009, p. xxi).<sup>40</sup>

É possível dizer que essa característica corrobora o pensamento sobre a obra mccarthiana como um caleidoscópio, em que em suas várias superfícies são refletidos os aspectos históricos, a violência, a ideologia, a Natureza, as fronteiras – que em sua obra também são imaginárias –, e ainda, o grotesco, o macabro, apenas nomeando alguns.

Portanto, a interpretação das narrativas deste autor precisa ser confrontada com todos aqueles aspectos para definirmos as representações dos vários elementos que aparecem em seus textos, em especial a violência, que ultrapassa a cultura local e ressoa em outros contextos e locais. Sobre os temas mais sensíveis como a questão racial e de gênero, em McCarthy, são conflituosos, principalmente no que concerne ao papel da mulher, como veremos posteriormente, quase sempre à margem nas narrativas, ocupando posições subalternas.

Antes, porém, Walsh (2009, p. 5) complementa sua leitura da obra de McCarthy comentando que os textos do autor são repletos de travessias, de buscas heroicas fracassadas, e de todo tipo de transgressão física, sexual, social e psicológica. Nesse sentido, os personagens de McCarthy se mostram introspectivos, possuem uma moral própria e, na maioria das vezes, esbarram no maior dos obstáculos: a morte.

De acordo com Ellis (2006, p. 268), “[...] mortes nos romances de McCarthy são aquelas violentas que chamam nossa atenção para a teodiceia.”<sup>41</sup> Assim, a morte não precisa de nenhuma motivação, e a forma violenta como ela ocorre funciona como um meio de

<sup>40</sup> McCarthy’s work has a reputation for being complex and at times seemingly opposed to any kind of interpretation, and whilst it is undoubtedly connected to place, it also resonates beyond place. Perhaps above anything else, McCarthy’s texts are characterized by their hybridity, and they can be simultaneously funny, brutal, and gruesomely violent, often within the same novel, chapter, or passage.

<sup>41</sup> [...] deaths in McCarthy novels are those violent ones that call our attention to theodicy.

reforçar isso. Essa característica no estilo do escritor vem desde os primeiros romances e quase todas as narrativas lidam com os limites entre vida e morte. Em *The Road*, o pai pensa em cometer suicídio e até ensina ao garoto como fazê-lo. Em *No Country for Old Men*, Llewellyn Moss transforma sua vida em tragédia ao fugir com uma mala cheia de dólares que encontra em uma cena de um crime. O dinheiro pertence aos narcotraficantes e Moss não encontra saída, ocasionando a sua morte e a de sua própria esposa.

Para Cant (2009, p. 5), “a representação de vários dos protagonistas *in extremis* de McCarthy deixa claro que ele acredita em uma poderosa natureza humana ‘essencial’ e que a violência é inerente a essa essência.”<sup>42</sup> Desta forma, seus personagens se reafirmam enquanto seres humanos pela capacidade que eles têm de causar violência, tanto para o outro quanto para si mesmos. Além disso, podemos dizer que o espaço onde se dão as narrativas de McCarthy também determina o caráter dos personagens ou vice versa, ou seja, há um pertencimento entre ambos e um se molda a partir do outro. Essa construção se torna evidente principalmente nas descrições das paisagens, que sempre ressoam no espírito dos seus habitantes.

Cant salienta, ainda, que McCarthy invoca uma transformação no espírito dos seus personagens e afirma que:

O fato de que forças culturais e sociais muito frequentemente transformam os norte-americanos de corações ardentes de McCarthy em autodestruidores e por vezes consumidores de violência é um aspecto de sua crítica à cultura norte-americana, e por extensão, do Ocidente como um todo. (CANT, 2009, p. 6).<sup>43</sup>

Essa crítica sugere que McCarthy atribui à violência algo que é inerente à sociedade norte-americana e ao Ocidente, espaço que foi fundado através da barbárie, do colonialismo, de injustiças sociais, raciais e de gênero. Cant (2009, p. 17) pontua que o autor retrata uma América que obteve progresso material, mas que isto não foi acompanhado por progresso espiritual ou moral, e que os norte-americanos continuam sendo influenciados por mitos nacionais, tal como *o sonho americano*, mas que, por outro lado, coloca o homem como um ser temeroso e violento.

---

<sup>42</sup> McCarthy’s depiction of various of his protagonists “in extremis” makes it clear that he believes in an all too powerful “essential” human nature and that violence is inherent to that essence.

<sup>43</sup> The fact that social and cultural forces so often turn McCarthy’s ardent-hearted Americans to self-destructive and at times all-consuming violence is an aspect of his critique of American culture, and by extension, of Western culture as a whole.

Do mesmo modo, Cant (2009, p. 29) comenta que a formação dos Estados Unidos se deu por conquistas, expropriações e genocídios motivados por questões raciais. Dentro dos limites territoriais do país, a Guerra do México (1846-1848), a Guerra Civil Americana e a Guerra dos Índios (1778-1890) foram eventos que marcaram sua formação. Em *Blood Meridian*, McCarthy descreve alguns episódios sangrentos, dentre os quais se destaca a gangue de Glanton, os *scalp hunters*, grupo que cortava os escalpos dos índios e eram recompensados de acordo com o número que conseguiam (as vítimas nem sempre eram apenas indígenas).

A ficção de McCarthy também representa a violência referente às questões de gênero, como é o caso da imagem da mulher em sua obra. O nível de violência, especialmente dos homens em relação às mulheres, é extremo. O autor tem recebido muitas críticas por colocar as personagens femininas em posição subalterna e quase sempre como vítimas. A presença da mulher em sua ficção é bastante controversa, sendo enunciada geralmente de forma frágil, incapaz de perfazer um percurso, e desaparece em mortes violentas, muito explícitas nas diversas situações em que é apresentada.

Ellis (2006) observa que a maternidade, uma das formas de representação da mulher, é um elemento ausente na obra de McCarthy. Ellis (2006, p. 264) pontua que, “[...] as mães desaparecem na abertura de um romance ou logo depois.”<sup>44</sup> Isso se evidencia em algumas de suas obras. Para exemplificar, em *Suttree* (1979), a personagem Wanda Reese morre grávida do filho de Suttree (protagonista da história), e a causa de sua morte é a queda de um muro sobre a personagem. Já em *No Country for Old Men*, Carla Jean, esposa de Llewellyn Moss, é morta por culpa da ganância do marido que encontra uma mala cheia de dinheiro, pertencente ao cartel de drogas, quando caçava no deserto. Em *The Road*, a mulher decide abandonar o filho e cometer suicídio. A partir do ilustrado, observa-se parcialmente que a figura feminina é pouco presente nessas narrativas, e quando ela possui um papel mais enfático, está sujeita ao marido, ou é morta, está ausente, enfim, carece de uma atuação mais forte e ela pouco faz ao longo do romance.

Contudo, se atentarmos para o último exemplo, veremos que a mulher toma uma decisão considerada fora dos padrões. Quando isso acontece, o homem depõe contra, pois na sua concepção, não é “papel” de uma mãe abandonar seu filho. A personagem se coloca como dona de si, questionando a obrigação de manter-se junta ao filho, por isso ela é acusada de insana pelo próprio marido. Fazendo isto, a mulher rompe a ideia de maternidade como algo

---

<sup>44</sup> [...] mothers disappear either before the opening of a novel or soon thereafter.

sagrado, além de desconstruir esta forma de representação da mulher, como geralmente é mostrada nas narrativas literárias escrita por homens.

Em uma entrevista mais recente em um programa de TV à apresentadora Oprah Winfrey, em junho de 2007, um ano após a publicação de *The Road*, Cormac McCarthy é perguntado por que não há muito envolvimento de mulheres em sua obra. O autor comenta que mulheres são difíceis e que ele não finge entendê-las. Segundo o autor, mesmo depois de três casamentos, ele ainda acha que as mulheres são misteriosas. Por conta disso, McCarthy é conhecido por ser “a man’s man writer”<sup>45</sup>, um escritor que ainda se recusa a abrigar em suas narrativas, personagens femininas empoderadas. Hage (2010, p. 169) afirma que as mulheres raramente são o foco dos romances de McCarthy, e quando aparecem, elas não são tão concretas e complexas quanto os personagens masculinos. Porém, é preciso apontar que McCarthy, mesmo preferindo escrever sobre o universo masculino, fala sobre a condição da mulher, de como a sociedade falocêntrica e machista têm impedido os movimentos de emancipação feministas, através de padrões que lhe repreendem e oprimem.

Outro ponto que deve ser comentado é sobre a representação dos negros. A diferença de cor é também um tópico que reverbera no tema da violência nas narrativas do escritor estadunidense. Hage (2010, p. 137) diz que, nos primeiros romances do Sul, particularmente em *The Orchard Keeper*, *Outer Dark* e *Child of God*, McCarthy oferece francas representações de atitudes racistas de alguns personagens, mas as questões de raça não são o foco desses livros. Por outro lado, o romance *Suttree* aparece com maior força no que diz respeito às representações do negro. A narrativa se passa em Knoxville, Tennessee, na primeira metade da década de 1950, e tem a presença do personagem Ab Jones, um homem negro que tem certos atritos contra as autoridades brancas, em especial contra Tarzan Quinn, o chefe de polícia. Segundo Hage (2010, p. 138), “Ab Jones é uma evidência de que até mesmo a mais marginal das pessoas brancas nunca experimentará o grau de maldade social infringida aos negros.”<sup>46</sup> A narrativa se passa em um contexto em que os Estados Unidos começavam a repensar certas leis que ainda traziam divisões raciais, restringindo a convivência dos negros nos mesmos espaços urbanos que os brancos.

Outro romance que traz questões raciais de forma mais genérica é *Blood Meridian*. Hage (2010, p. 139) afirma que “nesse romance, a degradada gangue caçadora de escalpo de Glanton é um caldeirão multicultural, composto de brancos, negros e nativos

---

<sup>45</sup> Um homem escritor de homens.

<sup>46</sup> Ab Jones is evidence that even the most down-and-out of White folks will never experience the degree of societal malice inflicted upon blacks.

americanos. Aqui, McCarthy sugere uma ‘degeneração da humanidade’ que transcende as fronteiras raciais.”<sup>47</sup> Porém, a premissa de que existe uma degradação multirracial, citada pelo crítico, pode parecer uma tentativa de aliviar certas atitudes racistas dos brancos. É preciso notar que, mesmo na representação multicultural da raça, uns se sobressaem sobre outros, e nesse caso, os negros, geralmente, não conseguem ascender à posição de opressores dos brancos, podendo, todavia, oprimir outras raças ou etnias, como a indígena.

A violência nas obras de McCarthy, como foi discutida até aqui, é construída a partir de vários aspectos, sejam estes históricos, de gênero ou racial. O autor manipula a violência de acordo com o universo do livro, ou seja, das ideias dos personagens, do espaço e do tempo que as ações ocorrem, mas também, motivado pelos contextos cultural, histórico, ideológico e político. Como consequência, McCarthy desenvolveu esse tema de forma híbrida, influenciado tanto pelos eventos históricos quanto pela produção cultural da época. Para Cant (2009, p. 38), todos os escritores do Sul retrataram a violência, que era banal e existia em várias formas e em lugares diferentes, o que nos ajuda a compreender o imaginário de toda uma região e como as narrativas de ficção foram moldadas por aspectos extrínsecos.

McCarthy cita, desta vez em uma entrevista concedida à revista *Rolling Stone*, por David Kushner, em 27 de dezembro de 2007, que quando se nasce no Sul, você vai ver violência, e a violência é desagradável. O escritor conhece várias histórias que relatam casos de crimes, e estes acontecimentos parecem se transformar em um tema que explora a vida e a morte de forma filosófica e precisão artilosa, sugere Kushner (2007, p. 3).

Brewton, por sua vez, salienta que:

As correspondências entre a obra de McCarthy e seu tempo são parte de uma equação cultural maior em que acontecimentos históricos contemporâneos influenciaram atitudes culturais dominantes de um lado, e a produção cultural de outro, uma forma de influência manifestada geralmente no cinema e na literatura [...]. (BREWTON, 2009, p. 63-64).<sup>48</sup>

Logo, é possível dizer que por mais que o autor imprima seu estilo próprio, ele sofre influências de forças extrínsecas que são canalizadas e representadas em seus romances e peças. Brewton (2009, p. 64) defende que tanto as obras de McCarthy quanto seu meio

---

<sup>47</sup> In this novel, the scalp-hunting, debased Glanton Gang is a multicultural stew, consisting of whites, blacks, and Native Americans. Here, McCarthy suggests a “degeneracy of mankind” that transcends racial boundaries.

<sup>48</sup> The correspondences between McCarthy’s work and his times are part of a larger cultural equation whereby contemporary historical events influenced prevailing cultural attitudes on the one hand, and cultural production on the other, a form of influence manifested in film and literature generally [...].

cultural revelam dois caminhos de correspondências que se unem através da representação da violência ou de aspectos que se relacionam de perto com esse elemento.

A violência, portanto, pode ser interpretada como um ponto de convergência. Com isso, o tema se torna fundamental para entender os movimentos da época, os conflitos da sociedade americana que estava em pleno desenvolvimento e as transformações, não somente da respectiva sociedade, mas também da nova produção cultural que nascia, criando paradigmas diferentes dos dramatizados anteriormente.

No entanto, Brewton (2009, p. 64) nota que há uma alteração na representação da violência em McCarthy. Para o estudioso, isto se deu entre os romances da primeira fase e os trabalhos da sua Trilogia. O que houve, em sua opinião, foi uma mudança na narrativa de McCarthy que é diretamente um produto de uma mudança na estética da violência. Brewton explica que:

A transformação da estética da violência de McCarthy toma forma como um movimento a partir do acontecimento de série para o drama simbólico: os conflitos antigos sempre contingentes para serem substituídos por erupções frescas de violência; no último, um ato central de violência é o único evento em si para que a narrativa prossiga e que contenha regularmente os conflitos temáticos maiores da obra, se não em todos os casos sua resolução. A transição de McCarthy entre a série e o simbólico o retorna à tradição da violência literária do sul que se baseia na violência como a origem em que interesses divergentes convergem para o efeito dramático. (BREWTON, 2009, p. 64).<sup>49</sup>

De acordo com essa leitura, a partir da escrita da Trilogia da Fronteira, McCarthy usa a violência simbólica e volta para a tradição do “Sul autêntico”, que tem como maior figura, na literatura, William Faulkner. A literatura de Faulkner “[...] concebeu um mosaico que descortina perspectivas vertiginosas: entrecruzamentos genealógicos, fantasmas mórbidos e violência contumaz conjugam-se para sondar as profundezas de uma terrível memória coletiva.” (ROYOT, 2009, p. 82). Assim como o Sul de Flannery O’Connor, que “[...] não poupa o leitor de nenhuma imagem de crueldade e sofrimento em seus contos. A vida dos marginais de sua obra assemelha-se a um grotesco calvário pelo horror, mas tangido pela graça.” (ROYOT, 2009, p. 90).

Nos primeiros romances, McCarthy, por sua vez,

---

<sup>49</sup> The transformation of McCarthy’s aesthetic of violence takes shape as a movement from the serial event to the symbolic drama: the former representing conflicts always contingent and soon to be superseded by fresh eruptions of violence; in the latter, a central act of violence is the single event itself toward which the narrative proceeds and which regularly contains the work’s larger thematic conflicts if not in every case their resolution. McCarthy’s transition between the serial and the symbolic returns him to the tradition of southern literary violence that relies on violence as the site where divergent interests converge for dramatic effect.

[...] parte de um gótico sulista, com seu cortejo de homicídios, incesto, brutalhões grotescos e assassinos solitários. Impulsionados pela fúria de viver sem restrições, os personagens se afirmam por meio da violência e acabam por se autodestruir. (ROYOT, 2009, p. 92).

McCarthy já ensaiava estes personagens dentro de um espaço em transformação, mas é somente nos romances da trilogia, em especial em *All the Pretty Horses*, que esta mudança fica mais evidente, quando o caubói John Grady carrega consigo um mundo antigo sem espaço no novo que surge. É a partir dessas narrativas que o autor estampa o passado como relíquia, que tenta se unir ao novo mas não obtém resposta. Nesse sentido, McCarthy corrobora a construção de uma literatura que representa toda uma região dos Estados Unidos de forma simbólica, que contempla modos de ser e de viver específicos que foram sendo substituídos por outros costumes. Os conflitos que seus protagonistas enfrentam, geralmente, dizem respeito à luta entre o mundo velho e o mundo novo. Nesse sentido, a violência presente nos textos de McCarthy busca simbolizar uma dada cultura, mas ao mesmo tempo se coloca como algo real, tanto por eventos históricos que o autor se inspira, como pela violência que há na transição e dominação de uma cultura sobre outra, dramatizada nos seus romances.

Nos últimos romances *No Country for Old Men* e *The Road*, os personagens se encontram em grandes espaços e ao mesmo tempo nos fazem perceber que os avanços tecnológicos transformaram as formas como interagimos com o cotidiano, contudo não mudaram demasiadamente a natureza e a conduta humana, muito menos as raízes da violência. O que McCarthy retrata é uma cultura que tenta resistir mas é consumida pelos processos dos novos movimentos culturais que chegam, muitas vezes, resultantes das mudanças tecnológicas e econômicas.

Brewton (2009, p. 64) explica que a violência, dentro do escopo da literatura, pode ser vista como formal, no sentido de que ela é governada por regras, acordos, e pressupostos culturais, tipificados por duelos formais; ou informal, quando a violência é fragmentada, inapropriada, fortuita, ou sem sentido. O crítico (BREWTON, 2009, p. 64) afirma que “a Literatura do Sul [considerando que McCarthy está incluído nela] favorece a uma estratégia narrativa em que a violência representa um clímax de tensões e estresse com o texto literário.”<sup>50</sup> De fato, as tensões do texto literário podem suscitar interpretações além da estética do autor, revelando as tensões reais da sociedade e dos contextos culturais dos quais os textos fazem parte. Por mais que iniciemos nossa interpretação afirmando que a violência

---

<sup>50</sup> Southern literature favors a narrative strategy in which violence represents a climax of tensions and stress with the literary text.

em McCarthy é gratuita, é preciso rever esta assertiva, investigando se realmente os atos de crueldade não são os reflexos de um contexto de transição entre gerações, entre valores antigos e novos.

Acreditamos que o autor robustece a nossa concepção de transformação dos modos de ser através de uma violência arraigada no bojo da cultura, como também na fragmentação da mesma, provocada pela própria fragmentação do indivíduo moderno, que já não possui uma identidade palpável, como assinala Hall (2011, p. 12), ao sustentar que “o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” Quando falamos de países, a problemática se torna ainda maior, tendo em vista que “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural.” (HALL, 2011, p. 60).

Essa compreensão não significa dizer que todo tipo de representação da violência é calcada pelos aspectos supracitados. Contudo, o uso desse tema na obra de McCarthy aponta para uma representação diretamente ligada a forças de resistência e à renovação da cultura, dos conflitos que surgem na História, das questões raciais, de gênero, que se imbricam em personagens autodestrutíveis.

Outro modo de discutir a violência na obra de McCarthy é focando na cultura *western*. Segundo Lincoln (2009, p. 21), McCarthy usa o hiperrealismo para focar na violência da fronteira, na realidade terrível e desconhecida que é a História do Oeste americano. Isso se evidencia pelas seguidas guerras. De forma geral, Lincoln (2009, p. 22) aponta que: “A guerra marca uma constante na história do Ocidente, juntamente com a injustiça, o racismo, o machismo, a escravidão, a injustiça, o terrorismo fundamentalista, e as variações de intolerância desumanas [...]”<sup>51</sup> Alguns desses eventos, como temos discutido, foram efetivados na ocupação e na formação do Oeste dos Estados Unidos, e McCarthy “[...] traça *westerns* épicos da terra e pessoas, conflitos heroicos e trágicos da montanha, da fronteira, e culturas fronteiriças que se tornaram selvagens, rançosas, ou desregradamente violentas e sempre vertiginosamente perigosas.” (LINCOLN, 2009, p. 3).<sup>52</sup>

Frye comunga de uma reflexão similar, ao reforçar que a obra de McCarthy,

---

<sup>51</sup> War marks a constant in Western history, along with lawlessness, racism, sexism, slavery, injustice, fundamentalist terrorism, and variations of inhuman intolerance [...].

<sup>52</sup> [...] draws western epics of the land and people, full-scale heroic and tragic conflicts of mountain, frontier, and border cultures gone feral, rancid, or lawlessly violent and always precipitously dangerous.

[...] é infundida com o peso histórico do século XX – a transformação social traumática do Sul americano no período pós-guerra, a carnificina humana de duas guerras mundiais e os resíduos genocidas que elas geraram, assim como a angústia que surge a partir da evolução da era tecnológica e nuclear. (FRYE, 2009, p. 6-7).<sup>53</sup>

Destarte, o uso da violência funciona como um sinal de transformação que quase nunca acontece de forma harmônica, além de conotar a perversidade inerente à natureza humana diante dos processos históricos. Para criar este efeito, McCarthy trabalha a sua linguagem com imagens de uma violência endêmica que satura seus romances. Para Hage (2010, p. 4), a violência e a morte, no escritor anglo-americano, são exploradas de um modo que se tornam “[...] seu idioma conforme ele se envolve em uma marca distinta de elevado (mesmo selvagem) realismo.”<sup>54</sup> McCarthy confronta os paradoxos da civilização, da criação de limites territoriais que ironicamente domaram e buscaram “civilizar” o outro por meios bárbaros (HAGE, 2010, p. 4).

Em resumo, Hage (2010, p. 156) defende que, para McCarthy, a violência é um fato da existência humana. Ela se mostra na perspectiva simbólica, mas também como um espelho do real. O escritor tem usado a violência como um elemento constante e que possui uma continuidade em todas as sociedades, tradicionais e contemporâneas, seja através da combinação de acontecimentos históricos com a narrativa de ficção, de personagens que representam a transição do antigo para o novo, como também examinando o Sul e as fronteiras limítrofes dos Estados Unidos com o México, a fim de mostrar a inevitável violência que surge devido a não permanência da cultura local frente às transformações que concebem novos paradigmas, que geralmente causam consequências e entram em atrito com o que dominava anteriormente.

Essa breve discussão sobre a escrita da violência na obra de Cormac McCarthy não responde a todas as perguntas sobre a literatura por ele produzida, porém, ajuda na compreensão de um tema que é constante em seus textos e presente na crítica literária contemporânea. Com base nos apontamentos feitos, investigaremos o romance *The Road*, de McCarthy, focalizando a dramatização da violência e os seus efeitos, buscando reforçar nosso argumento de que se trata de uma violência simbólica, mas que possui um diálogo com a

---

<sup>53</sup> [...] is infused with the historical weight of the twentieth century – the traumatic social transformation of the American South in the postbellum period, the human carnage of two world wars and the genocidal waste that attended them, as well as angst that emerges from the developments of the technological and nuclear age.

<sup>54</sup> [...] his idiom as he engages in a distinct brand of heightened (if savage) realism.

realidade, principalmente com relação às transformações no tempo e no espaço que influenciam diretamente a vida dos indivíduos e seus modos de ser na cultura social.

#### 4.2. A violência em *The Road*, de Cormac McCarthy

Cormac McCarthy nos oferece através de *The Road*, seu mais recente romance, uma narrativa com um cenário pós-apocalíptico, ocasionado por um evento que não se sabe ao certo como ocorreu, mas que “os relógios pararam à 1h17”, seguido de “um longo clarão e depois uma série de pequenos abalos.” (MCCARTHY, 2006, p. 52).<sup>55</sup> As primeiras páginas anunciam um mundo completamente escuro e desolado, em que o narrador, em terceira pessoa, nos apresenta “noites escuras para além da escuridão e cada um dos dias mais cinzentos do que o anterior.” (MCCARTHY, 2006, p. 3).<sup>56</sup> Nesse espaço, dois personagens compõem o dilema da narrativa: um pai e seu filho lutam pela sobrevivência em uma terra perdida em cinzas e com poucas pessoas em quem confiar. Para o pai, o menino é sua única garantia para o futuro, e “se ele não é a palavra de Deus, Deus nunca falou.” (MCCARTHY, 2006, p. 5).<sup>57</sup> A relação pai-filho é o centro da narrativa e ambos caminham sobre o que restou da terra. Com esse enredo, o livro se tornou um dos mais vendidos nos Estados Unidos<sup>58</sup> e a academia logo incorporou *The Road* como uma obra que consolida o escritor no sistema literário norte-americano, principalmente pela popularidade que ele alcançou por conta do sucesso da trama na indústria cultural.

Escrito sem divisões por capítulos, com parágrafos densos de descrições da paisagem e diálogos esparsos, *The Road* possui vários temas que estruturam o seu enredo. De um lado, há temas ligados à ressignificação da História norte-americana, ao existencialismo, ao *nothingness* ou *nadificação*: conceito usado nos estudos da obra de Ernest Hemingway e significa nunca desistir mas viver a vida plenamente o quanto for possível (HIGH, 1986, P. 147), que pode ser trabalhado na obra de McCarthy. Além de temas com relação à

<sup>55</sup> The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions. (Todas as traduções referentes ao romance *The Road* são de autoria de Adriana Lisboa, tradutora da edição brasileira, publicada em 2007, pela editora Objetiva com o título *A Estrada*).

<sup>56</sup> Nights dark beyond darkness and the days more gray each one that what had gone before.

<sup>57</sup> If he is not the word of God God never spoke.

<sup>58</sup> Segundo o site *Publishers Weekly*, após o prêmio Pulitzer de ficção e sua inclusão no Oprah's Book Club em 2007, *The Road* obteve boas vendas, e até meados de 2012, o livro havia alcançado quase um milhão e meio de cópias vendidas em formato de edição de bolso. Já em 2008, o grupo “The Cormac McCarthy Journal”, responsável por manter um site e uma revista sobre as obras do autor, dedicou o volume 6 de sua edição exclusivamente para análises sobre o romance, aumentando seu prestígio na academia, principalmente entre os pesquisadores da obra de McCarthy.

representação da mulher, à memória coletiva, entre outros aspectos que são fundamentais para compreender o romance e situá-lo dentro da produção literária de McCarthy. De outro lado, há a violência, que é um elemento que perpassa toda a narrativa. Esse elemento, como foi abordado na seção prévia, é trabalhado pelo escritor em boa parte de sua produção. O romance em questão traz apontamentos acerca disso, especialmente pelas cenas descritivas determinantes para a criação de um imaginário apocalíptico e a presença de canibalismo, indicando que a humanidade perdeu sua estrutura enquanto coletividade. Indagamo-nos, pois, como a violência é representada no contexto do romance, investigando sua relevância e singularidade na elaboração da escrita de *The Road*. Em seguida, analisaremos a adaptação com título homônimo para o cinema, observando como a violência foi traduzida no contexto cinematográfico, considerando as características deste sistema de linguagem.

Inicialmente, *The Road* surge com um aspecto peculiar: os personagens não possuem nomes próprios, exceto um velho que eles encontram na estrada que se denomina Ely. Porém, no decorrer da narrativa, descobre-se que Ely também é um nome inexistente. Personagens sem nomes aparecem como um elemento intrigante no romance de McCarthy. Desse modo, é importante observar essa marca como um possível traço da narrativa contemporânea como fragmentação e descentramento. Essa questão retoma os estudos de Hall (2006), em que o crítico ressalta que há uma crise de identidade na modernidade tardia que aponta para um sujeito moderno fragmentado, muito caracterizado pelo processo de globalização.

Acreditamos que o trágico é trabalhado na narrativa para que o leitor seja levado a visualizar imagens de horror através de descrições cruas e hiper-realistas, como pode ser observado nos excertos abaixo:

Um cadáver na soleira de uma porta seco feito couro. Arreganhando os dentes para o dia. (MCCARTHY, 2006, p. 12).<sup>59</sup>

Os mortos mumificados em toda parte. A pele se separando junto aos ossos, os ligamentos secos a ponto de ficarem puxados e esticados como fios de arame. Enrugados e retesados como os recentes povos dos pântanos, seus rostos como tecido empapado, a linha amarelada dos dentes. Estavam todos descalços como peregrinos de alguma ordem pois todos os sapatos tinham sido roubados fazia muito. (MCCARTHY, 2006, p. 24).<sup>60</sup>

<sup>59</sup> A corpse in a doorway dried to leather. Grimacing at the day.

<sup>60</sup> The mummied dead everywhere. The flesh cloven along the bones, the ligaments dried to tug and taut as wires. Shriveled and drawn like latterday bogfolk, their faces of boiled sheeting, the yellowed palings of their teeth. They were discalced to a man like pilgrims of some common order for all their shoes were long stolen.

Corpos humanos. Escarrapachados em todas as posturas. Secos e murchos em suas roupas podres. (MCCARTHY, 2006, p. 47).<sup>61</sup>

Manchas de sangue coagulado no capim seco e rolos cinzentos de vísceras onde as pessoas mortas violentamente tinham sido estripadas e arrastadas para outro lugar. O muro adiante ostentava um friso de cabeças humanas, todas com rostos parecidos, secos e murchos com seu arreganhar teso de dentes e olhos afundados. (MCCARTHY, 2006, p. 90).<sup>62</sup>

Essa descrição da paisagem, que mescla o grotesco, o abjeto e o horror, caracteriza uma perda de identificação em que os personagens confundem as fronteiras entre estar vivo ou não. Do mesmo modo, os personagens sofrem um deslocamento de identidade e a noção de pertencimento daquele espaço é posta em questão, forçando-os a uma jornada do norte para o sul, enfrentando nessa trajetória a violência desenfreada e imagens de cadáveres. Nessa perspectiva, a falta de nome, portanto, configura a fragmentação de suas identidades e uma possível transformação da cultura local, em que os personagens podem não se reconhecer como parte dela.

Mesmo em meio a toda a tragédia, um diferencial é dado ao pai e a criança, o que seria a união que eles têm: “[...] cada um o mundo inteiro do outro.” (MCCARTHY, 2006, p. 6).<sup>63</sup> No decorrer da história, esta relação é realçada, contrapondo-se aos atos de extrema violência que ocorrem. Deste modo, há de um lado o relacionamento afetuoso de um pai e seu filho, e de outro, um mundo violento sem ordem ou elos social, moral e ético. A narrativa indica que nos primeiros anos após o evento apocalíptico, os refugiados se aglomeravam nas estradas e “no intervalo de um ano houve incêndios nas serranias e cânticos insanos. Os gritos dos assassinados. Durante o dia os mortos empalados em estacas ao longo da estrada.” (MCCARTHY, 2006, p. 32-33).<sup>64</sup>

Ao apresentar esse universo de caos, McCarthy demonstra, através de seu romance, a fragmentação da própria sociedade, que não foi capaz de reerguer-se diante de um acontecimento catastrófico. Logo, a violência é usada como elemento para retratar essa incapacidade, além de pontuá-la como parte da natureza do homem, que, quando não é regido por leis se autodestrói. A narrativa descreve, ainda, que parte da humanidade ficou

<sup>61</sup> Human bodies. Sprawled in every attitude. Dried and shrunken in their rotted clothes.

<sup>62</sup> Shapes of dried blood in the stubble grass and gray coils of viscera where the slain had been field-dressed and hauled away. The wall beyond held a frieze of human heads, all faced alike, dried and caved with their taut grins and shrunken eyes.

<sup>63</sup> [...] each one the other's entire world.

<sup>64</sup> Within a year there were fires on the ridges and deranged chanting. The screams of the murdered. By day the dead impaled on spikes along the road.

rapidamente insana, promovendo selvageria e crimes. E a perda da identidade é acentuada através da descrição dos mortos, da falta de nomes próprios, e da pouca comunicação que há entre os que sobreviveram.

Tal leitura pessimista da espécie humana pode ter relações com a imersão que o escritor teve nos últimos anos no meio científico. Em um período recente, McCarthy tem convivido com cientistas no Santa Fe Institute, instituição que reúne renomados intelectuais e diversos pesquisadores nas áreas da Biologia, Física e Química, no Novo México. Sua presença no instituto causa certa estranheza, pois ele é o único escritor que frequenta o local. De acordo com Kushner (2007, p. 2), citando em sua entrevista, esta imersão na ciência, participando de congressos sobre a situação do planeta, fez com que McCarthy visse a vida humana na terra como algo temporário, e, segundo o jornalista, ele tem se sensibilizado pela aceleração dessa realidade com o aumento da violência e da negligência humana.

O escritor assume que desde criança sempre esteve interessado no mundo natural, e as raízes de seus temas apocalípticos datam da sua infância em Tennessee, quando já podia presenciar histórias violentas (KUSHNER, 2007, p. 3). Através dessas histórias, McCarthy aprimorou a habilidade de descrever realidades horríveis com exatidão que tanto atraem como repelem. Nesse sentido, *The Road* coloca dois personagens que viajam em uma estrada pós-apocalíptica.

Podemos dizer que pai e filho representam a esperança de restaurar aquele mundo perdido, e, a trajetória que eles seguem, do norte para o sul, em direção à costa, em busca de um lugar onde possam encontrar pessoas boas, reescreve a História americana, que conheceu sua expansão em direção ao sul, desapropriando comunidades indígenas e conquistando territórios, conseqüentemente, causando violência. Há uma rememoração do espaço que forma os Estados Unidos. O pai carrega um mapa, contudo, a cartografia já não delimita e nem pode ser usada como um ponto de referência. Os personagens empreendem uma procura utópica de talvez encontrar outra vida (utopia, nesse caso, acreditamos ser tanto no sentido de percorrer um caminho, quanto de encontrar uma terra prometida).

Dentre os vários temas que compõem o livro, destacamos também o papel da mulher. O pai carrega consigo a dor da perda de sua esposa, que cometeu suicídio alguns anos depois que a criança nasceu. A personagem feminina, que se apresenta apenas nas memórias do homem também é fragmentada, pois não aparece por suas próprias ações. O que delimita a sua forma são as lembranças do homem, os seus sonhos e seus pesadelos descritos através da voz narrativa, e está na fonte de suas alucinações. No início do romance sua morte já é

anunciada e, a partir de então, a personagem se torna o foco das visões do personagem masculino.

Em sonhos sua pálida noiva vinha em sua direção surgindo de um dossel verde e frondoso. Seus mamilos polidos e os ossos das costelas brancos. Usava um vestido gaze e o cabelo negro estava preso em pentes de marfim, em pentes de madrepérola. Seu sorriso, seus olhos voltados para baixo. (MCCARTHY, 2006, p. 18).<sup>65</sup>

Examinamos que essa condição da personagem reflete a discussão a respeito da morte, caracterizada por um período de desesperança. Apesar de o homem se colocar como aquele que acredita na renovação do mundo, esperando que a família possa ficar unida até o fim, a decisão da mãe o contrapõe, evidenciada na frase que ela pronuncia: “Meu coração foi arrancado de mim na noite em que ele nasceu então não peça por um lamento agora.” (MCCARTHY, 2006, p. 57).<sup>66</sup> Ela abandona os dois, sem despedir-se do filho. Esta forma de suicídio ainda deixa a dúvida se ela realmente morre, pois o ato em si é elíptico. Assim, o leitor é confrontado com a mensagem de que “ela se foi e a frieza do seu gesto foi seu último presente.” (MCCARTHY, 2006, p. 58).<sup>67</sup>

Como já foi observado anteriormente, a sua escolha vai de encontro aos padrões sociais destinados a mulher, pois a ação provém do seu desejo e ela busca o direito de decidir por seu próprio destino. A personagem feminina na narrativa *The Road*, portanto, é construída por uma trajetória cindida, ou seja, uma existência imaginária a partir das lembranças do homem. Mas, no fim, abre espaço para a discussão sobre os padrões que a sociedade impõe às mulheres, de ter que cuidar dos filhos e ser a companheira inseparável do homem.

Constatamos que a possibilidade de suicídio também persegue o homem. Em certas passagens do livro, o personagem demonstra seu dilema em parágrafos que misturam a voz do narrador e a sua voz. Vejamos: “Uma única bala restava no revólver. Você não quer encarar a realidade. Não quer encarar.” (MCCARTHY, 2006, p. 68).<sup>68</sup> Apesar disso, o pai acredita que o seu trabalho é proteger o menino e que isso foi apontado por Deus.

É interessante observar que o aspecto melancólico da narrativa é regido pela memória da mãe, em que a sua tomada de decisão desconstrói a própria vontade do homem.

---

<sup>65</sup> In dreams his pale bride came to him out of a green and leafy canopy. Her nipples pipeclayed and her rip bones painted white. She wore a dress of gauze and her dark hair was carried up in combs of ivory, combs of shell. Her smile, her downturned eyes.

<sup>66</sup> My heart was ripped out of me the night he was born so dont ask for sorrow now.

<sup>67</sup> She was gone and the coldness of it was her final gift.

<sup>68</sup> A single round left in the revolver. You will not face the truth. You will not.

Este, a partir do ocorrido, se angustia ainda mais, pois não pode restaurar o passado. Ele vê o passado com sofrimento em razão da perda da esposa e se inquieta com o futuro, sabendo da possibilidade de uma nova perda, dessa vez de seu filho. O garoto também passa por um processo de transformação, inclusive questionando o pai se eles ainda são pessoas boas e se eles nunca vão cometer canibalismo.

Acompanhamos, pois, cenas de violência intensa, na medida em que ambos se deslocam de um lugar para outro. A ação praticada pela mulher, como foi visto, não é totalmente descartada pelo homem. O pai pensa, também, que o suicídio pode ser a única saída. Eles presenciam vestígios de gangues na estrada que possuem carroças puxadas por escravos, como se fosse um retrato daquilo em que a sociedade havia se tornado. Em outro momento, no desespero a procura de comida, eles adentram uma residência e acessam o porão, onde,

Amontoadas junto à parede estavam pessoas nuas, homens e mulheres, todos tentando se esconder, ocultando o rosto com as mãos. No colchão estava deitado um homem cujas pernas estavam faltando até a altura dos quadris e os cotos escuros e queimados. O cheiro era hediondo. (MCCARTHY, 2006, p. 110).<sup>69</sup>

Como podemos observar, os detalhes da descrição evidenciam a violência presente e a degradação humana. O pai, novamente, encara a possibilidade de tirar as próprias vidas, tanto que o homem ensina ao filho como utilizar a arma, caso sejam pegos pelos grupos que aterrorizam a estrada e praticam canibalismo. E encara, ainda, a possibilidade de assassinar o próprio filho, evidenciando o limite da condição humana.

Walsh (2009, p. 258) assinala que o romance retém a habilidade característica de McCarthy de nos fazer enxergar a ação em prosa, que é naturalística e cinematicamente lúcida. O canibalismo sanguinário que prevalece na paisagem, por exemplo, é um recurso de comportamento e padrões de socialização que se torna primordial e as descrições disso surgem a partir dos diferentes sentidos: visão, olfato, audição, que são aguçados pelo autor. A recorrente possibilidade de suicídio juntamente com as imagens de cadáveres, que são repetidas durante toda a narrativa, reforçam o processo de transformação da cultura, da vida social que se desfaz, e, em se tratando da obra em si, aumenta o melodrama.

---

<sup>69</sup> Huddled against the back wall were naked people, male and female, all trying to hide, shielding their faces with their hands. On the mattress lay a man with his legs gone to the hip and the stumps of the blackened and burnt. The smell was hideous.

A arma também é devidamente destacada no decorrer da história. Ela funciona como algo que lhes protege, no entanto pode ser usada contra eles próprios. A personificação deste objeto aparece em várias passagens e define um aspecto cultural que questiona o tratamento dado a objetos que promovem mais violência, ao invés de combatê-la.

Despertava abruptamente com um salto e tateava ao redor procurando o revólver. (MCCARTHY, 2006, p. 102).<sup>70</sup>

Ele levava o revólver na cintura e segurava o menino pela mão. (MCCARTHY, 2006, p. 131).<sup>71</sup>

Depararam-se consigo num espelho e ele quase sacou o revólver. Somos nós, Papai, o menino sussurrou. Somos nós. (MCCARTHY, 2006, p. 132).<sup>72</sup>

O trecho final é meta-reflexivo, na medida em que os personagens falam de si mesmos, e, a arma, que é usada para gerar a ordem, pode ser determinante para a autodestruição do homem. Podemos interpretar a presença do objeto como reforço a uma cultura de violência. O revólver simboliza, de certa forma, a sociedade norte-americana e a apreciação de um utensílio que se tornou doméstico, que pode ser utilizado como proteção pessoal. Contudo, gera riscos, principalmente quando se fala no número de crianças que acidentalmente são vítimas de casos envolvendo armas de fogo nos Estados Unidos.<sup>73</sup> McCarthy parece criticar o relacionamento da sociedade de seu país com estruturas e sistemas tradicionais da cultura, reconfigurando os mitos nacionais e se perguntando sobre o futuro das gerações que seguem.

Outro fator marcante na narrativa diz respeito a determinação dos personagens em continuar a jornada. Nesse sentido, o menino surge como a representação do novo espírito americano mesmo diante do caos e da violência.

Nesse ponto é preciso considerar o contexto político e histórico dos Estados Unidos do início do século XXI, em que os ataques às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001 marcaram fortemente aquele povo. Como consequência, foi reformulada toda uma cultura do imperialismo, em que as bases se dão na construção de um discurso que seja capaz

<sup>70</sup> He would jerk upright out of his sleep and slap about him looking for the pistol.

<sup>71</sup> He held the pistol at his waist and held the boy by the hand.

<sup>72</sup> They came upon themselves in a mirror and he almost raised the pistol. It's us Papa, the boy whispered. It's us.

<sup>73</sup> De acordo com a organização New Yorkers Against Gun Violence, de 2005 a 2010, cerca de 3.800 pessoas morreram vítimas de tiros acidentais nos Estados Unidos. Desse número, mais de um terço esteve relacionado com vítimas menores de 25 anos.

de reerguer a América e levar a nação a um ponto de equilíbrio e manutenção de sua história de glória.

O menino, personagem criado por McCarthy, pode ser interpretado como aquele que reverbera o desejo do país de se tornar mais unido contra a injustiça: tanto a produzida pelo estrangeiro contra a liberdade americana, ou até mesmo a injustiça provocada pelos próprios sujeitos americanos.

Contudo, entendemos que os personagens acabam sendo submetidos a um projeto distópico. Esta distopia é reforçada na narrativa por uma cegueira representada pela escuridão, pelos mortos que se somam na estrada com olhos que nada enxergam, pela irônica representação da cultura norte-americana e pela tentativa fracassada do pai de esconder aquelas visões do filho:

Uma cabeça humana debaixo de uma tampa de bolo na ponta do balcão. Ressecada. Usando boné de beisebol. Olhos secos voltados tristemente para dentro. (MCCARTHY, 2006, p. 184).<sup>74</sup>

Mais um quilômetro e pouco adiante, começaram a se deparar com os mortos. Vultos meio afundados no asfalto, agarrando-se, as bocas gritando. Ele pôs a mão no ombro do menino. Segure a minha mão, falou. Não acho que deveria ver isto. (MCCARTHY, 2006, p. 190).<sup>75</sup>

Nos bancos de areia para além do quebra-mar um cadáver antigo subindo e descendo em meio a madeira flutuante. Ele gostaria de escondê-lo do menino mas o menino tinha razão. O que havia para esconder? (MCCARTHY, 2006, p. 236).<sup>76</sup>

Nessa perspectiva, o romance recorre, como defende Walsh (2009, p. 261), a temas que abordam a não permanência do ser humano enquanto indivíduo e espécie. A obra revela, repetidamente e de forma irônica, a fragilidade das tentativas do homem de controlar ou ordenar o mundo, frequentemente problematizando o suposto progresso do sistema e da cultura. A própria noção de que o menino pode redimir a sociedade pode ser considerada contraditória. Mesmo com a simbologia do fogo, que ambos dizem carregar, algo que possui papel importante na narrativa, pois significa a criação de um ser quase mítico, em outras

---

<sup>74</sup> A human head beneath a cakebell at the end of the counter. Dessicated. Wearing a ballcap. Dried eyes turned sadly inward.

<sup>75</sup> A mile on and they began to come upon the dead. Figures half mired in the blacktop, clutching themselves, mouths howling. He put his hand on the boy's shoulder. Take my hand, he said. I dont think you should see this.

<sup>76</sup> In the shallows beyond the breakwater an ancient corpse rising and falling among the driftwood. He wished he could hide it from the boy but the boy was right. What was there to hide?

palavras, de um “novo homem”, sucumbe em face de um mundo que está se deteriorando e perdendo toda a memória coletiva, algo primordial para a preservação da cultura social.

Podemos citar ainda que o garoto faz referência à ave fénix, reforçando o elemento mítico, como aquele que carrega o fogo e ressurge das próprias cinzas. Todavia, Walsh (2009, p. 270) argumenta que McCarthy usa tal mito, bem como o imaginário do apocalipse, como um meio para criticar o momento histórico-cultural, especialmente a relação de seu país com a terra. Mas podemos incluir a relação da América com as crianças. Nesse sentido, o menino é oferecido como uma espécie de profeta secular, ou objeto de esperança para o mundo. Poderia então ser visto como um aviso para a geração presente preservar a herança deixada para as gerações posteriores.

Vale ressaltar que McCarthy dedica *The Road* a seu filho, John Francis. Na entrevista a apresentadora Oprah, o autor comenta que seu filho foi coautor do romance. McCarthy explica que o livro nasceu quando ele e seu filho estavam hospedados em um hotel em El Paso – Tennessee, e enquanto a criança dormia, ele olhou através da janela do quarto, e viu aquela cidade e o barulho do trem, então o escritor imaginou como seria a cidade há cinquenta ou cem anos, então ele pensou muito sobre o menino. Quatro anos depois na Irlanda, McCarthy escreveu um livro sobre um pai e um filho. Certamente, a criança aparece como elemento novo na obra do escritor. O dilema posto refere-se exatamente a forma como o pai vai cuidar do garoto em um espaço degradado.

Consideramos que as inquietações do autor invocam uma crítica ao mundo moderno e suas transformações. Em parte, ele culpa uma sociedade cada vez mais violenta. Uma violência que de certo modo é fruto do processo de transformação cultural resultante da própria transformação da matéria, das invenções que surgem com o propósito de tornar a vida mais fácil, porém podem causar nossa própria destruição. O autor reflete ainda sobre o passado, principalmente com relação à memória nacional, à formação geográfica e civilizatória dos Estados Unidos.

Como parte da estética de sua escrita, McCarthy recorre ao tratamento de cadáveres, canibalismo, aos extremos da avareza humana, e à decadência das estruturas sociais. Além disso, trabalha com o gótico e o grotesco, como pode ser observado no trecho abaixo, em que o narrador descreve um momento em que o homem, quando criança, acompanhou alguns adultos cavarem o solo e encontrar centenas de cobras que se escondiam do frio de inverno:

Reunidas ali para se aquecerem umas às outras. Seus tubos foscos começando a se mover preguiçosamente sob a luz fria e dura. Como os intestinos de alguma grande besta expostos ao dia. Os homens derramaram gasolina nelas e as queimaram vivas, não tendo qualquer remédio para o mal mas apenas para a imagem dele tal como o concebiam. As serpentes queimando se contorciam horripelantemente e algumas rastejavam em chamas pelo chão da gruta iluminando seus recessos mais escuros. Como eram mudas não havia gritos de dor e os homens as observaram queimar e se contorcer e enegrecer, eles próprios no mesmo silêncio, e debandaram em silêncio no crepúsculo do inverno cada um com seus próprios pensamentos e foram para casa jantar. (MCCARTHY, 2006, p. 188-189).<sup>77</sup>

O trecho mostra uma situação que suspende a narrativa e coloca em primeiro plano o homem como o principal responsável por interferir no ciclo milenar da natureza, da qual ele próprio faz parte. A leitura feita é que a agressão às serpentes implica em uma inversão improvável: a tentativa da ordem social de superar a ordem natural, e, nessa tentativa, cria-se um desequilíbrio. O estilo grotesco da descrição é selecionado de forma que o leitor perceba uma obra que lida diretamente com o drama do misterioso, do fantástico, do inalcançável. Nesse sentido, *The Road* trabalha, também, com a impossibilidade de o ser humano compreender o universo a sua volta. Há um choque de questões filosóficas, científicas e de cunho religioso que estão em constantes movimentos e são não permanentes. Assim, a violência no romance é descrita, como já mencionamos, de forma simbólica, mas buscando um diálogo com o mundo real, pois o homem interfere diretamente na terra, e ele próprio é fruto dessas interferências nas estruturas que lhe permitiu viver até o presente. O romance parece dizer que toda a intervenção produzida pelo homem terá retorno de forma violenta, causando-lhe a perda de uma memória coletiva. E para Frye (2009, p.151-152), *The Road* explora as inquietações anteriores de McCarthy, e nesse caso, principalmente com relação à realidade de um mundo em extremas transformações, e o potencial humano tanto para o bem quanto para o mal, algo que também é matéria na tessitura de sua narrativa.

A falta da comunicação é outro fator importante no romance mccarthiano. Os personagens são mostrados como remanescentes de uma sociedade que se desintegrou e, do mesmo modo, a cultura norte-americana é assim descaracterizada. Cant (2009, p. 9), ao discutir a questão, considera que McCarthy configura o mundo moderno como uma terra perdida, tanto no sentido literal quanto metaforicamente, e a linguagem, um dos principais

---

<sup>77</sup> Collected there for a common warmth. The dull tubes of them beginning to move sluggishly in the cold hard light. Like the bowels of some great beast exposed to the day. The men poured gasoline on them and burned them alive, having no remedy for evil but only for the image of it as they conceived it to be. The burning snakes twisted horribly and some crawled burning across the floor of the grotto to illuminate its darker recesses. As they were mute there were no screams of pain and the men watched them burn and writhe and blacken in just such silence themselves and they disbanded in silence in the winter dusk each with his own thoughts to go home to their suppers.

meios de transmitir o saber e a história, é escassa, o que contribui para marcar a consciência corrompida dos indivíduos, que não conseguem se reorganizar enquanto sociedade.

Dos poucos humanos que restam, há os grupos de gangues ferozes que perambulam pelo país, matando, escravizando e praticando canibalismo. Vimos que a violência, o bizarro, e o grotesco são alguns dos elementos que saturam a narrativa. Esses excessos, ironicamente, são criticados pelo autor, principalmente em se tratando da exposição das crianças à dinâmica da cultura contemporânea, em que o excesso de imagens, inevitavelmente, recoloca em questão os modelos de como a política cultural se utiliza desses processos e reproduções das imagens e das histórias que contamos uns aos outros. Ainda na entrevista cedida a Kushner, McCarthy demonstra sua preocupação de como as crianças são influenciadas pela violência que presenciam, e mais do que isso, pela violência que sofrem:

Se as crianças são instáveis, elas podem muito bem ser influenciadas pela violência que vêem, e podem fazer coisas que elas não teriam feito ou teria levado mais tempo de se envolver. [...] Mas o verdadeiro culpado é a violência contra as crianças. Muitas crianças não crescem bem. Elas passam fome e são molestadas sexualmente. Nós sabemos como fazer matadores de série. Basta você usar um certo garoto que é bastante inteligente e bater nele dia após dia. É assim que se faz. (KUSHNER, 2007, p. 7).<sup>78</sup>

Como podemos observar, o próprio autor parece ter sido vítima dessa cultura da violência, principalmente, por ter nas suas raízes as histórias do Oeste norte-americano. *Blood Meridian* é um exemplo disso. Segundo Kushner (2007, p. 4), o livro se trata de um romance épico brutal. E McCarthy comenta sobre ele: “Se eu escrevi sobre a violência de uma forma exagerada, foi olhando para um futuro que eu imaginava ser muito mais violento. E é. Você consegue se lembrar 20 anos atrás ter decapitações na TV? Eu não me lembro.” (KUSHNER, 2007, p. 4).<sup>79</sup> *The Road*, portanto, surge como uma história que McCarthy já imaginava e, a violência presente na obra, desta vez, não é individual, mas coletiva.

Destarte, *The Road* busca não apenas uma conscientização da preservação ecológica do planeta, como sustenta Walsh (2009, p. 254), mas procura criticar os

---

<sup>78</sup> If kids are unstable, they may be very well be cranked up by the violence they see, and might do things that they wouldn't have done or would have taken them longer to get around to. [...] But the real culprit is violence against children. A lot of children don't grow up well. They're being starved and sexually molested. We know how to make serial killers. You just take a Type A kid who's fairly bright and just beat the crap out of him day after day. That's how it's done.

<sup>79</sup> If I wrote about violence in an exaggerated way, it was looking at a future that I imagined would be a lot more violent. And it is. Can you remember twenty years ago having beheadings on TV? I can't.

comportamentos dos seres humanos, abordando a representação da violência e a representação da própria cultura.

Ao entrar na discussão, Marcel Silva (2013, p. 62) acrescenta que a cultura está ligada às práticas artísticas e simbólicas próprias de um povo. Para o autor,

[...] os bens culturais (práticas, hábitos, formas, estilos, obras) não são apenas produtos do contexto social de onde se manifesta, mas, dialeticamente, eles também são formadores desse contexto, de modo vivo e orgânico. [...] a cultura é antes de tudo o próprio espelho, sem o qual essa sociedade não pode se ver – ou seja, ela não é só a imagem, mas a produtora dessa imagem. (SILVA, 2013, p. 63).

*The Road*, nesse sentido, surge através dos aspectos artísticos e simbólicos do lugar de sua origem. Ou seja, McCarthy produz uma imagem da cultura local, abrigando na sua narrativa uma série de questões contemporâneas à época de sua produção, e que funciona como um texto autorreflexivo, na medida em que centra e fala de uma temática pertinente para a sociedade a que pertence.

Walsh (2009, p. 254) também credita o romance muito a uma reação aos conflitos no Iraque e no Afeganistão, ao descontentamento com a administração Bush, além de a um irreversível desastre ecológico em discussão por ambientalistas e cientistas. Nessa leitura, os acontecimentos históricos e políticos influenciaram a escrita do romance. E levando em conta que uma obra (literária ou cinematográfica) representa a linguagem e o discurso corrente no período de sua criação, fica evidente que ela dialoga diretamente com questões pertinentes a sua realidade.

A violência, em todo caso, permanece incrustada na escrita de McCarthy. É através desse elemento que o discurso do escritor se revela. A retórica da violência surge como um debate significativo na sua obra, e nos ajuda a compreender as relações entre diferentes culturas, coletivas e individuais, tradicionais e novas, e como ocorrem as interferências de uma na outra, tendo em vista que os personagens protagonistas de *The Road* representam a relação conflituosa entre passado (o pai) e futuro (o menino), carregando memórias de espaços e tempos diferentes.

O livro também invoca a questão da memória, que pouco a pouco está sendo apagada, tanto nos livros, quanto na cultura oral. Na parte final da narrativa, o menino já não acredita nas histórias contadas pelo pai. Ele diz que aquelas histórias não são verdadeiras. O homem insiste que histórias não precisam ser verdadeiras e que o garoto tem dentro de si algo que pode contar. Nesse caso, o personagem reforça a característica de McCarthy de combinar

ficção e realidade, demonstrando que seus textos envolvem tanto aspectos reais quanto imaginários.

Da mesma forma, percebemos um movimento na narrativa que trabalha com a ideia de vozes imaginárias, uma evidência de que os personagens precisam manter algum tipo de elo entre eles. Isso representa, na nossa visão, uma retomada, uma espécie de conagraçamento de vozes interiores que, *a priori*, ainda pode resistir às transformações do tempo e do espaço.

Nesse sentido, a voz do pai alimenta o desejo de permanecer conversando com seu filho mesmo após sua morte:

Se eu não estiver aqui ainda pode falar comigo. Fale comigo e eu vou falar com você. Você vai ver.  
Eu vou te ouvir?  
Sim. Vai sim. Tem que fazer como aquela conversa que você imaginou. E vai me ouvir. Tem que praticar. Só não desista. Está bem?  
Está bem. (MCCARTHY, 2006, p. 279).<sup>80</sup>

O trecho supracitado remete a própria figura do escritor na luta contra a morte, na medida em que a literatura pode eternizá-lo e, portanto, proporcionar diálogos com as gerações futuras.

Há uma tentativa de reconciliação do homem com a Natureza. O espírito de *self-reliance* (autoconfiança), desenvolvido pelo ensaísta e poeta R.W. Emerson em seu ensaio *Self-Reliance*, publicado pela primeira vez em 1841, pode ser utilizado como conceito na leitura que fazemos da posição do pai diante da morte iminente. A voz do homem transcende o real e busca uma união eterna. Assim como o *Nothingness* que, em McCarthy, especificamente no romance em destaque, esse conceito pode ser aplicado, posto que os seus personagens buscam encontrar esperança no mundo, mesmo que este mundo esteja imerso no caos. Assim, o vazio existencial é preenchido pela ideia de que o espírito pode se manter vivo no coração dos homens. O que o autor denomina “the soul of the culture.” (KUSHNER, 2007, p. 3). Falar de “uma alma da cultura” designa um modo de expressão que une todos os escritores que o autor admira. Em outras palavras, uma voz que é transmitida ao longo dos

---

<sup>80</sup> If I'm not here you can still talk to me. You can talk to me and I'll talk to you. You'll see.  
Will I hear you?

Yes. You will. You have to make it like talk that you imagine. And you'll hear me. You have to practice. Just dont give up. Okay?  
Okay.

tempos de escritor para escritor, de homem para homem, que representa todos os seres humanos.

Esta voz é representativa para entender as páginas finais do romance. Diante da morte do pai, o menino cumpre a promessa de sempre conversar com ele: “Vou conversar com você todo dia, sussurrou. E não vou me esquecer. Não importa o que aconteça. Então ele se levantou e se virou e caminhou de volta para a estrada.” (MCCARTHY, 2006, p. 286).<sup>81</sup> Podemos afirmar que esta voz carrega algo de misterioso, de universal. Para Hage (2010, p. 145), *The Road* descreve um mundo que busca uma pré-linguagem, uma pré-crença, uma condição pré-cultural, em outras palavras, há algo que existiu antes e vai existir depois do homem e, isto, ainda é inexplicável.

No desfecho da narrativa, o menino é adotado por uma família tradicional (pai, mãe, filho e filha). Há, portanto, uma tentativa de reconciliação da cultura norte-americana, colocando a família como possibilidade de restaurar o mundo idealizado. Contudo, esta alternativa esbarra no próprio esquecimento da estrutura social que pode ter ocasionado a destruição do país. Como esta família poderia viabilizar uma renovação do mundo, se ela mesma pode ter sido a causadora de sua condição? O resquício de conservadorismo na escrita do autor é um caminho de mão dupla, pois pode, tanto simbolizar uma esperança, quanto pode ser um elemento irônico, pois nada garante que esta família tradicional trará a solução para o planeta. A violência praticada pelo pai, ao longo da narrativa, foi exatamente para proteger o seu filho (seu único elo familiar). Portanto, observa-se que uma família não significa necessariamente uma saída, mas sim, que a dinâmica da violência pode continuar existindo, enquanto humanos oferecerem perigo para eles mesmos.

O retorno da figura materna também implica uma reconciliação. No trecho seguinte, a mulher que acolhe o menino fala sobre Deus, e aqui, a voz (ou a alma da cultura) é reforçada:

Ela às vezes lhe falava sobre Deus. Ele tentava falar com Deus mas a melhor coisa era conversar com seu pai e falava com ele e não se esquecia. A mulher disse que estava tudo bem. Disse que o sopro de Deus era o seu sopro ainda embora passasse de homem para homem ao longo do tempo. (MCCARTHY, 2006, p. 288).<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> I'll talk to you every day, he whispered. And I wont forget. No matter what. Then he rose and turned and walked back out to the road.

<sup>82</sup> She would talk to him sometimes about God. He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him and he didnt forget. The woman said that was all right. She said that the breath of God was his breath yet though it pass from man to man through all of time.

O trecho acima mostra que a narrativa ou a contação de histórias opera como um aspecto humanizador no livro. É uma instância redentora que marca o romance, uma espécie de última reminiscência da cultura (WALSH, 2009, p. 265). Enfim, o tipo de cultura e a consciência coletiva deixados para as próximas gerações serão determinantes para a continuidade da humanidade.

*The Road* ocupa, portanto, uma posição de destaque na produção literária de McCarthy, especialmente por desenvolver temas que foram iniciados nos seus primeiros escritos. O autor incorpora a criança como um novo elemento e, com isso, consegue precisar o espírito do homem que fala através dos tempos (o *zeitgeist*), aquilo que para ele se mostra como a última expressão da cultura.

Quanto à violência, ela está presente na engenharia narrativa da obra, ou seja, faz parte do tempo e do espaço. O espaço por si só carrega a violência, e marca a ação do homem sobre a terra. Esse elemento, na obra de McCarthy, é referencial, pois é algo que singulariza uma condição local, mas ao mesmo tempo fala do universal. Em outras palavras, a violência está na estrutura social, cultural e política, mas também, ela está na estrutura dramática da obra de ficção (como é o caso da literatura e do cinema). Em outra instância, ela se coloca como parte da transformação cultural de forma inevitável, entendendo que a cultura leva em consideração todas as práticas e atividades do homem. Enfim, essa temática funciona como um aspecto para repensar as mudanças que ocorrem ao longo dos anos. Desse modo, em McCarthy, a violência é uma veia importante de seu trabalho e se espalha em vários sentidos, principalmente como um mecanismo de exploração e segregação entre os homens.

A partir de então, iniciaremos nossa análise do filme adaptado do romance *The Road*. Verificaremos como o tema da violência foi traduzido na linguagem fílmica, observando os direcionamentos dados pelo diretor referentes a este assunto. Partimos da ideia de que o filme também lida com imagens de violência, porém, sua construção se dá mais no plano da dramaticidade, do melodrama, do que como resultado de uma discussão sobre a transformação cultural e dos processos históricos promovidos pelo homem, que é o foco do romance.

#### 4.3. O tema da violência no processo de adaptação de *The Road* para o cinema

No segundo capítulo discutimos que o cinema, desde os seus primórdios, tem sofrido influência de outras artes, tais como o teatro e a literatura. A quantidade de adaptações

recentes prova que esta relação continua profícua, garantindo diálogos entre as obras que possibilitam ler o mundo de diferentes modos, a partir de diferentes pontos de vista. O autor Cormac McCarthy é um escritor contemporâneo que presencia a política das adaptações. Da sua obra, romances e peças foram transmutados no cinema e na TV, o que contribuiu, de certa forma, para o seu reconhecimento.

O sucesso de público e de crítica de *The Road* e a conquista do Pulitzer de ficção, logo em seguida, alavancou o interesse do cineasta australiano John Hillcoat a adaptar o romance. Até então, Hillcoat havia desenvolvido alguns projetos de curtas metragens e os longas de ficção *Ghosts... of the Civil Dead* (1988), *To Have & to Hold* (1996) e *The Proposition* (2005), sendo que a produção destes seus primeiros filmes foi australiana.

Hillcoat ainda é um diretor desconhecido comparado a outros colegas de profissão como os irmãos Coen e Ridley Scott, cineastas que também adaptaram obras de McCarthy. Apesar de não ocupar uma posição de destaque internacionalmente, Hillcoat apresenta em seus filmes, em especial seus longas de ficção mais relevantes, uma série de elementos que ajudam a contar sobre a sua estética e formas de narrar. Ademais, o diretor aposta boa parte de sua produção em roteiros baseados em aspectos históricos ou obras de ficção. Pretendemos, portanto, neste capítulo, fazer uma breve leitura de seus filmes, a partir de seus primeiros trabalhos (doravante *Ghosts... of the Civil Dead* e *The Proposition*), como também, falar dos filmes frutos de sua empreitada em Hollywood: *Lawless* (2012) e *The Road*, nosso objeto de estudo. Nesse caso, em uma análise mais aprofundada, especialmente investigaremos como o diretor traduziu a violência do romance ao filme.

*Ghosts... of the Civil Dead* baseia-se em fatos reais e apresenta o lado controverso de um regime penitenciário pautado pela reclusão extrema. A narrativa gira em torno de uma penitenciária australiana de segurança máxima e mostra como eram tratados os presos que lá cumpriam suas sentenças. O espectador é levado para um espaço claustrofóbico, uma espécie de prisão futurista, e acaba presenciando a loucura dos detentos. O tempo possui uma estrutura linear, na qual o diretor usa algumas cartelas para referenciar a passagem do tempo e pontuar os acontecimentos ocorridos na prisão. Esse recurso é usado primordialmente para situar o espectador na cena dramática do filme, e também funciona como parte da narrativa que ajuda a ligar os eventos em termos temporais. Hillcoat constrói um espaço de horror e mostra como o sistema de controle perturba os confinados. Há um trabalho que beira o experimental através da atuação corpórea dos atores, que se mostram enlouquecidos naquele espaço de reclusão e violência (o mesmo trabalho é refletido posteriormente no filme *The*

*Road*, principalmente na figura do pai, porém com uma conotação menos radical, já que foca na atenção afetuosa do homem com o filho, apesar de o espaço também apresentar a loucura e a violência).

Hillcoat experimenta as possibilidades criativas do cinema, em específico de exercícios de câmera e fotografia para aumentar a dramaticidade das cenas, além do fato de o som ser elaborado para gerar e acompanhar os distúrbios psicológicos dos personagens. O diretor conduz, ao longo dos quase noventa minutos de duração do filme, uma narrativa violenta, especialmente revelando o lado perverso da tortura, do resultado da prisão em sujeitos que não se enquadram em comportamentos socialmente aceitáveis. A história apresenta alguns personagens-chave, que possuem papel de destaque naquele espaço de degradação. Dentre os personagens mais relevantes, Wenzil (interpretado por David Field) contribui com sua voz para o filme, ao narrar em primeira pessoa as experiências da prisão e dos confinados. Ele incorpora um sujeito que logo se envolve em diversos conflitos, e através da técnica de narração em *voice-over*, o espectador se põe a escutar o seu ponto de vista, e como ele foi levado a agir violentamente naquelas condições.

*Ghosts... of the Civil Dead*, portanto, representa um marco inicial na carreira de Hillcoat. O diretor, nesse primeiro longa-metragem, pôde experimentar e ser mais ousado na construção do filme. Mesmo sendo baseado em fatos reais, o cineasta obteve maior liberdade para trabalhar a direção de ator, e outros elementos como a fotografia e o som. A montagem também é outro fator importante nessa produção, pois é desenvolvida para criar um espaço reduzido e de loucura.

A violência, aqui, já pode ser notada em suas diferentes camadas. O espectador é exposto a cenas de automutilação e assassinatos em um lugar onde o absurdo é completo, especialmente quando os presos são levados a uma cela gradeada que é posta no pátio da prisão, revelando o lado desumano de um regime altamente rígido em uma sociedade do controle, que pouco faz para a ressocialização dos indivíduos reclusos.

A violência também é presente no filme *The Proposition (A Proposta)*, um faroeste que se passa no deserto australiano. Contudo, diferentemente de um espaço de reclusão, visto no filme supracitado, nessa produção, Hillcoat recria uma Austrália em formação e apresenta os conflitos entre brancos e aborígenes na paisagem árida do deserto. Nesse contexto, Charlie Burns (com interpretação de Guy Pearce) recebe a proposta do capitão de polícia Stanley (Ray Winstone) de matar seus outros irmãos que formam a gangue dos Burns (acusados de cometerem atrocidades nos arredores de um pequeno vilarejo) em

troca de livrar-se da forca. A partir desse mote, os conflitos surgem e transformam o pequeno povoado em local de violência. Assim como seu filme inicial, *The Proposition* também é baseado em relatos históricos e a narrativa traz no seu prólogo fotografias da época e das pessoas que inspiraram a história.

Hillcoat recria, ainda, nesse filme, uma Austrália antiga através de uma estética que segue uma fotografia que trabalha com diferentes tons de imagens, intercalando ambientes noturnos e diurnos. De modo simbólico, o diretor abusa de imagens do por do sol, com o intuito de marcar um tempo arcaico que permanece e se faz presente no cotidiano dos habitantes da região. A violência, mais uma vez, é engendrada de modo intenso, pontuando um traço marcante na sua produção. A narrativa contém uma montagem que reforça o aspecto brutal das ações dos personagens e do espaço. Há também o uso frequente de elipses e cortes de cenas rápidos que imprimem uma dinamicidade maior no tempo da narrativa, principalmente nas cenas de ação.

Dentro da produção do diretor, *The Proposition* dialoga diretamente com seu último longa-metragem, *Lawless (Os Infratores)*, na medida em que os filmes possuem a mesma estrutura de mudanças rápidas de cenas, elipses, uma fotografia que passeia pelos cenários e paisagens, e por conter violência extrema. *Lawless* é mais um filme inspirado em acontecimentos históricos, todavia Hillcoat baseia-se diretamente no livro *The Wettest County in the World* (2008), de Matt Bondurant<sup>83</sup>, e reconstrói uma América na época da lei seca, quando a proibição de venda de bebidas alcólicas promoveu o surgimento de grupos que produziam e contrabandeavam tais líquidos. O filme retrata um período em que a violência ocorria de forma incontrolável, e nesse contexto, *Lawless* narra a história dos irmãos Bondurant (Forrest, Howard e Jack, interpretados por Tom Hardy, Jason Clarke e Shia Labeouf, respectivamente), que se transformaram em figuras lendárias na história da lei seca nos Estados Unidos, para ser mais preciso, em Franklin County, Virginia, durante a década de 1930.

Hillcoat adiciona em sua produção cinematográfica um filme rico em voltas dramáticas e diversos clímax, ao longo da linha narrativa, o que lança para o espectador vários problemas e suas devidas soluções. *Lawless* é significativo na carreira do diretor por consolidar algumas de suas parcerias, principalmente com o ator Guy Pearce, que já havia

---

<sup>83</sup> Matt Bondurant é neto de Jack, um dos irmãos Bondurant, personagens centrais e que inspiram a história. *The Wettest County in the World* é um livro que mescla documentos históricos e ficção, desenvolvido por Matt, e busca refazer a história de sua família e de Franklin County, Virginia, na década de 1930.

protagonizado *The Proposition*, e o músico e roteirista Nick Cave, que trabalhou nos roteiros e trilhas sonoras dos filmes *Ghosts... of the Civil Dead* e *The Proposition*.

*Lawless* aborda a máfia e o contrabando, mostrando como estas atividades transformaram-se em um negócio que gerou bastante violência durante o tempo que a lei seca vigorou. O filme, contudo, não apresenta um grande centro urbano como locação. Hillcoat coloca em cena uma cidade do interior, pontuando a transformação de um lugarejo de vidas pacatas em uma atmosfera de terror, principalmente com a chegada de indivíduos da cidade grande que entram em embate com os irmãos Bondurant. A narrativa deixa, então, evidente que essa violência não é fruto apenas da lei que restringe o consumo de bebidas, mas de um conflito entre os costumes de um mundo urbanizado, onde seus membros possuem um comportamento de arrogância (na figura do inspetor Charlie, interpretado por Guy Pearce) contra uma tradição de um vilarejo, onde seus habitantes (os irmãos Bondurant representam estas figuras) mostram-se incomodados, principalmente, por pessoas vindas dos centros urbanos maiores.

Todavia, Jack, o irmão mais novo, tem um espírito diferente dos seus irmãos mais velhos. Ele simboliza bem a influência do mundo moderno, dos atrativos que o dinheiro e a cidade grande oferecem. Este é um dos conflitos ascendentes dentro da narrativa, que encontra no seu desfecho, a união novamente da família, agora vivendo em uma fazenda, algo bem simbólico na estrutura patriarcal norte-americana. O filme, portanto, abre dois polos, mostrando, de um lado, personagens urbanos, e, de outro, personagens interioranos, e os conflitos que ocorrem entre ambos quando se cruzam, seja por disputas de atividades ilegais, seja por diferenças de modos de vida. A reconciliação de Jack com os irmãos acontece depois da morte do inspetor Charlie, mostrando que a família foi capaz de manter-se unida mesmo diante das ameaças oriundas de um sujeito estranho aos costumes locais. A família, por fim, assume uma função primordial na narrativa, principalmente como uma reorientação acerca de uma demarcação espacial que ela instaura, através das ações de seus indivíduos, que recusam a vida urbana em nome da manutenção da tradição.

Como podemos observar, esses filmes ajudam a contar a trajetória do cineasta John Hillcoat, apesar de sua curta produção cinematográfica. De um lado, o diretor trabalha com várias questões, principalmente as referentes à condição do espaço e de estruturas sociais que buscam ordená-lo em nome de uma tradição, em especial no filme *Lawless*, mas que também podem ser observadas em *The Road*. A violência, por outro lado, aparece em seus filmes como fator determinante nas ações dos personagens, como também do espaço que

mantém uma força destrutiva sobre seus habitantes, especialmente em *The Road*, como veremos a seguir.

*The Road* foi lançado em novembro de 2009 nos festivais e no circuito de cinemas comerciais em janeiro de 2010, e ocupa uma posição de destaque na carreira do diretor australiano. Dois fatores contribuíram para tal destaque: primeiro, por ter sido sua produção hollywoodiana inaugural; e segundo, por ser sua primeira adaptação de um livro de ficção. Nossa análise de *The Road* se dará a partir de alguns fotogramas do filme, observando os personagens, as suas construções e sentidos narrativos. Nesse âmbito, buscaremos delinear de que forma o diretor traduziu o tema da violência, atentando sobre quais ressignificações e diálogos coexistem na relação entre os textos literário e fílmico.

O filme *The Road*, assim como no romance, começa com o resultado de alguma catástrofe global – um evento que poderia ter sido de uma bomba nuclear ou um desastre ambiental – o que fez o diretor procurar fotos de diferentes desastres, sejam a partir de montagens ou registros naturais, ou a combinação de ambas as formas.<sup>84</sup> Durante a pesquisa, umas das principais referências artísticas obtidas por Hillcoat foi Dorothea Lange (1895-1965). Lange foi uma fotógrafa que trabalhou em um dos períodos mais difíceis da história americana, a Grande Depressão, ocorrida majoritariamente na década de 1930. Segundo pesquisas de Elizabeth Partridge (2013), por volta de 1935, Lange foi contratada pelo então governo de Franklin Roosevelt para registrar a condição rural do povo norte-americano. Assim, a fotógrafa captou através de suas lentes a crescente pobreza e os movimentos migratórios, além de outro evento conhecido como *The Dust Bowl*, uma seca prolongada que veio acompanhada de um fenômeno climático que criava enormes tempestades de areia, dificultando a vida dos habitantes da parte central dos Estados Unidos, principalmente os estados de Nevada, Novo México, Utah, Arizona, como também Califórnia, lugares que a artista visitou.

Podemos comparar algumas imagens de Dorothea Lange com fotogramas do filme, em que o diretor usou-as como referências na construção da paisagem apocalíptica de *The Road*. Essas associações nos ajudam a entender alguns aspectos relevantes para a leitura do filme, conforme as figuras abaixo:

---

<sup>84</sup> Informação obtida no diário do diretor sobre o filme: *The Road: John Hillcoat's diary*.

Figura 1 – *The Road West*, New Mexico, 1938, de Dorothea Lange



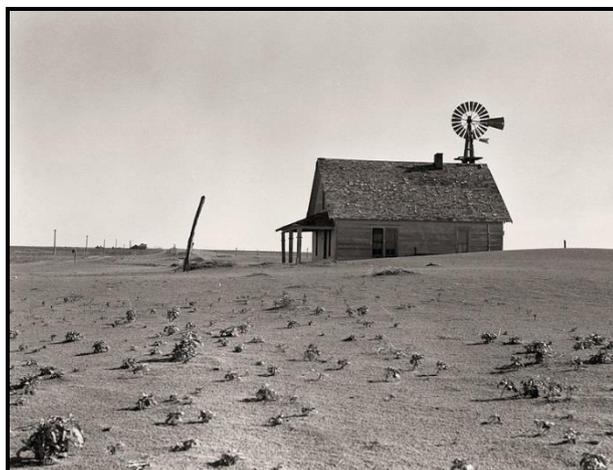
Fonte: COLES, Robert (Org.). *Dorothea Lange: Photographs of a life time*, 1982

Figura 2 – *US Highway 40*, California, 1936, de Dorothea Lange



Fonte: COLES, Robert (Org.). *Dorothea Lange: Photographs of a life time*, 1982

Figura 3 – *Abandoned Farm*, Texas, 1938, de Dorothea Lange



Fonte: <http://www.pbs.org/kenburns/dustbowl/photos/>

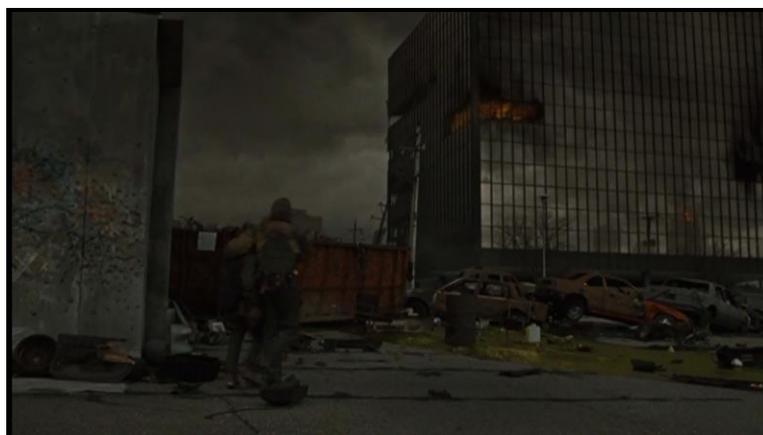
Essas imagens possuem um diálogo intertextual importante com a obra fílmica, principalmente por referir-se a um aspecto histórico dos Estados Unidos, que, de alguma forma, reverbera na ficção décadas depois. Hillcoat reconfigurou essas imagens e acomodou-as de acordo com o universo fílmico de *The Road*, colocando os personagens pai e filho na composição do quadro. Há, assim, uma releitura das imagens ressignificando-as a serviço da narrativa. Vale ressaltar que o diretor insere novos elementos que produzem outro tipo de leitura, porém, mantém um elo com as fotografias históricas de Lange, como podemos observar nas figuras seguintes que mostram a estrada, carros e uma casa abandonada, respectivamente. Observa-se que os mesmos elementos que aparecem na fotografia de Lange são recriados, porém, a partir do olhar do diretor:

Figura 4 – Imagem do Pai e Filho na estrada



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*, 2009

Figura 5 – Carros empilhados à direita no filme *The Road*



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*, 2009

Figura 6 – Casa abandonada em *The Road*

Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*, 2009

Desse modo, a narrativa fílmica passa a fazer relações intertextuais, não somente com o texto literário, mas também com a fotografia de Lange, cujo trabalho remonta à década de 1930 e aos acontecimentos históricos e sociais daquele período. As imagens da fotógrafa contribuíram para atender a estética pós-apocalíptica do filme de Hillcoat, que precisava criar um cenário de degradação, motivando, desta maneira, outras leituras críticas da obra.

Com relação às locações, *The Road* (2006) foi filmado nas regiões de Pittsburgh, Pennsylvania, New Orleans e Mount St. Helens nos Estados Unidos. As localidades escolhidas possuem paisagens desoladas que lembram um cenário pós-apocalíptico, com campos carboníferos e por conter, na época, um parque de animação destruído por um incêndio e uma rodovia abandonada, paisagens estas propícias às descrições do livro de McCarthy (HAGE, 2010, p. 84). O filme, portanto, procura apresentar o universo criado por McCarthy. Contudo, insere outros elementos para gerar certa dramaticidade à narrativa. A direção de fotografia foi conduzida por Javier Aguirresarobe, um especialista em luz natural. Para Hillcoat, havia a necessidade de captar as imagens mais próximas possíveis de uma realidade apocalíptica, deixando os efeitos especiais em última alternativa. A cor cinza, por exemplo, foi explorada ao máximo, obedecendo a luz de inverno e outono entre os meses de fevereiro e julho de 2008.

A narrativa foi pensada desde a fase de pré-produção com o intuito de apresentar uma América destruída. O trabalho de *setting*, de *casting*, de fotografia e trilha sonora teve como principal objetivo desvelar um tom dramático e de horror do filme, com cenas que recriassem um mundo coberto por cinzas, mas dedicasse atenção especial aos personagens centrais, pai e filho, que incorporam sujeitos determinados em encontrar um lugar onde

possam viver melhor. Dessa forma, o espectador reage de maneira própria, inclusive pode relacionar a narrativa a outros filmes que conheça que também possuam aspectos apocalípticos.

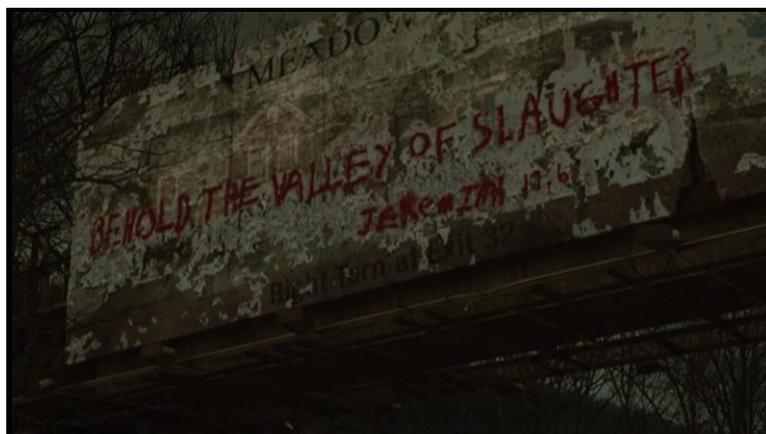
Acreditamos que a narrativa cinematográfica sofre influências dos discursos correntes na realidade à época de sua produção. Temos defendido, ao longo de nosso trabalho, que a obra de arte atravessa diferentes contextos históricos, e dentro disso estão os discursos midiáticos e políticos que podem interferir no processo de criação. Em se tratando de um produto da indústria cinematográfica – *The Road* está inserido em um regime mercadológico do sistema cinematográfico hollywoodiano – reforça-se a ideia de que o cinema depende de vários fatores externos que afetam diretamente a produção de um filme.

É importante salientar que, de acordo com Vernet (2012, p. 101), “[...] qualquer objeto já é signo de outra coisa, já está preso em um imaginário social e oferece-se, então, como o suporte de uma pequena ficção.” Assim, a violência traduzida do romance para o filme *The Road* acessa diretamente uma questão social que é reconhecida pelo espectador. Cabe-nos investigar como este tema foi traduzido no filme e de que forma é caracterizado, de modo que o receptor seja por ele afetado, refletindo sobre sua própria condição no seu espaço de origem, na realidade que o cerca e na posição que ele se encontra diante da obra de ficção.

Nesse processo, *The Road* abre com um prólogo, em que apresenta o mundo tal como era por meio de um *flashback*, uma lembrança do homem sobre sua esposa (interpretada por Charlize Theron), mas que, ao acordar, traz consigo o mundo e tudo o que ele se tornou. O *flashback*, na visão de Martin (2013, p. 250-251), é um procedimento de “tempo revertido” que pode ter tanto razões estéticas, como forma rigorosa de aplicar a regra da unidade de tempo; como também tem uma razão dramática, que coloca “[...] desde o início do filme o espectador como confidente do desfecho [...]”. Tal procedimento contribui para a criação da unidade de tom, ou seja, “[...] retira dos acontecimentos sua aparente disponibilidade e revela seu sentido profundo, indicando ao espectador o rumo que a ação irá tomar.” (MARTIN, 2013, p. 251). Nesse ponto da narrativa, são apresentados os personagens pai e filho e o espaço onde se passará a história. O uso da técnica nessa primeira parte orienta o espectador sobre o encaminhar da narrativa, demarcando o drama inicial. Em *The Road*, o prólogo constitui uma situação confusa, pois a transição é rápida. Contudo, fica subentendido que algo aconteceu e transformou a face da terra e que esse acontecimento produzirá uma situação de perigo para os personagens.

Em seguida há uma sequência que mostra o homem e o menino caminhando na paisagem pós-apocalíptica acompanhada de uma narração em *voice-over* que descreve sobre aquele mundo e as principais preocupações presentes nele. Essa voz que narra é uma mescla de trechos do próprio romance e trechos criados especificamente para o roteiro do filme. Podemos dizer que se trata de um narrador diegético, já que ele conta as experiências vividas naquele espaço, mas também é um “narrador-imagem” (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 122). Esse tipo de narrador pertence a um outro espaço-tempo, que é o da memória. Em outras palavras, estes dois narradores remetem ao mesmo personagem, o pai. De qualquer modo, a explicação verbal, aqui, funciona como um meio de ressaltar a expressão visual da sequência de imagens, como pode ser observado abaixo (figura 7), em que há uma suposta referência bíblica: “Behold the valley of slaughter.”<sup>85</sup> Porém, se caracteriza uma reescritura da seguinte passagem: “Por isso, certamente vêm os dias”, declara o Senhor, “em que não mais chamarão este lugar Tofete ou vale de Ben-Hinom, mas vale da Matança.” (Jeremias, 19, 6). Tal expressão, portanto, é usada para reforçar a fala do homem que comenta que em pouco tempo houve cantos insanos e a prática de canibalismo, transformando a terra em um lugar de terror.

Figura 7 – Imagem de uma placa com a frase “Behold the valley of slaughter”



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Desse momento em diante, fica claro para o espectador que se trata de um filme que conta a história de dois personagens que lutam pela sobrevivência em um espaço devastado e violento. Essa estrutura narrativa fornece elementos suficientes para que o filme

---

<sup>85</sup> Bem vindos ao vale da matança.

apresente um conflito maior: a violência presente entre os que sobreviveram, em especial, a que aflige pai e filho.

É importante perceber que uma das marcas mais específicas do cinema é ser uma arte da combinação e da organização, pois o filme sempre precisa dar conta de uma certa quantidade de imagens, de sons e de inscrições gráficas em organizações e proporções variáveis (AUMONT, 2012, p. 53). Assim, *The Road* combina e organiza elementos que inscrevem uma unidade tempo-espacial que é permeada pelo tema da violência. Para atingir o espectador, este precisa ser conduzido de acordo com algumas lógicas da montagem fílmica, de movimento de câmera, de atuação dos atores etc. Após sua imersão na narrativa, o espectador pode ser confrontado com cenas mais fortes e de violência explícita. É nessa perspectiva que o filme de Hillcoat se desenvolve, inserindo de maneira gradual o drama e os conflitos que os personagens pai e filho encaram.

À vista disso, o filme encaixa alguns planos que reforçam o aspecto dramático, principalmente referente à possibilidade do suicídio, algo que persegue o homem desde a morte de sua esposa, personagem esta que tirou a sua própria vida, pois não quis compactuar com o desejo do marido em continuar na estrada. Essa situação é reforçada pela presença de vários *flashbacks* de momentos do homem com a mulher durante o filme. Podemos observar nas figuras seguintes, portanto, uma construção montada a partir de planos que mostram o contato do menino com pessoas que cometeram suicídio, contribuindo, assim, para uma progressão de efeitos narrativos que geram comoção no espectador:

Figura 8 – Plano fechado: o menino olha para corpos pendurados



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Figura 9 – Plano aberto: intensificação da cena



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

É interessante observar a sequência dos fotogramas acima, pois há uma mudança de perspectiva. Na primeira imagem, vemos que há pessoas enforcadas, contudo a imagem não mostra o todo da cena. Na segunda imagem, porém, o espectador pode ver todos os corpos, inclusive o de uma criança, o que gera certa apreensão, posto que o menino olha diretamente para ela, que está pendurada à sua frente.

A forma de disposição das imagens cria no espectador um efeito de horror filtrado pela percepção da criança. Nesse sentido, o uso da montagem tem grande relevância na organização do material narrativo, pois garante o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação que, globalmente, é uma relação de causalidade e/ou temporalidade diegéticas: trata-se sempre, desse ponto de vista, de fazer com que o “drama” seja mais bem percebido e compreendido com correção pelo espectador (AUMONT, 2012, p. 64).

Assim, a maneira como é construída a sequência de planos exerce um poder sobre quem assiste a obra fílmica, pois um simples movimento de planos na narrativa revela uma gama complexa de emoções que ganha força e cria no sujeito espectador uma identificação com a história e com os personagens. É nesse sentido que o melodrama se instaura: há um alguém (o menino) que demanda proteção e precisa ser cuidado em um mundo aparentemente reduzido a uma única possibilidade, que é a morte. Essa forma de narrar parece ter novamente ganhado força especialmente depois dos ataques terroristas de 11 de setembro, quando Hollywood passou a realizar vários filmes com temáticas apocalípticas, dentre eles destacamos: *Children of Men (Filhos da Esperança, 2006)*, de Alfonso Cuarón; os filmes *The Day After Tomorrow (O Dia Depois de Amanhã, 2004)* e *2012 (2009)*, do diretor alemão

Roland Emmerich; *The Book of Eli* (*O Livro de Eli*, 2010), dos irmãos Hughes, entre inúmeros outros que poderiam ser citados.

Podemos dizer que, esses filmes se inspiraram no melodrama hollywoodiano sem perder seu perfil básico, adequando-se às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição (XAVIER, 2003b, p. 89). Nesse sentido, *The Road* incorpora uma narrativa cheia de sentimentalismo e uma tentativa emergente de reacender o espírito norte-americano ainda marcado pelos ataques ao World Trade Center. Nessa lógica, a violência que marca a história não pode vencer a bondade do pai e do filho.

Ao discutir o melodrama na cinematografia de Hollywood, Xavier lembra que (2003b, p. 93), “[...] o infortúnio da vítima inocente é também uma forma canônica.” Ou seja, se pensarmos no filme *The Road*, a criança é posta em uma situação de desesperança que toca o espectador. Xavier (2003b, p. 93) defende que “o melodrama tem sido o reduto por excelência de cenários de vitimização”, e relacionando com o filme supracitado, vemos que o garoto não tem culpa da condição que o atinge, mas é submetido àquele mundo e seus desafios.

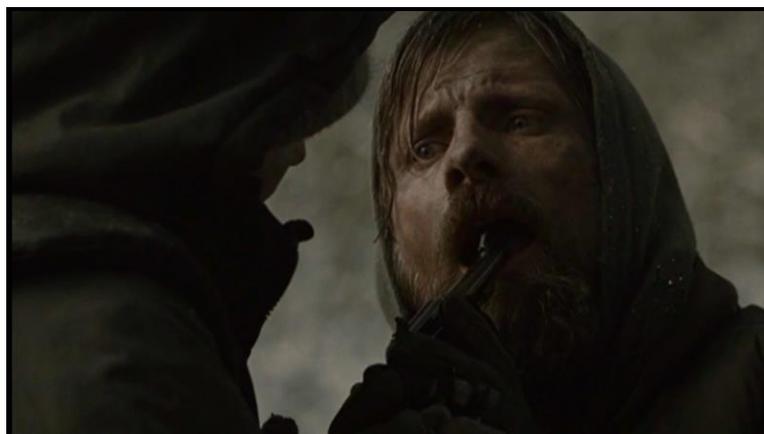
Logo, o filme trabalha nessa perspectiva, reforçando o drama dos personagens e a condição a que ambos estão submetidos, embalados por uma trilha sonora (composta por Nick Cave e Warren Ellis), ora melodiosa, ora agitada, especialmente nos momentos de maiores tensões. Nos fotogramas subsequentes, por exemplo, podemos observar outra construção dramática: em primeiro plano o pai mostra as balas que restam no revólver, e em seguida, em um plano mais aberto, ele ensina ao filho como cometer suicídio, mas o menino reluta as intenções do homem:

Figura 10 – Imagem em plano detalhe da arma com dois cartuchos



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Figura 11 – O pai ensina ao filho a usar a arma mas o menino reluta



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

A proposta de Hillcoat, na nossa visão, se enquadra, assim, em um tipo de produção que se ajusta a um referencial cinematográfico determinado. O filme segue um encadeamento de situações, em que o enredo se atualiza, tomando vários conflitos ao longo da narrativa. Os personagens, dentro desse contexto, confirmam “[...] a tradição melodramática do cinema americano em sua lida com a história nacional.” (XAVIER, 2003b, p. 119).

A violência, também, é arquitetada nessa estrutura e funciona de modo que gere tensões ou perigo ao pai e seu filho. Os bandos de assassinos que perambulam na estrada e os canibais são a principal ameaça e se opõem à bondade da dupla. No primeiro momento do filme em que há um encontro de um grupo com pai e filho, há uma montagem elaborada que lembra um filme do gênero *western*, na medida em que um duelo está prestes a acontecer. A sequência é conduzida através do olhar e pontos de vista de diferentes personagens, como também da câmera-narrador, que delimita o conteúdo e o campo/fora de campo da cena. Há uma aproximação da narração com o olhar que tem o intuito de ativar no espectador o duplo sentido do cinema. Segundo Xavier, ao tratar do melodrama no cinema de Hollywood,

[...] a força das emoções, o dinamismo da imagem e o processo de projeção-identificação criam no espectador cinematográfico um senso de “estar dentro da cena” [...] Esse salto imaginário para o “outro espaço” é favorecido pelo cerco que o olho variável do cinema pode fazer em torno de qualquer situação dramática, em especial através do campo/contracampo. (XAVIER, 2003b, p. 18).

Verificamos, assim, na figura abaixo, a dinamicidade da sequência e a identificação que o espectador tem na cena devido ao modo como os planos são construídos e

montados, criando a ilusão de que estamos dentro dela, vivendo o que os personagens vivem, mas, ao mesmo tempo, fora dela, protegidos do seu exibicionismo:

Figura 12 – Sequência de encontro com um membro de uma gangue



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Nessa sequência, a disposição das imagens vai do primeiro plano para um plano mais aberto à medida que a cena se torna mais tensa e rápida, estabelecendo certa distância do espectador. Ademais, para que as ações sejam mais visíveis, é necessário ampliar o campo de visão, enquadrando, assim, os movimentos dos personagens com bastante fluidez no espaço da cena.

Outro aspecto importante em *The Road* é o intenso uso da arma que o pai carrega. Em diversas situações, o objeto aparece demarcando um elemento dramático relevante no contexto do filme. Podemos interpretar que o revólver tem uma dupla função: pode simbolizar, de certa forma, o que os mantém vivos, mas, ao mesmo tempo, aquilo que pode ser usado para tirar suas vidas. Desse modo, há um diálogo direto com o romance, que também personifica este objeto, colocando-o muitas vezes em destaque. Mas, diferente dele, o filme apresenta a arma quase sempre em primeiro plano (figura 13). No fotograma abaixo, o pai entrega a arma ao garoto para que ele os vigie enquanto o homem observa a estrada. Porém, há outros momentos em que o homem utiliza a arma para um provável suicídio. Esta repetição, ou retomada, ao longo da narrativa, contribui para a dramatização da condição dos personagens centrais da história e faz com que o espectador lembre-se desta dupla

possibilidade. Em outras palavras, o objeto é exibido e absorvido pelo olhar do espectador e ativa de forma excessiva a linha tênue entre vida e morte, algo bastante presente na obra do escritor Cormac McCarthy. Podemos dizer, portanto, que Hillcoat tenta reproduzir nos moldes do cinema, um tema que está atrelado à literatura de McCarthy, constituindo, assim, um referente intertextual entre ambas as obras.

Figura 13 - Em primeiro plano, o garoto segura a arma



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Acreditamos que esses aspectos do filme de Hillcoat têm suas raízes ainda nos primeiros melodramas hollywoodianos. A repetição de esquemas narrativos sempre foi papel da indústria de cinema e esse mecanismo é, de certo modo, influenciado por premissas socioculturais que atestam tais procedimentos dentro do sistema cinematográfico. O diretor usa o artifício da repetição em *The Road*, como veremos, ao analisar outros fotogramas, para realçar o drama, causando no espectador o impacto de realidade da obra fílmica, ou seja, enunciando, a partir de regras de montagem e câmera, uma história que se torna cada vez mais recorrente. As situações devem ser apresentadas ao espectador do filme, e para que elas funcionem, precisam ser validadas pelos parâmetros da indústria, sendo esperadas e aparecendo quase que automaticamente no decorrer da narrativa.

A respeito da violência em *The Road*, ela é traduzida com base nas mesmas estratégias narrativas de repetição que evidenciam objetos, ações e cenas. Seja através do foco na arma, do encontro com gangues, ou da própria condição do planeta, o filme culmina seu enredo com todas essas construções e artifícios para atingir o espectador de modo que ele se identifique ou crie simpatia pelos personagens. Assim, cada instante do filme consiste em

montar uma situação que reverbere no espectador um desejo de que pai e filho consigam escapar ilesos do perigo que ambos enfrentam.

Em uma determinada sequência, que consideramos a mais tensa do filme, o pai se depara com uma casa em meio ao campo. Dentro dela, ele encontra uma espécie de porão onde estão pessoas nuas e mutiladas, sendo usadas como se elas fossem alimento na despensa. Ao ver a cena ambos tentam fugir, porém se deparam com pessoas armadas retornando a casa. A câmera acompanha pai e filho à medida que a música se intensifica, gerando cada vez mais um clima de aflição. Eles sobem a escada que leva a um quarto no segundo piso. Enquanto uma mulher com um rifle sobe a escada, o pai se prepara para atirar no menino. Na série de fotogramas seguintes, podemos notar como os planos são escolhidos e justapostos, suspendendo a ação do homem no tempo, ou seja, há um ganho temporal que, concomitantemente, acentua o drama:

Figura 14 – Sequência em que o pai ameaça atirar no menino



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

A recorrente possibilidade de suicídio é outro fator que dialoga com o romance de McCarthy. O filme, porém, busca uma maior expressividade da situação e dos personagens, ao desenvolver o prolongamento da ação através de diferentes planos (*close up*, plano detalhe e plano médio), marcando o gesto do homem contra o menino e enfatizando a problemática do suicídio, algo que é trabalhado constantemente na adaptação. A sequência também pontua o desespero do pai ao ter como única opção atirar contra o filho. Entretanto, no último

instante, ouvem-se gritos vindos do porão e a mulher corre junto com os outros para verificar o que está acontecendo. Nesse exato momento, pai e filho conseguem descer as escadas sem ser notados e se escondem longe da casa. O modo como as ações, os movimentos de câmera, e as imagens se sucedem apresenta uma lógica dramática, ou seja, os eventos são construídos para gerar no espectador certa apreensão, mas que logo é aliviado pela fuga bem sucedida dos personagens centrais da história.

O princípio da justaposição dos planos permite a continuidade dramática do filme. Além disso, a produção ocupa-se com a direção dos atores, a fotografia, o movimento de câmera, entre outros artifícios específicos do cinema que garantem o complemento dos efeitos narrativos desejados pelo diretor e sua equipe. Todo esse trabalho pode ser notado na sequência analisada, especificamente pela dificuldade de conduzi-la e gerar no espectador os efeitos necessários para que a cena seja contundente.

Outra questão que o filme também usa como ferramenta para intensificar o melodrama é a falta de comida. Pai e filho caminham na estrada à procura de algo que possam encontrar (esta procura foi o que os levou ao porão onde esbarraram com os prisioneiros). Após esse acontecimento, eles encontram outra casa e novamente outro porão. O espectador é confrontado com mais uma cena em que pai e filho descem em direção a um lugar escuro, porém, diferente da situação anterior, o que eles encontram é um provimento de comidas que estava armazenado. Este ponto da narrativa abrevia o sofrimento de ambos, em que, pela primeira vez no filme, pai e filho podem usufruir de um tempo entre eles.

Hillcoat usa esse trecho da narrativa para produzir uma afetividade mais contundente entre pai e filho, especialmente na circunstância em que o homem olha para o menino em frente a espelhos (figura 15). O olhar é imprescindível para compreender o amor entre ambos, que esteve ameaçado pela violência daquele espaço e principalmente pelo desespero do pai, que quase tira a vida do próprio filho. Além disso, a reflexividade da cena pode ser observada na medida em que as imagens dos personagens no espelho sugerem o espectador olhando para a tela de cinema.

Figura 15 – Plano médio: pai e filho se olham no reflexo dos espelhos



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Podemos dizer que os espelhos funcionam como um aparato narrativo e emotivo da relação entre o homem e o garoto. Este repertório ajuda no melodrama da história e conta sobre como dois indivíduos conseguem se motivar em um mundo devastado. A auto-reflexividade da imagem acima remete, ainda, ao romance. Porém, ela é responsável por colocar um momento de alegria, ressignificando a mesma situação no livro, que é de apreensão para o espectador, quando o pai quase saca a arma.

A reflexividade em *The Road* pode ser observada ainda quando eles encontram na estrada um velho chamado Ely (Robert Duvall). Na sua fala, há referência a violência praticada pelos homens. Ely incorpora um discurso de que ele já sabia que o mundo estava caminhando para o seu fim e com ele levar a todos. O velho diz: “E quem quer que tenha criado a humanidade, não a encontrará aqui. Não, não mesmo. Portanto cuidado. Cuidado.”<sup>86</sup> Concomitante a essa fala, os planos mostram o dedo indicador e um corte rápido mostrando a arma que está sobre um prato no chão (imagens 16 e 17).

<sup>86</sup> And whoever made humanity will find no humanity here. No, sir. No, sir. So beware. Beware.

Figura 16 – O velho aponta o dedo em direção ao homem



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Figura 17 – Primeiro plano: corte para a arma sobre o prato



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Podemos, então, dizer que há na narrativa fílmica um aspecto de metalinguagem. Ela se manifesta pelo fato de o filme *The Road* conter violência e falar da violência que o homem produz contra si mesmo. Essa construção se torna possível graças a um conjunto de elementos que se combinam. A arma em si não diz nada. A significação só adquire forma pelo fato de haver um personagem que fala sobre a condição da humanidade, e que nos adverte através do seu gesto, que culmina com o plano do revólver, expressando o sentido proposto. Assim, a narrativa conduz o espectador, fazendo com que ele obtenha determinadas interpretações, dependendo de padrões culturais e sociais de seu espaço.

Desse modo, é importante considerar que um filme é sempre fruto de uma construção de leitura, como afirmam Vanoye e Goliot-Lété:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc). (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 52, grifo dos autores).

Uma narrativa fílmica, portanto, joga com vários tipos de concepções, e, sempre trará um ponto de vista. Ao escrever o romance *The Road*, McCarthy expõe no texto sua estética e motivos que o levaram a compor aquela história em um trabalho individual. Esse processo também aparece na adaptação homônima, porém é construído de forma coletiva, unindo diferentes ferramentas e técnicas.

A narrativa fílmica, na parte final, traz uma mudança de foco, dando maior protagonismo ao garoto. Isso se expressa, de forma contundente, em uma sequência em que pai e filho são roubados. O diretor busca, nessa sequência, justapor os planos de modo que eles criem um efeito para realçar o menino. Na figura abaixo, apresentam-se alguns planos que ilustram nossa leitura da obra: dentre as imagens escolhidas, há um plano aberto do pai, do filho e do ladrão ainda segurando uma faca e vestido; em seguida, há o plano do ponto de vista do homem, apontando o revólver para o ladrão; depois um plano em que o ladrão já está despido (o menino está fora de campo); por último, o menino de costas para o homem, caracterizando um sinal de reprovação pela forma como o pai agiu:

Figura 18 – Sequência de encontro com o ladrão



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Compreendemos que esse momento da narrativa reforça para o espectador a ideia de que a criança se importa com o fato de ela e seu pai manterem-se íntegros. A última sequência de fotogramas expressa esse descontentamento do menino com o homem, que, em nome da proteção do filho, este, também pratica violência, interrompendo a promessa de sempre serem pessoas boas. O menino não aceita a maneira como o pai lidou com o ladrão, tirando-lhe tudo e deixando-o ao relento. Nesse contexto, o garoto representa uma figura mais preocupada com o outro, mostrando que a bondade não se extinguiu por completo, o que o coloca em lado oposto pela virtude do seu caráter.

Com esse procedimento, Hillcoat usa os recursos do cinema para moldar um personagem que se projeta para o público, suscitando sentimentos de simpatia e benevolência. Logo, podemos associar valores solidários à criança pelo viés de uma construção que resultou de uma gama de afirmações que foram encenadas durante todo o filme até produzir, em seu final, um contexto de identificação do espectador com o personagem, apagando, inclusive, a violência ocorrida contra ele, da nossa memória. Violência esta que configurou, ao longo da adaptação, elemento causador de desespero, medo e drama, além de instaurar um motivo em favor do efeito melodramático.

O desfecho do filme se dá com a morte do pai, que cumpriu a sua função enquanto protetor do filho. Através da morte, o melodrama finalmente se legitima, enquanto recurso narrativo-dramático que trabalha com as oposições entre a vida e a morte, o bem e o mal, a violência e a não violência, os valores morais e os não-morais, entre outras dualidades que mobilizam laços e sentimentos universais.

No quadro abaixo, momentos antes da morte do homem, o espectador olha os personagens através de um plano *plongée* (de cima para baixo), que geralmente tende a apequenar os indivíduos. Nessa cena, porém, esse procedimento parece muito mais despertar nos espectadores um sentimento de perda e sofrimento pela situação vivida pelos dois, deixando-os distantes e a sós:

Figura 19 – Ângulo *plongée*: pai e filho deitados na praia



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Entendemos que é através desses desdobramentos que o filme *The Road* nos conduz. Desejamos que o menino continue a sua jornada para o sul, e gratificamo-nos quando ele encontra uma família tradicional (pai, mãe, filho, filha e um cachorro). O garoto é recompensado pela sua virtude, corroborando a estrutura narrativa do melodrama. Hillcoat, portanto, valoriza o romance de McCarthy, respondendo, de forma expressiva, como podemos comprovar na última imagem do filme (figura 20), a presença da criança, símbolo da esperança e da continuidade da civilização. É ela quem toma as rédeas da história e, em uma definição mais ampla do melodrama, dada por Xavier (2003b, p. 115), define-se pela “[...] presença do mistério, da improbabilidade do que deva ocorrer para que tudo se resolva bem, sugerindo o Plano Maior [...].”

Figura 20 – Último plano do filme: imagem do menino em plano médio



Fonte: HILLCOAT, John. *The Road*. 2009

Para concluir, o filme retrata aquilo que Xavier já falava sobre o melodrama hollywoodiano: “[...] o mundo condenado e o refúgio da família nuclear – lugar de pureza e autenticidade.” (XAVIER, 2003b, p. 116). Há, assim, no filme, como no romance, uma reconciliação possível (e desejada) com a família. A narrativa expõe os personagens centrais a uma violência brutal e mortal, porém, há um trabalho de providência, cujo tecido maior está na relação social e cultural que preza por valores tradicionais condensados na imagem da família. A matriz melodramática de Hollywood, mais uma vez, encontra de forma afinada, as estratégias narrativas que lhe trouxe grande sucesso desde os primórdios do cinema americano, ainda com a figura de D. W. Griffith. A criança torna-se responsável pelo seu futuro, mas, ao mesmo tempo, nos mostra uma lição: cuidar uns dos outros para que isso não aconteça.

Buscamos, por meio das passagens aqui analisadas, traçar um panorama do tema da violência na adaptação fílmica de *The Road*. Constatamos que a violência, praticada inúmeras vezes no decorrer da história, foi um recurso repetitivo, metalinguístico, algumas vezes, e explícito em grande parte, sublinhando uma particularidade na cinematografia de Hillcoat. Todavia, tais procedimentos corroboraram a ideia do melodrama, principalmente incorporando estratégias narrativas que reproduzissem no espectador certa identificação com os personagens pai e filho, que, no final, apesar da morte do homem, ganha a recompensa: o reencontro do menino com pessoas boas.

Para completar, o espaço do filme, um oeste devastado, redimiu o garoto, exaltando-o como promessa para a humanidade, algo importante, tanto para o escritor Cormac McCarthy quanto para o diretor John Hillcoat. Os imperativos do percurso do menino buscam reparar o mundo e a humanidade, propiciando em nós, espectadores, uma janela de “[...] redenção da alma no drama [...]” (XAVIER, 2013b, p. 115). A acepção segundo a qual é preciso uma reconciliação do ser com o mundo e com nós mesmos, assumindo a responsabilidade daquilo que a literatura e o cinema traduzem em termos artísticos e estéticos, que refletem as convenções políticas e socioculturais de uma determinada realidade.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, nos três capítulos, diversos conceitos foram abordados no campo da tradução e da adaptação, como também discutimos o cinema, em especial a construção do cinema clássico hollywoodiano. Atentamos, ainda, para o tema da violência, e como esse elemento pode ser representado na literatura e no cinema. O texto lidou com questões nem sempre fáceis de definir, porém, buscamos elucidar, no âmbito da Literatura Comparada, tais assuntos, considerando-os relevantes tanto dentro dos estudos literários, quanto nos estudos da tradução. Através desses delineamentos, a obra de Cormac McCarthy surgiu como um ponto em que pudemos elencar discussões a respeito da violência e sua representação em diferentes contextos de linguagem, tendo em vista que vários de seus textos foram adaptados nas telas. Seu romance *The Road*, nosso estudo de caso, atravessa um período importante dentro da cultura norte-americana e a sua adaptação fílmica contribuiu para a leitura desse momento, levando em consideração o contexto e a linguagem cinematográfica.

Verificamos que a tradução é primordial dentro de qualquer sistema literário e cultural, dado que ela pode ser exercida através de normas sociais, estéticas ou ideológicas. Textos traduzidos podem aportar em um determinado sistema receptor, causando transformações na sua produção literária. Isto acontece, pois, devido a diferentes fatores, principalmente quando uma tradução chega com uma nova poética que passa a regular a produção futura do novo contexto. Todavia, os textos traduzidos nem sempre funcionam como algo inovador. Eles podem funcionar como uma ferramenta que legitima certa poética empreendida no contexto de chegada. Em outras palavras, um texto, ao ser traduzido, passará por diversas acepções até que ele se encaixe nas determinações do seu novo sistema, reforçando, assim, uma ideologia e poética que existiam anteriormente.

Quando falamos de adaptação, há algumas diferenças. Como vimos, segundo os conceitos de Cattrysse (1992), uma adaptação também funciona como um tipo de tradução. No entanto, o filme se enquadra em outros tipos de práticas discursivas, posto que uma adaptação fílmica engloba uma série de níveis de produção, sendo necessário compreender também o sistema cinematográfico e suas políticas. Quando um filme é adaptação de uma obra literária, cria-se um diálogo intertextual, de acordo com as premissas de Hutcheon (2013) e Stam (2008), colocando em cena o entrecruzamento de vozes, discursos e ideologias que passam a interagir de maneira dinâmica. Buscamos desconstruir, desta forma, a ideia de

sacralidade ou essência da obra literária, como também a suposta fidelidade que o filme deva seguir quando é baseado em um texto anterior. Nesse sentido, os estudos da tradução podem ser associados aos estudos da adaptação, pois o contexto de chegada – nesse caso, o cinema – implica mudanças, uma vez que se trata de duas linguagens e sistemas diferentes. O que pode haver, portanto, é uma correspondência entre as obras, possibilitando outras leituras que ressignificam o texto de partida. Em suma, os textos passam a se retroalimentar, criando imagens de autores, obras, e contribuindo para o imaginário humano, um ser que fabula e usa a arte como ferramenta de “entrelaçamento de fatores sociais”, nas palavras de Candido (2010).

O processo de tradução de um romance para o cinema leva em conta fatores que podem ou não influenciar o produto fílmico. *The Road* está inserido na lógica de Hollywood, na qual exprime uma condição de mercado que necessita consumir narrativas de cunho nacional e, a sua construção possui estreita relação com o cinema clássico. Logo a adaptação segue certos padrões estéticos e narrativos predeterminados. Assim sendo, de forma breve, revisamos o cinema clássico, observando como sua fábula se consolidou e quais são suas principais características que advogam para um circuito que busca entreter, e, ao mesmo tempo, criar a ilusão de realidade através de técnicas de atuação dos atores, profundidade de campo, movimentos de câmera, montagem, som, entre outros recursos específicos da linguagem. Com tais requisitos, o cinema clássico, como afirma Xavier (2003), tornou-se paradigma maior da cultura de massa e modelo a ser seguido até os dias contemporâneos.

A violência, na literatura e no cinema, também foi abordada com a perspectiva de compreender a forma como ela é retratada em ambos os sistemas de linguagens. Constatou-se que a violência é expressa de modos variados, ora expondo nossos traumas, ora transmitindo, no âmbito da ficção, as possibilidades de reação diante de sua presença. Na literatura, Ginzburg (2012) acredita que a violência se situa entre a vida e a morte, e que ela pode ser usada para marcar o predomínio dessa relação universal. Suas articulações estéticas estão associadas aos aspectos históricos, desencadeando sentimentos de angústia e dramas que acentuam nossa condição precária.

O cinema, por sua vez, usa imagens de violência que estarrecem o espectador, buscando documentar uma sensibilidade contemporânea, como sugere Hikiji (2012). O cinema se apropria desse tema e intensifica a sua relação com o espectador, confrontando-o, jogando com sua capacidade de lidar com o sofrimento alheio, projetando sobre ele diferentes sensações. O cinema aproxima a violência de nós, e mesmo protegidos pela ilusão do quadro,

ela nos transmite a sua força dramática e se manifesta em nosso imaginário. Mongin (1999) explica que não é possível fugir da violência, logo, é preciso encarar os seus modos de representação na ficção, buscando compreender o seu referencial na realidade, pois a violência praticada na obra de ficção é um espelho do mal-estar que vivemos no mundo.

No último capítulo, através das obras de Cormac McCarthy e do cineasta John Hillcoat, analisamos o tema da violência, em particular no romance *The Road* e na sua adaptação homônima para o cinema. Vimos que McCarthy escreve sobre este elemento na maioria de seus textos, e identificamos a violência como uma espécie de sintoma do mundo que o autor busca provocar nos seus leitores. Interessa-lhe lidar com os extremos da vida e da morte, e seus personagens incorporam os dilemas que surgem a partir dessa polaridade. Personagens esses, que também representam as transformações culturais, de modos de vida e da não permanência de certos padrões sociais que acabam corroborando uma violência contumaz que eles praticam, muito embora influenciados também por mitos que atravessam o tempo e continuam incrustados no espaço.

Ao longo da análise, pudemos observar que o romance *The Road* consolida este perfil do escritor e reforça nossa leitura de que a violência, na produção de McCarthy, está diretamente ligada às transformações culturais, e que vários de seus personagens não conseguem assimilar tais mudanças, causando assim uma autodestruição através de ações desesperadas e violentas.

Em nossa leitura verificamos, também, que o autor recorre a descrições grotescas da paisagem para acentuar o mistério da vida, da impossibilidade de controle das leis naturais pelo homem. McCarthy trabalha, ainda, com elementos da cultura norte-americana, principalmente com relação ao uso da arma, que está presente como uma condição dupla na vida dos personagens: algo que pode protegê-los, mas por outro lado, pode ser usada para tirar-lhes as próprias vidas. Esse dilema perpassa boa parte da narrativa e reforça, de certa forma, a cultura da violência. Constatamos que o romance *The Road* é uma síntese do pensamento do autor, que nos últimos anos tem se preocupado com a condição do planeta e de como os humanos têm reagido a mudanças climáticas e a possibilidades de guerras. O discurso de McCarthy situa o tema da violência como um fator que está cada vez mais forte e aterrorizante, o que pode colocar o indivíduo a mercê da sua própria natureza violenta, simbolizado pelo canibalismo mostrado em seu livro. Ademais, o autor lida com fronteiras metafóricas entre História e literatura, fatos reais e ficcionais.

No romance, a figura do garoto aparece como elemento novo. A criança é a última reminiscência da cultura, o que McCarthy chama de “cultura da alma”, e traz consigo a esperança de renovar o mundo. No nosso entender, o menino representa uma reconciliação com a tradição, uma tentativa de redimir a humanidade da violência por ela própria produzida. Esse é o discurso final do romance, uma espécie de espírito do tempo que se expressa através de vozes que passam de homem para homem ao longo dos anos e preserva as histórias contadas. De certa forma, esses elementos nos fazem perceber uma possível manutenção da tradição, da História dos Estados Unidos e de seus heróis.

A adaptação fílmica também trabalhou com várias questões que dialogam com o romance, porém lidou com outros artifícios e técnicas narrativas que ressignificaram alguns aspectos da obra, tais como a inserção de um prólogo e de um narrador em *voice-over* na abertura.

Outra questão importante na construção da narrativa fílmica foi o uso de intertextos. O diretor buscou outras referências artísticas na construção da paisagem apocalíptica, criando, assim, associações estéticas que reproduzissem um cenário de devastação. Identificamos intertextos e diálogos relevantes entre os textos literário e fílmico, principalmente com relação à arma (objeto que é personificado em ambas as histórias), à relação entre o pai e a esposa morta (com o uso de *flashbacks*), e ao tratamento do suicídio, elemento repetitivo em ambas as narrativas, bem como alguns momentos reflexivos criados na narrativa fílmica, que falam da violência, e do próprio lugar do cinema na construção de seus discursos.

Ao proceder assim, acreditamos que Hillcoat usou o tema da violência como um mote dramático, que intensifica a condição dos personagens no tempo-espaço, fazendo com que o espectador criasse identificação por pai e filho.

Com essa construção narrativa, o filme reforça a matriz melodramática de Hollywood, ao traduzir o tema da violência de modo que sua estrutura fosse acentuada, colocando o menino como sobrevivente em meio ao caos da terra. Podemos dizer que, dialogando com as ideias de Mongin (1999), a violência na adaptação sugere uma superação da violência real, gerando uma sensação de alívio pela sobrevivência do garoto. E, ao mesmo tempo, mantendo a esperança da renovação da nação, representando assim uma nova utopia americana. A imagem final do filme resume o esforço do diretor, que, ao longo da trama, buscou incutir na mente do espectador a imagem de um personagem heróico, que fosse capaz de redimir a humanidade de seus pecados e ainda manter a estrutura tradicional da família.

A partir desse trabalho, abrem-se perspectivas para futuras pesquisas sobre a obra de Cormac McCarthy, tendo em vista que o autor possui outros romances adaptados no cinema, tais como *All the pretty horses* e *No country for old men*. Essas obras trazem questões interessantes que podem ser abordadas, principalmente com relação à transformação do espaço (o Oeste americano), que possui forte influência na sua escrita. Assim, poderemos aprofundar nosso conhecimento sobre outros elementos na obra do escritor, bem como confrontá-los com as diversas releituras no cinema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABEL, Marco. *Violent affect: literature, cinema, and critique after representation*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- ARROJO, Rosemary. *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo: Ática, 1992.
- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.
- BALOGH, Ana Maria. *Conjunções, disjunções, transmutações: da literatura ao cinema e à TV*. São Paulo: Annablume, 2005.
- Cormac McCarthy*. New York: Bloom's Modern Critical Views, 2009.
- BLOOM, Harold (Org.). *Introduction*. In: *Bloom's modern critical review: Cormac McCarthy* (Org. Harold Bloom). New York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 1-8.
- BLUESTONE, George. *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2003.
- BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.
- BREWTON, Vince. *The changing landscape of violence in Cormac McCarthy's early novels to the Border Trilogy*. In: *Bloom's modern critical review: Cormac McCarthy* (Org. Harold Bloom). New York: Bloom's Literary Criticism, 2009, p. 63-83.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CANT, John. *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*. Ed.: Routledge, Madison Ave, New York – NY, 2007.
- CATTRYSSE, P. *Film Adaptation as Translation: Some Methodological Proposals*. In Target 4:1. 53-70 (1992): John Benjamins. Amsterdam.
- CHEUNG, Martha P. Y. *Repensando o ativismo: o poder e a dinâmica da tradução na China durante o final do período Qing (1840 – 1911)*. In *Tradução e relações de poder / Roswitha Friesen Blume, Patricia Peterle (org.) – Tubarão: Ed. Copiart, 2013.*

- COLES, Robert (Org.). *Dorothea Lange: photographs of a lifetime*. New York: Aperture, 1982.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ELLIS, Jay. *No Place for Home: spatial constraint and character flight in the novels of Cormac McCarthy*. Routledge, New York, 2006.
- EMERSON, Ralph Waldo. *Self-reliance*. In: *Self-reliance and other essays*. New York: Dover Thrift Editions, 1993.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*, [= Poetics Today 11:1], Tel Aviv: 1990.
- FERREIRA, Ruberval. *Guerra na língua: mídia, poder e terrorismo*. Fortaleza: EdUECE, 2007.
- FRYE, Steven. *Understanding Cormac McCarthy*. Columbia: The University of South Carolina Press, 2009.
- GILES, James R. *The spaces of violence*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2006.
- GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas – SP: Autores Associados, 2012.
- HAGE, Erik. *Cormac McCarthy: a literary companion*. Jefferson: McFarland & Company, 2010.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- HIGH, Peter B. *The writers of the lost generation*. In: *An outline of American literature*. New York: Longman, 1986.
- HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.
- HILLCOAT, John. *The Road: John Hillcoat's diary*. [4 de janeiro de 2010]. Londres: *The Telegraph*. Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/6930953/The-Road-John-Hillcoats-diary.html>>. Acesso em: 25 set. 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

KELLNER, Douglas. *Cultura da mídia, política e ideologia: de Reagan a Rambo*. In: KELLNER, D.: *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSP, 2001, p. 75-122.

LEENHARDT, Jacques. *O que se pode dizer da violência*. In: Prefácio de *Literatura e violência* / Ronaldo Lima Lins. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LINCOLN, Kenneth. *The final story: The Road*. In LINCOLN, Kenneth: *Cormac McCarthy: American canticles*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, p. 163-173.

LINS, Ronaldo Lima. *Literatura e violência*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas – SP: Papyrus, 2011.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

MCCARTHY, Cormac. *A estrada*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Child of God*. New York: Vintage Books, 1993.

\_\_\_\_\_. *Cormac McCarthy's apocalypse: the acclaimed author's dark vision and the scientists who inspire him*. [27 de dezembro de 2007]. El Paso: *The Rolling Stone*. Entrevista concedida a David Kushner. Disponível em: <[http://74.220.215.94/~davidkus/index.php?option=com\\_content&view=article&id=61:cormac-mccarthys-apocalypse-&catid=35:articles&Itemid=54](http://74.220.215.94/~davidkus/index.php?option=com_content&view=article&id=61:cormac-mccarthys-apocalypse-&catid=35:articles&Itemid=54)>. Acesso em: 12 out. 2014.

\_\_\_\_\_. *Cormac McCarthy's venomous fiction*. [19 de abril de 1992]. El Paso: *The New York Times*. Entrevista concedida a Richard B. Woodward. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-venom.html>>. Acesso em: 12 out. 2014.

\_\_\_\_\_. *Cormac McCarthy Videos About The Road*. [17 de setembro de 2007]. El Paso: *Oprah's Book Club*. Entrevista cedida a Oprah Winfrey. Disponível em: <<http://www.oprah.com/oprahsbookclub/Cormac-McCarthy-Videos-About-The-Road>>. Acesso em 12 out. 2014.

\_\_\_\_\_. *Blood meridian*. New York: Vintage Books, 1992.

\_\_\_\_\_. *Onde os velhos não têm vez*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

\_\_\_\_\_. *Outer dark*. Vintage Books, 1993.

\_\_\_\_\_. *Suttree*. New York: Vintage Books, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Road*. New York: Vintage Books, 2006.

\_\_\_\_\_. *Todos os belos cavalos*. Tradução de Marcos Sanatarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

MONGIN, Olivier. *Violencia y cine contemporâneo: ensayo sobre ética e imagen*. Traducción de Marcos Mayer. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

PARTRIDGE, Elizabeth. *Dorothea Lange: grab a hunk of lightning*. San Francisco: Chronicle Books, 2013

ROCHA, Glauber. *Eztetyka da fome*. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

ROYOT, Daniel. *A literatura Americana*. Tradução de Maria Helena Vieira de Araújo. São Paulo: Ática, 2009.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Estereótipo, realismo e luta por representação*. In: *Crítica da Imagem Eurocêntrica / Ella Shohat & Robert Stam*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 261-312.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.

SILVA, Carlos Augusto Viana da. *Mrs. Dalloway e a Reescritura de Virginia Woolf Na Literatura e No Cinema*. 2007. Tese (Doutorado em Letras Linguística) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

STAM, Robert. *Beyond fidelity: the dialogics of adaptation*. In: James Naremore (org.) *Film Adaptation*. Piscataway: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

\_\_\_\_\_. *Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade*. In: *Revista Ilha do Desterro: Florianópolis*, nº 51, jul./dez. 2006, p. 019 – 053.

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

TOURY, Gideon. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1995.

VANOYE, Francis & GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – SP: Papyrus, 2012.

VERNET, Marc. *Cinema e narração*. In: *A estética do filme* (Aumont et al.). Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012, p. 89-155.

WALSH, Christopher J., *In the Wake of the Sun: Navigating the Southern Works of Cormac McCarthy*. Knoxville, Tenn.: Newfound Press, University of Tennessee Libraries, 2009.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Nova Iorque: Publicações Europa-América, 1976.

WOOLF, Virginia. *The cinema*. In: WOOLF, Virginia. *The captain's death bed and other essays*. New York: Harvest Books, 2014, p. 180-186.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: *Literatura, cinema e televisão / Tânia Pellegrini [et al.]*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003a.

\_\_\_\_\_. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

\_\_\_\_\_. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

## REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

*A estrada.* Direção de John Hillcoat. Direção de fotografia de Javier Aguirresarobe. Paris Filmes, 2009. 1 DVD (111 min), color. Título original: *The road*.

*Águia de aço.* Direção de Sidney J. Furie. Roteiro de Sidney J. Furie e Kevin Elders. Sony Pictures, 1986. 1 DVD (117 min), color. Título original: *Iron Eagle*.

*A proposta.* Direção de John Hillcoat. Direção de fotografia de Benoit Delhomme. California Filmes, 2005. 1 DVD (104 min), color. Título original: *The Proposition*.

*Ases indomáveis.* Direção de Tony Scott. Produção de Jerry Bruckheimer. Paramount Pictures, 1986. 1 DVD (110 min), color. Título original: *Top Gun*.

*Filhos da esperança.* Direção de Alfonso Cuarón. Direção de fotografia de Emmanuel Lubezki. Universal Pictures, 2006. 1 DVD (109 min), color. Título original: *Children of men*.

*Ghosts... of the civil dead.* Direção de John Hillcoat. Direção de fotografia de Paul Goldman e Graham Wood. Umbrella Entertainment & Street Smart Films, 1988. 1 DVD (93 min), color.

*Laranja mecânica.* Produção e direção de Stanley Kubrick. Warner Bros, 2012. 1 DVD (137 min), color. Título original: *A clockwork orange*.

*O conselheiro do crime.* Direção de Ridley Scott. Direção de fotografia de Dariusz Wolski. 20th Century Fox, 2013. 1 DVD (117 min), color. Título original: *The Counselor*.

*O dia depois de amanhã.* Produção e direção de Roland Emmerich. Fox Films, 2004. 1 DVD (123 min), color. Título original: *The day after tomorrow*.

*Os infratores.* Direção de John Hillcoat. Direção de fotografia de Benoit Delhomme. Imagem Filmes, 2012. 1 DVD (115 min), color. Título original: *Lawless*.

*O livro de Eli.* Direção de Albert Hughes e Allen Hughes. Direção de fotografia de Don Burgess. Sony Pictures, 2009. 1 DVD (117 min), color. Título original: *The book of Eli*.

*Onde os velhos não têm vez.* Direção de Joel Coen e Ethan Coen. Direção de fotografia de Roger Deakins. Paramount, 2007. 1 DVD (122 min), color. Título original: *No country for old men*.

*Rambo - Programado para matar.* Direção de Ted Kotcheff. Roteiro de Michael Kozoll. Universal Pictures, 1982. 1 DVD (93 min), color. Título original: *First Blood*.

*2012.* Direção de Roland Emmerich. Direção de fotografia de Dean Semler. Sony Pictures, 2009. 1 DVD (159 min), color.