

ENTRE PERDAS E GANHOS: A ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA DO CONTO “O NEVOEIRO”, DE STEPHEN KING

Francisco Renato da Silva Santos*
Charles Albuquerque Ponte**

RESUMO: Este trabalho objetiva discutir os recursos narrativos utilizados pelo diretor Frank Darabont na adaptação cinematográfica do conto “O Nevoeiro”, de Stephen King. Através das teorias contemporâneas de adaptação cinematográfica, como as apresentadas por Diniz (1998) e Stam (2000), derivadas do conceito de dialogismo bakhtiniano (BAKHTIN, 2015; 2016), as escolhas estilísticas do texto-fonte, incluindo ponto de vista e caracterização de personagens, serão cotejadas aos recursos narrativos fílmicos utilizados para comunicar sentidos visuais, como angulação de câmera e escolha de planos, de modo a construir um paralelo das formas comunicativas nas duas mídias. Resta, como conclusão, a constatação da independência de cada mídia e como é ultrapassada a utilização de conceitos como fidelidade, que permeava os trabalhos de teóricos tradicionais, como Bluestone (1957).

Palavras-chave: Adaptação cinematográfica; Stephen King; Frank Darabont; “O nevoeiro”.

ABSTRACT: This paper aims at discussing the narrative resources used by director Frank Darabont in the cinematic adaptation of the short story “The Mist”, by Stephen King. Through contemporary theories about cinematic adaptation, such as Diniz (1998) and Stam (2000), derived from the concept of Bakhtinian dialogism (BAKHTIN, 2015; 2016), stylistic choices in the source text, including point-of-view and character traits, are compared to the filmic narrative resources used to communicate visual meaning, like camera angles and plane construction, in a way to build a parallelism of communicative forms in both media. It remains, as a conclusion, to highlight the independence of each medium and how passé is the use of concepts such as fidelity, that permeated the work of traditional theorists, such as Bluestone (1966).

Keywords: Cinematic adaptation; Stephen King; Frank Darabont; “The mist”.

Ao fazer uma análise de uma adaptação, precisamos evitar utilizar o caminho da crítica convencional, que se apegava a noções de "fidelidade" para apontar o que teria sido perdido da obra original. O teórico George Bluestone (1966), por exemplo, dava excessiva atenção ao problema da fidelidade textual ao buscar identificar as capacidades formais específicas do cinema em comparação com a literatura.

Em contraponto, Robert Stam (2006) utiliza-se da noção bakhtiniana de "dialogismo" para desconstruir esse ideal de fidelidade ao texto original. Se, de acordo com a teoria bakhtiniana, o próprio "texto original" é constituído de diversos discursos de outrem que se misturam ao discurso do autor “onde a enunciação do outro começa a ecoar como linguagem

* Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

** Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.18-32, 2020.

social” (BAKHTIN, 2015, p. 58), o seu caráter de original torna-se discutível. De acordo com Stam (2006, p. 23), "a originalidade completa não é possível nem desejável. E se a 'originalidade' na literatura seria desvalorizada, a ofensa de 'trair' essa originalidade, através de, por exemplo, uma adaptação 'infidel', é muito menos grave".

Assumindo, assim, o caráter dialógico e pluridiscursivo do romance, este pode dar margem a diversas interpretações, tanto dos leitores como dos críticos, e, inclusive, dos diretores das adaptações. Permite-se, portanto, que um único romance como fonte dê origem a diversas adaptações que o interpretarão de acordo com a leitura de seu diretor, utilizando-se dos meios disponíveis que compõem a linguagem cinematográfica, diferentes da linguagem literária.

Nesse âmbito, este artigo faz uma análise da adaptação do conto “O Nevoeiro”, de Stephen King, publicado em 1985 e lançado para o cinema em 2007 pelo diretor Frank Darabont no filme *O Nevoeiro*, utilizando-se das teorias de Stam (2016) e considerando a noção de dialogismo de Bakhtin ([1963] 2015). Verificamos, portanto, de que maneira o diretor utilizou os recursos do cinema para apresentar sua interpretação da obra de Stephen King.

Para isso, precisamos considerar as particularidades dos dois gêneros, conto e filme, levando em consideração que ambos foram produzidos em contextos históricos e sociais diferentes e se utilizam de meios de expressão distintos. Como afirma Stam (2000, p. 56), o cinema trabalha “não apenas com palavras (escritas e faladas), mas também com performance teatral, música, efeitos sonoros e imagens fotográficas em movimento (tradução nossa¹)”. Ao utilizar esses recursos, o cineasta cria um ambiente narrativo que muitas vezes não condiz com o ambiente imaginado pelo leitor do livro que foi adaptado.

1. Dialogismo na adaptação

Ao contrário da visão tradicionalista de teóricos como Bluestone (1957), apegada a noções de “fidelidade” ou “traição” do cânone literário, devemos considerar que a adaptação pretende ir além da cópia de realidades pré-existentes; ela almeja a construção de significados em um novo sistema de signos. Para isso, é necessário considerar os aspectos culturais que interferem significativamente nesse processo. Quando realiza uma adaptação, o cineasta

¹ [...]not only with words (written and spoken), but also with theatrical performance, music, sound effects, and moving photographic images[...]

traduz para um determinado público um texto frequentemente direcionado a outro. Dessa forma, ele precisa adequar também os aspectos culturais que integram o texto. Por exemplo, um livro de aventuras pode ser modificado de modo a incluir cenas românticas, levando em conta que parte de seu público tenha preferência por histórias de amor.

Thaís Flores Nogueira Diniz, em seu artigo “Tradução intersemiótica: do texto para a tela”, faz considerações importantes a respeito da relevância dos aspectos culturais em uma adaptação. Segundo ela, “a tradução nunca é apenas intersemiótica, mesmo quando realizada entre sistemas de signos diferentes. Ela é também cultural [...]” (DINIZ, 1998, p. 324), mesmo que, em seu trabalho, priorize a busca pela equivalência de signos em traduções intersemióticas. Consideramos, no entanto, que a busca pela equivalência na tradução é um processo impossível, principalmente se avaliarmos que em uma adaptação são considerados diversos fatores externos, como a cultura de chegada, por exemplo.

Podemos dizer, então, como afirma Plaza (2001, p. 30), que “a TI [tradução intersemiótica] é, portanto, estruturalmente inversa à ideologia da fidelidade”. Consequentemente, acreditamos que analisar se uma adaptação foi fiel ou não à obra original é uma atividade inútil, pois é impossível haver fidelidade entre sistemas de signos diferentes.

Neste sentido, o teórico Robert Stam (2006), considerando a noção bakhtiniana de “dialogismo”, defende a impossibilidade de se buscar a fidelidade ao texto-fonte já que ele próprio é permeado por discursos alheios. Para Stam (2006, p. 23), as adaptações, assim como os textos literários, são o que Bakhtin chama de “construções híbridas”, pois nelas estão contidas tanto as palavras, os ideais, as crenças, os preconceitos, enfim, tudo aquilo que foi adquirido sociohistoricamente pelo romancista e pelo cineasta nas suas vidas em sociedade.

Concordamos com Stam (2006) sobre a impossibilidade de o analista se orientar pelo ideal de fidelidade na análise de uma adaptação, pois, se o fizesse, esperia que talvez o cineasta tentasse traduzir para o cinema a essência da obra literária, ou seja, que ele pudesse transmitir as principais intenções do autor do texto-fonte, como se houvesse, nas palavras de Stam (2000, p. 57), “um âmago originário, um centro de significado ou núcleo de eventos que pudessem ser entregues por uma adaptação” (tradução nossa²). De acordo com essa visão tradicionalista que refutamos, por exemplo, o diretor deveria tentar transmitir as mesmas ideias da obra original e tentar provocar nos expectadores do filme as mesmas sensações que o autor provoca em seus leitores.

² [...] it is assumed there is an originary core, a kernel of meaning or nucleus of events that can be "delivered" by an adaptation.

No entanto, não é possível definir as principais intenções do autor se ele próprio tem um caráter multidiscursivo no qual estão intercalados diversos discursos alheios. Além disso, o texto não pode ter um único núcleo de significação já que ele pode dar margens a diversas interpretações. Nesse sentido, Stam (2000, p. 57) esclarece que “O texto literário não é uma estrutura fechada, mas aberta [...] a ser reelaborada por um contexto ilimitado” (tradução nossa³). Em outras palavras, uma obra literária pode ser interpretada de diversas formas, a depender do contexto em que o leitor esteja inserido. Podemos inferir, por exemplo, que as leituras que fazemos hoje das obras de Shakespeare são distintas das leituras feitas por seus contemporâneos ingleses, que também são diferentes das leituras feitas por seus contemporâneos franceses, e diferentes também de seus contemporâneos de classes e idades díspares.

Por se tratar de uma nova leitura do texto literário, a adaptação cinematográfica interpreta o texto-fonte em um contexto completamente novo em que as formas de interpretação são mais complexas e abundantes. Nesse novo contexto, o público ao qual a obra se destina também difere daquele da literatura, por isso o diretor pode adequar o discurso do texto fonte para atender às expectativas desse público. Como diz Bakhtin ([1963] 2015, p. 55), “O falante procura orientar sua palavra – e o horizonte que a determina – no horizonte do outro que a interpreta, e entra em relações dialógicas com elementos deste horizonte”. Nesse sentido, o diretor, como falante, deve orientar a expressão de sua obra no horizonte de seu ouvinte, os espectadores do seu filme.

Assim, do ponto de vista dialógico, e um pouco para ironizar aqueles que tendem a ver adaptações como perdas irreparáveis, podemos caracterizar as adaptações como jogos de perdas e ganhos, onde o que é perdido pelos motivos mais diversos no processo de adaptação, incluindo adaptação ao público, mas também motivos estéticos e culturais, geralmente é compensado com ganhos em outras esferas, revitalizando o texto-fonte. Nesse sentido, a reinterpretação pela qual o texto-fonte passa após o lançamento da adaptação inverte derridianamente os papéis de origem e destino, e o texto posterior passa a ser um comentário-fonte sobre um texto relido e, portanto, novo, um suplemento em relação ao anterior, simultaneamente necessário e desnecessário, por fim tomando seu lugar como origem (cf. DERRIDA, [1987] 2006).

³ The literary text is not a closed, but an open structure [...] to be reworked by a boundless context.

2. Perdas e ganhos na adaptação de “O Nevoeiro” para o cinema

Segundo Stam (2006, p. 50), o texto-fonte, ao ser adaptado, é transformado por uma “série complexa de operações: seleção, amplificação, concretização, atualização, crítica, extrapolação, popularização, reacentuação, transculturalização”. Ao analisarmos a adaptação cinematográfica de Darabont, verificamos os recursos do cinema utilizados pelo diretor para representar os aspectos do conto de Stephen King que ele escolheu mostrar.

O enredo de ambas as obras, basicamente, narra a história de David Drayton, um artista que vivia em uma pequena cidade do interior dos Estados Unidos juntamente com sua mulher e seu filho. Depois de uma terrível tempestade que derrubou árvores em sua propriedade, David leva o filho Billy para fazer compras de mantimentos no supermercado local quando é surpreendido por um fenômeno misterioso, um grande nevoeiro que cobriu todos os arredores da cidade, deixando pai e filho refugiados no supermercado, juntamente com metade da população da cidade, que também se viu obrigada a fazer compras depois da tempestade. David descobre que aquele nevoeiro esconde terríveis criaturas como monstros gigantes com tentáculos enormes, insetos assassinos, aranhas gigantes, monstros alados, entre outros. O personagem, então, enfrenta o desafio de tentar salvar a própria vida e a de seu filho, tanto dos monstros do nevoeiro quanto dos conflitos humanos gerados dentro do supermercado pelo medo e clausura.

Na adaptação, Darabont frequentemente utiliza a câmera subjetiva, isto é, aquela “cujo olho se identifica com o do espectador por intermédio do olhar do herói” (MARTIN, 2003, p. 32) para traduzir a focalização do olhar do narrador-personagem David do conto de King. Com o uso da câmera subjetiva, David guia o espectador, permitindo-lhe observar as ações pertinentes ao enredo como se a personagem narrasse a história segundo a sua visão, além de solidificar a conexão emocional entre personagem e espectador.

Nota-se, também, que a câmera acompanha o olhar do protagonista mostrando apenas aquilo que está no alcance da visão de David. Isso ocorre, por exemplo, na cena em que Norton, um advogado vizinho de David, e outras pessoas decidem sair do supermercado em direção ao nevoeiro por não acreditarem que ali existiam monstros. Nessa cena, vemos que a câmera só mostra as personagens entrando no nevoeiro até o ponto em que David consegue enxergar. É apenas nos momentos do filme em que o protagonista sai do supermercado que a câmera mostra o que aconteceu fora dali. É claro que, paralelamente, há motivos narrativos para essa escolha: ao não acompanhar aqueles que saem do supermercado, Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.18-32, 2020.

o diretor posterga a visão dos monstros que ameaçam a todos, substituindo a surpresa da visão pelo suspense do desconhecimento.

Outro artifício do cinema utilizado pelo diretor na adaptação é o uso do ângulo *contra-plongée*, ou seja, ficando a câmera abaixo do nível do olhar, a fim de transmitir a ideia de superioridade e influência obtidas pela personagem Sra. Carmody durante o enredo. Segundo Martin (2003, p. 41) esse ângulo “dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos [...]” No conto de King, esta ascensão é representada pelos discursos das outras personagens a respeito dela. No início da história, Sra. Carmody era tida apenas como uma louca, uma velha que falava besteiras e nunca se calava, como percebemos no seguinte trecho:

— Quem sair daqui morrerá! — repetiu agudamente a Sra. Carmody.
 Estava em pé junto aos sacos de doze quilos com fertilizantes, empilhados abaixo da janela envidraçada, e seu rosto parecia projetar-se para diante de algum modo, como se ela estivesse inchando.
 Um adolescente a empurrou com rudeza e ela caiu sentada em cima dos sacos, com um grunhido de surpresa.
 — Pare de ficar falando assim, velha maluca! Pare de dizer besteiras! (KING, 2008, p. 43)

Devido ao momento desesperador por que passa, ela se convence de que tem uma missão divina e de que Deus exige sacrifício humano. Depois de alguns dias de clausura e o medo dos ataques dos monstros do nevoeiro, algumas pessoas passam a acreditar nas predições óbvias da religiosa, enquanto outras não se sentem seguras diante da alienação da líder e de seus fiéis. Instaura-se, então, o caos e a perda de valores dentro do supermercado. Vemos no discurso da personagem Miller, a seguir, que ele percebe a ascensão da líder religiosa:

Aquela cadela nojenta, assim Miller a chamara. *Aquela feiticeira*.
 — Neste supermercado, as pessoas estão vivendo uma experiência neurótica, sem dúvida — disse Miller. Fez um gesto para as vigas pintadas de vermelho, emoldurando os segmentos de vidraças... torcidas, estilhaçadas e fora do alinhamento. — Suas mentes provavelmente estão como essas vigas. A minha está também, porra. Passei metade desta noite pensando que talvez tivesse ficado biruta, que provavelmente vestia uma camisa-de-força, em Danvers, a cabeça povoada de besouros, aves-dinossauros e tentáculos, mas que tudo acabaria assim que o atencioso enfermeiro aparecesse para injetar-me uma dose de Thorazina no braço.
 — Seu rosto miúdo estava tenso e pálido. Ele olhou para a Sra. Carmody e depois tornou a encarar-me. — Eu lhe digo que isso poderia acontecer. À medida que as pessoas forem fraquejando, essa mulher parecerá cada vez melhor para algumas delas. E não quero estar por perto se isso acontecer. (KING, 2008, p. 105)

Essa mudança é potencializada pela escolha de focalização⁴ do texto, pois, à medida que a vida interior da personagem não é conhecida, mas somente uma vida descrita pelos outros, ela passa ambigualmente como louca e iluminada ao mesmo tempo, sem que o leitor tenha certeza de qual, o que poderia ocorrer caso seus pensamentos mais íntimos fossem revelados.

Por sua vez, no cinema, além dos discursos das personagens, o diretor representou esta ascensão filmando a personagem Sra. Carmody em *contra-plongée* no momento em que ela convence as pessoas de que o único modo de se salvarem é sacrificando outras pessoas em nome de Deus. Segundo Martin (2003, p. 41), esse ângulo “dá geralmente uma impressão de superioridade, exaltação e triunfo, pois faz crescer os indivíduos e tende a torná-los magníficos [...]”. Ao utilizar esse tipo de ângulo, o diretor mostrou a Sra. Carmody em uma posição superior em relação às outras personagens, mas cujo ângulo às vezes distorce um pouco a visão, fazendo com que ela pareça de uma só vez mágica e monstruosa. Nesse caso específico, o ganho da visão direta sobre a personagem também se torna perda na necessidade de caracterizá-la como um ser desequilibrado na narrativa.

Outra característica do conto de King que Darabont transformou em imagens em sua adaptação foi o clima de tensão, que também é atributo da própria literatura de horror, também conhecida como literatura gótica. Como afirma Fonseca (2009, p. 42), “O gótico é o reino da imaginação e das descobertas. São fronteiras que se abrem através do inexplicável de labirintos, catacumbas e masmorras. É o império do buscar, do querer, e mais do que do saber, do experimentar”. Para instigar a imaginação do leitor e tentar despertar nele um grande senso de pavor, os autores desse tipo de literatura se utilizam de ambientes sombrios que agitam a imaginação humana.

No conto analisado, o próprio nevoeiro como parte do cenário torna-o sombrio e misterioso, pois esconde os monstros que estão fora do supermercado, alimentando a imaginação das personagens e, conseqüentemente, do leitor. Identificamos bem isso em uma passagem do conto em que um homem, identificado pelo narrador apenas como “o homem do boné de golfe”, decide acompanhar o grupo de Norton saindo no nevoeiro com uma corda amarrada a seu corpo a pedido de David, que queria saber até que distância o grupo de Norton poderia chegar sem ser atacado:

⁴ O conceito de focalização foi cunhado por Gérard Genette ([1972] 2017), para resolver uma tensão nas obras literárias modernas entre o narrador, aquele que fala, e a personagem, aquela que vê. O termo foi adaptado para os estudos cinematográficos por Seymour Chatman (1990), de forma que o ente que vê passa a ser o narrador câmera.

Seis metros de linha desenrolaram-se bruscamente, quase me cortando a palma esquerda. E lá de fora, do meio do nevoeiro, chegou um grito agudo e oscilante. Era impossível dizer o sexo de quem gritara.

[...] Mais alguns metros de linha se foram, quando soou um uivo ululante vindo do exterior, provocando um gemido de meu filho. Hatlen ficou horrorizado, de olhos esbugalhados. Um canto de sua boca envergonhou-se para baixo, trêmulo.

O uivo foi cortado abruptamente. Não houve som algum pelo que pareceu uma eternidade. Então, a velha senhora gritou — desta vez não havia dúvidas sobre quem gritara —: "Tirem isso de mim!" bradou ela. "Oh, meu Deus, meu Deus, tire isso..." Então sua voz também foi interrompida.

Quase toda a corda deslizou bruscamente por meu punho fechado frouxamente, agora me queimando a pele com vigor. Então, ficou inteiramente bamba, enquanto um som brotava do nevoeiro — um grunhido alto e espesso — que deixou seca toda a saliva em minha boca.

[...]Era o som de um gigantesco animal. Ele se repetiu, surdo, dilacerante e selvagem. Novamente... e depois diminuiu para uma série de baixos murmúrios. Então, houve silêncio total. (KING, 2008, p. 82)

Percebemos nesse trecho que é possível para as personagens que ficaram no supermercado apenas ouvir o que se passa lá fora. No conto, a descrição visual do ambiente, impossibilitada pelo nevoeiro, é substituída pela sinestesia, pela descrição de outros sentidos, por exemplo a descrição de tato da corda sendo liberada e machucando a mão, dos sons dos seres do lado de fora e do paladar da saliva seca na boca. Sem poder *ver* o que estava acontecendo devido ao cenário sombrio encoberto pelo nevoeiro, essas personagens podem apenas imaginar, e, nesse ambiente carregado pela tensão, a imaginação humana pode criar horrores ainda maiores.

Para traduzir esse clima de aflição causado pelo ambiente sombrio, o diretor utiliza-se de primeiro plano para mostrar as expressões das personagens. Segundo Martin (2003, p. 39), “é o primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme”. É utilizada essa técnica na sequência do filme em que retratada essa mesma passagem do conto citada acima, por exemplo. Vemos primeiramente a corda suja de sangue sendo puxada do lugar desconhecido. Em seguida, em primeiro plano, é mostrada a apreensão no rosto da personagem Sra. Carmody ao ver a corda. Posteriormente, a corda é filmada novamente, desta vez arrastando uma parte cortada do corpo do homem que a ela estava amarrado. Em seguida, a câmera mostra, novamente em primeiro plano, a expressão de horror no rosto da personagem Amanda.

Darabont também utilizou diversos recursos como maquiagem, luz, efeitos visuais, entre outros, para criar uma atmosfera de terror e gerar medo. Vemos a utilização desses recursos na sequência em que David e outras pessoas saem do supermercado e vão até a

farmácia próxima. O diretor utiliza uma luz fraca para dar um ar sombrio e intimidante ao cenário. A utilização da maquiagem nessas cenas também causa esse efeito e faz com que as imagens mostradas ao espectador se tornem mais reais. Os efeitos de computação gráfica, capazes de realizar imagens impressionantes como aranhas saindo de dentro do corpo de um homem, por exemplo, é outro instrumento utilizado pelo diretor para deixar as cenas ainda mais realistas. Ao se deparar com cenários escuros e ameaçadores e com imagens assustadoras que parecem ser reais, o espectador tem uma impressão bem mais aterrorizante do que está vendo.

Esse jogo de visão e cegueira visual traduz, de forma diferente, outro jogo, verbal. O escritor escolhe aquilo que será ou não revelado ao leitor, podendo liberar aos poucos as informações, moldando a imagem do que quer que seja percebido e por conseguinte controlando a percepção e de sua plateia; igualmente, o cineasta passa a ter controle por meio do expediente do nevoeiro, aumentando-o ou diminuindo-o conforme sua necessidade de revelação. Essas escolhas de cada artista, análogas para suas mídias, servem ao mesmo propósito de equilíbrio entre o suspense e o horror, entre a expectativa do que está por vir e o que já está presente. No caso específico do cinema, nesse caso em uma abordagem contrária à da literatura, a contenção de informações não ocorre por omissão, mas expõe a dificuldade de visão dos objetos, provendo a visão da falta de campo visual.

Outra característica do conto, que também é bastante comum da literatura de horror e na literatura fantástica em geral, é a presença de lacunas no enredo, “a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. [...] quando a tensão está alta no leitor, e é a forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito. (CESERANI, 2006, p. 74). Um exemplo de lacuna deixada no conto “O Nevoeiro” é o não esclarecimento ao leitor sobre o motivo do aparecimento do nevoeiro. Há, no entanto, uma hipótese discutida entre as personagens que atribuía a responsabilidade do surgimento do nevoeiro ao “Projeto Ponta de Flecha”, de autoria do Exército, onde se realizava experiências secretas com materiais perigosos que poderiam ter aberto uma passagem para outra dimensão. Verificamos essa teoria no diálogo entre David e Ollie no conto de King:

Mas, durante toda a primavera e verão estive ouvindo falar: Projeto Ponta de Flecha, Projeto Ponta de Flecha.

[...]

— Se você estiver certo — falei —, deve ter sido algo realmente terrível.

— Aquela tempestade — disse Ollie, em sua voz suave e uniforme. — Talvez tenha libertado alguma coisa por lá. Talvez tenha havido algum acidente. Eles bem poderiam estar lidando com alguma coisa. Certas pessoas dizem que trabalhavam com lasers e masers de alta intensidade. Às vezes, eu ouvia falar em energia de fusão. E suponhamos... suponhamos que eles tenham aberto um buraco, diretamente para outra dimensão? (KING, 2008, p. 98)

No conto, podemos ver a insegurança da explicação em sua construção, na busca de palavras que meramente se repetem, “alguma coisa” por duas vezes, “algum acidente”, “suponhamos” por duas vezes. Essas repetições significam a incerteza da busca da explicação e servem, no lugar de um discurso sem desvios e com impressão de autoridade, o percurso da dúvida e improvisação do discurso.

Para reforçar essa escolha do estilo, de construção da dúvida na mente das personagens, podemos dizer que o autor dá apenas algumas pistas que poderiam confirmar essa teoria ao longo do conto, como o suicídio por enforcamento de soldados no supermercado. Todavia, durante todo o enredo, a suposição da culpa militar de fato não se confirma, o que gera na mente leitora um sentimento de temor e dúvida, causado em parte pela falta de certeza. O fato de King não justificar claramente o fenômeno é uma estratégia que os autores de horror utilizam para instigar a imaginação do leitor e acentuar a impressão diante do sobrenatural.

Na adaptação, Darabont optou por não preservar essa característica devido a questões culturais do meio artístico. No cinema, o público está acostumado a respostas e explicações para os mistérios da trama⁵, o que por vezes rende acusações de simplificação, mas, como veremos, não é o caso aqui. O diretor preferiu preencher essas lacunas no enredo dando pistas mais nítidas de que a abertura, pelo exército, de uma janela para outra dimensão teria causado o nevoeiro. Além do enforcamento dos soldados, o filme também mostra a movimentação de carros do exército antes da chegada do nevoeiro e, no interior do supermercado, David observa os diálogos secretos entre soldados, onde ocorre a elipse do som, ou seja, o espectador não ouve o que as personagens estão falando e é levado a criar conjecturas e suspeitas em relação à atitude dessas personagens. No entanto, o que realmente preenche essa lacuna e comprova essa teoria da origem do nevoeiro é a cena em que algumas personagens, juntamente com David, vão até a farmácia ao lado do supermercado e encontram, dentre

⁵ Fredric Jameson (1992, p. 19, tradução nossa) chega a afirmar que “Mesmo que você seja um leitor de Kafka, ou Dostoiévski, quando você assiste a um seriado policial ou de detetive, você o faz na expectativa do formato estereotipado e ficaria incomodado em perceber a narrativa em vídeo fazendo demandas de “Alta Cultura” a você”.

várias pessoas mortas, um militar, que, à beira da morte, confessa que a culpa do desastre era realmente “deles”. Mais que prontamente acusar o cinema de simplificação e explicação desnecessária, é interessante pensar o porquê desse tipo de recurso: se, por um lado o espectador é roubado da dúvida, por outro se abre uma possibilidade de interpretação da explicação como crítica política.

O não fechamento do romance acerca da causa não tira a certeza de leitores menos proficientes de que a culpa é realmente do exército, sendo essa a única hipótese disponível, enquanto a explicação do filme o leva para caminhos interpretativos que o deslocam do óbvio. Por um lado, a não aceitação do exército como culpado no conto implicaria um tipo específico de leitor, posto que, em obras mais comerciais, espera-se que essas explicações sejam mais facilmente disponíveis, assim como no cinema *blockbuster*. Assim, o fato de se sugerir uma explicação e não se refutá-la ficaria imprimido na compreensão da leitura, se não como causa absoluta, pelo menos como probabilidade. Por outro lado, a especificação da causa no filme, mesmo vista inicialmente como certeza, abriria as portas da interpretação para discussões sobre essa causa, especificamente sobre o papel do exército na segurança da nação.

Nesse sentido, considerando que o filme foi lançado em 2007, anos finais da presidência de George W. Bush, que foram marcados por guerras iniciadas por motivos torpes e acusações de opressão militar em relação à própria população estadunidense⁶, a culpa sobre o exército sugere interpretações sobre o fato de que o papel de defesa do exército americano estaria dando lugar a uma função mais opressora e violenta, em nome de uma democracia que seria destruída justamente pelos recursos que são impetrados para sua defesa.

Outra mudança no enredo feita pelo diretor da adaptação, ainda mais profunda e movida também por questões culturais, ocorre no final da trama. No conto, as personagens que saíram do supermercado, incluindo o protagonista, continuam vagando pelo nevoeiro tentando sobreviver, se escondendo onde puderem. O narrador-personagem indica que deixará o seu relato escrito no balcão de um restaurante para que alguém o encontre, essa é outra estratégia comum das narrativas de terror, como se o leitor estivesse lendo um diário real de alguém que viveu aqueles acontecimentos fantásticos:

Há um restaurante aqui, um típico restaurante Hojo, com refeitório e um comprido balcão para almoço, em forma de ferradura. Deixarei estas páginas em cima do balcão e, um dia, talvez alguém as encontre e as leia.
Uma palavra.
Se apenas eu a tivesse ouvido realmente... Se apenas...

⁶ A esse respeito, cf. o documentário *Fahrenheit 11* de setembro, dirigido por Michael Moore. Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.18-32, 2020.

Vou agora para a cama. Entretanto, primeiro quero beijar meu filho e sussurra duas palavras em seu ouvido. Contra os sonhos que possam surgir, sabe como é. Duas palavras que soam um pouco parecidas. Uma delas é Hartford. A outra é “hope” — esperança. (KING, 2008, p. 136)

Como observamos nesses últimos parágrafos do conto de King, não há um fechamento real da história, cabe ao leitor tentar imaginar o que poderia acontecer depois: o nevoeiro se dissiparia e eles sobreviveriam? Ou eles acabariam sendo devorados pelos monstros? Pode-se pensar em inúmeras possibilidades para o destino dessas personagens.

Darabont, no entanto, decide dar um novo final para sua trama, inclusive, um final dos mais dramáticos para o protagonista que poderia ser imaginado pelos leitores do conto. As personagens que estão vagando pelo nevoeiro, após ficarem sem gasolina no carro, decidem acabar com suas vidas antes de serem devorados, no entanto, não há balas o suficiente no revólver para todos. Então, David se voluntaria a permanecer vivo e esperar a morte mais assustadora. Após dar um tiro em cada um dos tripulantes do carro, inclusive de seu próprio filho, David avista o exército chegando e acabando com os monstros escondidos no nevoeiro.

Dessa forma, o diretor aparentemente atendeu às expectativas de parte do público do cinema, que normalmente aguarda um encerramento das histórias, acrescentando valores ao proposto pelo conto, mas na realidade a continuação que encerra a narrativa fílmica igualmente não traz um desfecho completo. Ao pensar em como o final do filme se organiza, a chegada do exército não garante a vitória dos humanos em relação aos monstros, posto que nem sabemos quantos são ou faltam ser vencidos; além disso, a jornada do personagem principal, e principal ligação emocional com o espectador, não termina como aos outros ocupantes do carro, e seu futuro permanece tão incerto quanto no romance. Assim, essa ampliação com tom de desfecho termina por não dar um fechamento completo, diferente daquele do conto, mas igualmente incerto. Podemos ainda, em relação a esse final, voltar ao convite do diretor em relação ao papel do exército, considerando que o causador do problema também termina sendo a única força capaz de resolvê-lo, levando a uma correção da primeira impressão, de que o problema não é o exército em sua essência, mas o uso que se dá ele.

Como vimos, então, Darabont desenvolveu sua adaptação do conto de King fazendo uma seleção de quais de suas características ele manteria ou descartaria, levando em consideração a linguagem cinematográfica, os recursos que o cinema dispõe para transmitir essa linguagem, como imagem, som, luz, movimento de câmera, ângulo de filmagem, montagem etc., e o contexto desse meio de expressão. Assim como não podemos criticar o Transversal – Revista em Tradução, Fortaleza, v.6, n.10, p.18-32, 2020.

diretor por ele não ter mantido todos os aspectos do conto, por se tratar de outra obra, em outra mídia e com contexto de produção diverso, também não poderíamos exigir que ele fosse fiel a todas as características que ele decidiu manter.

O próprio Stephen King, ao escrever o conto, recebeu influências de vários autores da literatura de terror. Da mesma forma, o diretor não foi o primeiro, e certamente não será o último a utilizar esses recursos cinematográficos para produzir um filme de horror. Como afirma Bakhtin (2016, p. 26), "cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados", ou seja, todos os enunciados, incluindo os enunciados artísticos (literários, cinematográficos, etc.), formam uma cadeia intermitente de discursos que se relacionam, se contrastam, se reconstróem e se completam.

Nesse sentido, verificamos os meios e materiais de expressão do cinema utilizados por Frank Darabont para apresentar a sua interpretação da obra de King. Analisamos, também, que o cineasta escolheu não preservar algumas características do enredo do conto a fim de atender às expectativas do público do cinema. No caso, seja mantendo certas características do conto ou apresentando uma nova perspectiva ao enredo, o diretor transformou uma forma de expressão produzida em uma mídia particular e em certo contexto cultural, em outra forma de expressão produzida em outra mídia mais complexa e em um contexto cultural diferente.

Assim sendo, nossa análise levou em consideração essas características distintas entre os dois gêneros, procurando avaliar não o produto acabado, mas o processo de construção de sentidos realizado pelo diretor da obra cinematográfica. Segundo Stam (2006), adotar esse tipo de análise intertextual em oposição à abordagem tradicionalista que faz julgamentos a respeito da superioridade do cânone literário, não nos impede de tomarmos juízo a respeito da qualidade de uma adaptação. Assim, chega-se à conclusão de que a crítica de adaptações, a partir das noções de dialogismo propostas por Bakhtin ([1963] 2015), traz uma nova gama de possibilidades interpretativas, em relação às abordagens anteriores, mitigando um discurso prescritivo sobre as adaptações para falas que valorizam cada objeto em suas possibilidades de realização. No caso em questão, as escolhas de Frank Darabont, diretor de *O nevoeiro*, passam a ser consideradas como releituras e diálogos com o texto-fonte, e o que eram em outras teorias consideradas perdas indesculpáveis, passam a figurar como ganhos em outras perspectivas.

Referências

BAKHTIN, M. O discurso em Dostoiévski. In: _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, [1963] 2015, p. 47-78.

BAKHTIN, M. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. **Teoria do Romance I: a estilística**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, [2012] 2015, p. 47-78.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso** Trad. Paulo Bezerra. 1ª Ed. São Paulo: Editora 34, [1895-1975] 2016.

BLUESTONE, George. **Novels into films: the metamorphosis of fiction into cinema**. Los Angeles: University of California Press, 1957.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, [2004] 2006.

CHATMAN, Seymour. **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Trad. Júnia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, [1987] 2006.

DINIZ, T. F. N. Tradução intersemiótica: do texto para a tela. In: **Cadernos de Tradução**, número 3, Florianópolis, 1998, p. 313-338. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5390/4934>>. Acesso em 05 mai. 2020.

FAHRENHEIT 11 DE SETEMBRO. Michael Moore. Estados Unidos: Europa Filmes, 2004.

FONSECA <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/6027/4343>

GENETTE. GÉRARD. **Figuras III**. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, [1972] 2017.

JAMESON, Fredric. **Signatures of the visible**. New York: Routledge, 1992.

KING, S. **O Nevoeiro**. Versão e-book: Ciro Haxāmš. São Paulo: Editora Ponto de Leitura, 2008. Disponível em: <https://static.tumblr.com/ti8i87n/qW0n9hkl3/o_nevoeiro_-_stephen_king.pdf>. Acesso em 05 mai. 2020.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

O NEVOEIRO. Frank Darabont. Estados Unidos: Paris Filmes, 2007.

STAM, R. Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. (Ed.) **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. In: CORSEUIL, A. R. (Ed.) **Ilha do desterro: Film Beyond Boundaries**. Florianópolis, UFSC, n° 51, Jul/Dez 2006, p. 19-53. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/issue/view/653>>. Acesso em 20 set. 2017.