



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

SIMONE DOS SANTOS MACHADO NASCIMENTO

**O PRINCÍPIO DO *ICEBERG* NAS TELAS: PERSONAGEM E ESPAÇO NA
CONSTRUÇÃO DE UM HEMINGWAY FICCIONAL**

FORTALEZA

2018

SIMONE DOS SANTOS MACHADO NASCIMENTO

**O PRINCÍPIO DO *ICEBERG* NAS TELAS: PERSONAGEM E ESPAÇO NA
CONSTRUÇÃO DE UM HEMINGWAY FICCIONAL**

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

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

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

N198p Nascimento, Simone dos Santos Machado.

O princípio do iceberg nas telas : personagem e espaço na construção de um Hemingway ficcional /
Simone dos Santos Machado Nascimento. – 2018.
210 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2018.

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

1. Literatura. 2. Conto moderno. 3. Arte da omissão. 4. Adaptação cinematográfica. I. Título.

CDD 400

SIMONE DOS SANTOS MACHADO NASCIMENTO

**O PRINCÍPIO DO *ICEBERG* NAS TELAS: PERSONAGEM E ESPAÇO NA
CONSTRUÇÃO DE UM HEMINGWAY FICCIONAL**

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

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

Qualificada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

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

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Prof^a. Dr^a. Lourdes Bernardes Gonçalves
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Maria da Salete Nunes
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof^a. Dr^a. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus, autor da minha fé.

Aos meus pais José Armando e Domingas, que por toda sua vida e em meio a tantas dificuldades, criaram a mim e ao meu irmão com o melhor que tinham e podiam nos dar, além da grande admiração que manifestam por mim.

Ao meu irmão Alexandre, meu companheiro e confidente.

Ao meu querido esposo, Maurinício, meu companheiro e fonte de apoio incondicional.

Ao meu amado filho, Ruan Guilherme, a minha maior alegria e inspiração.

A Marisa Ester a caminho, a realização de um sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva, pela excelente orientação em cada passo rumo ao amadurecimento desta pesquisa.

Aos professores participantes da Banca Examinadora, Dr. Charles Ponte, Dr^a. Lourdes Bernardes, Dr^a. Maria da Salette Nunes e Dr^a. Ana Maria Pompeu, pelo tempo dispensado na leitura deste trabalho e pela valiosa contribuição para futuras reflexões.

À secretaria do Curso de Pós-Graduação em Letras, especialmente, ao técnico administrativo Victor, pelo apoio nos procedimentos acadêmicos.

À Casa de Cultura Britânica, pela autorização de horário especial de trabalho a fim de que eu pudesse me dedicar aos estudos.

Às amigas Marlúcia e Aila, pelo estímulo e companheirismo na jornada acadêmica, bem como pela amizade que excede o espaço universitário.

Aos amigos Carlos e Geórgia, por compartilharem material acadêmico precioso para esta pesquisa.

Aos professores do PPGL, pelo conhecimento e crescimento acadêmico que têm me proporcionado ao longo do curso.

RESUMO

Ernest Hemingway é um escritor moderno norte-americano famoso por seu estilo simples, objetivo e cuidadosamente estruturado, que buscava aproveitar ao máximo o mínimo de informação possível. Esse estilo de escrita foi definido pelo próprio autor como a arte da omissão, traço que passou a ser denominado de princípio do *Iceberg* (BAKER, 1974, p. 126). Assim, esta tese investiga como esse princípio é trabalhado pelo escritor nos contos “The Killers” (1927) e “The Snows of Kilimanjaro” (1938) e como se deu a releitura em suas respectivas adaptações cinematográficas, a saber, *The Killers* (1946), do diretor Robert Siodmak, e *The Snows of Kilimanjaro* (1952), dirigido por Henry King. Utilizamos como fundamentação teórica discussões relacionadas à literatura comparada (CARVALHAL, 1986; COUTINHO, 2011), aos estudos da tradução (TOURY, 1995; BASSNETT, 2005) e à adaptação fílmica (LINS, 1984; STAM, 2006; 2009). Nossa finalidade é observar como o recurso da omissão é explorado por Hemingway no texto literário e pelos diretores nos textos fílmicos, especificamente no que diz respeito à construção das personagens centrais e do espaço narrativo. A revisão bibliográfica realizada mostrou-nos que a produção de filmes inseridos no sistema hollywoodiano obedece a um conjunto de princípios recorrentes desde a primeira metade do século XX. Além disso, as leituras efetuadas indicaram que os gêneros fílmicos de melodrama e *film noir* foram utilizados para instituir valores morais na sociedade norte-americana, sobretudo, após a Segunda Guerra Mundial. No que diz respeito a Hemingway e sua produção, o estudo bibliográfico mostrou que escritor e obra se fundem tanto na ficcionalização da vida pessoal e profissional quanto na construção das narrativas. Talvez, por essa razão, suas obras tenham conquistado um público amplo e variado, também influenciado uma geração de jovens a adotarem os padrões de Hemingway e suas personagens em seu modo de vida (WILSON, 2005; PRIETO, 2011). A análise dos contos mostrou que ambos obedecem aos critérios formais do princípio do *Iceberg*. Identificamos ainda que os heróis dessas narrativas seguem o código de honra estabelecido pelo escritor e que os elementos da composição do espaço podem revelar informações importantes para a construção das personagens hemingwaynianas. A análise das adaptações fílmicas, por outro lado, mostrou que os diretores lidaram com os contos de forma distinta. Em *The Killers*, acreditamos que Siodmak tenha proposto um princípio do *Iceberg* próprio para a produção. As pistas deixadas na cena, bem como a utilização de aspectos comuns na obra de Hemingway, fornecem informações acerca das personagens e estimulam o espectador a uma leitura mais atenta do que é mostrado na tela. Em *The Snows of Kilimanjaro*, King propôs uma narrativa distinta e optou por um final mais palatável e uma narrativa mais detalhada que facilitasse a leitura linear para o público. Acreditamos que ambas as adaptações propõem aplicações sociais para o público da época como forma de difundir valores morais, especialmente, entre os norte-americanos e que um recorte maior de adaptações poderia reforçar ou refutar a ideia de uma identidade ficcional de Hemingway.

Palavras-chave: Literatura. Conto moderno. Arte da omissão. Adaptação cinematográfica.

ABSTRACT

Ernest Hemingway is a modern American writer who has been famous for his simple, objective and carefully structured style, which sought to make the most of as little information as possible. This writing style was defined by the author as the art of omission, a particular aspect which has become known as the Iceberg principle (Baker 1974, p. 126). Thus, this doctoral dissertation investigates how the writer worked this principle in the short stories “The Killers” (1927) and “The Snows of Kilimanjaro” (1938) as well as in their respective film adaptations, namely, *The Killers* (1946, directed by Robert Siodmak) and *The Snows of Kilimanjaro* (1952, directed by Henry King). The theoretical background discussions are related to comparative literature (CARVALHAL, 1986; COUTINHO, 2011), translation studies (TOURY, 1995; BASSNETT, 2005) and film adaptation (LINS, 1984; STAM, 2006; 2009). Our main objective is to observe how such principles are developed in both the literary and filmic texts, regarding the construction of the central characters and the narrative space. The literature review we have made has shown us that the film production carried out according to the Hollywood system follows a set of recurring principles based on the first half of the twentieth century. In addition, our readings have pointed out that the filmic genres as melodrama and *noir* film were used to establish moral values in the American society, especially after World War II. In regard to Hemingway and his production, the bibliographic study has shown that both writer and his literary work merge in the fictionalization of personal and professional life as in the construction of his narratives. Perhaps for this reason, his production has achieved a wide and varied public, and influenced a generation of young people to adopt Hemingway’s standards and its characters in their way of life as well. The analysis of the short stories has suggested that both obey the formal criteria of the principle of Iceberg. We have further identified that the heroes of those narratives follow the code of honor established by the writer, also that the elements of space composition can reveal important information for the construction of Hemingway’s characters. The analysis of the film adaptations, on the other hand, has shown that the directors dealt with the short stories in different ways. In *The Killers*, we believe that Siodmak has proposed a particular principle of Iceberg for his production. The clues left in the scene, as well as the use of common features in Hemingway's work, may provide information about the characters and stimulate the viewer to a closer reading of what is on the screen. In *The Snows of Kilimanjaro*, King has suggested a distinct narrative and opted for a more pleasant, end and a more detailed narrative to facilitate linear reading for the public. We believe that both adaptations have proposed social applications to the public at the time as a way of spreading moral values, especially among North American people, also that a larger clipping of adaptations could reinforce or refute the idea of a Hemingway fictional identity.

Key words: Literature. Modern short story. Art of omission. Film adaptation.

TABELA DE QUADROS

Quadro 1 – Organização espacial em “The Killers”	114
Quadro 2 – Organização espacial em “The Snows of Kilimanjaro”	125

TABELA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 – Ponto de vista narrativo. Cena de abertura	141
Figuras 3 e 4 – Descrição do plano aberto como ponto de vista narrativo	146
Figuras 5 a 7 – Progressão para o <i>close-up</i> como ponto de vista narrativo	149
Figura 8 – Marcação de <i>flashbacks</i> por meio de <i>cross dissolve</i>	152
Figuras 9 e 10 – O ferimento de Ole Anderson	154
Figuras 11 e 12 – Par feminino antagônico: entre dois caminhos	156
Figuras 13 a 15 – O espelho como elemento espacial	161
Figuras 16 e 17 – A escadaria como elemento espacial	166
Figuras 18 a 22 – O ponto de vista narrativo	182
Figura 23 – A ferida na perna de Harry	186
Figuras 24 e 25 – O par antagônico feminino: Cynthia e Helen	187
Figuras 26 a 28 – Helen e sua ascensão de objeto a sujeito	189
Figura 29 – A cama e a barraca como elementos espaciais	193

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O CINEMA HOLLYWOODIANO E A ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS: DA EXPRESSÃO DE ARTE À CULTURA POPULAR	15
2.1	O sistema cinematográfico de Hollywood: práticas e desafios	15
2.1.1	<i>A técnica hollywoodiana e o encantamento do espectador</i>	21
2.1.2	<i>Do melodrama e film noir hollywoodianos à adaptação de valores sociais</i>	33
2.2	A adaptação cinematográfica e sua relação com a obra literária	48
2.2.1	<i>A adaptação cinematográfica e os Estudos da Tradução</i>	51
2.2.2	<i>A adaptação cinematográfica e sua relação dialógica com outros textos</i>	61
3	HEMINGWAY E SUA TRAJETÓRIA DE ESCRITA NO SISTEMA LITERÁRIO NORTE-AMERICANO	67
3.1	As obras de Hemingway: uma fusão entre autor e ficção	68
3.2	Hemingway, o conto moderno e o princípio do <i>Iceberg</i>	80
3.3	Hemingway e o impacto de sua produção literária na sociedade americana pós-guerra	98
3.3.1	<i>O princípio do Iceberg no conto <i>The Killers</i>: personagem e espaço pelo amadurecimento do homem moderno</i>	106
3.3.2	<i>O princípio do Iceberg no conto <i>The Snows of Kilimanjaro</i>: personagem e espaço pela conquista do mundo perdido</i>	118
4	DE HEMINGWAY E SUA TEORIA DO ICEBERG PARA O CINEMA	128
4.1	Traduzindo Hemingway para o cinema	129
4.1.1	<i>O princípio do Iceberg em <i>The Killers</i>, por Robert Sidmak</i>	130
4.1.1.1	<i>O diretor e suas produções em Hollywood</i>	131
4.1.1.2	<i>Do conto para a tela</i>	138
4.1.1.2.1	O protagonista sob o ponto de vista narrativo	145
4.1.1.2.2	O protagonista a partir de elementos hemingwaynianos	152
4.1.1.2.3	O protagonista e sua relação com elementos de composição do espaço	157
4.1.2	<i>O princípio do Iceberg em <i>The Snows of Kilimanjaro</i>,</i>	

	<i>Por Henry King</i>	168
4.1.2.1	<i>O diretor em suas produções em Hollywood</i>	170
4.1.2.2	<i>Do conto para a tela</i>	175
4.1.2.2.1	O protagonista sob o ponto de vista narrativo	179
4.1.2.2.2	O protagonista a partir de elementos hemingwaynianos	184
4.1.2.2.3	O protagonista e sua relação com elementos de composição do espaço	190
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	208

1 INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento, o cinema tem estabelecido uma relação estreita com a literatura. A possibilidade de construir narrativas utilizando técnicas e recursos que lhe são peculiares levou o cinema a adaptar obras literárias por várias razões: proporcionar um novo olhar sobre obras existentes, divulgar obras e autores para novos públicos, produzir lucro para seus produtores ou testar novas possibilidades como expressão de arte, entre outras. O fato é que a proximidade entre cinema e literatura tem fomentado vários estudos envolvendo esses meios. E as obras de Hemingway não fugiram desse processo tanto em virtude da notoriedade alcançada pelo escritor e suas obras, dentro e fora dos Estados Unidos, como pelo vasto número de adaptações cinematográficas que suas obras receberam a partir da primeira metade do século passado.

O interesse de pesquisa na área surgiu a partir de discussões travadas no Grupo de Estudos em Tradução, Cultura e mídia, na Universidade Federal do Ceará, sob a coordenação do professor Dr. Carlos Augusto Viana da Silva. Os encontros envolviam reflexões sobre princípios teórico-metodológicos da tradução e suas interfaces entre literatura e cinema. A escolha dos contos de Hemingway como objeto de estudo deu-se em função de nossa afinidade com as leituras de seus contos durante o curso de graduação em Letras, na Universidade Estadual do Ceará, ao estudar obras literárias modernas na disciplina Literatura Inglesa II. Chamou nossa atenção tanto o estilo conciso do autor na construção de suas narrativas, considerado uma de suas características marcantes, quanto o grande número de adaptações fílmicas baseadas em seus textos.

Considerando que adaptações de obras literárias dialogam, necessariamente, com as obras de partida, começamos a indagar se os aspectos particulares da escrita de Hemingway influenciariam a forma como os diretores produzem seus filmes. Surgiram, então, alguns questionamentos: como os diretores lidaram com o recurso da omissão de Hemingway em seus filmes? As estratégias utilizadas pelos diretores foram recorrentes em mais de um filme? As adaptações tendem a apresentar uma relação de aproximação ou distanciamento com as obras literárias? Que implicações as estratégias utilizadas pelos diretores trouxeram para a recepção das adaptações fílmicas?

Apesar da notoriedade e da influência da produção de Hemingway nos estudos literários e no cinema, ainda há poucas pesquisas envolvendo uma investigação das

adaptações fílmicas de suas obras. Por esse motivo, acreditamos que a pesquisa em tela se justifica, uma vez que investigamos um aspecto do autor, neste caso o princípio do *Iceberg* (BAKER, 1974), sob ponto de vista específico: a construção da personagem principal e seu espaço por meio do diálogo estabelecido entre as obras literárias e os filmes delas derivadas e a possível construção de uma identidade norte-americana no período pós-guerras nessas adaptações.

Para essa perspectiva de análise do princípio do *Iceberg* de Hemingway, estabelecemos um *corpus* que inclui obras representativas do autor – os contos “The Killers” (1927) e “The Snows of Kilimanjaro” (1938) –, além de suas respectivas adaptações hollywoodianas para o cinema, feitas na primeira década após a Segunda Guerra Mundial, a saber, *The Killers* (1946), do diretor Robert Siodmak, e *The Snows of Kilimanjaro* (1952), dirigido por Henry King. O objetivo é verificar se produções fílmicas de um mesmo período oferecem um olhar específico a respeito da imagem de Hemingway como escritor no sistema literário norte-americano, sob a perspectiva de diferentes diretores, e de que forma essa imagem foi trabalhada em cada adaptação. Ou seja, o intuito é o de investigar se as estratégias utilizadas pelos diretores corroboram ou não a construção de uma “identidade ficcional” comum do autor naquele período.

Trata-se de um *corpus* representativo por, pelo menos, dois motivos: primeiro, esses trabalhos abordam temas semelhantes, como a morte, o sentimento de perda e a desilusão, ainda que sob prismas diversos; em segundo lugar, essas obras possuem aspectos formais que esboçam o princípio do *Iceberg* de Hemingway, foco de investigação neste trabalho. Entendendo que o recurso literário utilizado pelo autor abrange todo o aspecto formal de sua obra, nossa análise é centrada, especificamente, na construção da personagem central e o espaço de cada narrativa.

É oportuno esclarecer que o estudo proposto não busca uma interpretação que se pretende única, a intenção é colaborar para a compreensão das estratégias utilizadas pelos diretores na construção das características literárias de Hemingway nas adaptações fílmicas. Isto envolve não apenas identificar as estratégias utilizadas pelos diretores ou as normas cinematográficas em vigor nos Estados Unidos após a Segunda Guerra, mas também conhecer o contexto no qual esses filmes foram produzidos. Por meio do contexto, podemos pensar a respeito da projeção dos contos escolhidos na esfera da tradição literária canônica e da indústria do cinema, refletir acerca da interação dos espectadores daquele período com os

textos de Hemingway e do impacto das adaptações sobre o público leitor das obras do autor da mesma época.

Esta tese está fundamentada em princípios das teorias de adaptação cinematográfica e análise literária (teoria e crítica) e encontra-se dividida em mais três capítulos, além desta introdução. No segundo capítulo, nossa discussão está relacionada ao sistema cinematográfico de Hollywood. Nele, abordamos o estatuto do cinema enquanto arte sob duas perspectivas: primeira, o reconhecimento do cinema enquanto produção artística se comparado às demais formas de arte (JAMESON, 1992; STAM, 2009) e, segunda, a importância do cinema hollywoodiano enquanto cultura de massa no âmbito cinematográfico, bem como suas especificidades em relação a outras propostas fílmicas (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994; STAM, 2009). Em seguida, refletimos a respeito do espectador e seu encantamento pela produção fílmica e apresentamos uma descrição dos princípios utilizados pelo cinema norte-americano na tentativa de atender às expectativas do seu público, especificamente, nas produções de melodramas e *films noir* (AUMONT et al., 1995; XAVIER, 2003; BORDWELL, 2005). Ainda nessa seção, examinamos alguns preceitos da literatura comparada e da tradução, tais como as reflexões acerca da natureza e do funcionamento do texto, das funções que ele exerce no sistema que integra, das relações dialógicas que vinculam a literatura e outros sistemas semióticos, especialmente o cinema (STAM, 1992; 2000; 2009; COUTINHO, 2011; CATTRYSSSE, 2014).

No terceiro capítulo, tratamos do escritor Ernest Hemingway e sua produção literária, no intuito de compreender como e por que ele tornou-se um ícone da literatura moderna norte-americana (WEEKS, 1962; BAKER, 1971). Logo depois, contextualizamos a produção do autor inserida no movimento modernista, também discorreremos acerca do desenvolvimento do conto moderno e suas características a fim de perceber como Hemingway incorporou tais aspectos em sua obra (MAY, 1994; GRAY, 2004). Finalizando o capítulo, mostramos uma análise preliminar dos contos que compõem o *corpus* desta pesquisa, em que tentamos compreender como o princípio do *Iceberg* foi utilizado pelo escritor na construção da personagem e do espaço em cada narrativa.

No quarto, e último, capítulo apresentamos a análise das adaptações fílmicas *The Killers* e *The Snows of Kilimanjaro*. O estudo, de natureza descritivo-analítica, consta de um resumo a respeito do percurso profissional dos diretores na indústria hollywoodiana e suas principais características como profissionais. Nosso propósito foi identificar suas preferências

enquanto produtores e verificar se seus estilos são predominantes nessas adaptações ou se eles adotam comportamentos distintos nessas produções para privilegiarem o artista literário e suas características. Baseando-nos nas teorias da literatura, do cinema e da adaptação como tradução, citadas nos capítulos anteriores, desenvolvemos a análise das adaptações fílmicas. Vale ressaltar que a discussão desenvolvida durante a análise do *corpus* é fruto de nossa leitura, tanto das obras de Hemingway quanto das adaptações fílmicas selecionadas, mas regulada pela revisão bibliográfica realizada ao longo desta tese.

Como procedimento metodológico, primeiro, realizamos o fichamento dos contos e o levantamento dos trechos que se revelaram significativos para a análise. O fichamento teve como parâmetro aspectos relacionados ao princípio do *Iceberg*, tais como omissões, foco na ação/diálogo, redução de aspectos descritivos, dentre outros, que ofereceram elementos para a construção do protagonista e o espaço narrativo em cada texto. Em seguida, passamos à segmentação dos filmes, descrevendo blocos narrativos e detalhes de cenas importantes para a análise desta pesquisa, tais como montagem e suas relações, o espaço, posicionamento da câmera, foco, música etc. que, por sua vez, foram relevantes para a construção da personagem e do espaço fílmico em cada adaptação. Finalizadas essas duas etapas, analisamos as traduções de cada texto com base na identificação das estratégias, observando não apenas semelhanças, como também diferenças, entre obra literária e filme, inclusive o que foi recriado a partir do diálogo estabelecido entre eles e suas implicações no sistema cinematográfico.

2 O CINEMA HOLLYWOODIANO E A ADAPTAÇÃO DE OBRAS LITERÁRIAS: DA EXPRESSÃO DE ARTE À CULTURA POPULAR

“O diretor tem o poder de um verdadeiro artista.”

(André Bazin)

Este capítulo diz respeito a Hollywood, o império cinematográfico que tem, há décadas, se destacado no mercado e mantido uma interessante relação com o público dentro e fora dos Estados Unidos. Entre críticas que negam esses trabalhos enquanto expressão de arte, relegando-os à condição de triviais produtos de consumo e entretenimento, e análises que mostram como diretores norte-americanos contribuíram para o desenvolvimento das técnicas cinematográficas e inovaram em seus filmes mesmo inseridos em um meio de práticas sistematizadas, procuramos entender os atributos hollywoodianos e como eles atuam em situações que vão além do simples lazer.

Inicialmente, apresentamos uma descrição dos paradigmas hollywoodianos na produção de filmes, sobretudo aqueles que se estabeleceram a partir de 1920, e como eles podem ser utilizados para a construção da narrativa fílmica. Em seguida, tratamos do melodrama e do *film noir* dentro do cinema americano e dos aspectos ideológicos envolvidos nessas produções. Finalmente, nossa atenção é dirigida para a adaptação de obras literárias no sistema hollywoodiano e a utilização de escritores para a construção de ícones culturais na sociedade americana. Nesse ponto, estabelecemos as relações teóricas que interligam obra e filme as quais utilizamos para fundamentar a análise do *corpus* definido para esta pesquisa.

2.1 O sistema cinematográfico de Hollywood: práticas e desafios

As discussões relacionadas ao cinema e travadas no campo acadêmico têm, desde o século passado, orbitado entre o que é “ficção e não ficção, realista e não realista, *mainstream* e de vanguarda” no intuito de determinar qual extremo desses pares antagônicos melhor rotula o “verdadeiro” cinema (STAM, 2009, p. 19). Seja qual for a tendência de cada teórico, Stam (2009) salienta que esses aspectos *per se* não produzem debate frutífero e que todas essas variantes são merecedoras de valia e atenção.

A vasta produção teórica a respeito do cinema tem, amiúde, recorrido a outras áreas do saber, tais como literatura, sociologia e filosofia, dentre outras. Além disso, o enfoque dispensado às análises, bem como o tipo de profissional que reflete acerca desse meio audiovisual, influencia o tom da crítica. Como consequência, há uma teoria ampla e versátil que procura, de maneiras diversas, por especificidades, estabelecer um conjunto de características que possam definir o cinema e sua função. A esse respeito, Stam observa que:

A insistência quanto às diferenças e semelhanças entre o cinema e as demais artes constituía uma forma de legitimação de um meio ainda excessivamente jovem, um modo de dizer não apenas que o cinema era tão bom quanto as outras artes, mas também que deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética (STAM, 2009, p. 50).

É possível que todo o alvoroço em torno do âmago do cinema tenha ocorrido pelo fato de ser ele uma arte capaz de abranger inúmeras formas artísticas sem, contudo, constituir-se em nenhuma delas. À guisa de ilustração, o cinema assemelhava-se à fotografia, porém atrelado ao movimento; tal qual a escultura, era capaz de exibir profundidade sob diversos ângulos, no entanto, seu foco não dependia do movimento ou da vontade do espectador; ao modo do teatro, o cinema consistia em uma representação de fatos, entretanto, era imune às variações advindas do improviso ou da atuação dos atores; com o tempo, o cinema passou a compor uma narrativa, mas não exclusivamente de palavras escritas como fazia a literatura, ele contava com a imagem, o som, a iluminação, o desempenho dos atores, dentre outros elementos constitutivos do filme.

Considerando-se todas essas habilidades, era impossível negar ao cinema o estatuto de meio artístico. Stam (2009), que se dedica a apresentar um esboço histórico da teoria cinematográfica, menciona que o cinema não somente assimilava as artes espaço-temporais mencionadas anteriormente, mas também produzia uma estética original. Contudo, não demorou para que essa nova forma de arte esbarrasse em outra questão: como conciliar o patamar artístico do cinema com a grande produção em massa que surgia? À medida que a produção cinematográfica passa a construir uma narrativa linear e a abordar temas triviais no intuito de alcançar um público cada vez maior, ela é acusada de aniquilar “o seu potencial para a criação de uma arte insurrecional, convulsiva e anticanônica” (STAM, 2009, p. 74).

Tal questionamento irrompeu como pauta nas discussões porque, tradicionalmente, a arte era produto para um seleto grupo intelectualizado capaz de entender e apreciar aquilo que era invisível aos demais. Amparado nesse pensamento, estabeleceu-se o

que Jameson (1992) denomina alta cultura, cujo extremo contrário é chamado cultura de massa. Em outras palavras, a alta cultura seria autônoma, adversa a normas e convenções previamente estabelecidas e, portanto, inovadora. A cultura de massa constituir-se-ia na extremidade oposta, ou seja, degradada pelo reducionismo e pela repetição de princípios normativos que a tornariam popular, no sentido de tornar-se acessível a diferentes estratos sociais.

A despeito do espaço hierarquizante construído em torno da categoria de “massa”, sendo esta considerada inferior à alta cultura pela crítica tradicional, parece-nos que o êxito comercial da cultura de massa resultou dos aspectos antes considerados sua fraqueza: a repetição sistemática de normas e seu caráter popular tornaram-na legítima, aceita e difundida junto ao público consumidor. Este é um fato relevante para Jameson (1992), uma vez que, para o autor, a cultura de massa foi fomentada pela industrialização e pelo capitalismo, característicos da modernidade, e beneficiada pela condição de mercadoria destinada ao consumo.

A modernização dos meios de produção fez com que a qualidade dos objetos em geral cedesse lugar à quantidade. Na concepção de Jameson (1992, p. 11), “uma coisa de qualquer tipo foi reduzida a um meio para seu próprio consumo. Ela não tem mais nenhum valor qualitativo em si, mas apenas até onde possa ser ‘usada’”.¹ As máquinas aceleraram o processo laboral, produziram a segmentação das atividades artesanais e introduziram novas concepções na sociedade que se voltava ao consumismo. Por essa razão, a “essência” da obra de arte, tão cara aos intelectuais defensores da alta cultura, tem seu brilho ofuscado pela réplica, pela cópia, pela repetição de produtos para compra, cenário, portanto, favorável ao crescimento da cultura de massa.

Os argumentos apresentados em favor da cultura de massa, até este ponto, não pretendem sobrepor-la à alta cultura, mas chamar a atenção para duas questões: primeira, ambas possuem relevância histórica e social e, segunda, a existência de uma pressupõe a presença da outra. Esses aspectos são reforçados por Jameson ao admitir a cultura de massa enquanto arte e incluí-la na definição kantiana enquanto “uma atividade orientada a uma meta que, não obstante, carece de propósito ou um fim prático no ‘mundo real’ dos negócios,

¹ “(...) a thing of whatever type has been reduced to a means for its own consumption. It no longer has any qualitative value in itself, but only insofar as it can be ‘used’”.

da política, ou da práxis humana concreta em geral”² (JAMESON, 1992, p. 10). Sob a condição de que se trate de trabalhos bem-sucedidos, o espectador é arrebatado a um estado de contemplação, que o interrompe de suas atividades rotineiras, tanto por obras da alta cultura quanto da cultura de massa.

Além de conceder à cultura de massa o estatuto de arte, o autor ainda defende a suspensão do julgamento estético como critério de comparação entre essas culturas e sua mudança por um entendimento de alta cultura e cultura de massa enquanto pares dialéticos correlacionados historicamente, isto é, “fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo”³ (JAMESON, 1992, p. 14).

Dessa forma, se a sugestão apontada por Jameson não põe fim à querela que questiona o caráter artístico do cinema face à grande produção em massa, acreditamos que ela seja uma alternativa, sob a qual nos amparamos neste trabalho, para relacionar o meio cinematográfico, sobretudo no contexto de Hollywood, à condição de arte e cultura de massa simultaneamente. Isto porque se, inicialmente, o cinema teve de lutar para assegurar seu patamar artístico dentre as demais formas de expressão de arte já consagradas, posteriormente, o âmbito cinematográfico foi dividido entre o que, dentro dele, poderia ser categorizado tradicionalmente como arte/não-arte ou alta cultura/cultura de massa.

Em um capítulo dedicado ao estudo do valor da arte no livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Compagnon (2012) comenta acerca dos parâmetros utilizados por críticos literários para apreciação de uma obra. É sua intenção discutir por que determinadas produções são prestigiadas com sua inclusão em um cânone literário em detrimento de outras que lhes são contemporâneas. Face à divergência entre o rigor da análise científica, que almeja objetividade e neutralidade de resultados, e a parcialidade da avaliação crítica, que, não raro, sustenta seus argumentos subjetivamente, guiados por afinidade e preferência, Compagnon alerta o leitor para a fragilidade da questão e esclarece que qualquer “estudo literário depende de um sistema de preferências, consciente ou não” (COMPAGNON, 2012, p. 222). Assim sendo, a escolha da teoria para a análise de um texto implicará em um estudo mais ou menos subjetivo. Essa escolha talvez explique porque há variação entre a opinião crítica acerca de uma mesma obra, isto é, se houvesse uma essência

² “(...) a goal-oriented activity which nonetheless has no practical purpose or end in the ‘real world’ of business or politics or concrete human praxis generally”.

³ “(...) objectively related and dialectically interdependent phenomena, as twin and inseparable forms of the fission of the aesthetic production under capitalism”.

imane ao próprio objeto, não haveria discordância entre o valor da arte e não haveria cânones distintos, mas apenas um, o cânone com estatuto de universal, sem questionamentos.

A título de esclarecimento, o autor mostra como a concepção dos termos cânone e clássico (utilizados neste texto como sinônimos) varia em função do momento histórico e/ou cultural. Para fortalecer sua argumentação, o autor mostra o exemplo dos gregos, que sempre foram considerados clássicos por constituírem um modelo formal a ser imitado; o cânone religioso ocidental foi constituído por uma relação de livros “reconhecidamente inspirados”, logo, detentores de autoridade se comparados a outros exemplares que versavam sobre o divino; os românticos romperam com a tradição clássica e estabeleceram um cânone que representava a identidade nacional em seus países.

Cada clássico consolidado em seu tempo, Compagnon declara que a “obra de valor é a obra que se continua a admirar, porque ela contém uma pluralidade de níveis capazes de satisfazer uma variedade de leitores” (COMPAGNON, 2012, p. 225). Em outras palavras, a obra de valor é aquela que resiste ao tempo e se adapta a novos espaços, oferecendo a possibilidade de novas leituras, construções de sentido e ampliação de público. O valor, tomado no sentido de substância imanente, não deve ser relevância científica, tampouco servir de critério para análise nos estudos literários ou de outras artes.

A despeito das observações apontadas por Compagnon, é importante mencionar que, durante séculos, a Europa, sobretudo a França, ditou as tendências artísticas em voga e foi considerada como o centro produtor de cultura no ocidente. Praticamente todos os movimentos de vanguarda tiveram sua origem no “velho mundo” e todos eles gloriaram-se de apresentar uma estética singular, diferente dos anteriores, cujas produções eram essencialmente artesanais sem qualquer relação com a produção em massa, ou seja, industrial. Esse discurso não se perpetuou sem propósito. Ele foi (e ainda é) uma tentativa de negar quaisquer outros valores que ameaçassem a hegemonia europeia.

No âmbito cinematográfico, isso não fugiu à regra e todo o esforço foi direcionado para a cristalização do seguinte pressuposto: os filmes eram abalizados como arte quando seguiam parâmetros europeus; no entanto, apenas como produtos para diversão quando se tratava das produções americanas. Esse pensamento propagou-se entre alguns críticos europeus e sentenciou o cinema hollywoodiano a um patamar inferior dentro do sistema fílmico (STAM, 2009, p. 88). Com base nesse pressuposto, algumas academias recusam-se a olhar para os produtos hollywoodianos como objetos científicos e perdem a

oportunidade de analisar os elementos envolvidos na construção de todo esse sistema que tem, há décadas, se sustentado tanto como indústria quanto como tendência estética no universo do cinema.

Vanoye e Goliot-Lété (1994, pp. 28-9) tratam de pontos a esse respeito e relatam algumas estéticas europeias que surgiram em reação ao sistema cinematográfico americano, o qual começou a se estabelecer e conquistar público estrangeiro cada vez maior, sobretudo a partir de 1914. Uma dessas propostas foi o cinema soviético dos anos 1920. Após o decreto de nacionalização do cinema russo, o meio passa a ter como finalidade a educação e a publicidade. Os diretores que se dedicaram à ficção, por exemplo, não almejavam somente narrar uma história, porém destacar a importância histórica dos eventos e das ações de lutas políticas daquele contexto. Por essa razão, as narrativas soviéticas não enfocam uma personagem central ou um herói específico, sequer se interessam em manter uma coerência narrativa ou uma linearidade espaço-temporal. Entretanto, tais estratégias não impedem a construção de sentido por parte do espectador e, ainda, apelam ao seu espírito de nacionalidade e à sua paixão enquanto patriota.

Outra proposta de resistência ao domínio da indústria cinematográfica de Hollywood veio por meio do movimento de vanguarda francês, também dos anos 1920, cujo objetivo primordial era “libertar o cinema da obrigação de contar histórias, torná-lo uma arte que se sustentasse apenas com suas riquezas formais” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 31). A meta dessas produções francesas era desvincular o cinema de sua relação com o teatro e o romance. Para tal, há uma tentativa de orquestrar um arranjo de imagens e ritmos pela combinação de montagem acelerada e câmeras lentas, imagens desfocadas, arranjos de preto e branco, cuja narrativa suspende, temporariamente, a trama para contemplar um objeto em ação, seus movimentos, seus diferentes ângulos e perspectivas.

Sem conseguir o sucesso pretendido entre o público, a segunda vanguarda francesa apoiou-se no Dadaísmo e no surrealismo. A partir de um trabalho mais elaborado em relação às “associações de imagens, fantasmas eróticos e pulsões revolucionárias”, o movimento vai de encontro à lógica proposta pela sistemática hollywoodiana e valoriza as alucinações, a indefinição entre o que é objetivo e subjetivo, a confusão entre sonho e realidade, além de imagens repulsivas com a intenção de chocar o espectador. Como exemplo, os autores mencionam o filme *Um cão andaluz*, de 1928, que exhibe o olho de uma mulher ferido com um objeto cortante (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 32).

À semelhança do cinema soviético e dos movimentos vanguardistas franceses, o expressionismo alemão buscou negar à produção fílmica a condição de imitação da realidade. Nessa perspectiva, todo o aparato cinematográfico, do cenário à caracterização e atuação dos atores propõem um mundo absurdo de alucinações, seres inusitados e celebrações bizarras, tais como “sonâmbulo, manequim, robô, Golem, médicos criminosos” etc (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 33).

Conforme apontam Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 33), essas propostas estéticas, embora tenham gerado produções interessantes, não conseguiram manter-se por muito tempo nem frear o cinema americano, que não se resignou à condição inferior imposta pelo centro europeu e, como reação, tem-se apresentado, há décadas, não somente como indústria hegemônica, do ponto de vista econômico, mas como produtora de obras que, além de conquistarem o patamar de objetos artísticos, arregimentam um enorme público dentro e fora dos Estados Unidos e ainda influenciam diretamente o mercado de outros países.

2.1.1 A técnica hollywoodiana e o encantamento do espectador

Desde cedo, e mais do que qualquer das outras artes, o cinema fascinou o mundo por se apresentar como espaço de representação da realidade. Contudo, esse espaço, conforme lembram Aumont et al. (1995) e Xavier (2003), nada mais é do que uma estratégia utilizada pelos diretores no intuito de conquistar o espectador, o qual assume, por meio da tela, o papel de observador. No entanto, não se trata de um observador passivo, mas de um *voyeur*, um indivíduo que deseja algo, um sujeito que consente em tomar parte em uma narrativa e tem suas expectativas atendidas pela produção exibida na grande tela.

Para Xavier, uma das razões do grande sucesso de Hollywood com o público deve-se ao fato de haver um conjunto de normas sistematizadas que compõem o cinema clássico⁴ americano no intuito de causar no público a impressão de “estar dentro da cena”, cujo espaço “é favorecido pelo cerco que o olho variável do cinema pode fazer em torno de qualquer situação dramática” (XAVIER, 2003, p. 18).

⁴ Neste trabalho, usaremos o termo “clássico” para o cinema hollywoodiano conforme a definição apresentada por Bordwell (2005, p. 277), isto é, “uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo”.

Esse “olho variável” referido pelo autor nada mais é do que os vários movimentos e perspectivas que podem ser manipulados por meio da câmera, os quais, aliados à montagem, criam no espectador a impressão de estar em diversos locais em uma fração de segundo ou, ainda, próximo às personagens durante seus diálogos como testemunhas de toda a ação que se desdobra diante de seus olhos.

Podemos entender essa sensação de pertencimento à cena causada no espectador se compararmos à literatura, ao que Wolfgang Iser (1974, p. 54) chama de mundo imaginário do texto literário percebido pelo leitor. De acordo com o autor, esse tipo de texto não se mostra ao leitor como um produto final, acabado, ao contrário, ele constitui partes de um mundo irreal que devem ser organizadas na mente do indivíduo a fim de serem compreendidas. A comunicação estabelecida entre o texto literário e o leitor é conduzida pela relação entre o que é mencionado e o que é deixado de fora no próprio texto. O mundo imaginário, sugerido por Iser, diz respeito à forma individualizada com que o leitor constrói imagens, sentimentos, impressões acerca da narrativa.

Xavier (2003) também evoca essa relação entre obra literária e leitor a partir do que ele denomina mundo ficcional e menciona que, no início do século XX, escritores como James Joyce e Virginia Woolf renovaram as técnicas de ficção e tentaram desenvolver um “trabalho de representação que ajudasse o leitor a fruir, como quem observa fatos diante dos olhos, um mundo ficcional dotado de aparente autonomia e coerência própria” (XAVIER, 2003, p. 101). Esse universo ligado à fantasia é, talvez, o responsável pelo encantamento que a literatura tem exercido sobre os leitores ao longo dos tempos.

A construção desse universo ligado à imaginação, segundo Aumont et al. (1995), é resultado do deslumbramento humano pelas narrativas, independentemente do meio de expressão. Desde a tenra infância o homem ocidental é estimulado em sua imaginação por histórias que ouve e, posteriormente, lê em seu espaço social. Inicialmente, elas podem ser motivadas pela família, amigos, professores e passam a influenciar brincadeiras, sonhos e comportamentos em escalas que variam em cada indivíduo. Esse fascínio estende-se pela idade adulta e é o que impulsiona uma pessoa a iniciar a leitura de um romance ou ir ao cinema, ou seja, é o fruto de “um desejo fundamental de entrar em uma narrativa”, um anseio de sentir-se parte e, ao mesmo tempo, apropriar-se dela (AUMONT et al., 1995, p. 262).

No caso específico do cinema, o espectador não constrói imagens porque elas já lhe são apresentadas na tela, contudo, é necessária a sua participação no intuito de construir a

narrativa a partir do que ele vê e da forma como vê. Se, na literatura, o leitor é convidado a inferir o que é deixado implícito pelas palavras, no cinema, o espectador também faz inferências com base no que é deixado fora do seu campo de visão pela câmera e pela ordem em que os acontecimentos são organizados na tela. E este é o mesmo tipo de envolvimento que um indivíduo estabelece ao se deparar com qualquer trabalho de arte, ou seja, ele aceita o desafio de construir um sentido a partir daquilo que lhe é apresentado.

Para Xavier (1983), o espectador tem consciência de que o filme consiste em uma tentativa de representação da realidade, construída por meio de técnicas que geram a impressão de profundidade e movimento semelhantes à vida real. No entanto, ele sabe que o que vê na tela não é concreto, mas assume seu papel convencional no jogo do “como se fosse verdade”. Dessa forma, Xavier atribui um papel ativo ao espectador, de alguém que recorre ao seu raciocínio para assumir uma posição no esquema cinematográfico e que tenta preencher os espaços narrativos “com investimentos intelectuais e emocionais que cumprem as condições para que a experiência cinematográfica se inscreva na esfera do estético” (XAVIER, 1983, p. 20).

Em uma proposta distinta daquela apresentada por Xavier, que defende a participação consciente do espectador diante da impressão de realidade sugerida pelo filme, Stam et al. (1992, p. 147) apresentam uma visão do espectador em termos da psicanálise teórica do filme. Eles se baseiam em elementos como o desejo, a fantasia e a construção da identidade, os quais podem ser usados para justificar a relação imaginária e a compreensão do que é visto na tela.

No intuito de compreender esse processo, os autores tentam responder os seguintes questionamentos: 1) o que o espectador almeja ao se dirigir ao cinema?; 2) que espécie de sujeito-observador é estimulado pelo aparato cinematográfico?; 3) qual a condição metapsicológica do espectador durante a exibição do filme?; e 4) qual a posição assumida pelo espectador dentro da narrativa fílmica propriamente dita? Em resumo, a perspectiva de análise sugerida por Stam et al. nega a natureza humana física do espectador para visualizá-lo como uma construção sintética ativada pelo maquinário do cinema.

Essa perspectiva é também explorada por Aumont et al. (1995), os quais afirmam que o cinema oferece ao espectador mais do que a oportunidade de construir significado, ele cria no sujeito que assiste ao filme a ilusão de que é parte da narrativa em uma posição privilegiada: é aquele que vê, ouve e sabe de acontecimentos ignorados pelas personagens,

tem acesso a lugares, fatos e épocas distintas simultaneamente. Essa impressão de pertencimento a um lugar central faz parte do processo de identificação do espectador “com o sujeito da visão, com o olho único da câmera que viu essa cena antes dele e organizou sua representação para ele, daquela maneira e desse ponto de vista privilegiado” (AUMONT et al., 1995, p. 260).

O reconhecimento da visão do espectador com o olho da câmera é referido pelos autores como identificação primária no cinema. Em outras palavras, o sujeito tem consciência de que as imagens projetadas na tela e os sons captados são mediados pela perspectiva da lente filmadora que determina, previamente, seu lugar de observador. Aceitar tal posto é assumir a visão privilegiada de um ser sobrenatural.

Uma vez firmada a identificação primária, o espectador desenvolve outro tipo de relação com a narrativa fílmica, uma busca pela verdade, pelo reconhecimento de que aquilo mostrado na tela, de certa forma, aproxima-se de suas experiências, de lugares e de pessoas com os quais teve contato anteriormente. Sua simpatia, ou antipatia, por determinada personagem é indício de que foi firmada a identificação secundária no cinema e que, portanto, o sucesso do filme no que diz respeito ao seu público está, praticamente, garantido.

O cinema hollywoodiano logo descobriu como explorar o processo de identificação do espectador em suas produções e desenvolveu um conjunto sistematizado de regras utilizadas na produção de grande parte de seus filmes. Assim sendo, é necessário que passemos a uma análise mais detalhada dessa técnica com o objetivo de compreender quais estratégias são recorrentes e como elas operam na narrativa clássica americana.

Bordwell (2005, p. 277), que se dedica a um estudo minucioso acerca dos princípios narrativos dos filmes de Hollywood, afirma que grande parte das normas utilizadas nas produções fílmicas dessa indústria foi estabelecida entre as décadas de 1920 e 1960, notadamente no período pós-guerras. O autor alerta para o fato de que alguns processos podem ter aparecido antes; contudo, considera esse período o marco para o estabelecimento do que, hoje, entendemos como cinema de Hollywood. Embora a tecnologia tenha se desenvolvido sobremaneira do final do século passado até o presente e contribuído para um avanço nos efeitos exibidos nas telas, grande parte dos filmes produzidos ainda constrói sua narrativa conforme as normas estabelecidas naquele período.

Segundo Bordwell (1985, pp. 157-158), a estrutura narrativa do filme clássico de Hollywood constitui-se, basicamente, de três partes: uma sequência introdutória, que

apresenta as principais personagens, estabelece um problema central ou um objetivo a ser alcançado; o desenvolvimento da questão inicial, que mostra todas as dificuldades enfrentadas pelas personagens na tentativa de atingir sua meta; e, finalmente, solução evidente do problema central, que pode se concretizar em êxito ou fracasso.

A sequência inicial mostra ao espectador quem são as pessoas da história (seus nomes, sua condição social, um pouco de sua personalidade e seus hábitos) e o tipo de ligação que elas podem estabelecer ao longo da trama. Embora essas personagens, normalmente, não sejam muito complexas, do ponto de vista psicológico, há uma prática frequente em sua apresentação de forma que o espectador não dispensa muito tempo para identificar os protagonistas. Isto acontece porque os indivíduos mais focados pela câmera nos primeiros instantes do filme tendem a ser os agentes que impulsionam a narrativa.

Como ilustração desse formato narrativo, podemos citar o filme *The Snows of Kilimanjaro*, produzido por Henry King em 1952, que inicia com a imagem do monte africano ao som da narração em *voice over* da personagem principal, Harry (Gregory Peck), que cita uma lenda local envolvendo o Kilimanjaro. Em seguida, ele aparece entre agonias e lembranças em uma maca, em um acampamento na savana, sob os cuidados de sua esposa Helen (Susan Hayward). Harry sofre com uma ferida na perna causada durante o safári e aguarda socorro para tratamento na cidade.

Nesses instantes iniciais, temos acesso a uma série de informações que nos auxiliam na familiarização com os elementos da narrativa. Ainda que, como espectadores, desconheçamos a localização do Monte Kilimanjaro, a voz masculina apressa-se em explicar que ele é o monte mais alto da África e, auxiliados pelas imagens da flora e fauna locais, logo somos capazes de identificar o espaço em que os fatos iniciais acontecem. O *close up* do rosto de Harry externa seu sofrimento e desgosto pela situação que enfrenta. Seguindo para o plano aberto, damos-nos conta de que sua agonia é causada por um ferimento físico, o qual a esposa tenta, carinhosamente, tratar. Bastam poucas palavras trocadas entre o casal para percebermos que se trata de uma relação conflituosa cujo motivo é, ainda, ignorado.

Para Xavier (2003, p. 107), essa forma de apresentação das personagens no cinema (que as insere em atividades cotidianas sem muito aprofundamento psicológico) tende a oferecer uma visão do indivíduo enquanto um tipo humano universal e, portanto, “natural”. Essa estratégia consiste em uma tentativa de assegurar um diálogo comum,

generalizador da humanidade, que é motivado pelo mercado cinematográfico no intuito de conquistar um público cada vez maior.

Conhecidas as personagens a partir do ponto de vista trabalhado por Bordwell (1985, p. 158), o equilíbrio inicial da história é logo afetado de forma que elas se envolvem em uma situação-problema. Essa questão pode girar em torno de um conflito familiar, amoroso ou profissional, um perigo iminente ou uma doença e sustentará o enredo por meio de contratempos até atingir seu clímax, o estado máximo de tensão, que é finalmente conduzido a uma solução favorável ou não aos envolvidos. Nesse momento, os segredos são trazidos à tona, os mal-entendidos são esclarecidos, o elemento amotinador é neutralizado e a paz é restabelecida.

Apesar da aparente semelhança dessa estrutura com a obra “romanesca”, Bordwell esclarece que esse padrão do filme clássico é fruto de “formas históricas específicas: a peça bem feita, a história de amor popular e, especialmente, o conto do final do século XIX” (BORDWELL, 2005, p. 279). É possível que essa influência mais popular da arte permita ao espectador familiarizado com o estilo hollywoodiano, ainda que inconscientemente, manter-se em uma zona de certo conforto em relação ao filme, sabendo que suas curiosidades e expectativas serão atendidas ao final da trama.

Isto acontece porque a voz narrativa desses filmes (normalmente, a câmera) costuma ser onisciente e onipresente, ou seja, ela sabe e mostra mais do que quaisquer dos indivíduos envolvidos na trama e está presente em todos os locais e tempos exibidos em cena (neste último caso, os *flashbacks* são bastante recorrentes como fonte de revelação e organização temporal).

No filme de Henry King, citado anteriormente, não há dúvidas de que o tempo da narrativa se divide entre tempo presente e passado (mostrado por meio de *flashbacks*) e que ela se desenvolve em três países distintos (França, Espanha e África), dos quais, não por acaso, apenas a França tem uma cidade específica na construção espacial. Os *flashbacks* organizam a narrativa permitindo-nos ter acesso às lembranças do herói. Quanto ao espaço, a câmera mostra espaços característicos de cada local, ou seja, a Torre Eiffel representando Paris, as touradas típicas da Espanha, bem como as savanas e os animais selvagens típicos da África. Esse recurso estimula-nos a fazer o reconhecimento do espaço em vez de, simplesmente, indicá-los por meio de letreiros na tela.

Mostrar a imagem de um lugar ou ícones que sejam representativos de um espaço geográfico (como a Torre Eiffel, o Cristo Redentor, uma das pirâmides egípcias etc.), mencionar o local durante a fala de uma personagem ou apontá-lo por meio de uma placa inserida na cena ou legenda digitalizada na tela pode ser parte de informações contidas no roteiro ou de decisões tomadas pelo diretor e sua equipe durante a produção de um filme. Todavia, após a montagem finalizada, aquele recurso de referência passa a integrar a voz narrativa e sua dimensão de onisciência.

Embora o grau de onisciência possa variar entre os diferentes gêneros de filme, Bordwell (2005, p. 285) explicita que a força dessa voz narrativa tende a ser mais intensa no início e no final da trama, pois é ela que apresenta as personagens ao público nos primeiros momentos do filme, como no caso de *The Snows of Kilimanjaro*, e é ela que tudo revela ao seu término. Para esclarecer como o nível de onisciência varia na narrativa clássica em função do gênero, o autor utiliza como exemplos narrativas de filmes policiais e melodramas (BORDWELL, 1985, pp. 66; 70).

Reconhecemos a fragilidade da classificação ora apresentada, especialmente, dada à possibilidade de hibridização de dois ou mais gêneros em um mesmo filme. Isto porque características, em princípio, atribuídas a determinado gênero podem ser identificadas em outras produções. Contudo, em virtude do *corpus* escolhido para análise, neste trabalho, adotamos a proposta de Bordwell (1985, p. 71). Assim sendo, consideramos filme policial aquele cuja narrativa enfatiza um elo emocional constante entre as personagens, conquanto de forma velada, e melodrama o filme no qual o comportamento das pessoas é instável e muda abruptamente ao longo da trama.

No que diz respeito ao filme policial, Bordwell expõe seu raciocínio a partir de dois exemplos: *À Beira do Abismo* (*The Big Sleep*, do diretor Howard Hawks, produzido em 1946) e *Até a Vista, Querida* (*Murder My Sweet*, do diretor Edward Dmytryk, produzido em 1944). Cada um desses filmes desenvolve sua narrativa na tentativa de responder a uma pergunta da qual se ocupam não somente as personagens, mas também o espectador. O primeiro filme gira em torno da identidade do assassino de Arthur Geiger, o segundo procura esclarecer o desaparecimento de Velma. Em ambos os casos, o autor mostra como a atuação da câmera limita o acesso à informação, tanto das personagens quanto do público, ou oferece pistas enganosas para que o mistério se estenda até o final da narrativa.

Se pensarmos na estrutura narrativa do filme policial hollywoodiano, por exemplo, podem ser identificadas algumas características recorrentes. Esse gênero fílmico tem por princípio manter o suspense em torno de algum crime que deve ser elucidado ao final da história. Por essa razão, a onisciência do narrador, e, portanto, do espectador, é controlada para que as informações cheguem aos personagens e ao público simultaneamente, ou seja, o espectador constrói conhecimento à medida que a investigação do caso se desenvolve; não há pistas antecipadas, não há perspectiva de câmera privilegiada que revele ao público o que a personagem ainda não sabe. Se a cena mostra um detetive olhando objetos sobre uma mesa, é frequente que o espectador também tenha acesso ao que está lá, contudo, o quadro é mostrado de uma perspectiva que não é possível identificar qual daqueles objetos é centro da atenção do investigador.

No caso do melodrama, cujo objetivo central é envolver emocionalmente o espectador, o público é privilegiado com informações que somente serão reveladas às personagens posteriormente. Esse gênero visa despertar emoções no espectador relacionadas aos indivíduos do filme: uma personagem que dissimula más intenções é rapidamente delatada pela câmera ao revelar um sorriso irônico ou um olhar malicioso e adquire, imediatamente, a desconfiança de quem assiste ao filme; um homem que engana a esposa é denunciado em uma cena com a amante antes que aquela tome conhecimento do fato; dessa forma, é comum que a esposa conte com a imediata compaixão do público enquanto o traidor é antipatizado.

Nessa perspectiva, *Nascida para o Mal* (*In This Our Life*, dirigido por John Huston, produzido em 1942) é o melodrama escolhido por Bordwell para sua análise da onisciência da voz narrativa. Trata-se de uma trama que envolve duas irmãs, Roy e Stanley. Sem demora nem reservas, logo tomamos conhecimento de que Stanley tem um caso com o marido da irmã enquanto nenhum dos outros membros da família o sabe, exceto os envolvidos. Além disso, a câmera constantemente delata a dissimulação de Stanley de maneira que ansiamos por sua punição e sentimo-nos frustrados cada vez que ela sai ilesa. Assim, vemo-nos aversos à figura da traidora e, ao mesmo tempo, penalizados por aqueles a quem ela engana. Esse jogo de emoções (raiva, pena, frustração etc.) se perpetua até o final da narrativa, quando o senso de justiça é reestabelecido.

A forma como Hollywood estrutura o melodrama e o filme policial é bastante rotineira e está associada a objetivos específicos que serão abordados na seção seguinte deste

trabalho. Por ora interessa-nos compreender mais a respeito da organização da narrativa do filme clássico. Se os princípios que regem as produções americanas fossem resumidos ao que apresentamos até o momento, poderia causar a impressão de que se trata de um modelo demasiadamente simplório e não justificaria o sucesso dessas produções no sistema cinematográfico. A estrutura narrativa à qual nos referimos anteriormente constitui apenas um panorama geral de um paradigma mais amplo que oferece aos diretores uma gama de opções a serem combinadas na produção de um filme.

Ainda no tocante à trama, Bordwell (1985, p. 157) explica que os filmes americanos, além da estrutura central (estado harmônico, desequilíbrio, conflito e solução do problema) mostrada anteriormente, apresentam pelo menos dois enredos que se desenvolvem paralelamente e são organizados com os mesmos elementos da estrutura central. Eles podem exibir o desenvolvimento de fatos distintos, porém estão vinculados de alguma forma. Embora as duas histórias possam apresentar seus desfechos uma antes da outra, elas frequentemente acontecem quase simultaneamente, de maneira que o desenlace de uma impulsiona o da outra.

Dessas duas histórias que se desenvolvem dentro do mesmo filme, uma delas gira em torno do romance entre um casal heterossexual (marido e esposa ou um jovem e uma moça, por exemplo) enquanto a outra aborda qualquer outro tema (uma investigação, uma guerra ou ainda outros tipos de relacionamentos amorosos ou não).

É interessante refletir acerca dessa prática, pois o fato de um dos enredos sempre tratar do romance entre pessoas de sexos distintos revela uma ideologia político-social que privilegia um determinado tipo de relação em detrimento de outros. Além disso, conforme um levantamento mostrado por Bordwell (1985, p. 283), aproximadamente sessenta por cento dos filmes clássicos exibem o casal heterossexual em finais felizes, o que certamente tenta reforçar determinados padrões de comportamento na sociedade. Esta é uma questão de relevo em um estudo relacionado à produção cinematográfica e trataremos com mais detalhes desse aspecto em outra seção deste trabalho; por ora, voltemos aos princípios estruturais da narrativa de Hollywood.

Outro aspecto significativo na construção da narrativa clássica diz respeito à causalidade que, segundo Bordwell (1985, p. 157) e Xavier (2003, p. 107), é o elemento coesivo fundamental que possui relação estreita com a noção de tempo e espaço no filme. Os

autores salientam que, nos filmes clássicos americanos, qualquer correspondência estabelecida no plano denotativo deve ser em função do movimento de causa e efeito.

Nessa perspectiva, o tempo e o espaço ajudam a estruturar a diegese do filme e auxiliam o espectador nas atividades de construção de sentido e elaboração de hipóteses ao longo da narrativa. Para explicar essas ações, Bordwell (1985, p. 50) utiliza o termo *syuzhet*, que em português pode ser traduzido como trama ou enredo (BORDWELL, 2005, p. 278). Trata-se de uma palavra emprestada do formalismo russo, inicialmente associada à literatura, que determina a forma como os acontecimentos da história são organizados e apresentados no filme, ou seja, a sequência dos fatos, a regularidade com que aparecerão na tela, o intervalo de tempo que cada um levará para ser exibido, as referências de espaço acerca de locais relevantes e localizações ou trajetos realizados pelas personagens. O *syuzhet* não é restrito ao meio cinematográfico e pode ser encontrado em romances e peças de teatro, por exemplo. É ele que torna evidente para o espectador os elementos causais mais importantes na história e é constituído pelos princípios da “lógica” narrativa, do tempo e do espaço.

Posto que o tempo seja um dos elementos integrantes do *syuzhet*, sua organização dentro da narrativa é motivada pelo princípio da causalidade. Por exemplo, podemos mencionar uma cena que mostra o nascimento de um bebê e, logo em seguida, sua fase da adolescência. Tal ilustração deixa, pelo menos, duas informações subentendidas: primeira, não houve fato relevante durante os anos omitidos na cena e, segunda, os detalhes exibidos durante o nascimento ou a adolescência podem ser solicitados em algum momento posterior da narrativa para que o espectador construa uma relação entre os fatos e, conseqüentemente, organize um sentido para o que vê na tela.

No filme *Under my Skin* (1950), do diretor romeno-americano Jean Negulesco, o jóquei Dan Butler (John Garfield) e seu filho Joe (Orley Lindgren) viajam de trem, de uma cidade no interior da Itália à capital francesa. A cena em questão encerra-se com pai e filho subindo às pressas no trem já em movimento. A cena seguinte mostra os dois em Paris passeando em um automóvel. Essa passagem de tempo e espaço na narrativa indica que o trajeto percorrido durante a viagem, as paradas realizadas ou as conversas entre as personagens durante esse tempo são irrelevantes para o restante da trama. Nesse caso, o espectador tende a realizar o salto proposto pela mudança de cena, ignorando o período da viagem, e concentrar-se nas imagens mostradas para a construção de sentido na narrativa.

Outro procedimento temporal bastante recorrente nos filmes clássicos que evidencia a relação causa-efeito diz respeito ao esgotamento do prazo final, o tempo limite para a resolução de um problema. De acordo com Bordwell (1985, p. 157), o “último momento” normalmente coincide com o clímax da história e comprova que a tensão narrativa tem a mesma extensão de tempo que as personagens utilizam para solucionar ou não uma questão. A noção de prazo final pode ser percebida de três formas: 1) por meio de objetos (como um calendário, um relógio, o derretimento de uma vela ou o pavio aceso de uma dinamite); 2) pelo diálogo entre as personagens, que podem estipular um determinado tempo (“Você tem vinte e quatro horas, nem um minuto a mais.”); 3) por elementos da própria cena informando que o tempo está prestes a se esgotar (um salvamento momentos antes de a vítima perder a vida). Seja qual for a opção utilizada pelo diretor, o término do prazo estará presente na narrativa clássica e diretamente ligado à noção de causa-efeito no filme.

Em *Under my Skin*, a tensão narrativa ocorre na corrida de cavalos final a qual Dan deveria perder em virtude de um arranjo de apostas. Esse momento se divide entre a expectativa do filho, que vê o pai como um herói e torce pela sua vitória, e a expectativa dos interessados na aposta, cuja frustração no resultado levaria ao assassinato de Dan. A sequência de sucessivos cortes mostrando a reação de cada personagem (o jôquei, seu filho, sua namorada, os outros montadores e os apostadores) a cada trecho da corrida, atrelada ao aumento de volume da música na trilha sonora, levam ao clímax da trama. O prazo final que, neste caso, seria o término da disputa entre os jôqueis, culmina na vitória de Dan seguida de um acidente na linha de chegada, que o deixa mortalmente ferido. Os instantes finais do filme apenas concedem uma oportunidade para a despedida de Dan antes de sua morte.

Assim como o tempo narrativo, os arranjos espaciais projetados na organização do cenário procuram replicar um local nos moldes da vida real. Por exemplo, se o quadro mostra uma porta com a placa “diretoria” em uma escola, é comum aparecer alunos transitando próximo a ela ou sentados ao lado aguardando audiência com o gestor escolar. Dentro, é provável haver uma mesa com cadeiras em posições opostas, que servirão para acomodar uma conversa entre personagens, ou um telefone sobre a mesa, que servirá de ponte entre alguém que aparece na cena e outra pessoa que poderá ou não ser mostrada em local diferente.

Como podemos notar, as relações espaço-temporais apresentadas até o momento mostram como a estrutura central da narrativa é organizada. Entretanto, dentro dessa

estrutura mais abrangente, é preciso destacar os segmentos clássicos, ou sequências hollywoodianas, os quais constituem unidades menores responsáveis diretos pela construção da célebre “linearidade” dessas produções.

Embora os segmentos sejam definidos em relação ao tempo e espaço que exibem, Bordwell (1985, p. 158) esclarece que eles não são limitados no campo da ação, isto é, o desfecho que cada segmento tende a se resolver no segmento posterior de forma a fazer a narrativa avançar e estabelecer novas relações de causa e efeito.

De modo genérico, podemos dizer que os segmentos clássicos seguem os primeiros passos da estrutura central do filme hollywoodiano mencionada anteriormente. Os instantes iniciais delimitam o local, o tempo e as personagens relevantes envolvidas em uma determinada ação. Em seguida, essas personagens atuam com o objetivo de executar algo (como marcar uma reunião ou efetuar uma escolha), contudo, o desfecho desse segundo momento não é apresentado no segmento em questão. Ele é deixado em suspenso até ser retomado em segmento posterior, o qual inicia apresentando o resultado da ação anterior e abrindo espaço para uma nova ação que, por sua vez, somente se concluirá em outro segmento de forma sucessiva até a conclusão do objetivo central da narrativa. Se recordarmos que o filme clássico possui duas ou mais histórias que se desenvolvem paralelamente, podemos dizer que seus segmentos tendem a se organizar de maneira que as histórias avancem, em determinados momentos, alternadamente.

Grosso modo, poderíamos pensar que a recorrência dessa estrutura dentro da narrativa levaria o espectador ao enfado em pouco tempo; no entanto, Xavier (2003) esclarece que o segredo dessa fórmula reside na montagem. É por meio dela que o espectador é seduzido por um jogo que envolve o que é mostrado na tela e o que fica subentendido, ou seja, a “montagem sugere, nós deduzimos” (XAVIER, 2003, p. 33). Trata-se de uma arquitetura muito bem elaborada, pois é capaz de fazer o espectador sentir-se desafiado a construir significado mesmo sabendo que tudo será revelado antes do fim.

Os recursos narrativos sistematizados, que apresentamos até este ponto, são fruto de uma análise superficial da composição narrativa do filme clássico os quais são recorrentes e conhecidos do espectador hollywoodiano. A organização da estrutura central, a apresentação do tempo e do espaço motivados pelo princípio da causalidade, a construção de uma narrativa linear por meio da “costura” de segmentos constituem um sistema normativo fechado que, ao mesmo tempo, oferece uma gama de alternativas a serem exploradas pelos

diretores. Montagem, música, iluminação, figurino, cenário, perspectivas de câmera e tudo mais que integra o aparato cinematográfico pode ser utilizado de maneiras distintas originando produtos finais bastante diversos.

No entanto, o estabelecimento desses paradigmas não ocorreu casualmente. A utilização dessas normas obedece a um objetivo maior que abrange não somente aspectos socioculturais, mas também político-ideológicos que se encontram inseridos em todas essas produções e servem para construir e manter determinados valores em diversos momentos ao longo da história. Trata-se de elementos mais abstratos que vêm à tona, não raro inconscientemente, por meio do discurso empregado nessas obras fílmicas.

A seguir, trataremos do melodrama e do *film noir* hollywoodianos e como eles atuaram na disseminação e conservação de valores culturais norte-americanos no século XX, sobretudo, a partir dos períodos pós-guerras.

2.1.2 Do melodrama e film noir hollywoodianos à adaptação de valores sociais

Na seção anterior tratamos, em poucos detalhes, do melodrama enquanto gênero fílmico no intuito de entender como a onisciência da voz narrativa pode ser desenvolvida segundo os princípios utilizados por Hollywood. É indispensável, contudo, que nos debruçemos com mais atenção sobre esse tipo de produção para compreendermos as principais características do melodrama e como esses princípios podem ser usados para atender às finalidades do gênero.

Em um estudo dedicado ao entendimento do melodrama enquanto gênero e sua subsistência ao longo de mais de dois séculos, Huppés (2000) insere essa forma de expressão dramática entre as inovações estéticas mais marcantes do século XIX. Apesar de sua forma embrionária possuir registros já no século anterior, a autora entende essa manifestação artística como sucessora da tragédia ligada à ópera, às bases da literatura alemã e às obras de Shakespeare, que serviram de inspiração para os dramaturgos franceses (HUPPÉS, 2000, p. 20).

No teatro, as peças melodramáticas tinham como objetivo primeiro atrair público e obter retorno econômico. Os espetáculos procuraram simplificar o enredo e anular as referências múltiplas da tragédia e do drama histórico, que dificultavam a compreensão por

parte do novo público que começava a ir ao teatro e desconhecia parte da herança cultural do passado.

Bipolar em sua constituição, o melodrama apresenta uma relação assimétrica tanto em plano horizontal quanto vertical. Huppés (2000, p. 27) esclarece que, no plano horizontal, o contraste é estabelecido por personagens que representam valores opostos, a saber, mácula e retidão. Verticalmente, a oposição é firmada entre a oscilação abrupta entre momentos de angústia e melancolia e instantes de alegria e tranquilidade. Em ambos os níveis, as personagens virtuosas triunfam em suas causas e a paz é restabelecida após a punição dos agentes causadores no desequilíbrio na trama.

A despeito de sua origem no teatro logo após a Revolução Francesa, foi no cinema que o melodrama encontrou desdobramentos que permitiram sua renovação e subsistência, ao longo dos tempos, conseguindo adequar-se a novas condições históricas sem, contudo, perder alguns de seus elementos básicos. Para Xavier (2003, p. 89), o melodrama é a forma estética capaz de agregar o “novo na repetição” e a ele cabe:

[...] a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical (XAVIER, 2003, p. 85).

A simplicidade do mundo a que o autor se refere tem a ver com a relação estabelecida entre o melodrama, o realismo moderno e a tragédia clássica. Estes últimos são conhecidos por, cada um a seu modo, estruturarem um mundo obscuro e contraditório que determina a força do indivíduo sobre seu destino e o força a assumir sua responsabilidade diante das consequências que tenham implicações distintas daquelas almejadas. No melodrama, por outro lado, o conflito fica restrito a uma relação entre o bem e o mal. Nesse caso, o infortúnio do herói é causado por uma força perversa que o transforma em um ser injustiçado (criando o par antagônico opressor/oprimido) o qual, ao final da narrativa, é recompensado por suas boas ações, ao passo que a causa da má sorte é aniquilada ou seu agente exemplarmente punido.

Ante um mundo extremamente desequilibrado pelo sistema capitalista, que oscila durante o século XX e sofre forte influência advinda das Primeira e Segunda Guerras Mundiais, perturbado pela perda de valores da figura antes sagrada do rei e da Igreja, o melodrama leva para o cinema conflitos morais maniqueístas, sem muita complexidade, no

intuito de resgatar valores negligenciados pela sociedade, ensinando-a a respeito do que é aceitável ou não na vida em comunidade e tendo como foco de sua ação o seio familiar (XAVIER, 2003, p. 91).

É interessante perceber que tanto o melodrama quanto a tragédia exerceram função pedagógica em seus contextos específicos: esta tinha a função de tratar questões sociais ligadas à *polis* grega na antiguidade, àquele cabia o dever de abordar as questões da modernidade na sociedade ocidental. No entanto, diferentemente da tragédia clássica, cujos heróis eram semideuses, reis e rainhas, príncipes e princesas envolvidos em algum conflito que geralmente levava a uma desgraça familiar no intuito de evitar um mal coletivo, o melodrama trata do conflito familiar do homem comum (aquele que, não necessariamente, ocupa espaço socialmente privilegiado de poder), cujo infortúnio não chega, obrigatoriamente, ao domínio público e, se chegar, não tem grandes implicações na vida coletiva.

Ao levar em consideração o cenário propiciado pela modernidade e a adequação do melodrama ao meio cinematográfico, Singer (2001, p. 37) define o gênero, em termos de seu uso atual, como um conjunto que engloba subgêneros que exploram o sentimentalismo, isto é, o apelo às emoções do espectador. Embora não possamos tecer generalizações, os melodramas de Hollywood, principalmente, tendem a mostrar personagens suscetíveis a um desequilíbrio emocional iminente ou sob forte pressão psicológica. Além de esse colapso emocional estar, não raro, ligado a questões familiares, enlaces matrimoniais, adversidades maternas, dentre outras. A perturbação despertada pela narrativa também gira em torno da justiça moral, o sentimento de aflição ou indignação ao ver alguém vítima de um mal do qual ela é incapaz de defender-se.

Com base nessas observações iniciais, Singer (2000, p. 44) elenca cinco de uma série de elementos primordiais na constituição do melodrama, são eles: o *pathos*, o sentimentalismo exagerado, a polarização moral, a estrutura narrativa fora dos padrões clássicos e o sensacionalismo. O *pathos* é o elemento capaz de despertar o sentimento de pena, o que leva a um forte sentimento de identificação com a dor do outro, que poderia também ser sua dor em uma situação real. De modo diferente deste primeiro, o sentimentalismo exagerado tende a despertar sensações de tensão, aflição ou urgência em face de uma situação apresentada que, frequentemente, são intensificados pela atuação exagerada dos atores ou atuação da câmera na exibição da imagem. A polarização moral diz

respeito à oposição entre o bem e o mal dentro da narrativa e suas questões morais. O quarto elemento sugere que a narrativa melodramática seja estruturada de forma a rejeitar a estrutura de causa e efeito, recorrendo a coincidências sem lógica e situações inadmissíveis. Por último, o sensacionalismo, cuja ênfase recai sobre a ação exagerada, violência, ameaças físicas etc.

A utilização desses elementos pode variar em diferentes filmes, isto é, eles podem receber diferentes configurações ou serem combinados em função do objetivo do melodrama e da equipe de produção. De acordo com Singer (2000, p. 54), o sistema hollywoodiano tende a recorrer a apenas dois desses elementos, ao *pathos* e à emoção exagerada. Suas produções melodramáticas tendem a explorar a luta entre o protagonista e o antagonista no sentido em que seu público venha a identificar-se com a personagem virtuosa e rejeitar a malvada, a ponto de ansiar pela punição desta última.

A respeito da sistematização de normas para o melodrama hollywoodiano e de sua utilização como veículo difusor de valores, Xavier (2003, p. 69) lembra que, no início do século XX, o cinema ainda enfrentava muitas restrições sociais nos Estados Unidos, um país cuja história foi fundada no puritanismo e, portanto, tradicionalmente considerado protestante. Àquela época, os líderes sociais, sobretudo os religiosos, tentavam convencer as pessoas do papel subversivo e desmoralizante do cinema. Na tentativa de estabelecer-se no mercado cinematográfico, de conquistar um público de maior prestígio e, conseqüentemente, adquirir uma identidade própria, Hollywood buscou no melodrama uma alternativa para lidar com essas questões.

Conforme aponta Xavier (2003, p. 60), as primeiras experiências em torno de um cinema que atraísse também o público mais conservador aconteceram com Griffith no início do século passado e persistiram até meados de 1960. Para o autor, é a partir desse momento que o cinema toma consciência de seu papel social e começa a utilizar as normas de montagem e representação estabelecidas em favor de uma regeneração moral da sociedade por meio do estímulo emocional.

Para tornar mais claro o raciocínio que desenvolve acerca do melodrama, Xavier (2003, p. 67) menciona o primeiro trabalho de Griffith, o filme *A Drunkard's Reformation* (*A recuperação de um bêbado*⁵), de 1909. Vê-se que o próprio título mostra uma finalidade, que é o combate ao alcoolismo. Nessa produção, Griffith não apenas une cinema e teatro como

⁵ Tradução de Xavier (2003, p. 67).

recurso para a construção da narrativa como crítica um vício que, naquele momento, era um transtorno social responsável pelo sofrimento e dissolução de muitas famílias.

A história tem como personagem principal um pai de família viciado em bebida que espanca a esposa e é negligente quanto às suas atribuições com o lar. Após os instantes iniciais da narrativa, que apresentam as personagens em suas atividades rotineiras e delimitam o local em que vivem, Griffith explora a ida do bêbado ao teatro com a filha para assistir a uma peça que reproduz em detalhes o mesmo tipo de vida que ele leva. Durante o espetáculo, o diretor utiliza diferentes posições da câmera (uma combinação de campo e contra-campo) para explorar tanto a visão que as personagens têm do palco quanto o comportamento de pai e filha diante das situações encenadas. A montagem organizada pelo diretor permite que o enredo da peça avance gradualmente até sua fusão com o protagonista. Ao voltar para casa, o filme mostra um novo homem, regenerado e disposto a uma vida diferente. A cena final mostra a família unida, deixando implícito o futuro esperançoso para as personagens.

Nessa ilustração apresentada por Xavier, é possível identificar o esboço da estrutura central hollywoodiana discutida no ponto anterior deste trabalho. Embora ainda não apresente enredos paralelos, o diretor trabalha a montagem dos seguimentos narrativos com o objetivo de causar no espectador o mesmo tipo de sentimentos experimentados pelo protagonista do filme ao observar a peça de teatro. Conforme constata o autor, a proposta de Griffith deixa evidente “a questão do efeito regenerador do teatro, mas o objetivo é propor a validade do argumento para o cinema, experiência congênere” (XAVIER, 2003, p. 68).

É importante frisar que o trabalho efetuado por Griffith foi um marco que fez do cinema um agente social útil para a veiculação de valores morais e, por esse motivo, conquistou um público outrora receoso da nova tecnologia que se desenvolvia. No entanto, a necessidade de receber “boas recomendações” por parte das esferas do poder fez com que, em pouco tempo, o cinema servisse de instrumento para a propagação de mensagens, ideologias, conforme o desejo de instâncias de estratos mais privilegiados socialmente.

Conforme apontamos anteriormente, a Religião era uma instituição altamente influente na sociedade americana no início do século XX e atuava, inclusive, no âmbito político e econômico. Tratando-se de uma religião predominantemente protestante, cujos princípios eram baseados na Bíblia Sagrada (BOTTUM, 2008), os valores difundidos no cinema deveriam estar em sintonia com a perspectiva judaico-cristã, isto é, uma nítida

oposição entre bem e mal (onde o primeiro prevalece e o segundo é sempre derrotado), o modelo de organização básico familiar e dos papéis de cada indivíduo no grupo, a noção de sacrifício pessoal para o bem estar dos agregados, a ideia de que a pureza e a integridade são bens a serem preservados, dentre outros.

O que torna interessante esta discussão, entretanto, é que os acontecimentos históricos que ocorreram nas décadas seguintes, o desenvolvimento tecnológico nos anos que se seguiram, como também a mudança de perspectiva na forma de entender o mundo e de lidar com as instâncias de poder fizeram com que os diretores americanos encontrassem alternativas para resolver a questão da subserviência do cinema e trabalhar, no melodrama, a propagação de valores sociais por meio de uma reflexão a partir de contrastes ou mesmo por meio da ironia.

De acordo com Xavier (2003, p. 72), Griffith deu os primeiros passos no melodrama hollywoodiano, mas quem driblou as limitações impostas ao campo de ação desse cinema foi Hitchcock, outro cineasta americano que, mesmo inserido em um sistema de práticas institucionalizadas, soube criar uma estética particular e atualizar a função social do melodrama por meio de uma hábil combinação das técnicas cinematográficas. Na opinião do autor, um exemplo representativo do trabalho realizado por Hitchcock no campo melodramático é o filme *Janela indiscreta* (1954). Nessa produção, além de aprofundar a relação cinema-teatro, o diretor explora o conceito de família, a idealização do matrimônio na sociedade e a atuação do homem e da mulher no sistema coletivo.

O vínculo entre cinema e teatro é intensificado, principalmente, pela construção do espaço em que se desenvolve a narrativa. O protagonista, um jovem impossibilitado de sair de seu apartamento por causa de uma perna engessada, decide empregar seu tempo livre observando a rotina dos moradores que vivem em prédios próximos ao seu. A condição de espectador que o protagonista de Griffith antes ocupava em relação à peça de teatro é suplantada pela posição assumida pela personagem intrusa de Hitchcock que é espectadora da vida alheia. Metaforicamente, podemos dizer que o palco teatral em que se desenrolam as atrações são os apartamentos vizinhos, cujas vidas privadas são reveladas ao público, enquanto a plateia é ocupada pelo jovem observador e pelo público que assiste ao filme, o qual também penetra a intimidade dos outros moradores.

O jogo de campo e contra-campo utilizado por Griffith, que ora mostrava as expressões do pai e da filha durante a peça de teatro, ora dava ao público a perspectiva dessas

personagens, em Hitchcock, recebe o auxílio de um binóculo. Por meio dela, o imenso espaço entre o protagonista e os palcos, onde diferentes histórias da vida real se desdobram, é reduzido e os quadros podem ter *zoom* ampliado ou reduzido conforme o desejo da personagem principal. Em determinados momentos, o espectador do filme apenas observa o jovem sentado à janela entretido em suas investigações; porém, em seguida, o público é levado a assumir o binóculo pela perspectiva do protagonista e ter acesso a detalhes dos outros apartamentos, bem como das expressões das personagens diante as situações em que se encontram.

Em *Janela indiscreta*, Hitchcock maximiza o número de histórias que se desenvolvem paralelamente, ao longo da narrativa, como amplia, por meio da ironia, o debate em torno de valores morais disseminados pela sociedade. Na análise apresentada por Xavier (2003, p. 75), a idealização do casamento é discutida a partir do ponto de vista do jovem protagonista, que vê no casamento uma forma de prisão, e da senhora fisioterapeuta, que contrapõe a visão moderna do jovem ao pensamento de sua geração, cuja percepção acerca do matrimônio era mais simples e sem muitos questionamentos. Na visão de Xavier, o objetivo central da senhora em questão é “reiterar a diferença entre o presente confuso, afogado num mundo de palavras e imagens, e o passado em que supostamente imperavam naturalidade, clareza de sentimentos e códigos de ética bem definidos” (XAVIER, 2003, p. 76).

Ao compararmos os filmes de Griffith e de Hitchcock, podemos dizer que o segundo trabalha a questão da influência moral de maneira bem mais complexa que o primeiro. Enquanto *A Drunkard's Reformation (A recuperação de um bêbado)* aborda apenas um aspecto regenerador, ou seja, o alcoolismo e seu impacto no seio familiar, *Janela indiscreta* privilegia a prática do passado como sendo o modelo de conduta a ser seguido e reafirma a importância do matrimônio na vida coletiva a partir do consentimento do jovem em casar-se com a namorada. Além disso, Hitchcock reforça, por meio do sentimento de culpa, a diferença entre jovens e as gerações passadas no que diz respeito a assuntos, tais como sexo, privacidade e identidades institucionais.

Com base nesses dois exemplos, é possível compreender como o melodrama se desenvolveu enquanto gênero fílmico e assumiu uma postura social importante ao construir, difundir, fortalecer ou modificar valores utilizando como suporte a estrutura narrativa hollywoodiana.

No entanto, não foi apenas o melodrama que se serviu da organização clássica para veiculação de valores na primeira metade do século XX. Outro gênero, mais conhecido como *film noir*, também desempenhou um papel de destaque no meio cinematográfico nesse mesmo período; contudo, mais do que exercer um papel pedagógico, o *film noir* esteve vinculado a posturas ideológicas do “Sonho Americano” (HILLIS, 2005, p. 1).

Diferentemente do melodrama iniciado com Griffith, que buscava a disseminação de valores institucionais no intuito de alcançar um público, até então, resistente ao cinema, o *film noir*, especialmente após a Segunda Guerra Mundial, mostrou um deslocamento político e cultural em Hollywood que tentava combater as normas de repressão americana e seus códigos de censura que, por tanto tempo, controlaram as produções cinematográficas.

Em seu estudo a respeito dos *films noir* clássicos, Naremore (2008, p. 9) esclarece que há um desacordo entre a crítica no tocante ao período prolífico desse gênero. Contudo, grande parte tende a definir as décadas de 1940 e 1950 como as mais representativas para essas produções. Embora o termo tenha sido alcunhado por críticos franceses em referência a um estilo internacional, o autor menciona que o conceito de *noir* originou-se nos Estados Unidos a partir de uma combinação entre o uso da técnica “preto e branco” (em combate ao cinema colorido que ganhava cada vez mais espaço) e o expressionismo alemão. A expressão que denomina o gênero surgiu quando vários desses filmes já haviam sido comercializados e tornou-se popular na década de 1970. Nessa época, muitos filmes hollywoodianos desse tipo receberam a atenção de acadêmicos, produtores e críticos, o que resultou em suas readaptações para a televisão.

Catrysse (1992, p. 56), que desenvolveu um estudo minucioso acerca dos *films noirs* americanos produzidos entre 1940 e 1960, aponta a existência de subgêneros em virtude das diferentes propostas de narrativas *noir*. Dentre os filmes analisados, ele identificou quatro categorias principais inseridas no gênero e que, normalmente, giram em torno de uma questão criminal. Assim, os fatos podem ser mostrados ao espectador sob o ponto de vista: 1) do detetive, 2) do criminoso, 3) da vítima e 4) de um espião (uma personagem que não está diretamente envolvida nos fatos).

A despeito dessa variação estética entre os *films noirs* sugerida por Catrysse, Naremore (2008, p. 20) chama nossa atenção para o fato de que os filmes inseridos nessa categoria são, frequentemente, caracterizados pelo contraste entre preto/branco, luz/escuridão e as nuances que possam derivar delas. Os protagonistas, geralmente homens, são “cidadãos

do mundo” sem apego à terra de origem ou cultura, os quais tentam obter sucesso financeiro e social, mas fracassam em seus objetivos e, não raramente, encontram a morte como recompensa. Ainda são personagens comuns na narrativa *noir* a *femme fatale* (uma mulher que nega os valores familiares e vive conforme seus princípios na tentativa de ascender socialmente; ela, normalmente, atua como agente causador de infortúnio para o protagonista e é punida ao final da narrativa) e o detetive ou policial (que tenta solucionar um ato de transgressão, geralmente um assassinato, e, geralmente, é o agente revelador dos mistérios sobre os quais a narrativa se desenrola). Nesses filmes é comum haver uma atmosfera de frustração por sonhos e amores não alcançados e, nesse caso, o efeito de luz tem grande impacto na construção desse clima.

Ainda de acordo com Naremore, apesar de serem produzidos no intuito de alcançar o grande público como o foi o melodrama, a função desempenhada pelo:

[...] film noir pertence à história das ideias tanto quanto à história do cinema; em outras palavras, ele tem menos a ver com um conjunto de artefatos do que com um discurso – uma liberdade, ele envolve um sistema de argumentos e leituras que ajuda a modelar estratégias comerciais e ideologias estéticas (NAREMORE, 2008, p. 11, tradução nossa)⁶.

O fato de o *film noir* estar mais comprometido com o campo das ideias e do discurso, do que com um sistema de formas, pode oferecer aos diretores mais liberdade no sentido de trabalhar as questões ideológicas de maneira menos evidente que nos melodramas. Enquanto estes tinham por objetivo comover o espectador e envolvê-lo por meio de suas emoções, aquele tende a focar na curiosidade do público, que se vê preso a uma rede de mistérios para a qual precisa encontrar soluções plausíveis a partir de pistas deixadas pela narrativa. Dessa forma, o público é cativado não apenas emocionalmente, mas, ao mesmo tempo, intelectualmente, tornando-o mais suscetível ao impacto dos valores implícitos.

No filme *The Killers* (1946, dirigido por Robert Siodmak), por exemplo, Lun (Burt Lancaster) é assassinado no início da narrativa, cabe ao investigador Reardon (Edmund O'Brien) descobrir por que o crime ocorreu, bem como a identidade do mandante. As escassas evidências na cena do homicídio levam investigador e público a desvendarem o mistério por meio do depoimento de pessoas que conheceram o boxeador morto. Dessa

⁶ [...] film noir belongs to the history of ideas as much as to the history of cinema; in other words, it has less to do with a group of artifacts than with a discourse—a loose, evolving system of arguments and readings that helps to shape commercial strategies and aesthetic ideologies (Esta e todas as traduções sem referência são da autora).

forma, a visão que temos da referida personagem é construída a partir do ponto de vista de outras pessoas, cujas impressões se cruzam até a revelação final.

O espectador que se entrega sem reservas à proposta narrativa (e é este o objetivo primeiro da produção) poderá não atentar aos valores abordados em relação às personagens femininas, por exemplo. Kitty (Ava Gardner) e Lilly (Virginia Christine) representam, respectivamente, a mulher fatal sem pudor e a boa moça comportada subserviente ao homem. A narrativa sugere o que é adequado ou não para o comportamento feminino na sociedade ao mostrar o destino de cada personagem. A primeira tem sua vida destruída, tanto em aspectos afetivos quanto sociais, ao passo que a segunda é “recompensada” com um matrimônio estável e um relacionamento feliz.

Hillis (2005, p. 1), que estuda a difusão de valores associados ao Sonho Americano em *films noir* de Hollywood, afirma que esses filmes contribuíram para a construção de uma identidade nacional no período pós-guerra e estabeleceram uma relação desse perfil com a noção de pertencimento à terra e à cultura do país.

Segundo Hillis, a técnica de iluminação utilizada nesses filmes está estreitamente ligada às concepções iluministas, na medida em que a forma e intensidade com que a luz incide, ou não, sobre as personagens tenta perscrutar a interioridade humana na busca pelo conhecimento. A análise do autor mostra que grande parte das personagens que aparecem nesses filmes é levada a reconhecer a inviabilidade de sua iluminação, ou seja, sua libertação das amarras políticas e sociais impostas aos indivíduos, os quais se veem impedidos de ascender socialmente ou realizar projetos que coloquem em risco a conjuntura política estabelecida. Em outras palavras, é negada à personagem a realização do seu Sonho Americano (HILLIS, 2005, p. 4).

É importante ressaltar que esse impedimento não aparece como resultado de forças institucionais, porém é fruto do destino escolhido pela personagem que é privada de alcançar seus objetivos em função de uma má ação executada e que, portanto, deve ser castigada, não raramente, com a morte. Por essa razão, o público é levado a crer que o insucesso da personagem é merecido, isto é, por mais que ela conte com a simpatia do espectador, este compreende que é uma questão de justiça o castigo recebido.

Esse destino dado às personagens *noir* faz delas indivíduos trágicos. É fato que não se trata dos reis e semideuses da tragédia clássica, porém no sentido apresentado por Most, que redimensiona o conceito de trágico através da história “como uma descrição de

certos tipos de experiência ou de traços básicos da existência humana” (2001, p. 24). É sob essa perspectiva que os diretores dos *films noir* desenvolvem suas narrativas e colocam suas personagens em dramas comuns da vida do homem o qual, segundo lembra Miller (1980, p. 164), é tão suscetível a situações trágicas quanto os reis do período clássico. Para o autor, que discorre acerca da ação trágica e o homem comum na modernidade, o trágico não está necessariamente ligado a ações de grande impacto, como guerras ou revoluções sociais, mas à busca inevitável do homem pelo conhecimento de si e pela conquista de sua humanidade. Nas narrativas *noir* americanas, contudo, o indivíduo vê-se frustrado nessa busca e não consegue ter êxito.

Conforme Hillis (2005), a associação da tragédia das personagens *noir* ao homem comum moderno desperta a empatia do espectador, o qual se reconhece em muitas das situações exibidas na tela. Na concepção do autor, a identificação do público com os infortúnios vividos pelas personagens é um dos principais motivos do grande sucesso desses filmes naquela época. Isto ocorria porque:

[...] em termos da estrutura de ordem, desordem e ordem que organiza a narrativa de muitos desses filmes, durante a sessão intermediária da "desordem", quando os poderes do Estado, da lei e do Pai estão mais intesamente sob ataque e questionamento – os protagonistas desenvolvem certas qualidades de oposição política, frequentemente implícitas, de membros da audiência (HILLIS, 2005, p. 02)⁷.

A contestação enfrentada pelas instituições de poder durante o filme pode ocorrer de formas variadas dependendo do filme. Por exemplo, um protagonista pode tentar ascender financeiramente por meio de um roubo, trair amigos para tirar vantagem ou, no caso das *femmes fatales*, seduzir alguém sob promessa de amor apenas para conquistar prestígio social. Tais infrações são afrontas diretas aos agentes do poder “responsáveis” pela garantia da ordem social. Assim, para preservar a ordem e a paz ao final da narrativa e assegurar o prestígio das instituições de poder, o público é levado a abandonar sua solidariedade ao protagonista para equiparar-se às conveniências religiosas ou estatais.

Os parâmetros narrativos adotados nas produções hollywoodianas discutidos até o momento, desde muito cedo, receberam pouco prestígio por parte de críticos, especialmente, dos europeus. Segundo Stam (2009, p. 74), estes acusavam os filmes

⁷ [...] in terms of the structure of order, disorder, order that organizes the narrative of so many of these films, during the “disordered” middle section—when the powers of the State, the law and the Father are most under question and attack—protagonists enact certain qualities of oppositional, often unexpressed, politics of audience members.

americanos de serem meros “dramas românticos burgueses” e “simples produtos fabricados em massa por meio de técnicas de linha de montagem, que fabricavam, por sua vez, sua passiva e automatizada audiência” (STAM, 2009, p. 88). Os ataques eram intensos ao ponto de afirmar que o cinema de Hollywood era perigoso e comparar seu público a um rebanho bovino, incapaz de reflexão ou questionamento diante do que era mostrado.

Dos críticos apontados por Stam, Adorno e Horkheimer (1985) inserem as produções hollywoodianas no que denominam indústria cultural, cujo funcionamento depende de uma complexa rede econômica. Os produtos advindos dessa indústria teriam como objetivo único garantir a perpetuação de uma organização social definida pelas instituições detentoras de poder. Segundo os autores:

A unidade implacável da indústria cultural atesta a unidade em formação da política. As distinções enfáticas que se fazem entre os filmes das categorias A e B, ou entre as histórias publicadas em revistas de diferentes preços, têm menos a ver com o conteúdo do que com sua utilidade para a classificação, organização e computação estatística dos consumidores (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101).

Dessa forma, a diferença entre os produtos obedece a uma categorização dos clientes, os quais devem limitar-se a consumir o produto destinado à sua classe, no intuito de conservar comportamentos, crenças, conceitos, tudo com anuência dos próprios consumidores.

Uma vez estabelecida a hierarquização desses consumidores, a indústria cultural investe em uma reprodução sistemática de um mesmo produto o qual apresenta um visual aparentemente novo, mas que não passa da imitação de uma fórmula pré-estabelecida para aquele grupo social. No que tange às produções cinematográficas, “o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good Sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos” utilizados recorrentemente, de forma estratégica pelos produtores, com uma finalidade específica de propagar uma ideologia estabelecida (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103).

Ora, se esses estereótipos se repetem continuamente por meio de outra roupagem, Adorno e Horkheimer delegam ao espectador uma função passiva, adestrada, moldada pela aparente realidade que o filme pretende mostrar e que, por consequência, assemelha-se à

realidade vivida pelo público, o qual, por analogia, deve desempenhar atitudes semelhantes às aquelas fomentadas pelo produto a ele destinado.

Na concepção desses críticos marxistas, o cinema, enquanto arte, não deveria ser construído a partir de uma lógica narrativa que facilitasse construção de sentido para o espectador, ao contrário, deveria ser fragmentado e mesclar a realidade e a fantasia, o familiar e o incógnito, o agradável e o grotesco de forma a libertar o espectador na organização do sentido fílmico em vez de aprisioná-lo e conduzi-lo a uma fórmula acabada.

Acreditamos que o ponto defendido por esses críticos poderia receber maior acolhimento se ele mesmo não assumisse um caráter marginalizador e reducionista desse complexo sistema denominado Hollywood. Ao censurar o cinema americano acusando-o de modelar a classe trabalhadora, um grupo desprezado pela elite intelectual, Adorno e Horkheimer defendem o pressuposto de que a arte deve ser difícil e, portanto, restrita a um grupo seletivo capaz de compreendê-la por meio de esforço cognitivo. Contudo, Stam chama a atenção para a conveniência de tal discurso, uma vez que:

[...] a arte elevada de modernistas eruditos estava comprometida com processos capitalistas, ainda que no nível “mais alto”, mais sublimado dos patrocínios, exposições em museus, subsídios governamentais e financiamentos independentes. A arte erudita podia ser “difícil” justamente porque não necessitava vender-se diretamente no mercado aberto (STAM, 2009, p. 86).

Em outras palavras, podemos dizer que a arte considerada erudita não precisava da grande massa trabalhadora para manter-se, pois seus recursos eram provenientes de uma classe abastada que fazia questão de manter gostos excêntricos que os distinguisse da classe popular. Não obstante esse pensamento conservador e preconceituoso em relação ao cinema americano, Stam (2009, pp. 84-85) abre espaço para críticos, como Benjamin (1999) e Metz (2007), que viam, no cinema, um espaço para a construção de uma consciência crítica e uma percepção mais apurada a respeito da realidade.

Na concepção de Benjamin (1999, p. 218), o filme oferece ao espectador uma perspectiva tão emotiva do objeto de arte cujo ponto de vista, certamente, não seria possível em uma contemplação do objeto natural. Essa perspectiva sensível, segundo ele, seria a originalidade do cinema. E em seu entendimento do cinema enquanto arte, Benjamin vê na reprodução de obras a possibilidade de liberá-las da tradição e estabelecer uma estreita relação com as grandes massas. Dessa forma, o filme é um agente utilizado para por fim à

relevância da tradição no legado cultural e participa do desenvolvimento do pensamento e da percepção da realidade por parte do seu público. Isso porque, pela imagem, o cinema também é capaz de levar a público obras que, por diversas razões, possuem acesso restrito, tais como esculturas e contornos arquitetônicos em interiores de templos e construções antigas e distantes, pinturas mantidas sob condições específicas de iluminação, manuscritos e outros adereços que poderiam sofrer algum prejuízo se expostas sem os cuidados necessários.

Ainda em sua análise a respeito da reprodutibilidade fílmica, Benjamin (1999, p. 220) alerta para o fato de que o filme, *per se*, é uma obra para exibição pública, uma produção tão cara que seu preço excederia, em muito, o preço de uma pintura ou escultura. Dessa forma, alguém em condições de adquirir uma obra de arte mais tradicional, dificilmente, disporia de recursos para tornar-se proprietário de um filme. Por essa razão, as produções cinematográficas foram, desde seu início, obras para as grandes massas capazes de prover um retorno econômico para compensar o gasto da produção.

No entendimento de Metz (2007, p. 46), a montagem cinematográfica, inicialmente concebida como instrumento de persuasão em discussões teóricas, não deve ser entendida como universal, nem na prática para a produção de um filme nem na recepção, sob o pressuposto de que todos os espectadores receberão a mesma mensagem. Ainda que a montagem seja fruto das escolhas deliberadas de um diretor, e reflita determinada ideologia em função dessas escolhas, cada espectador interpretará a produção exibida na tela de forma particular, levando em consideração sua história de vida, sua instrução e a posição que ocupa enquanto observador (METZ, 2007, p. 91). Definir, previamente, um único sentido capaz de ser construído pela narrativa ou pressupor uma homogeneidade entre o grande número de pessoas que compõem o público do cinema, seria uma forma de reduzir as múltiplas possibilidades e perspectivas de compreensão do circuito cinematográfico.

Para esses críticos, o cinema não somente abria possibilidades para novas expressões artísticas (e Hollywood era uma delas) como também identificava a ascensão de novos agentes históricos (que, no caso específico do cinema americano, privilegiava a classe popular) além daqueles estabelecidos pelo centro europeu. Com base nessa premissa, entendemos que o ponto vantajoso dessa discussão não seja desprezar o cinema hollywoodiano, como o fizeram Adorno e Horkheimer, em virtude de consolidar uma função social por meio da divulgação de valores, pois tal atividade é inerente a qualquer expressão de arte seja ela de cunho “erudito” ou “popular”. A primazia desse debate está, na nossa

visão, em compreender o processo, como e por que isso acontece, bem como as implicações advindas dessa prática.

Como podemos observar a partir do exposto até o momento, os *films noir* clássicos desempenharam um papel fundamental no período pós-guerras relacionado à construção de uma identidade americana e sua relação com as instâncias de poder nos Estados Unidos. É interessante, contudo, um dado revelado por Cattrysse (1992, p. 55) por meio do estudo realizado envolvendo esse gênero americano. De acordo com o autor, quase 70% dos *films noirs* produzidos nas décadas de 1940 e 1950 foram baseados em obras literárias, das quais 34% foram romances e 33%, contos. Esses índices revelam que, somados os paradigmas hollywoodianos formais anteriormente comentados e os aspectos político-ideológicos trabalhados pelos diretores no melodrama e no *film noir*, a literatura também teve papel de destaque na construção desse grande império cinematográfico que tem sido foco de nossa discussão até o momento.

Contudo, o tratamento dispensado aos textos literários pelas produções fílmicas tende a variar em função, dentre outros aspectos, do prestígio da obra e/ou do autor dentro do sistema no qual o filme foi produzido. Observa-se, por exemplo, que adaptações de obras de prestígio social tendem a fazer uma clara referência aos textos e seus autores. Nesses casos, observa-se uma inclinação, por parte do diretor, a aproximar sua narrativa da obra de partida com o objetivo de usufruir de seu valor literário e, assim, promover o filme. Por outro lado, se a obra escolhida para a adaptação não possuir notoriedade, percebe-se um sentimento de liberdade na adaptação, na qual o diretor pode ousar em suas estratégias, o que contribui para um distanciamento do texto literário.

Essas questões não se encerram nesse patamar e geram, ainda, outras discussões que mostram como texto literário e filme se inserem em um mesmo sistema que tem implicação tanto na produção de novos leitores e espectadores, dependendo do caso, quanto na mobilidade de obra e filme dentro dos sistemas literário e cinematográfico, respectivamente.

A seguir, tentaremos mostrar os laços construídos entre cinema e literatura ao longo dos tempos e abordar alguns conceitos que podem justificar essa relação que tem trazido benefícios para ambos.

2.2 A adaptação cinematográfica e sua relação com a obra literária

Apesar do cenário diverso produzido pelo cinema, podemos dizer que, dentre as demais formas de arte, ele sempre manteve uma relação estreita com a literatura. De acordo com Stam (2009, p. 66), a literatura exerceu influência no meio cinematográfico, sobretudo no desenvolvimento de sua linguagem. Muitos teóricos intensificaram esses laços sugerindo "um uso 'poético' do cinema análogo ao uso 'literário' da linguagem que propunham para os textos verbais" ou ainda que "a montagem [do filme] era compatível à prosódia na literatura". Essa afinidade entre cinema e literatura contribuiu para a construção de uma linguagem cinematográfica, como também incentivou a adaptação fílmica de obras literárias ao longo dos anos.

Tendo como ponto comum a estrutura narrativa, o cinema e a literatura se aproximam na tentativa de conquistar o leitor/espectador por meio das técnicas que lhe são peculiares. Quanto às semelhanças e divergências entre os dois, Lins (1984, p. 45) observa que a "imagem em movimento trouxe a perspectiva de uma reflexão sobre a natureza da exterioridade, o que, supunha-se, enriqueceria a investigação sobre a interioridade, há muito trabalhada pela literatura".

Vê-se, então, que a relação cinema-literatura tem muito a oferecer se considerada a relação entre a exterioridade e a interioridade, bem como seus desdobramentos. Nesse caso, uma análise contrastiva entre os dois meios pode oferecer uma visão crítica não apenas da literatura, mas das produções cinematográficas enquanto arte e seu papel na história, cultura e sociedade. De modo específico, um estudo comparativo entre contos de determinado autor e suas adaptações cinematográficas, em forma de melodrama e/ou *film noir*, por exemplo, pode contribuir tanto para um entendimento dos textos escritos, a partir de elementos que transcendem sua forma, quanto dos textos fílmicos, no que diz respeito à compreensão de sua importância e função no contexto de sua produção.

Segundo Carvalho (1986, p. 49), as correspondências entre literatura e outras artes, neste caso o cinema, encontram novas possibilidades de compreensão na área dos estudos semiológicos por meio do diálogo estabelecido entre os sistemas de signos desses dois meios. Essas correspondências foram inicialmente ignoradas pela literatura comparada sob a alegação de que uma obra literária somente poderia ser analisada com base em outra, ou outras, obra(s) literária(s). Contudo, Carvalho (1986, p. 6) observa que, atualmente, os

estudos literários comparados acabam "por rotular investigações bem variadas", que adotam diferentes objetos de análise e "concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação", incluindo o cinema.

Uma alternativa metodológica para o estudo entre obras literárias e filmes, produzidos a partir delas, é apresentada por Cattrysse (2014). Sua proposta rejeita uma análise pautada em julgamento de valor, bem como em princípios de fidelidade, os quais, na maior parte dos casos, reforçam uma classificação pejorativa dos filmes se comparados às obras literárias. Cattrysse desenvolve seu trabalho a partir da Teoria dos Polissistemas, de Even-Zohar, e dos Estudos Descritivos de Tradução, de Gideon Toury, cujas especificidades veremos mais adiante nesta seção. Seu diferencial, no entanto, consiste em sistematizar essas propostas, inicialmente, direcionadas para o estudo literário, e aplicá-las à adaptação cinematográfica sob uma óptica intertextual e produzida com base em diferentes modelos que envolvem desde formatação técnica a valores sociais, culturais e históricos, dentre outros. Em nosso entendimento, a metodologia apresentada por Cattrysse é uma possibilidade de estudo que pode ser aplicada à análise de adaptações fílmicas na ampla esfera da literatura comparada a qual, por muito tempo, ficou desprovida de propostas capazes de diminuir o grau de subjetividade de suas análises.

Ao tratar da noção de transversalidade nos estudos da literatura comparada, Coutinho (2011, pp. 207-208) lembra que, a partir dos anos 1970, as análises comparatistas ampliaram os limites de sua área de pesquisa e estabeleceram cinco campos de estudo, a saber: 1) "o estudo de gêneros", 2) "o estudo por movimentos ou eras", 3) "o estudo por temas ou mitos", 4) "o estudo à base da inter-relação da Literatura com outras formas de expressão artística ou outras áreas do conhecimento" e 5) o estudo da "relação da Literatura com os discursos da Teoria, da Crítica e da Historiografia literárias".

Para esclarecer o campo de atuação de cada uma dessas áreas de estudo, podemos dizer que, em síntese, o estudo de gêneros dedicou-se a estabelecer uma categorização teórica dos gêneros, contudo, a impossibilidade de identificarem-se limites concretos entre os diferentes tipos de gêneros e de estabelecerem-se regularidades face às constantes mudanças e/ou interações entre grupos, gerou mais questionamentos do que soluções.

O segundo campo de estudo, definido por movimentos ou eras, analisou a Literatura a partir de movimentos e tendências estéticas classificando-os em Romantismo,

Barroco etc. No entanto, esse tipo de análise enfrentou problemas para agrupar autores que anteciparam movimentos ou que se estenderam além da categorização histórica.

A esfera destinada aos temas ou mitos tentou compreender como os mitos clássicos de determinadas épocas ou nações manifestam-se em obras de outros países e suas releituras com o passar dos anos, além de abranger a pesquisa de obras produzidas por grupos periféricos (como a literatura feminista, afro-americana ou homoafetiva, por exemplo). Entretanto, as pesquisas esbarraram na ampla quantidade de material disponível e na diversidade de assuntos, que impossibilitaram uma organização dos *corpora*.

O quarto campo mencionado por Coutinho (2011) trata da relação da Literatura com outras formas de arte ou áreas de conhecimento. Nesse âmbito, os pesquisadores investigaram a construção de sentido em meios semióticos distintos e obtiveram resultados positivos na desmistificação da tradução enquanto obra inferior, dentre outros aspectos.

O quinto, e último, campo de estudo, que tratou da associação da Literatura com os discursos da Teoria, da Crítica e da Historiografia literárias, tentou preencher lacunas deixadas durante as análises. As questões giraram em torno, especialmente, da crença da a-historicidade literária e da definição de um cânone, que prestigia certas produções em detrimento de outras.

Das cinco áreas listadas por Coutinho, o estudo "da inter-relação da literatura com outras formas de expressão artística ou outras áreas do conhecimento" é o ponto de interesse para esta pesquisa, posto que consideramos o cinema um meio de produção artística. O autor menciona que a relação da literatura com outras artes existe desde os tempos mais remotos e, embora de forma não regular, produziu resultados importantes para que os estudos da literatura atualmente alcançassem o Cinema, as Artes Plásticas, a Dança, como também a História, a Sociologia e a Tradução, entre outras.

É interessante observar que, nesse elo com outras formas de expressão de arte, a literatura não foi sempre agente controlador, mas também recebeu a ação dessas diversas áreas. Como exemplo, Coutinho (2011, p. 207) relata o caso do cinema, que promoveu a quebra das perspectivas clássicas de tempo e espaço na literatura durante o século XX e difundiu mecanismos como a simultaneidade, hoje comumente usada na ficção. No entanto, devido à extensão de material, os estudos da inter-relação da literatura com outras expressões de arte ou disciplinas priorizam a problematização a qualquer tentativa de prescrição. Muitos dos estudos nesse campo fomentaram discussões envolvendo a ligação entre palavra e

imagem na literatura e no cinema e colaboraram para dirimir a crença que "considerava a forma adaptada ou traduzida como manifestação menor ou devedora da primeira" (COUTINHO, 2011, p. 211). Ao contrário dessa visão binária e conservadora, a adaptação de uma obra começou a ser entendida como outra forma de expressão, "uma tradução criativa" que dialoga com a obra de partida sem perder, contudo, sua particularidade, sua originalidade.

Nesse sentido, Clerc (2004, p. 284) esclarece que, embora a crítica literária pareça cada vez menos disposta a aceitar o fato de que há uma ligação entre imagens e palavras, a literatura comparada "dispõe das ferramentas necessárias para realizar a investigação sobre as duas frentes simultâneas e para estabelecer as relações que definem os comportamentos e as práticas, individuais e coletivas", relativos aos objetos de estudo. No caso específico do cinema, a autora assinala que as adaptações fílmicas representam aspectos essenciais da riqueza de um texto e que, por isso, devem ser estudadas com a mesma atenção que têm as traduções escritas. Por essa razão, trataremos, a seguir, da adaptação cinematográfica enquanto tradução e de alguns conceitos que permeiam essa área de estudo.

2.2.1 A adaptação cinematográfica e os Estudos da Tradução

Em seu estudo acerca de questões linguísticas envolvidas na tradução, Jakobson, ainda nos anos 1950, esclarece que qualquer signo verbal pode ser traduzido de três formas: utilizando-se "outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais" (JAKOBSON, 1995, p. 64). Ao considerar essas alternativas, ele as classifica como tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica, respectivamente. Embora o autor considere a tradução interlingual como a "tradução propriamente dita", o vínculo entre o texto literário e sua adaptação cinematográfica, discutidos previamente neste trabalho, também parte da ideia de que o filme é uma tradução da obra literária. Uma vez que o filme é considerado uma interpretação não verbal baseada em signos verbais, ele encaixa-se na classificação de transmutação ou tradução intersemiótica⁸ proposta por Jakobson.

⁸ Neste trabalho, os termos tradução, adaptação e transmutação serão usados como sinônimos.

No processo de adaptação cinematográfica, ocorre a necessidade de ajuste das linguagens do meio. Por vezes, é preciso eliminar ou resumir elementos da obra literária que, na visão do diretor, ou de outros entes ligados ao contexto de produção, não são relevantes. Conforme observado por Brito (1996, p. 22), esse corte ou síntese de elementos pode ocorrer em diversos níveis: personagens (a junção de personagens da narrativa), diálogos (quando as falas são supridas pela expressão corporal dos atores) e extensas descrições de cenários (frequentemente representadas pelas imagens), por exemplo. É oportuno mencionar que o oposto também pode acontecer, ou seja, a falta de detalhes do texto literário, o número reduzido de personagens e a ausência de enredos paralelos podem levar o diretor a optar por incluir elementos no filme para que ele se adeque às especificações do cinema.

Um estudo, envolvendo um *corpus* de 604 adaptações de *film noir* realizado em 1985 por Cattrysse (1992, 2014), revelou que as decisões de adição ou subtração de enredo nas traduções fílmicas, bem como outras estratégias que impliquem em aproximação ou afastamento da obra audiovisual em relação ao texto literário, não dependem exclusivamente do diretor e sua equipe. Além do prestígio social do texto de partida, aludido anteriormente neste trabalho, outras instâncias atuam durante o processo de produção e influenciam o produto que será exibido ao público. Como exemplo, Cattrysse (1992, p. 55) menciona a política de seleção, a política de adaptação e a função da adaptação fílmica no âmbito cinematográfico.

A escolha de certa obra para o trabalho de adaptação, em detrimento de outras disponíveis, *per se*, implica em uma decisão política. O fato de alguns autores terem, frequentemente, suas obras adaptadas em filmes (muitas delas mais de uma vez, inclusive) pode sugerir uma tentativa de estender ao cinema o prestígio cultural de determinadas nações. Uma forma de compreender como isso poderia funcionar por meio de questionamentos, tais como: quem é o autor da obra traduzida, qual o seu país de origem, em que idioma ele escreve, que tipo de crítica ele recebe por parte dos meios de comunicação e da academia etc.

Após essa análise inicial mostrando que a escolha de uma obra literária para a produção de um filme não é feita, normalmente, ao acaso, podemos direcionar nossa atenção para o contexto que envolve desde a escolha do elenco e sua atuação até à montagem final e publicidade de divulgação da adaptação. Afora as normas próprias do sistema cinematográfico, como as de Hollywood, e particulares a cada gênero, conforme aquelas relativas ao melodrama e ao *film noir*, o público pretendido para a adaptação, os órgãos

financiadores, bem como o código de censura vigente, influenciam as decisões tomadas durante o processo de adaptação.

No que se refere ao código de censura, o estudo realizado por Cattrysse (2014, p. 62) mostrou que as adaptações *noirs* produzidas entre 1940 e 1950 sofreram impacto do Código Hays⁹, cujas restrições em relação à nudez e ao sexo determinavam o que poderia ser mostrado explícita ou implicitamente na tela. Em contrapartida, as exigências não eram as mesmas para exibição de cenas de violência, alcoolismo, relações homoafetivas ou outras questões morais vigentes à época.

Depois de atendidas as restrições e/ou necessidades que cada agente direto ou indireto impõe ao processo de adaptação, o filme exercerá a função à qual se destina e ocupará um lugar no meio cinematográfico tão logo seja exibido pela primeira vez. Nesse caso, crítica e público exercem papel essencial.

Comentamos ao final da seção anterior que a adaptação estabelece um vínculo com o texto literário de forma que ambos podem beneficiar-se. Se o filme é produzido a partir de uma obra literária e a utiliza como estratégia de divulgação, ou nos créditos em algum momento de sua projeção, poderá ocorrer um dos seguintes fenômenos: 1) aumento na audiência do filme, caso ele esteja ligado a uma obra ou autor de prestígio, pois, nesse caso, ele poderá atrair a curiosidade daquele público leitor; ou 2) contribuição na formação de novos leitores da obra, caso o filme divulgue uma obra ou autor pouco conhecido. Na primeira situação, o cinema é beneficiado, na segunda, a literatura. Em ambos os casos, o contexto é construído a partir do parecer favorável da crítica e da aceitação por parte do público.

No entanto, a relação entre texto literário e adaptação nem sempre é entendida como positiva e, nessas situações, o texto de partida pode ser omitido e o filme deixa de ser tratado como uma adaptação. Especificamente no que diz respeito ao *film noir*, Cattrysse (1992, p. 58) explica que, nas décadas de 1940 e 1950, os críticos norte-americanos tinham ciência das bases literárias das adaptações, porém sua aversão à violência e aos princípios moralmente degradantes dos romances *noir* os levava a encobrir qualquer referência à obra literária. Por essa razão, e de modo diverso do que ocorreu na França, a crítica estadunidense

⁹ Conforme Powdermaker (1951, p. 36), o Código Hays controlava uma série de restrições impostas pelos próprios produtores cinematográficos norte-americanos a partir de 1930. O controle girava em torno de temas e outros detalhes, relativos à construção fílmica, que poderiam ser alvo de censura. À época, o código era fiscalizado pela “Production Code Administration the Motion Picture Association of America”.

direcionava seus holofotes apenas para as questões cinematográficas e mantinha obscuro o gênero literário que não era do seu interesse.

Um exemplo que escapa ao contexto geral apresentado por Cattrysse é a produção *noir* *The Killers* (1946, dirigido por Robert Siodmak). Trata-se da primeira adaptação homônima do conto escrito pelo modernista norte-americano Ernest Hemingway publicado em 1927. Contudo, podemos rever o que foi discutido até o momento e pensar em, pelo menos, dois fatores que tenham feito esse filme mover-se contra o tratamento correntemente dispensado às adaptações *noir* e estabelecer-se como uma versão bem sucedida ovacionada pela crítica.

Em primeiro lugar, Hemingway mantinha sua boa reputação literária estreitamente ligada a sua imagem pública. Isso, provavelmente, contribuiu para a popularidade de seus textos e, como consequência, a produção cinematográfica de várias de suas obras nos Estados Unidos (MEYERS, 1999, p. 6). A adaptação produzida por Siodmak apropria-se do conto nos primeiros dez minutos do filme, nos quais as personagens seguem os diálogos do texto de Hemingway quase sem alterações, e apresenta vários aspectos comuns ao conto. Sua referência à obra literária fica clara logo nos créditos de abertura, exibindo o nome de Hemingway em letras destacadas, seguido do título de sua obra que inspirou o filme. Tais estratégias nos levam a crer que o diretor utilizou o prestígio literário do autor e o amplo conhecimento de sua figura no sistema literário norte-americano para alcançar repercussão entre o público.

O segundo fator, que, na nossa visão, pode ter contribuído para que essa adaptação conquistasse uma posição de prestígio no sistema cinematográfico, diz respeito à construção de uma narrativa linear baseada nos moldes hollywoodianos: introdução e apresentação dos personagens, indicação do problema da trama e, finalmente, a solução para o problema. Esse tipo de estrutura, conforme abordado anteriormente, era a predileta do público adepto ao mercado cinematográfico dos Estados Unidos.

Diante da curta extensão textual, reduzido grupo de personagens e ausência de informações que geram diversos questionamentos por parte do leitor, o diretor amplia a trama inserindo novos personagens e subenredos no intuito de adequar sua narrativa aos padrões do gênero (*film noir*) e forma (clássica hollywoodiana). Como Siodmak trabalhou suas adições no enredo e as implicações de tais inserções serão discutidas na parte destinada à análise do *corpus* desta pesquisa; no entanto, podemos adiantar que não foram ao acaso, antes, uma

tentativa de atender a uma série de princípios que formam e, ao mesmo tempo, interagem com o complexo sistema cinematográfico.

Conforme mostrado por Cattrysse (1992, 2014), esses princípios estão, normalmente, relacionados não somente às exigências próprias do meio, mas também às exigências daqueles que subsidiam a adaptação, ao público alvo, à cultura onde ela é realizada, ao momento histórico em que ela é inserida, além de aspectos pessoais dos profissionais da tradução envolvidos no processo de adaptação. Todos esses elementos formam todo o sistema receptor desse produto. Neste trabalho, esses profissionais consistem no diretor e toda a equipe envolvida na produção do filme até que ele esteja pronto para ser exibido.

Ao tratar de aspectos metodológicos de análise de adaptação fílmica, Cattrysse (2014, p. 58) reforça que o estudo de um *corpus* representativo, composto por adaptações em forma de certo gênero fílmico adaptado em determinado período, que leve em consideração o maior número possível dos elementos mencionados anteriormente, pode mostrar uma regularidade de comportamento entre as diferentes adaptações. Essa regularidade, ele denomina normas de adaptação e são úteis para entender como e por que as traduções fílmicas são feitas. Essa parte de sua metodologia, utilizada no estudo das adaptações *noir*, é amparada nos Estudos Descritivos de Tradução (CATTRYSSSE, 2014, p. 11).

Embora os Estudos Descritivos tenham alcançado notoriedade por meio do israelita Gideon Toury na década de 1980, cujos princípios foram estendidos aos estudos de adaptação uma década mais tarde, a proposta inicial veio pelo norte-americano James Holmes. Suas primeiras pesquisas surgiram no início dos anos 1970, contudo, somente foram amplamente divulgadas cerca de 20 anos mais tarde. Conforme Toury (1995, p. 10), já naquela época, Holmes propunha uma disciplina que se ocupava exclusivamente das questões em torno dos problemas do processo tradutório e suas traduções. Ele também apresentava um esquema para os estudos da tradução que contemplava uma análise descritiva do texto traduzido sob três perspectivas – o produto (análise comparativa de outras traduções existentes), o processo (aspectos psicológicos envolvidos durante a tradução) e a função (descrição do contexto sociocultural em que se deu a tradução). Essas perspectivas foram, posteriormente, adotadas pelo israelita.

É com base nos princípios recorrentes que Toury (1995, p. 53) afirma que o sistema receptor não apenas influencia o produto final da tradução, como interfere em todo o

seu processo. Em sua teoria, o autor analisa o modo como as traduções se adequam para satisfazer os objetivos do grupo que as receberá, ou seja, como os tradutores se comportam para satisfazer às particularidades da cultura na qual trabalham. Isto porque:

Os tradutores estão, normalmente, inseridos em um determinado ambiente cultural e são levados a suprir certas necessidades dele, e/ou exercer certas “funções” nele. Conseqüentemente, é exigido dos tradutores que operem primeiramente e, antes de tudo, para atender aos interesses da cultura na qual trabalham, embora não concordem com tais interesses¹⁰ (TOURY, 1995, p.12).

Ao entrar em contato com o polo receptor, os aspectos culturais frequentemente trazem dificuldades aos tradutores. Segundo Toury (1995, p. 55), esses tradutores enfrentam muitas restrições em suas comunidades no que diz respeito aos processos de tradução em geral. Para ele, estas restrições podem ser transformadas em estratégias apropriadas, relacionadas ao que é apropriado ou não no processo de tradução. De acordo com a perspectiva dos Estudos Descritivos, a regularidade de tais estratégias em textos traduzidos permite uma análise que originaria as “normas” de tradução.

Essas normas sugeridas pelo autor podem ser de três tipos, a saber: iniciais, preliminares e operacionais (TOURY, 1995, p. 57). As normas iniciais consistem em procedimentos básicos essenciais à tradução de certo tipo de texto. As normas preliminares são comportamentos de ordem secundária, que integram tendências do processo tradutório. Por fim, as normas operacionais são as condutas permitidas, porém não obrigatórias.

Na proposta de Toury (1995), as normas de tradução não são regras, mas instruções geradas a partir de certos elementos envolvidos na tradução, a saber: o cliente e suas preferências, o público para o qual se destina a tradução e a cultura de chegada, entre outros. As normas podem ser mais ou menos rígidas dentro de um determinado sistema; sua função é estabelecer um comportamento apropriado para o grupo de tradutores, com o intuito de manter parâmetros/comportamentos regulados pelo sistema social.

É pertinente salientar que essas normas não seriam tidas como universais, pois o caráter dinâmico da língua, do tradutor (enquanto indivíduo social) e da cultura não permitiria tal atitude. As normas estabelecidas diriam respeito ao tipo de texto pesquisado, bem como à época e lugar dos textos selecionados. As normas são instáveis, ou seja, estão em constante

¹⁰ “Translators always come into being within a certain cultural environment and are designed to meet certain needs of, and/or occupy certain ‘slots’ in it. Consequently, translators may be said to operate first and foremost in the interest of the culture into which they are translating, however they conceive of that interest.”

mudança devido a sua própria natureza dinâmica. Algumas delas mudam com maior rapidez, outras, entretanto, levam quase o período de uma vida para sofrerem qualquer mudança.

Devido ao amplo *corpus* utilizado por Cattrysse (2014, p. 59), sua análise mostrou a recorrência de algumas práticas e certas regularidades nos produtos adaptados. No que diz respeito ao gênero *noir*, por exemplo, a “relevância narrativa” das personagens mostrou-se uma norma. Ao comparar as adaptações com suas respectivas obras de partida, ele identificou que as personagens literárias com função específica na narrativa corriam menos risco de serem cortadas nas adaptações do que as personagens sem um papel relevante.

Além de normas narrativas, esse tipo de estudo pode ainda revelar normas em nível de retórica, de gênero ou político, dentre uma infinidade de outras regularidades que poderão aparecer dependendo do objetivo de do processo metodológico adotado. No caso específico desta pesquisa, não é possível a identificação de quaisquer normas em virtude de contarmos com um *corpus* reduzido e, portanto, pouco representativo a ponto de tecermos comentários de cunho mais generalizante ao recorte feito. No entanto, as propostas de Toury e Cattrysse interessam-nos em função das suas naturezas descritivas, que possibilitam verificar a existência ou não de estratégias de adaptação recorrentes nos filmes analisados.

Bassnett (2005, p. 6), ao abordar essa perspectiva de análise, afirma que um estudo realizado sob tais critérios é capaz de liberar o texto traduzido da forma do anterior, eximindo-o da condição de inferioridade e subordinação ao texto-fonte. Nesse caso, a adaptação passa a servir de elo entre autor, texto e público.

Além de dedicar nossa atenção aos processos envolvidos na atividade tradutória, Lefevere (1992) estende a possibilidade de análise, estabelecendo uma relação entre a tradução e as instituições discursivas detentoras de poder, as quais também fazem parte do sistema receptor. Sua preocupação reside em identificar os fatores que interferem nas traduções produzidas em determinados períodos e culturas. Para o autor, a tradução é entendida como uma reescritura, que pode ser ao mesmo tempo “inovadora e subversiva” e “repressiva e conservadora”. Inovadora no sentido de que pode introduzir novos parâmetros na tradução e na literatura a partir do poder modelador de uma cultura sobre a outra. E repressiva porque pode manipular as obras para que se adaptem à ideologia ou estilo literário estabelecido.

Lefevere (1992) acredita que as obras literárias estão localizadas dentro de um determinado sistema, de forma que algumas obras ficam localizadas no centro, ao passo que

outras ficam localizadas na periferia. À reescritura, ou tradução, cabe o papel de afetar a “interpenetração de sistemas literários” (LEFEVERE, 1992, p. 15), fazendo com que obras da periferia possam ser deslocadas da periferia para o centro.

Uma discussão mais detalhada a respeito da relação entre obras de centro e periferia é apresentada por Bessièrre (2011, p. 15). Sua tentativa é mostrar que o par dialético pode ser entendido sob diferentes pontos de vista, porém, em relação ao papel da tradução nesse jogo de sistema literário, ele afirma que ela pode funcionar como um veículo de disputa pelo controle de conteúdos que são importados e exportados por meio de traduções. Nesse caso, o produto traduzido age como critério de constatação da variedade cultural existente entre países e como uma prática de controle fora dos centros que exportam conteúdos em grande quantidade. Nesse caso, podemos dizer que os Estados Unidos e França destacam-se como exportadores de produtos que serão traduzidos cujas traduções, frequentemente, reforçam as obras de centro nesses países.

Por outro lado, não podemos ignorar que a cultura tradutora comporta-se como um agente aglutinador de sua cultura e daquilo que ela traduz. Dessa forma, estabelecem-se dois extremos: os centros exportadores e aqueles que interagem com o produto importado por meio da tradução. Uma obra que, por acaso, não goze de prestígio literário em seu país de origem, pode conquistar, por meio da tradução, uma prática de leitura bastante numerosa, contribuindo para uma reavaliação por parte da crítica e, possivelmente, seu deslocamento de uma posição periférica para outra mais ao centro dentro do seu sistema literário.

Nesse contexto, a adaptação fílmica passa a dialogar com a obra literária e, dependendo do propósito de seu tradutor/diretor, deve ser vista como uma crítica ao texto-fonte ou uma releitura do mesmo. De acordo com Stam (2000, p. 62), isso ocorre porque, mesmo que seja intenção do diretor aproximar seu filme o máximo possível da obra de partida, a adaptação enquanto processo tradutório envolve questões de trânsitos intersemióticos, resultando em perdas e ganhos comuns em qualquer tradução.

Um exemplo citado pelo autor diz respeito à construção de personagens na adaptação fílmica. É possível que a obra literária que originará o filme apresente uma descrição tão detalhada que possibilite a escolha de um ator que se encaixe fisicamente às características do personagem. Mas, o que fazer quando esse ator não apresenta um desempenho técnico satisfatório a ponto de comprometer a qualidade da produção? É

provável que o diretor escolha um ator menos parecido com a descrição literária a fim de privilegiar a qualidade técnica do profissional.

Ainda questionando essas escolhas no processo de adaptação, é possível afirmar que a opção por certo ator (ou atriz) nada tenha a ver com o papel que desempenhará, mas com aspectos relacionados à sua fama ou beleza, que ajudarão a atrair público para o filme. Nesse caso, recursos, tais como o figurino e o jogo de câmera, poderão ser conduzidos de maneira a destacar os traços físicos dos atores. Quando é esse o caso, entendemos que a preocupação do diretor está também em garantir bilheteria para a produção.

Ao inserirmos a adaptação *The Killers* nessa discussão, conforme mencionado anteriormente, a escolha de aproximação com o texto literário de Hemingway (nos minutos iniciais da narrativa) e a escolha dos protagonistas para o filme podem ter vislumbrado muito mais o objetivo financeiro que, propriamente, uma releitura do texto de partida.

A situação apresentada por Stam mostra o quão complexa é a atividade tradutória e que seu resultado não depende somente das preferências do tradutor (ou diretor, no caso das adaptações cinematográficas). Além do sistema literário no qual circulam as obras de centro e de periferia ressaltado por Lefevere (1992) e dos agentes apontados por Lefevere e Bassnett (1990), tais como os financiadores das traduções, o cenário no qual o trabalho do tradutor se desenvolve é composto por uma ampla rede de sistemas que, ao interagir, influenciam-se mutuamente.

Essa inter-relação de diversos sistemas é conhecida como teoria dos polissistemas e foi estabelecida por Even-Zohar (1990, p. 02) na década de 1970¹¹, cujas ideias iniciais foram baseadas tanto no formalismo russo quanto no estruturalismo de Praga (CATTRYSSSE, 2014, p. 45). Sua proposta diferenciou-se das bases iniciais porque dedicava atenção à análise das variações históricas e por entender o produto da tradução como uma resposta do contexto na qual está inserida, bem como sua interação entre texto de partida, discursos de ambas as culturas (de partida e de chegada) e o público ao qual se destina a adaptação.

A proposta desse teórico israelense sugere que a literatura não é um sistema isolado composto de elementos que interagem na produção de uma obra, mas apenas um de

¹¹ A teoria de Even-Zohar teve início na década de 1920 e repercutiu sobremaneira nos estudos da tradução que ganharam força em meados de 1990. Embora ele preceda Toury e Lefevere cronologicamente e tenha, inclusive, influenciado estes últimos, optamos por mostrar as teorias que embasaram este trabalho a partir da extensão de análise que propõem, ou seja, partindo do texto, enquanto objeto, para os elementos extratextuais que podem ser suscitados no intuito de compreender o primeiro.

vários sistemas que atuam concomitantemente, interagindo e exercendo forças que movimentam os elementos internos de cada sistema. Tomando o sistema literário como exemplo, podemos citar as obras de centro e de periferia. Internamente, as obras da periferia lutam para assumir uma posição central enquanto as que estão em lugar de prestígio lutam para permanecer onde estão. No entanto, esse jogo de forças é alimentado por agentes de outros sistemas que contribuem para a manutenção ou alteração de um determinado quadro.

Conforme aponta o autor, a luta entre centro e periferia é ponto comum em qualquer cultura e almejar por uma sociedade sem hierarquização é impossível, mesmo que em sonhos (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16). Se considerarmos essa afirmação verdadeira, há uma constante tensão em todos os setores da sociedade. Ainda que as forças dominantes estabeleçam seus preceitos e não reconheçam outras variações em seu campo, estas não deixam de existir ou de rebelar-se contra aquelas. Assim sendo, nada é absoluto e, mais cedo ou mais tarde, terá de disputar prestígio com um oponente: na linguagem, temos a variante formal e a informal; na arte, a de vanguarda e a de *mainstream*; na literatura, a canônica e a não-canônica etc.

Em outras palavras, a literatura constitui uma atividade social ligada a outras áreas da ação humana e, normalmente, está diretamente relacionada a um par oposto (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 13). Por exemplo, uma análise da literatura produzida para adultos somente faz sentido se contrastada àquela direcionada ao público infantil; da mesma forma, o estudo de qualquer aspecto de uma tradução deverá levar em consideração o texto-fonte. Assim, além de aspectos formais e linguísticos próprios de cada uma, há outros fatores que interferem na produção de uma ou de outra literatura: os editores, os ilustradores, os locais que receberão o produto para divulgação; no caso da tradução, além do contexto histórico e cultural da obra de partida, também entra em cena a conjuntura histórico-cultural do local da adaptação.

No tocante às traduções, se consideradas as adaptações fílmicas de obras literárias, podemos mostrar uma rede ainda mais estratificada. Afora os agentes mencionados no parágrafo anterior, estão envolvidos: as políticas de tradução as quais ditam as obras que devem ser traduzidas (quais autores, de quais idiomas) e, portanto, prestigiam certas produções em detrimento de outras; o diretor que produz o filme e sua equipe (cujas escolhas são fruto de uma determinada ideologia, sociedade e época, como também de uma história pessoal); o elenco escolhido para atuar; o público definido para o filme (que pode ser

diferente daquele ao qual a obra literária se destina e que pode restringir o uso de determinado vocabulário, por exemplo); a indústria cinematográfica onde a adaptação é produzida; os críticos da área e adaptações anteriores (se houver). Embora essa breve lista não esgote todas as ramificações envolvidas nesse processo, esses agentes integram o sistema da tradução, cada qual com função e estrutura próprias relacionando-se diretamente com o sistema literário. Por essa razão, a teoria dos polissistemas não poderia limitar-se à análise da literatura de forma isolada.

Como é possível observar, o estudo de adaptações cinematográficas envolve questões que atraem para a esfera da tradução elementos interdisciplinares, os quais auxiliam no entendimento de diferentes aspectos relacionados ao processo como um todo. Contudo, se pensarmos a tradução fílmica em termos textuais, perceberemos que ela não estabelece uma relação de diálogo apenas com a obra literária considerada a obra de partida. Além dela, outras vozes ecoam por meio desse novo produto e exercem influência na construção de sentido daquilo que é mostrado na tela. A seguir, trataremos com mais detalhes acerca desses ecos textuais que permeiam as adaptações, o que são, de onde vêm e como manifestam-se no meio audiovisual.

2.2.2 A adaptação cinematográfica e sua relação dialógica com outros textos

Sabe-se que grande parte das teorias hoje utilizadas no estudo e análise das adaptações cinematográficas não foi desenvolvida especificamente para esse fim. Os estudos da tradução discutidos na seção anterior foram, *a priori*, pensados para análise de textos literários e suas traduções impressas. Contudo, a proliferação nos meios de comunicação motivada pela revolução tecnológica, sobretudo, nas últimas décadas, permitiu que diversos conceitos, antes restritos ao universo da literatura, fossem estendidos a outros meios semióticos.

Stam (1990; 1992; 2000) oferece preciosa contribuição à área ao aplicar, por exemplo, os conceitos bakhtinianos de linguagem ao campo cinematográfico. Para ele, a adaptação deve ser entendida e estudada sob uma perspectiva fundada no dialogismo bakhtiniano (STAM, 2000, p. 65). O termo dialogismo passou a ser usado por Bakhtin a partir de 1920 para sustentar a ideia de que um texto é o resultado do diálogo entre vozes, discursos anteriores, que são evocados sob a forma de validação ou rejeição, reprodução ou transformação, conforme os objetivos do novo texto. O conceito proposto é bastante amplo e,

embora tenha inicialmente sido aplicado aos estudos literários, o dialogismo de Bakhtin também pode ser usado para abranger relações entre variados tipos de texto, incluindo aqueles que se constroem em meios semióticos diversos.

As adaptações *The Killers* (1946) e *The Snows of Kilimanjaro* (1952) são exemplos representativos desse caráter dialógico que foram feitas a partir de contos de mesmo título e dispõem de acréscimos curiosos que apontam para um diálogo mais estreito com o estilo literário do escritor e o conjunto de sua obra do que, propriamente, com os textos que fomentam os títulos de cada filme. Essas produções pertencem a gêneros distintos e foram produzidas por diferentes diretores, entretanto, apresentam em suas narrativas personagens femininas que formam o par antagônico “mulher submissa e *femme fatale*”, arquétipos femininos recorrentes nas narrativas de Hemingway.

Isso se manifesta por meio da ausência ou da inserção de personagens. No conto “The Killers”, por exemplo, não há personagens femininas desse tipo em sua narrativa. Em “The Snows of Kilimanjaro”, destaca-se somente Helen, a mulher resignada, como figura de certo relevo na trama. Assim, podemos dizer que os diretores buscaram recursos em outras obras do escritor norte-americano para construir suas narrativas. Além do procedimento utilizado em relação à construção das personagens femininas nas adaptações, outras situações podem ser percebidas em vários momentos dos filmes as quais dialogam tanto com outras obras do autor quanto com a imagem pública positiva desfrutada por Hemingway à época.

A tentativa de entender como e por que esse diálogo foi construído, assim como as implicações que isso pode ter aferido a cada narrativa são pontos tratados nesta pesquisa. Por ora, interessa-nos apenas ilustrar de que maneira o dialogismo bakhtiniano pode ser concebido entre meios semióticos diversos.

No intuito de esclarecer o conceito proposto, Bakhtin (1981, p. 282) explica que a linguagem não constitui somente uma estrutura subjetiva, mas também uma construção comum a dois ou mais indivíduos, onde o que cada interlocutor profere é resultado da soma de diversas vozes. Esse desdobramento pode ocorrer entre a voz de um indivíduo e outro alguém, no caso de limitarmos o alcance desse diálogo aos locutores presentes, ou entre diversos “eus” e vários “outros” se estendermos o conteúdo em nível de discurso que resulte de uma interação social, cultural que, por sua vez, une passado e presente.

Quanto a isso, Stam (1992, p. 17) explica que, durante a comunicação, “o que vemos é determinado pelo lugar de onde vemos”. Ao ocuparem espaços físicos distintos, cada

interlocutor tem acesso a informações que o outro não tem, isto é, ninguém consegue ver a própria expressão durante a fala ou vislumbrar o cenário que se encontra às suas costas. Tal informação somente é possível a partir de diferentes pontos de vista.

Se estendermos esses aspectos ao cinema e, de modo específico, ao que é exibido na tela, é plausível pensarmos da seguinte maneira: tudo o que aparece na tela e a forma como está arranjado tem um propósito, isto é, foi arquitetado previamente pela equipe de profissionais que, após considerar todas as especificidades do meio, produziu o filme. Dentro da sala escura e limitados ao espaço de seu assento, todos os espectadores têm acesso às mesmas imagens reproduzidas na tela. Contudo, isto não implica dizer que todos os espectadores entendam o filme da mesma forma ou tenham as mesmas impressões/sentimentos diante da narrativa.

Ainda que o filme tenha sido pensado em termos de determinado público, não há garantias de que alguém fora daquele padrão faça parte da plateia, ou ainda, que as pessoas tenham sido compelidas àquela sessão pelas mesmas razões, o que seria suficiente para gerar sentidos diversos acerca da narrativa. Além disso, cada espectador tende a focar em aspectos distintos durante a narrativa, fato, em parte justificado, por suas experiências passadas e preferências pessoais. Considerados todos esses aspectos, é impossível pensar na multiplicidade de vozes envolvidas, produzidas e capazes de interagir a partir de um único filme.

Em síntese, a noção de diálogo apresentada por Bakhtin (1981, p. 293) é marcada pela interdependência de perspectivas e pela interação de entendimentos e impressões que ocorrem de forma ativa por parte de todos os locutores e receptores envolvidos, cujas funções apresentam-se sob certa dinâmica entre quem fala e quem ouve. Segundo o autor, não há linguagem neutra, sem intenções, sem discurso e, se a linguagem é sempre partidária, o diálogo estabelecido a partir de qualquer forma de linguagem constitui-se um jogo de forças.

Ao aplicar esse conceito de diálogo à literatura, Bakhtin explica que:

Cada enunciação concreta do sujeito do discurso constitui o ponto de aplicação seja das forças centrípetas, como das centrífugas. Os processos de centralização e descentralização, de unificação e de desunificação cruzam-se nesta enunciação, e ela basta não apenas à língua, como sua encarnação discursiva individualizada, mas também ao plurilingüismo, tornando-se seu participante ativo. (BAKHTIN, 1998, p. 82)

Em outras palavras, não há significado literário que fuja ao ato da comunicação social geral. Determinada literatura pode ser reconhecida como uma forma de identidade nacional, porém essa mesma literatura é reflexo das diversas linguagens que coexistem naquele espaço nacional e falam sob o “disfarce” de uma linguagem poética. Ao agir dessa forma, a literatura também refrata as vozes “circundantes de outras esferas ideológicas, e por sua vez incide sobre esses outros discursos. O fenômeno literário, como qualquer outro fenômeno ideológico, determina-se simultaneamente de fora (extrinsecamente) e de dentro (intrinsecamente)” (STAM, 1992, p. 23).

Assim como a linguagem, a literatura não é um fim em si mesmo nem encerra um sentido imune ao que lhe é externo. Antes de tudo, a literatura (e qualquer forma de expressão) é um evento social. Mesmo se considerarmos o aspecto individual de leitura, há uma interação entre o texto e o olhar que o indivíduo lança sobre ele. Essa forma de ver o texto é fruto de um momento histórico, de uma visão ideológica, de referências a outros textos lidos anteriormente e de modulações de leitura. A esse conjunto de elementos que conduzem a comunicação, Bakhtin denomina “tato” (BAKHTIN, 1986, p. 86).

O tato consiste nessa relação entre os interlocutores (e o texto é um agente portador de voz) que envolve desde sua condição social enquanto enunciadores a seu posicionamento ideológico e como essa comunicação entre eles acontece. Para Stam (1992, p. 62), essa ideia de tato é de grande valia para os estudos cinematográficos posto que pode contribuir para uma análise do “diálogo” entre filme e público. O autor considera que o filme é composto de dois tipos de tato: o literal e o metafórico. O tato literal seria constituído dos elementos concretos do filme, ou seja, as imagens, o som, a iluminação, tudo aquilo que aparece na tela. Por outro lado, o tato metafórico se manifestaria na forma como os recursos tecnológicos são utilizados para fazer insinuações, transmitindo uma mensagem implícita na intenção de determinar a relação entre filme e espectador. Alguns desses recursos podem ser, por exemplo, o posicionamento da câmera (se está em ponto objetivo ou subjetivo, em *close up* ou plano aberto) e a forma de apresentação de determinados tipos (se é naturalizada ou estereotipada, detalhada ou superficial). Um estudo do tato metafórico poderia revelar se o filme estabelece uma relação de proximidade ou de distância em relação ao público, se ele seleciona seu público a partir do gênero ou classe social e como trata esse público imaginado, ou ainda que concepções o filme apresenta em relação aos ideais desses espectadores. Sob o ponto de vista teórico, o tato metafórico oferece a possibilidade de identificar a intenção final do filme para com seu público, o que ele almeja? Intimidar, convencer, corromper, censurar?

De acordo com Stam (1992), o dialogismo de Bakhtin serviu de base para o trabalho de outros teóricos, dentre eles, a semiótica e crítica literária Julia Kristeva, que sugeriu o termo intertextualidade para tratar do diálogo de um texto inserido em determinado contexto com outros contextos, discursos e seus receptores. Para Kristeva (1980), o público também interage com o texto desde que seja consciente do discurso invocado.

Considerando a abrangência com que os termos dialogismo (de Bakhtin) e intertextualidade (de Kristeva) passaram a ser empregados, Genette (2006, p. 8) oferece uma tipologia para as distintas formas de relação entre textos e propõe o termo transtextualidade para abranger a comunicação textual. A transtextualidade seria então dividida em cinco subcategorias: "intertextualidade", que considera a existência de um texto em outro por meio de citação, plágio ou alusão; "paratextualidade", que relaciona o texto aos seus "paratextos", ou seja, a periferia do texto (títulos, prefácios, posfácios, ilustrações, epígrafes etc.); "metatextualidade", que diz respeito à relação crítica entre textos, se o texto comentado é implícita ou explicitamente citado; "arquitextualidade", que está ligada aos padrões gerais que definem a peculiaridade de um texto, tem a ver com o desejo ou não do autor em caracterizar um texto por meio do seu título, por exemplo; e "hipertextualidade", que se reporta à relação do texto atual com o anterior por meio de fenômenos como a paródia e o pastiche.

Uma ilustração da subcategoria "intertextualidade" por ser identificada no filme *The Snows of Kilimanjaro*. Nessa adaptação, entendemos a inserção da personagem Cynthia Green (Ava Gardner), bem como algumas situações que a envolvem na narrativa fílmica, como um plágio a *A Farewell to Arms* (1929). Esse romance de Hemingway, que se passa na Itália durante a Primeira Guerra Mundial, conta a história de Henry e Catherine; ele, após ser ferido na perna durante um confronto, é tratado pela jovem enfermeira e se apaixonam. Ela engravida, mas o bebê nasce morto e ela morre logo em seguida por complicações do parto. Considerando que, no conto, não há qualquer referência a Cynthia e a sua gravidez, parece-nos razoável crer que o diretor Henry King tenha buscado recursos em outras obras de Hemingway para construir sua narrativa. Outros exemplos são, ainda, abordados neste trabalho.

Ao propor tal classificação, Genette tratou da relação entre textos literários especificamente. Entretanto, Stam (2000) sugere que essas subcategorias possam ser usadas também na comparação de obras literárias e cinematográficas. Para ele, esses termos podem

servir como um instrumental mais concreto e auxiliar na identificação das diversas referências e transformações que resultam em um texto atual ou, considerando o objeto de análise desta pesquisa, em adaptações fílmicas.

De acordo com Stam (2000, p.65), um filme seria o resultado da existência de dois (ou mais) textos, um literário e outro cinematográfico, onde a obra literária aparece sob a forma de citação, plágio ou alusão. A adaptação fílmica dialoga, implícita ou explicitamente, com textos anteriores sem o compromisso de respaldá-los ou reproduzi-los; ela pode assumir uma posição de crítica, resposta ou negação dos mesmos.

As teorias da literatura comparada, tradução e cinema discutidas até o momento, aproximam obra literária e produção cinematográfica na perspectiva de uma diálogo existente entre esses textos. Considerando esses aportes teóricos, analisaremos, no capítulo seguinte, aspectos relevantes da escrita de Hemingway, sobretudo o uso do princípio do *Iceberg*, tentando compreender como esses elementos aparecem nos contos “The Killers” e “The Snows of Kilimanjaro”.

3 HEMINGWAY E SUA TRAJETÓRIA DE ESCRITA NO SISTEMA LITERÁRIO NORTE-AMERICANO

“Não se é escritor por ter escolhido dizer certas coisas, mas pela forma que se escolhe dizê-las.”

(Sartre)

Neste capítulo, tratamos de Ernest Hemingway, um dos grandes nomes da literatura moderna norte-americana. Autor, indivíduo e obra formam uma rede complexa que influenciou não somente o espaço literário, mas exerceu forte impacto cultural e social no período entre e pós-guerras mundiais de forma que, além de conquistar um grande público leitor, serviu, e ainda serve, como fonte para manifestações artísticas e acadêmicas dentro e fora dos Estados Unidos.

O fato de ter conquistado prestígio além das fronteiras norte-americanas contribuiu para a existência de uma vasta fortuna crítica acerca do autor e sua obra. Essa variedade de material permitiu olhares múltiplos, sob diferentes perspectivas, por vezes até antagônicos, alguns dos quais utilizamos nesta seção.

Assim sendo, este capítulo está dividido em três eixos centrais. Na primeira parte, discorreremos acerca da vida de Hemingway e como determinados aspectos pessoais são ficcionalizados e utilizados como elementos narrativos. O estilo literário do autor, a utilização do princípio do *Iceberg*, que delimitam a forma de seus textos, e sua função na construção do sentido em suas obras são tópicos discutidos na segunda parte deste capítulo. Para finalizar, a terceira seção aborda o impacto das produções de Hemingway na sociedade norte-americana e como ele se tornou um ícone cultural.

Encontram-se inseridas, ainda nessa última parte, as análises dos contos que constituem o *curpus* desta pesquisa, a saber “The Killers” e “The Snows of Kilimanjaro”. O estudo dos contos pretende mostrar como o princípio do *Iceberg* é utilizado na construção do espaço e das personagens. Esse momento é fundamental antes de dedicarmos nossa atenção às adaptações fílmicas dessas obras.

3.1 As obras de Hemingway: uma fusão entre autor e ficção

Ernest Hemingway (1898-1961) foi um escritor moderno norte-americano que integrou o grupo de escritores conhecido por *The lost generation*¹². Sua longa trajetória literária e sua vasta produção renderam-lhe o prêmio *Pulitzer* em 1953, pela obra *The Old Man and the Sea* (1951), além do *Nobel* de literatura recebido em 1954 pelo conjunto de sua obra. Conforme aponta Weeks (1962, p. 1), Hemingway conquistou a atenção da crítica nos primeiros anos de sua carreira como escritor.

Essa notoriedade originou um legado crítico que ora engrandece o autor, reservando-lhe lugar ao lado de nomes como Hawthorne, Melville e Henry James, ora hostiliza seu trabalho com tal veemência a ponto de negar qualquer relevância estética de sua parte no sistema literário americano. Sem o propósito de tecer juízo de valor sobre esses dois extremos, interessa-nos entender que aspectos contribuíram para que Hemingway se tornasse um dos autores mais influentes do século XX.

De acordo com Weeks (1962, p. 7) e Meyers (1999, p. 6), a reputação literária do autor modernista era estreitamente ligada a sua imagem pública, ou seja, os debates suscitados em torno de sua obra tiveram sempre a influência direta do próprio Hemingway. Embora não seja nossa intenção afirmar que suas produções sejam de natureza puramente biográfica, é importante atentarmos para o fato de que algumas de suas obras apresentam uma forte ligação entre Hemingway autor e indivíduo. A esse respeito, Weeks afirma que:

De uma forma extraordinária, Hemingway e o que ele escreveu existem em uma relação sinérgica, fortalecendo e completando um ao outro; ele criou uma lenda pessoal que serve como uma atmosfera na qual o lemos (WEEKS, 1962, p. 7)¹³.

Essa coexistência compartilhada por Hemingway e suas obras é de tal maneira vívida que seus leitores, não raramente, veem seus protagonistas como a personificação e

¹² A expressão surgiu em uma conversa entre Gertrude Stein e um mecânico francês que costumava treinar jovens para a profissão. Segundo ele, os rapazes entre 22 e 30 anos não eram mais capazes de aprenderem o ofício com eficácia porque se tratava de “uma geração perdida” – os que viveram os horrores da Primeira Guerra Mundial e retornaram afetados pelos traumas físicos e/ou mentais, inaptos a integrarem-se na sociedade (BAKER, 1971, p. 182). Desde então, *The lost generation* tem representado o jovem grupo de artistas norte-americanos exilados em Paris, no período entre guerras, que representava a descrença nos ideais nacionais e na perspectiva de vida naquele momento (HIGH, 1997, p. 143).

¹³ “To an extraordinary degree Hemingway and what he has written exist in a synergetic relationship, reinforcing and fulfilling each other; he has created a personal legend which serves as an ambiance in which we read him”.

comprovação da vida intensa e, por vezes, descomedida do autor que, além de escritor, trabalhou como jornalista, motorista de socorro médico e correspondente de guerra. As experiências vividas e/ou testemunhadas nessas funções, como também sua paixão pelas touradas, caçadas, pescarias e lutas de boxe, somadas à sua adolescência e vida boêmia, aparecem como pano de fundo em suas narrativas, tanto na construção do espaço quanto de suas personagens.

Essa intimidade entre o autor e sua ficção não é mera impressão ou somente constatada por meio de estudos acadêmicos ou críticas literárias, como a apontada por Weeks (1962). Ela é produto de um trabalho consciente de Hemingway, cujas palavras mostram a seguinte consideração reproduzida por Hotchner:

No que se refere aos esportes, eu fui um jogador de beisebol medíocre, jogava futebol [americano] ligeiramente melhor, era um desastre jogando tênis. O boxe, por sua vez, eu aprendi da maneira mais dura, e tinha certa aptidão para este esporte. Qualquer coisa que diga respeito ao boxe ou às lutas é assunto exclusivamente meu, e eu poderia sempre estar sem um tostão e desejar escrever sobre esses assuntos, eu mesmo. Lamento a inclinação de certas pessoas, que não conhecem o assunto tampouco tiveram qualquer experiência com ele, de escrever a respeito do conhecimento que tem uma pessoa instruída e sobre a experiência que esta teve. Isso é particularmente verdadeiro em relação à pesca e à caça, que são as duas únicas atividades em que já tive alguma habilidade. Estes são esportes que não são praticados em público ou em estádios, portanto, aqueles que contam histórias verdadeiras sobre esses esportes são quase invariavelmente considerados mentirosos. Por sua vez, a área da caça de animais grandes, particularmente, tornou-se o território do mentiroso profissional. Existem revistas inteiras dedicadas às façanhas desses personagens duvidosos. Alguém que tenha feito qualquer coisa digna de registro deve manter sua boca fechada e, se essa pessoa for um escritor, deve escrever dirigindo-se somente àqueles que sabem sobre o que ele está escrevendo. A corrida de automóveis, as touradas e o alpinismo são os únicos esportes verdadeiros... todos os demais não passam de jogos (HEMINGWAY *apud* HOTCHNER, 2008, pp 56-7).

A longa citação é uma das várias colecionadas por Hotchner (2008, p. 11), um jornalista “caçador de escritores”, ao longo de catorze anos nos quais acompanhou Hemingway em viagens e eventos. Durante esse tempo, Hotchner registrou e colecionou momentos, brincadeiras e anotações pessoais feitas pelo escritor em “caixas de fósforos, guardanapos e pedaços de papel”. O jornalista teve o cuidado de separar a sua coleção em seções sobre temas diversos, tais como guerra, Hollywood, caça, mulheres, vida e morte, por exemplo.

Longe de esgotarmos a discussão de qualquer aspecto no tocante a sua vida ou obra, Hemingway parece fazer, ao menos, cinco considerações no trecho acima reproduzido: 1) um homem deve aventurar-se a viver o máximo de experiências possível pois, somente a prática revelará o conhecimento de si e do mundo à sua volta; 2) ninguém é capaz de relatar um fato vivido por outra pessoa sem faltar com a verdade; 3) o ato de contar uma experiência única, sem que ninguém mais a tenha vivido da mesma forma e compartilhe das mesmas sensações, é o mesmo que contar uma mentira; 4) apenas um escritor é capaz de descrever uma situação de maneira fidedigna se, e somente se, tiver experimentado tal realidade; e 5) apenas aqueles que compartilham da experiência de vida de um escritor serão capazes de compreender seu texto.

Acreditamos que esses pontos, de forma sintética, podem oferecer uma perspectiva para a compreensão de como Hemingway relacionava vida e ficção, porque ele dedicava tanto esforço ao arremate formal de seus textos e recorria a certos temas. Nas palavras de Prieto (2011) a respeito de Hemingway, “[...] entre o real e a ficção não há barreiras éticas, apenas o pretexto da criação literária”¹⁴ (PRIETO, 2011, p. 41).

Antes, porém, de passarmos às considerações teóricas a respeito do estilo literário do autor, apresentamos alguns trechos de sua biografia que, segundo alguns críticos (BAKER, 1971; WEEKS, 1962; COWLEY, 1962, por exemplo) inspiraram alguns de seus textos, bem como se deu a construção de sua reputação literária após a Primeira Guerra Mundial.

Hemingway nasceu em Oak Park, Illinois, filho do casal Clarence Edmunds Hemingway, médico, e Grace Hall, professora de música. Grande parte de sua infância foi marcada pela casa que a família possuía em Michigan, próxima a um lago e rodeada de árvores, onde o pequeno Ernest vivera sua liberdade e tempos de inocência. Diante do casamento conturbado dos pais, ele desenvolveu e acentuou os gostos do pai, Dr. Hemingway, pelo qual sempre nutriu afeição especial (PRIETO, 2011, p. 36). Contudo, apesar de seu respeito e admiração, Ernest parece ter optado por uma vida particular que divergia dos princípios conservadores cristãos preconizados pelo pai.

Conforme Baker (1971, p. 11)¹⁵, o ainda adolescente Hemingway mantinha-se afastado da rotina familiar e dormia em uma barraca armada no pátio de sua casa e, ainda,

¹⁴ “[...] entre lo real y La ficción no existían barreras éticas, solo el pretexto de la creación literária”.

¹⁵ Não obstante a existência de biografias recentemente publicadas a respeito de Hemingway, julgamos necessário recorrer a alguns apontamentos de Baker em razão do contato exclusivo mantido com o autor, o qual considerava Baker seu biógrafo oficial (PRIETO, 2011, p. 35).

conservava um acampamento independente a, aproximadamente, um quilômetro de onde sua família residia. Nesses locais privados, o jovem vivia sua objeção aos valores morais mantidos no âmbito doméstico. De acordo com o biógrafo, mesmo tendo experimentado sua primeira relação sexual aos dezessete anos, Ernest manteve-se submisso aos sermões e princípios paternos quando em sua presença. Certa vez, ele lera em um artigo de jornal que o cantor de música erudita Enrico Caruso fora detido em virtude de uma “curra”. Ao interrogar o pai a respeito do significado do termo, o doutor explica trata-se de um delito dos mais abomináveis. Essa informação deixou “Ernest com uma imagem ‘do grande tenor fazendo algo muito estranho, muito bizarro e sinistro com uma bela senhora que se parecia muito com Anna Held, na tampa das caixas de charutos’.” (BAKER, 1971, p. 37).

A situação descrita por Baker remete-nos a um trecho do conto “Fathers and Sons” (1995) utilizado por Levin (1962, p. 74) ao analisar o estilo literário de Hemingway. Nesse conto, Nick retorna à sua cidade natal, ao norte de Michigan, acompanhado do filho. Durante a viagem, o protagonista, que também aparece em outras narrativas do autor, relembra parte de sua infância e reaviva frustrações causadas pelo próprio pai. Em uma dessas lembranças, Nick estava lendo que Caruso fora para a prisão por “defloração”¹⁶ e questiona o pai a respeito do termo. A explicação é, assim, apresentada:

É um dos crimes mais hediondos que há”, respondeu o pai. Nick, então, imaginou o grande tenor fazendo algo estranho, bizarro e hediondo com um espremedor de batatas a uma bela senhora que se parecia com as fotos de Anna Held dentro das caixas de charutos. Ele decidiu, com considerável espanto que, quando ele fosse velho o suficiente, ele tentaria espremer ao menos uma vez (HEMINGWAY, 1995, pp. 490-491).¹⁷

Embora a análise de Levin (1962) siga o curso específico do estilo e da temática hemingwaynianas, distinto do que tratamos no momento, o trecho utilizado pelo autor chamou-nos a atenção pela sua aproximação com o fato relatado por Prieto (2011, p. 35). Hemingway vivia de forma tão intensa suas experiências e sentimentos que permitia suas personagens compartilharem parte do que ele acreditava serem questões do homem comum, conferindo-lhes, assim, caráter universal. Dessa forma, a descoberta da masculinidade, bem como sua posição antagônica entre o prazer físico pessoal e as restrições morais

¹⁶ “mashing”.

¹⁷ “It is one of the most heinous of crimes,” his father answered. Nick’s imagination pictured the great tenor doing something strange, bizarre, and heinous with a potato masher to a beautiful lady who looked like the pictures of Anna Held on the inside of cigar boxes. He resolved, with considerable horror, that when he was old enough he would try mashing at least once”.

veementemente defendidas pelo pai, representante da sociedade da época, pode servir de temática comum e, portanto, estabelecer um elo entre autor, protagonista e leitor.

Assim como sua moradia no quintal da casa de seus pais, Hemingway não seguiu uma vida tradicional. Após concluir seus estudos básicos, rejeitou a ideia de ir para a universidade e preferiu iniciar sua carreira como escritor no *The Kansas City Star*¹⁸. A partida de Michigan para Kansas City e os momentos ao lado do pai na estação de trem são lembrados em forma de ficção no romance *For Whom the Bell Tolls*, publicado em 1940 (BAKER, 1971, p. 43). Sua permanência no jornal não demorou muito, contudo, os princípios de escrita aprendidos na redação de artigos e as orientações adquiridas no guia estilístico do *Star* serviram de base para a constituição dos elementos formais que marcariam sua carreira: construção de períodos curtos e parágrafos iniciais sintéticos, exclusão de adjetivos corriqueiros e desgastados, além da utilização de orações e pensamentos positivos (BAKER, 1971, p. 46).

O espírito inquieto de Hemingway não demorou a mostrar-lhe que ficar por detrás de uma mesa redigindo não era o suficiente, era preciso algo mais, era necessário ação, era indispensável seu testemunho da realidade que se desdobrava no mundo. Por essa razão, seis meses após ter iniciado no *Star*, e apesar da oposição do pai, Ernest parte para a Europa como motorista voluntário para guiar ambulâncias nos territórios de guerra. Inicialmente vai para França, mas é na Itália onde ele descobre os horrores da guerra e depara-se, pela primeira vez, com a possibilidade da morte.

Após um ataque austríaco, fica gravemente ferido nas pernas e é levado para cirurgia e tratamento em Milão. Tratando-se do primeiro americano ferido em solo italiano, ele recebe todo tipo de cuidados que a situação exigia e permitia. É no hospital, entre os traumas do massacre ao qual tivera a sorte de sobreviver e a lenta jornada de sua recuperação, que Hemingway conhece Agnes, uma das enfermeiras, e, como outros soldados em situação semelhante, apaixona-se por sua cuidadora. Entretanto, a determinação da jovem em continuar suas atividades profissionais afasta os dois, deixando Ernest com sua paixão frustrada (PRIETO, 2011, pp. 43-44).

Novamente, Hemingway decide adaptar suas experiências e levá-las às páginas em *A Farewell to Arms* (1929). Considerado autobiográfico, o romance desenvolve-se na

¹⁸ Jornal que leva o nome da cidade em Missouri, nos Estados Unidos, famoso por ter influenciado o estilo do jovem que seria, mais tarde, considerado um dos autores mais importantes da literatura norte-americana (BAKER 1971, p. 43).

Itália durante a Primeira Guerra Mundial e conta a história de Henry e Catherine; ele, após ser ferido na perna durante um confronto, é tratado pela jovem enfermeira e apaixonam-se. A moça engravida, mas o bebê nasce morto e ela morre logo em seguida por complicações do parto. Não fossem os desfechos, amiúde, fatídicos nas obras de Hemingway, poderíamos supor que a morte da jovem enfermeira nesse romance foi acintosa, fruto de seu despeito por ter sido preterido em Milão. De acordo com Baker, meses após a partida de Agnes, ela escrevera-lhe contando estar apaixonada por um tenente. Hemingway ficou enraivecido a ponto de enviar “uma carta candente a Elsie Macdonald, contando-lhe a novidade e acrescentando que quando Agnes desembarcasse em New York, de regresso a casa, fazia ardentes votos para que ela tropeçasse no cais e perdesse todos os dentes da frente” (BAKER, 1971, p. 74). No entanto, acreditar que tal reação tenha exercido qualquer influência sobre o destino de Catherine no citado romance é simples especulação. Hemingway não seria tão implacável; ou seria?

Após a Primeira Guerra, Hemingway realizou trabalhos autônomos e foi correspondente estrangeiro. Nesse mesmo período dedicou-se a escrever seus primeiros textos e, a essa altura, já gozava de alguma reputação tanto pelas publicações feitas no *Star* quanto pelas suas diversas aventuras de guerra.

Em 3 de setembro de 1921, Hemingway casa-se com Hadley Richardson. Conforme Baker (1971, p. 96), “Ernest sabia que o casamento destruiria o gênero de vida que estava levando”, porém não retrocedeu em sua decisão. Uma série de circunstâncias levou o casal a viver, unicamente, dos proventos de aplicações de Hadley. Embora o casal tentasse viver da forma mais econômica possível, no intuito de acumular reservas para viajar à Europa, não era raro encontrar o jovem casal em restaurantes requintados.

Foi por ocasião da viagem ao Velho Mundo que Hemingway, portando cartas de recomendação escritas por Sherwood Anderson, apresentou-se a Gertrude Stein e outros expatriados em Paris. Sua forte ligação com Gertrude e o autor Ezra Pound proporcionou-lhe, durante os anos que lá permaneceu, um vasto aprendizado acerca de como tornar-se um escritor.

De acordo com as observações de Cowley (1962, p. 44), Stein e Pound auxiliaram o jovem a reconhecer e solidificar um padrão absoluto de objetividade. Durante as revisões dos textos de Hemingway, Pound costumava eliminar a maior parte dos adjetivos enquanto Stein limitava-se a comentários mais genéricos. Stein era uma artista renomada e

não poupava crítica nem aos grandes nomes da literatura, tais como Sherwood Anderson e James Joyce. O aprendiz não escondia sua predileção pelo método de Gertrude e não se conteve em declarar, certa vez, que “Ezra estava correto metade das vezes e que, quando estava errado, ele estava tão equivocado que não havia dúvidas a esse respeito”¹⁹. Gertrude, por outro lado, era sempre precisa em suas observações (COWLEY, 1962, p. 44). Tão logo Hemingway obteve retorno financeiro de seus textos, ele abandonou a função de correspondente estrangeiro e dedicou-se, exclusivamente, às suas obras.

Em 1922, após uma viagem a Constantinopla a serviço do *The Kansas City Star*, Hemingway dedicava-se à escrita de “Up in Michigan”, uma narrativa de sedução, e “My Old Man”, sua produção mais extensa desde “Pickles McCarthy”. Segundo Baker (1971), o segundo conto, ainda em processo de escrita, era a respeito de um garoto que reconhecera, a grande custo emocional, o charlatanismo de seu pai, que trabalhava como jóquei. A despeito de as personagens centrais serem puramente ficcionais, Hemingway “baseou-se nas suas recordações das pistas de corridas de San Siro, em Milão, e nas observações mais recentes colhidas nos prados de Enghien e Auteuil, onde ele e Hadley iam apostar nos cavalos” (BAKER, 1971, p. 120). Novamente, podemos conjecturar que as experiências do autor fornecem subsídio para a construção de sua narrativa. Isto faz-nos questionar se Hemingway usufruía dos momentos de lazer ou se ele não passava de um atento investigador a procura de material útil para a realização do seu trabalho. É possível que ele fosse capaz de fazer ambas as coisas ao mesmo tempo porque, conforme Baker (1974, p. 32), ele combinava trabalho e passatempo; além disso:

[...] jamais se mostrava disposto a reconhecer qualquer evidência literária ou evidência recolhida em outras fontes que não fizessem parte de sua própria experiência. “Eu só sei aquilo que vi”, é um comentário que saiu muitas vezes de seus lábios e de sua pena. Assim, só se mostrava interessado em contar aquilo que fizera pessoalmente ou o que fosse do seu conhecimento proferido por ter vivência do fato (BAKER, 1974, p. 63).

O biógrafo alerta ainda para o fato de que, embora Hemingway utilizasse suas experiências pessoais como fonte para a construção de muitas de suas obras, ele era capaz de criar o novo a partir do que, de fato, acontecera. Para ele, tratava-se da existência ficcionalizada.

¹⁹ “Ezra was right half the time, and when he was wrong, he was so wrong you were never in any doubt about it”.

O ano seguinte, 1923, marca a vida do escritor na vida profissional e pessoal. Em relação ao seu trabalho, Hemingway finalmente conquista a publicação de seu exemplar *Three Stories and Ten Poems*. A avaliação por parte de críticos literários americanos, que escreviam para jornais e revistas, como Burton Rascoe, Edmund Wilson e Lewis Galantière, custou um pouco a chegar. A primeira manifestação veio de Wilson que considerava o volume como “bom”, contudo, identificava certa semelhança entre as histórias de Sherwood Anderson e o conto recém-concluído “My Old Man”. Hemingway discordou da avaliação. No âmbito familiar, o escritor viu a família aumentar com a chegada do primeiro filho, Jack Hemingway, cujo apelido era Bumby (BAKER, 1971, p. 140).

Os anos seguintes não foram muito fáceis para a jovem família Hemingway. Ernest começara a conquistar certo prestígio no círculo literário e ampliar seu grupo de amigos, porém o ansiado reconhecimento financeiro não chegava, o que os forçava a viver comedido. É nessas condições que, em 1925, decide escrever seu primeiro romance, inicialmente, intitulado em letras maiúsculas *ALONG WITH YOUTH: A NOVEL*. Segundo Baker (1971, p. 173), sua ideia consistia em continuar a jornada de Nick Adams, dessa vez, com dois oficiais poloneses, os quais conversavam à deriva, mas nada de especial ocorria. Pensou, posteriormente, em acrescentar uma relação amorosa de Nick com uma enfermeira, chamada Agnes, mas ainda não era o momento de suas feridas do passado inspirarem sua narrativa, e acabava estagnado na vigésima sétima página, sem saber que rumo dar ao romance.

Em outra tentativa, relata Baker (1971, p. 179), iniciou sua narrativa em torno de Lady Ashley, uma senhora que morava em Paris e cujo nome de solteira era Elizabeth Brett Murray. Era, basicamente, uma história “romântica e altamente moral”. Em virtude dos maus tratos recebidos do marido, Ashley foge com Mike Campbell, um ex-soldado que perdera sua fortuna e envolvera-se em relações homoafetivas. Ajudado por Brett, os dois passam um tempo desfrutando da companhia um do outro. A narrativa ganha novas personagens com a chegada do jornalista americano, Jake Barnes, que pretende escrever um romance, e Robert Cohn, escritor que tivera um romance aceito para publicação e incentiva o colega em sua empreitada. Essa investida também falhou e não conseguiu dar prosseguimento à trama.

Finalmente, seu projeto pareceu decolar no instante em que decidiu, outra vez, recorrer à sua fonte de inspiração natural e envolver seus colegas expatriados em Paris na trama. Cogitou a possibilidade de intitulá-lo *The Lost Generation* e deu-se ao trabalho de

escrever um prefácio esclarecendo a origem da expressão, porém desistiu da ideia e, por fim, optou por *The Sun Also Rises*, que utilizou do livro bíblico *Eclesiastes* (BAKER, 1971, p. 182). A narrativa permaneceu centrada no casal Jake Barnes, um repórter que retorna da guerra impotente, e Lady Brett Ashley, uma senhora casada que se envolve com outros homens sem, contudo, levá-los muito a sério. Jake apaixona-se pela mulher, mas é incapaz de realizar seu desejo em virtude de sua condição física.

Ao final da narrativa, Hemingway deixa o diálogo em suspenso com uma pergunta, em vez da afirmativa pensada anteriormente:

- Oh, Jake! – disse Brett. – Podíamos ter passado juntos um tempo maravilhoso!
 Jake observava um agente de trânsito em uniforme cáqui.
 - Não é estupendo pensar assim? (HEMINGWAY *apud* BAKER, 1971, p. 181).

Se pensarmos no impacto que tal desfecho pode ter causado à época, quando a incerteza de uma vida normal após a guerra era recorrente na sociedade, principalmente, entre aqueles que haviam, de fato, presenciado e se tornado vítimas das atrocidades nos campos de batalha, é possível vislumbrar a impossibilidade da realização do sonho e da satisfação plena enquanto seres humanos e enquanto homem e mulher.

Em um âmbito mais pessoal, ainda que de maneira discreta, Grissom (2012, p. 47) lembra que a relação frustrada entre Jake e Brett pode ser uma referência à sua estreita amizade com Duff e suas restrições quanto à consumação de um relacionamento mais íntimo entre os dois. Apesar de casado, Hemingway não se preocupava em esconder sua atração por Duff, chegando ao ponto de desentender-se com Harold Loeb por ciúmes.

A publicação de *The Sun Also Rises*, em 1927, foi um marco na vida literária do autor. Além de ter sido bem recebido pela crítica, o romance é considerado uma de suas obras mais bem elaboradas no que se refere à técnica literária empregada. O processo de escrita do livro e sua publicação coincidiram com sua separação de Hadley e seu novo casamento com Pauline, sua segunda esposa com quem teve dois filhos (Patrick e Gregory).

Durante o segundo casamento, Hemingway começou a apresentar seus primeiros sinais de depressão. Embora não diminuísse seu ritmo de trabalho, pelo qual se tornara obsessivo, o relato de Pauline, feito em cartas, revela que o autor sofria de remorso por ter traído Hadley e iniciado um relacionamento ilícito com Pauline (PRIETO, 2011, p. 51).

Mesmo depois do divórcio e da legalização de seu segundo casamento, Hemingway metia-se isolado em seu escritório e portava-se de forma violenta quando contrariado.

Nesse mesmo período, uma série de pequenos incidentes rendeu-lhe a fama de desafortunado. Certa vez, conta Baker (1971, pp. 219-20), o escritor levantou-se no meio da noite para ajudar o filho ir ao banheiro e o menino cravou o dedo em seu olho, causando-lhe uma séria infecção. Menos de uma semana depois, ele tinha a “espantosa combinação de gripe, cegueira, hemorróidas e dor de dentes”. A isso, seguiram-se várias quedas que lhe renderam algumas fraturas e suturas. Mesmo negando tal reputação, a recorrência de inconvenientes tornou-se uma constante pelos anos que se seguiram.

Afora os contratemplos pessoais, o ano de 1928 foi sobretudo sombrio para Hemingway. Durante uma viagem com o filho mais velho, Bumby, recebe a trágica notícia do suicídio do pai, cujos problemas financeiros e de saúde culminaram em um tiro na cabeça com um revólver antigo, tipo Smith & Wesson calibre 32, que pertencera ao avô de Ernest (BAKER, 1971, p. 230). Esse acontecimento jamais abandonou Ernest e serviu de inspiração em outro grande sucesso que viria em 1940, *For Whom the Bell Tolls*.

Também considerado sucesso de vendas e bem aclamado pela crítica, o romance tem por base as experiências de Hemingway como participante voluntário durante a Guerra Civil Espanhola e apresenta Robert Jordan como protagonista, o qual recebe a incumbência de destruir uma ponte durante um ataque a Segóvia. Na luta pela sobrevivência, as personagens precisam defender-se a ponto de cometer atos grotescos na tentativa de se salvarem. Contudo, chegam a perder a coragem para tais atos ao se identificarem como o próprio inimigo, vendo-o como outro ser humano, sujeito às mesmas falhas e fraquezas que poderia compor as forças aliadas de qualquer um dos lados daquele conflito. Além de uma crítica contundente aos atos atrozizados praticados durante a guerra, Hemingway ainda aborda o aspecto dos dilemas humanos e do reconhecimento de um traço essencial mesmo naqueles tidos como ameaças, os quais precisam também ser vistos com compaixão.

Assim como nas situações mostradas até o momento, o escritor ficcionaliza a realidade na tentativa de atingir aspectos universalizantes em sua narrativa, conferindo ao leitor a sensação de compartilhar experiências e sentimentos idênticos. O sucesso alcançado junto ao público da época mostra o quão hábil ele foi em sua tarefa. Contudo, mais do que mostrar um ato pessoal, Hemingway serve-se do “direito” de ter presenciado fatos de guerra

e apropria-se de um evento histórico em *For Whom the Bell Tolls* mostrando o fato como se ele tivesse de fato ocorrido.

Para compreender como ocorre essa impressão de realidade trabalhada por Hemingway, recorremos a Ricoeur (1997) e sua interpretação de como a história pode ser ficcionalizada. Embora se esforce para tratar apenas de assuntos que tenha, ele mesmo, vivido no intuito de oferecer uma versão não mentirosa ao leitor, o escritor, ao recorrer à sua memória como testemunha do que foi presenciado, permite que o imaginário reconstrua os fatos. Conforme Ricoeur (1997, p. 317), o imaginário atua de maneira proporcional à pretensão de realidade, ou seja, quanto mais o autor se dedica à construção de uma narrativa que se aproxime do real, mais vigorosamente o imaginário trabalha sobre o “ter-sido”.

Se pensarmos nessa perspectiva, poderíamos dizer que a “verdade” dos fatos, tão arduamente perseguida, sempre esteve longe do alcance de Hemingway e que, talvez, isso tenha constituído parte do elemento medular do sucesso em seus textos. Em outras palavras, a ampla interferência de seu imaginário sobre o que ele cria ter vivenciado foi, parcialmente, responsável pelo que o caracteriza enquanto artista em meio a outros do seu meio. Ressaltamos, assim, a relativa importância do imaginário do autor porque a outra parte do êxito alcançado pelos seus textos é devido ao leitor, sem o qual não haveria escritor.

Ainda segundo Ricoeur (1997, p. 279), que repensa a teoria da autonomia semântica do texto, todo e qualquer direito pleiteado pelo escritor apenas tem sentido quando o “leitor presente o seu papel na medida em que apreende intuitivamente a obra como uma totalidade unificada”. Nesse papel, o leitor tem conhecimento de que o texto diante de si é um produto humano e não obra do acaso. Assim sendo, o direito de exprimir a “realidade”, reiteradamente, requerido por Hemingway é, também, fruto do direito que o leitor de seus textos lhe concede ao permitir que o seu imaginário também atue sobre o daquele. Em nossa concepção, esse papel atribuído por Ricoeur ao leitor pode ser associado ao mundo imaginário sugerido por Iser (1974), Xavier (2003) e Aumont et al. (1995), o qual discutimos na seção anterior ao tratarmos a respeito do espectador e sua relação com a narrativa fílmica.

No caso do livro *For Whom the Bell Tolls*, é possível que o imaginário do leitor seja ativado pelos dilemas próprios do ser humano enfrentando situações verossímeis, com as quais ele é capaz de se identificar. Entretanto, se levarmos em conta o ano de publicação do livro, 1940, seu contexto histórico, bem como a publicidade crescente em torno da vida

pessoal e literária de Hemingway, outro fator pode ter contribuído para a conquista do público: a referência direta ou indireta de personalidades da época.

No livro, o escritor ainda resgata muitos de seus amigos pessoais dos quais alguns aparecem com seus nomes verídicos, como Durán (um comandante legalista que fugira para Londres em 1939) e Petra (uma camareira que trabalhou para o escritor em um hotel). Outros, no entanto, aparecem com nomes fictícios cujos detalhes da descrição permitem a identificação dos indivíduos a que eles se referem. Por exemplo, podemos citar o General Walter (general polonês cujo nome verdadeiro era Karol Swierezewski), que aparece no romance como General Golz; Kolstov (um jornalista), como Karkov; e Maria, uma das personagens centrais, que recebera o nome de uma enfermeira que Hemingway conhecera em Mataro, é descrita fisicamente em semelhança a Martha Gellhorn, mulher por quem Ernest, mais tarde, abandonaria Pauline (BAKER, 1971, pp. 396-7).

Baker (1971) alerta para o fato de que os amigos de Hemingway não são as únicas fontes de inspiração para o mundo ficcional criado em *For Whom the Bell Tolls*. O protagonista Jordan possuía afinidades físicas e emocionais com o autor e seus pais, o senhor e a senhora Jordan:

[...] eram nitidamente do mesmo tipo dos de Hemingway. O velho Jordan se suicidara com uma pistola Smith & Wessen da Guerra Civil. Seu filho costumava se referir à covardia do pai (- a maior desgraça que um homem pode sofrer -) e à agressividade da mãe (- porque se ele não fosse um covarde, teria se imposto perante aquela mulher e não a deixaria tiranizá-lo). Ernest até mesmo atribuiu a Jordan uma de suas próprias características mais proeminentes – uma “fúria rubra, negra, assassina” que transmite o desdém e o descrédito tão extensa e injustamente quanto um incêndio na floresta espalha a ruína, simplesmente para definhar e deixar a mente tão tranquila e vazia como a de um homem depois de “relações sexuais com uma mulher que não ama” (BAKER, 1971, p. 397).

Ernest sempre deixou claro sua predileção pelo pai e, às vezes em que se referia à mãe, fazia questão de mostrar que era dada ao luxo não somente no mobiliário da casa, mas também no tipo de roupas que usava e nas audições musicais que adorava fazer, as quais eram quase sempre acompanhadas de festas e recepções para amigos e conhecidos. Não era por acaso que, em certa medida, ele culpava a mãe pelo destino que o pai tivera. Se, por um lado, o pai era excessivamente permissivo e não impunha os limites que deveria à esposa, por outro, a falta de compreensão da mãe produzia constantes preocupações ao pai, o que pode ter agravado seu estado de saúde. As reservas em relação ao comportamento da mãe e à

desilusão sofrida com Agnes em sua juventude podem ter contribuído para o tratamento de menos destaque em relação às personagens femininas em grande parte de suas obras.

As observações feitas pelo biógrafo mostram o quanto Hemingway e suas obras misturam-se em uma fusão que, frequentemente, une realidade e ficção, como se seus textos servissem de terapia para suas mágoas e sofrimentos, de meio para trazer à tona suas impressões mais íntimas. Talvez por essa razão, suas personagens, embora limitadas por falas curtas e uma descrição psicológica pouco precisa, tenham tanto a mostrar, tanto a revelar mesmo em um universo com escrita tão sucinta, como é característica da produção literária do autor.

Hemingway teve uma vida intensa em termos de experiência humana. Aventurou-se a fazer coisas que muitos não tiveram a oportunidade, a coragem ou a disposição para realizar. Ademais, recusou-se a viver uma vida monótona, estereotipada, que era associada aos homens intelectuais, letrados, cujos passatempos limitavam-se a bebida, boemia e festas. Ele viveu de tudo, foi filho, irmão, rebelde, marido, amante, pai, amigo, inimigo, escritor e personagem, dentre tantos outros papéis sociais. É possível que essa vitalidade tenha sido sobremaneira excessiva para um único ser humano, uma única alma que, depois de seguidos episódios trágicos, acidentes e problemas de saúde, concluiu sua jornada semelhante ao pai. Assim, em 1961, algumas semanas antes de completar 62 anos, Ernest suicidou-se com um tiro na cabeça.

As relações entre o autor e sua obra apresentadas até o momento são apenas uma pequena porção de todo o seu vasto legado literário. Conforme mencionado no início desta seção, embora não se tratem de textos autobiográficos, a ficcionalização de fatos reais e de sentimentos pessoais foi apenas um dos motivos que fizeram de Hemingway um dos grandes nomes da literatura norte-americana. Falta-nos, ainda, entender a maneira como o autor formatava suas narrativas, em particular, os contos, levando-o a elaborar um estilo artístico que lhe foi peculiar, o princípio do *Iceberg*. A esse respeito, trataremos a seguir.

3.2 Hemingway, o conto moderno e o princípio do *Iceberg*

Hemingway formou-se e ganhou notoriedade entre o grupo de artistas modernistas, cujo objetivo era rejeitar normas e valores tradicionais clássicos. De acordo com

Gray (2004, p. 340), que desenvolve um estudo detalhado acerca da história da literatura americana, o incômodo gerado pela iminência da Primeira Guerra Mundial e o sentimento de desilusão deixado pelos seus destroços não foram experiências restritas ao âmbito norte-americano. As dificuldades socioeconômicas enfrentadas pelos países vítimas da crise levaram à necessidade de uma nova identidade nacional e cultural.

Essa reconstrução iniciou-se, notadamente, fora das fronteiras geográficas nacionais, fruto do grande número de migração de artistas para a Europa que se reuniu, em sua maioria, na França. Por essa razão, os americanos puderam integrar-se em experimentos artísticos, como Simbolismo, Dadaísmo e Surrealismo, sob a perspectiva de diferentes nacionalidades. Embora ainda conservassem a categoria de artistas americanos, eles tiveram a oportunidade de confrontar, por vezes aglutinar, valores, crenças, comportamentos e linguagens do Novo e do Velho Mundo (América e Europa, respectivamente).

Gray (2004) afirma que esse contexto, o qual insere no mesmo espaço os diferentes, constitui o que conhecemos como Modernismo, um universo múltiplo marcado por expatriados e insanos. Contudo, além de definir o Modernismo em função do sentimento de “exílio e alienação” de seus artistas, Gray também sustenta que:

Ele pode ser definido sob a perspectiva de suas formas, as quais favorecem a inovação, a disjunção, a associação e o experimento. Ele pode ser definido em termos de seus aspectos estilísticos mais específicos: um desejo de romper com a sintaxe e a forma tradicional para misturar estilos ou níveis de escrita que, tradicionalmente, foram separados, correndo, assim, o risco de possível incoerência, no intuito de desafiar conceitos de ordem, estabilidade e valor preestabelecidos (GRAY, 2004, p. 340)²⁰.

Toda essa oposição aos aspectos formais e estilísticos foi bastante prolífera e ofereceu espaço para diversas formas de expressão. No entanto, o autor observa que a mais intensa e notável mudança ocorreu na interpretação e manifestação dos acontecimentos históricos e seus impactos no ser humano, a exploração da interioridade, da individualidade, da solidão, da incapacidade de mudar a realidade imanente.

Dentre as diferentes formas de expressão de arte inseridas no Modernismo, há, no âmbito da literatura, uma que nos interessa em função de parte do *corpus* escolhido para a

²⁰ “It can be defined in terms of its forms, which incline towards the innovative, the disjunctive, associative and experimental. It can be defined in terms of its more specific stylistic features: a willingness to disrupt traditional syntax and form, to mix together modes or levels of writing that had traditionally been kept separate, and to risk possible incoherence so as to challenge preconceived notions of order, stability and value”.

realização deste trabalho, a saber, o conto moderno o qual, segundo May (1994, p. 199), foi introduzido na Inglaterra e nos Estados Unidos, ao final do século XIX, por Anton Chekhov, um russo roteirista para o teatro e contista.

Embora seu trabalho não apresentasse temas ou características relacionadas a algum tipo de comprometimento social ou político, próprios dos romances realistas da época, May explica que os contos de Chekhov recebiam a mesma classificação dos romances por outro motivo: suas obras concentravam-se em fragmentos, por vezes um fato ou determinado momento, da vida cotidiana. Diferentemente dos romances, cuja extensão permite um maior desdobramento de fatos, não raro, em um período de tempo mais extenso, o conto trabalhado pelo roteirista russo limitava-se a um episódio, em certo ponto corriqueiro, tirado de sua rotina por uma crise cujo período de duração era bastante limitado ou impossível de ser identificado.

À época em que as ideias de Chekhov começavam a alcançar maiores proporções, Allan Poe, um importante contista norte-americano, apoia-se nas propostas formais do russo e outros teóricos e lança, por meio de suas publicações, como o ensaio “Philosophy of Composition”²¹, por exemplo, as bases para uma escola de escrita que marcaria os contos de drama e aventura. De acordo com Martin (1987, p. 130), isso contribuiu para expandir o prestígio do conto no meio literário face ao romance. É importante salientar que a intenção de Poe não era menosprezar este gênero, mas alertar para as possibilidades criativas daquele. O conto permitia, por exemplo, que dois contos, de diferentes autores que abordavam temas semelhantes, fossem textos completamente diferentes em virtude de estilos de escrita que criavam uma impressão estética diversa.

Na visão de May (1994, p. 200), a primeira importante contribuição de Chekhov em relação ao conto moderno consiste em uma redefinição do conceito de “história”. Essa concepção sugere tanto uma nova compreensão do tipo e da perspectiva de experiência humana tratada no texto, quanto um entendimento distinto da construção da personagem dessas narrativas.

No que diz respeito à construção das personagens, é importante que se estabeleça a diferença em dois aspectos: primeiro, sua caracterização na obra moderna e, segundo, sua construção no conto moderno em oposição ao romance modernista. Para compreendermos alguns aspectos relevantes que diferenciam a personagem moderna das clássicas, recorreremos

²¹ Disponível em <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition.html>. Acesso em 07/02/2018.

aos estudos de Lukács (2000, p. 119). Em sua *A teoria do romance*, ele comenta que, da Antiguidade clássica até as narrativas mais modernas, observa-se a degradação do herói. As narrativas clássicas abordam atos heroicos, cuja ação é focada no passado e no ideal da nobreza. Sua vida era glamorosa, pois sua vida pertencia ao universo da ação, que se desenrolava nos campos das batalhas. Conforme a constituição desse herói torna-se mais moderna, ele tende a ficar desamparado e inerte diante das situações. O herói épico era ligado aos deuses por uma ordem cósmica, diferente, portanto, do herói moderno, abandonado por qualquer entidade divina. O herói antigo era representante direto de uma linhagem nobre, e sua ação, bem sucedida ou não, tinha implicações em toda uma comunidade. Por outro lado, o herói moderno é solitário, isolado, não representa ninguém, tampouco tem poder para alterar os rumos da vida de outra pessoa. Ele acrescenta:

Se, por um lado, o herói clássico era o modelo, aquele que conduzia a ação, por outro lado, o herói moderno representa uma situação, mas não é modelo para os outros. O romance moderno apresenta duas naturezas: de um lado, o mundo interior e a individualidade do sujeito e, de outro, a exterioridade do mundo. O herói desse romance busca um espaço na sua interioridade, busca ir além da reificação do mundo exterior; ele tem a tendência de esquivar-se de lutas e conflitos externos e de liquidar na alma tudo quanto se reporta à própria alma (LUKÁCS, 2000, p. 121).

Vê-se, pois, por contraste, o afastamento que há entre a construção das personagens clássicas e modernas, o tipo de indivíduos que elas representavam e as experiências que elas viviam. Conforme o autor, as características do herói moderno são acentuadas face o contato do mundo externo com as necessidades interiores do indivíduo. A realidade que se forma no início do século XX é permeada por normas sociais circunstanciais, um conjunto de leis arbitrárias que não estabelecem qualquer vínculo aos anseios espirituais do ser humano. A falta de relação direta entre o mundo exterior e as aspirações do indivíduo leva o espírito humano ao desassossego e à formação do caos interior.

Os aspectos mostrados por Lukács apontam que a literatura moderna, como a arte de um modo geral, muda sua forma de ver e entender o mundo. A incapacidade do mundo exterior em oferecer respostas para os dilemas humanos interiores, leva o escritor moderno a explorar essas questões, de caráter subjetivo, por meio de suas personagens, cuja construção psicológica pode ser revelada por meio de sua interação com o espaço narrativo.

O autor utiliza a obra *Dom Quixote*, de Cervantes, como ilustração para desenvolver seu raciocínio acerca do herói emocionalmente desequilibrado e de caráter

corrompido. Embora o romance tenha sido publicado no início do século XVII, Lukács (2000, p. 119) vê, na obra, elementos ainda em vigor no século XX, dentre eles, a frustração do homem moderno em encontrar respostas para seus questionamentos interiores no mundo físico.

De acordo com Levin (1962, p. 73), Hemingway também não hesitou em visitar o trabalho de Cervantes e produzir uma releitura do tema abordado pelo espanhol em *A Banal Story*. Nesse conto, o norte-americano trata ironicamente do conceito idealista romântico face os horrores causados pela guerra. Assim sendo, acreditamos que os apontamentos de Lukács, igualmente, sejam úteis para compreender um pouco acerca do conflito vivido pelas personagens hemingwaynianas a partir de sua interação, ainda que discreta, com o espaço narrativo em que estão inseridas.

Especificamente, no que se refere ao conto moderno, May (1994, p. 199) assinala que a personagem do conto moderno constitui-se mais em um estado de espírito que, propriamente, uma representação simbólica ou realista do ser humano. Essa personagem é apresentada em um ambiente ambíguo que projeta, ao mesmo tempo, descrição externa e psicológica.

O fato de a personagem moderna representar um “estado de espírito” no gênero em questão pode ser explicado pela limitada extensão formal do texto, em que não há espaço para descrições detalhadas ou desenvolvimento gradual desse indivíduo, como ocorre no romance. Por essa razão, o ser humano apresentado no conto moderno é o que pode ser apreendido de uma única situação em determinado momento. Em outras palavras, é um recorte, uma pequena amostra de todo o complexo conjunto que forma o homem.

Em um primeiro momento, podemos pensar que a apresentação do recorte fatural na vida de uma personagem é um produto simplório que economiza ao contista tempo e esforço. Se comparado ao romance, por exemplo, que estende sua narrativa gradualmente na descrição de cenário e construção das personagens através do tempo e das tramas que as rodeiam, oferecendo diversas estratégias para que o leitor acesse informações físicas e psicológicas do indivíduo ficcional, o conto pode parecer ser menos complexo. A esse respeito, inclusive, Pratt (1994) ressalta que a curta extensão formal do conto rendeu-lhe a imagem de gênero de treinamento e prática para escritores e leitores em formação. Como

consequência, acredita-se que “quanto menos os participantes têm em jogo, menor será a perda em caso de fracasso”²² (PRATT, 1994, p. 97).

Considerar o conto menos complexo ou um território menos desafiador parece-nos uma tentativa de reduzir um gênero literário a um simples instrumento de manipulação, negando-lhe as especificidades e os desafios próprios de qualquer produção artística. Este consiste em outro ponto de relevo tratado por May (1994, p. 201), ao analisar o impacto das produções de Chekhov no conto moderno. Para ele, esse gênero está relacionado ao caráter lírico e poético. Embora alguns autores, como Pratt (1994) e Ferguson (1994), desenvolvam suas análises acerca do conto com base em uma comparação de semelhanças e diferenças entre este e o romance, May (1994) atenta para o caráter artístico do conto moderno e assemelha o labor do contista ao do poeta, cuja forma restringe o volume de vocabulário, o qual deve ser cautelosamente trabalhado se almejar atingir a alma do leitor.

A proposta desenvolvida por Chekhov atingiu vasta repercussão no contexto modernista e, segundo aponta May, influenciou as obras de renomados escritores no século XX, tais como “Katherine Anne Porter, Franz Kafka, Bernard Malamud, Ernest Hemingway e Raymond Carver”²³ (MAY, 1994, p. 201).

Sabe-se que Hemingway iniciou sua carreira como escritor ainda jovem e os primeiros passos rumo ao seu sucesso foram dados no *The Kansas City Star*, onde trabalhou antes de voluntariar-se como motorista na Primeira Guerra Mundial. Apesar do pouco tempo que passou no jornal, ele pôde conversar com os jornalistas mais experientes a respeito de técnicas de redação, como também acessar o departamento literário mantido pelo jornal. Além da rica coletânea de material nacional e estrangeiro mantida pelo *Star*, Hemingway ainda serviu-se da constante atenção e orientação de Pete Wellington (BAKER, 1971, p. 46). Embora se tratasse, até aquele momento, de uma educação essencialmente jornalística, Ernest não ignorou o aprendizado e soube tirar proveito desse conhecimento quando, anos mais tarde, conheceu seus mentores literários em Paris.

Quando Sherwood Anderson escreveu suas cartas recomendando Hemingway aos seus conhecidos na Europa, destaca Baker, ele já conseguia vislumbrar futuro promissor do jovem jornalista de apenas vinte e dois anos e “referia-se a Ernest como um ‘jornalista maravilhoso’ cujo ‘extraordinário talento’ o levaria muito além das fronteiras do jornalismo”

²² “(...) the less the participants have at stake in it, and the less is lost if it fails in any way”.

²³ “(...) Katherine Anne Porter, Franz Kafka, Bernard Malamud, Ernest Hemingway, and Raymond Carver”.

(BAKER, 1971, p. 100). Tratando-se de alguém tão jovem e sem instrução acadêmica como era Hemingway, podemos dizer que Anderson identificara nada mais que um novo talento, um artista em processo de formação.

O contato com Gertrude Stein e Ezra Pound, mencionado anteriormente, foi fundamental para a formação literária de Hemingway. Eles, assim como outros escritores inseridos naquele contexto, opunham-se à estética clássica anterior, ao pedantismo do vocabulário erudito, à idealização da vida e do ser humano de forma geral. Conforme ressalta Wilson (2005, p. 9), foi nesse contexto que o princípio do *Iceberg* tomou fôlego e encontrou guarida nas manifestações literárias da época, sobretudo, em obras que exploravam poesia lírica, ironia e introspecção psicológica.

Stein e Pound eram adeptos dessa prática (assim como Wyndham Lewis, Ring Lardner e outros escritores da época) e ajudaram Ernest a aperfeiçoar a arte do dizer muito pela economia de palavras. Hemingway dedicou-se a essa tarefa com tal afinco que foi capaz de desenvolver um estilo próprio a partir do princípio do *Iceberg*, sempre defendendo o lema de Mies van der Rohe: “menos é mais”²⁴ (WEEKS, 1962, p. 1).

Na concepção de Wilson (2005, p. 9), o escritor foi capaz de apropriar-se do estilo modernista vigente naquele contexto e explorá-lo ao ponto de criar uma rede complexa de sensações diferente das propostas apresentadas até aquele momento. Em outras palavras, Hemingway propôs um simulacro de emoções particular ao que Wilson denomina “mal-estar”²⁵. Esse simulacro de sentimentos potencializado pelo escritor norte-americano é resultado de uma destruição em massa de homens e mulheres, experiência esta vivida pelo, então, jovem autor em situações de guerra e/ou extremo perigo. Tal vivência contribuiu para o recorrente tom de desespero sugerido em suas obras ao limitar as opções de escolha de suas personagens a fim de que o código de honra fosse mantido até o fim.

Baker (1974) menciona que o próprio autor definiu sua escrita como a arte da omissão segundo a qual o significado não repousa na superfície da narrativa, mas abaixo dela, o que força o leitor a “escavar” o entendimento habilmente disfarçado. Ainda segundo Baker, Hemingway acreditava que seus cortes fortaleciam suas narrativas e faziam com que os leitores sentissem algo além daquilo que podiam compreender. Ele assim se posiciona:

²⁴ “Less is more”.

²⁵ “[...] a malaise”.

O problema de um escritor jamais muda. Trata-se sempre de escrever de forma verdadeira e, tendo descoberto o que é verdadeiro, projetar isso de maneira que sua escrita se torne parte da experiência do leitor (HEMINGWAY *apud* HOTCHNER, 2008, p. 35).

Era na tentativa de fazer com que o leitor se identificasse com o texto, a ponto de ver parte de sua vida lá exposta, que Hemingway realizava constantes omissões. Tais supressões representavam preferências pessoais do autor, as quais deveriam ser retiradas do texto para que o leitor pudesse vislumbrar a “realidade” do texto sem a interferência do autor, como se aquele mesmo vivesse a situação sem a mediação deste.

A tentativa de eliminar seus traços pessoais no texto tornou-o famoso por um estilo simples, objetivo e cuidadosamente estruturado, no qual Hemingway buscava aproveitar ao máximo o mínimo de informação possível (GRAY, 2004, p. 444). Por essa razão, sua obra está marcada pelo uso de orações e períodos curtos, raros adjetivos e algumas repetições, que têm por intuito enfatizar as temáticas abordadas.

Hemingway foca sua linguagem na ação sem se preocupar com a descrição da emoção ou pensamentos de seus personagens. Devido a essa natureza direta e supostamente despretensiosa, suas obras não costumam oferecer dificuldades de leitura, contudo, um leitor menos atento às particularidades do autor pode deixar de perceber significados mais profundos, ocultos pelas incansáveis supressões do escritor modernista.

A despeito de sua limitação lexical deliberada, resultado da omissão de toda palavra que ele julgue desnecessária, suas obras são marcadas pela vivacidade, clareza e simplicidade na escolha das palavras e estruturas gramaticais. Frases curtas e rítmicas oferecem uma sucinta descrição geográfica e psicológica, concentrando-se mais na ação do que nos pensamentos das personagens. A falta de detalhes deixa por conta do leitor o “não-dito”, os casos omissos, a informação implícita que representa a grande porção escondida em suas linhas. Um exemplo desse recurso na escrita de Hemingway pode ser identificado em “Hills Like White Elephants” (MAY, 1994, p.205).

Nesse conto, um jovem casal aguarda pelo trem em uma estação para viajarem a Madri. Tudo o que se sabe é que a condução chegará em quarenta minutos e, enquanto isso, os dois estabelecem uma conversa que é mais densamente marcada pelo silêncio que, propriamente, pela fala das personagens. O silêncio prolongado preenche as raras e curtas orações utilizadas pelo casal. Contudo, May observa que tanto o assunto quanto o estado psicológico de cada personagem podem ser construídos a partir do espaço onde se encontram

e para onde dirigem seus olhos. Sem que o assunto seja explicitamente abordado, o casal discute a possibilidade de um aborto para que suas vidas sigam normalmente sem as obrigações que um bebê, certamente, traria a ambos.

Na situação descrita, a vontade de cada parceiro pode ser percebida em função de seus olhares. O jovem observa a bagagem, que contém etiquetas dos locais onde esteve, o que indica sua intenção em continuar esse tipo de vida sem ser obrigado a estabelecer-se em local fixo a fim de constituir uma família. A moça, por outro lado, tem seu olhar fixado nas montanhas que se erguem nas extremidades do vale próximo à estação e apresentam o contraste entre a vegetação seca e a plantação fecunda em cada lado. Isto, somado ao fato de que o formato dos morros lembra elefantes, indicando o sentimento da jovem em relação ao assunto: sua dúvida entre ter a criança ou não. Na visão de May (1994), Hemingway desenvolveu com sucesso, nesse conto, a descrição realista e complexa de uma situação a partir da utilização de uma escrita concisa, porém vigorosa e repleta de simbolismos.

Conforme Wilson (2005), a economia e a impiedade literárias de Hemingway eram o ponto forte da sua escrita. A respeito dessas escolhas, ele era inteiramente consciente e defendia que a prosa não era produto de adornos internos, mas de uma estrutura bem arquitetada. Como consequência, “o escritor deve preferir uma tonalidade lírica à épica, utilizando ritmos vigorosos da prosa e imagens concretas para insinuar em vez de revelar seu significado, tal qual um poeta” (WILSON, 2005, p. 125). A esse respeito, Hemingway disse que “Meu objetivo é colocar no papel aquilo que vejo e o que penso da melhor maneira, e do modo mais simples” (HEMINGWAY *apud* HOTCHNER, 2008, p. 36). No entanto, no caso dele, escrever de forma simples não implicava na produção de uma obra simplória.

É interessante o que Baker (1974) observa em relação ao escasso uso de adjetivos nas descrições de Hemingway. Considerando-se que tal procedimento era insólito em suas narrativas, quando aparecia, era habilmente trabalhado como o trecho a seguir de *The Sun Also Rises*, que retrata uma pescaria realizada por Barnes e um amigo:

Era um bosque de faias e as árvores eram muito velhas. Suas raízes saíam do solo e seus galhos entrelaçavam-se. Fomos caminhando por entre os espessos troncos daquelas velhas árvores e os raios do sol atravessavam as folhas, deixando manchas de luz no solo. As árvores eram grandes e a folhagem era densa, mas a floresta não estava escura. Não havia outra vegetação, além da grama macia, muito verde e fresca, e as grandes árvores cinzentas estavam bem espaçadas entre si, como se se tratasse de um parque.

‘Isto é mesmo o campo’, disse Bill (HEMINGWAY, 1954, p. 117 *apud* BAKER, 1974, p. 66).²⁶

Nesse trecho, existem frases curtas, diretas e sem construção complexa, o vocabulário é simples, contudo, cuidadosamente escolhido. Tudo isso auxilia o leitor a construir uma imagem à semelhança de um quadro de tonalidades vibrantes e sortidas no qual apenas a cor “verde” é mencionada. Apesar da carga aparentemente negativa dada à maior parte dos raros adjetivos usados, como “velhas”, “densa”, “escura” e “cinzentas”, o cenário apresentado é iluminado pelo sol cuja luz penetra por entre as folhas do grande número de árvores presente no local. A grama, qualificada como “macia” e “fresca”, completa o desenho daquele lugar que não nos causa outra sensação além de serenidade e descontração.

Essa situação converge para a estratégia de construção de espaço na narrativa de Hemingway. Para Baker (1974, p. 67), o local descrito pelo autor não desempenha papel de destaque na sua narrativa visto não motivar ações ou trazer implicações no rumo da história. No entanto, é preocupação do escritor estabelecer um cenário geral para suas personagens, um ponto ordinário “como se se tratasse de um parque”, porém delineado, colorido, com direito a sensações táteis e odoríferas construídas, sobretudo, a partir do uso de substantivos.

Embora o espaço atue, de modo geral, como pano de fundo em suas narrativas e não influencie diretamente a ação das personagens, ele pode oferecer pistas que auxiliam a compreensão da trama e o preenchimento das lacunas propositalmente deixadas pelo autor na camada superficial de seu texto. A identificação do local onde as personagens se encontram pode colaborar na contextualização da história como, por exemplo, sugerir locais de procedência ou destino dos protagonistas, bem como tecer considerações a respeito de sua classe social e possíveis conflitos que possam motivar determinada ação.

Uma vez organizado o espaço na figura cuidadosamente proposta pelo autor, um olhar detalhado sobre o cenário pode, ainda, mostrar elementos intencionalmente posicionados que, se analisados sob uma perspectiva simbólica, possuem uma carga semântica rica e, portanto, relevante na narrativa. Esse recorte na imagem pode ser comparado ao *close-up* de uma câmera realizado em um filme. A diferença essencial entre a lente da câmera e a observação realizada pelo leitor do texto escrito é que aquela oferece um recorte

²⁶ It was a beech wood and the trees were very old. Their roots bulked above the ground and the branches were twisted. We walked on the road between the thick trunks of the old beeches and the sunlight came through the leaves in light patches on the grass. The trees were big, and the foliage was thick but it was not gloomy. There was no undergrowth, only the smooth grass, very green and fresh, and the big gray trees well spaced as though it were a park. "This is country," Bill said.

proposital, ou seja, uma estratégia utilizada pelo diretor, no intuito de dirigir a atenção do espectador para algo importante na cena. No caso do leitor do texto de Hemingway, é necessário o trabalho de um detetive/investigador, o qual deverá observar atentamente todos os elementos e decidir quais serão úteis na elucidação do caso, isto é, na construção de sentido para o texto.

Lins (1976, p. 65) discorre a respeito da importância do espaço na construção da narrativa e menciona que, mesmo em obras onde o espaço constitui elemento de pouca relevância, todos os componentes são estrategicamente pensados e posicionados no texto. Além disso, ele adverte para a dificuldade em se estabelecer fronteiras definidas entre os aspectos que são, exclusivamente, parte do espaço ou da personagem. O autor sugere que “mesmo a personagem é *espaço*” (LINS, 1976, p. 69), especialmente, nos casos em que se trata de um espaço psicológico evocado por recordações ou visões de uma personagem onde um narrador impessoal possa sugerir a existência de certo lugar. Mesmo quando o espaço narrativo é bem definido, Lins (1976, p. 70) questiona: “A divisão, porém, entre espaço e personagem é realmente nítida ou deixa margem a dúvidas?”.

Tomemos como exemplo a personagem masculina no conto “Hills Like White Elephants”, mencionado anteriormente. Se lembrarmos o momento em que o jovem direciona seu olhar para a bagagem, sinalizando sua disposição em manter uma vida itinerante, sem as obrigações da paternidade, e analisarmos o referido objeto, o que se pode dizer a seu respeito? Ele é elemento do espaço que constitui a cena, um adereço importante para viajantes, principalmente, em estações de transporte, onde a maioria das pessoas carrega algo consigo. A bagagem não se caracteriza agente de qualquer ação ou reação naquela situação. No entanto, se ela pode nos fornecer pistas a respeito da personagem e de seu estado psicológico, não seria também um elemento de construção da personagem? Nesse caso, “Há, portanto, entre personagem e espaço, um limite vacilante a exigir nosso discernimento. Os liames ou a ausência de liames entre o mesmo objeto e a personagem constituem elemento valioso para uma aferição justa” (LINS, 1976, p. 70).

O estudo realizado por Lins mostra que o espaço pode atuar além de um pano fundo na narrativa e fornecer elementos importantes que auxiliem na construção da personagem ficcional. Ao contrário do que sugeriu Baker (1974) anteriormente, o cenário cautelosamente desenhado nos contos de Hemingway pode ser relevante na tentativa de

escavarmos a parte submersa do *iceberg* que sustenta a pequena porção realçada pela forma, cuja predominância é, quase sempre, de adjetivos e substantivos.

Na opinião de Levin (1962, p. 79), Hemingway reforçava sua narrativa com substantivos porque acreditava que eles, mais do que qualquer outro elemento constituinte da linguagem, conservavam a propriedade de representar as coisas da forma mais próxima ao que elas, de fato, são.

Essa prática que Hemingway perseguia incansavelmente era fruto do que ele mesmo estabelecera como propósito de sua escrita, ou seja, escrever o que via e sentia da maneira mais simples e eficaz possível. Sua constante busca era aprimorar-se na técnica da apreensão dupla, ou seja, Hemingway trabalhava sua ficção de tal forma a causar no leitor a impressão de realidade. Isto, na opinião de Baker (1974, p. 71), poderia tornar-se um risco, uma vez que a tentativa do autor poderia cair no que denomina “falácia cinematográfica”.

O biógrafo explica que a obsessão pelo domínio dessa técnica leva à crença de que seria “possível obter a melhor arte por meio de uma descrição inteiramente verídica de tudo o que ocorre na ação observada” (BAKER, 1974, p. 79). Ora, se a imagem de um objeto torna-se ficcional depois de capturado pela lente de uma câmera cinematográfica, como poderiam as palavras, por mais expressivas que fossem, oferecerem uma reprodução exata da realidade? A resposta para esta pergunta é evidente; no entanto, não podemos desprezar as tentativas efetuadas pelo escritor, tampouco a repercussão por elas alcançada não somente entre o público leitor, mas entre a crítica não especializada e o âmbito acadêmico.

Conforme apontam Weeks (1962) e Levin (1962), o estilo de Hemingway foi duramente atacado ao longo de sua carreira e mesmo após sua morte. Não foram poucos os que se referiram à sua produção como estilo elementar de superfície, com estrutura sintática simplória e infantil, cuja base narrativa não passa de mera repetição em todas as suas obras.

Não obstante às críticas severas, há autores que argumentam a favor de Hemingway e esclarecem que apenas os incapazes de perceber a enorme porção submersa pela estrutura, escondida pela escrita aparentemente despreziosa do autor, conseguem acusar sua obra de superficial. Os autores ainda lembram que o princípio do *Iceberg* desenvolvido por Hemingway sempre recebeu mais críticas do que análises concretas no sentido de compreender como a estrutura concebida pelo autor corrobora a construção de sentido no texto e a forma como sua limitação lexical influencia na construção de suas personagens, outro ponto digno de destaque em suas narrativas.

Além de sua marcante concisão de escrita no desenvolvimento da narrativa, outro ponto que merece destaque é a construção das personagens. Uma questão interessante a ser observada nesse item é o aspecto de gênero nesse processo. Para Prieto (2011, p. 39), as personagens masculinas são sempre fortes, corajosas e guiadas pelo ideal da honra, mesmo em meio a um mundo caótico. Seus heróis não demonstram emoção, pois a exposição de sentimentos ou o vínculo com uma mulher poderia significar fraqueza. Suas personagens femininas, por conseguinte, são apresentadas como objetos ou figuras adversas ao amor. Essa construção polarizada na caracterização de suas personagens rendeu a Hemingway o título de machista para boa parte do público.

Contudo, pensar nesses indivíduos ficcionais sob a perspectiva de gênero é apenas uma, dentre as possibilidades de análise em um conjunto vasto e complexo construído nas narrativas do escritor. Sem qualquer demérito aos estudos de gênero, acreditamos que um olhar voltado para a condição do indivíduo, enquanto ser humano, seja mais produtivo para a nossa proposta de análise por abordar questões que transcendem a categorização simplista de homem e binária de mulher na sociedade. Os dilemas, os sofrimentos, as angústias e os temores que afligem os heróis de Hemingway são recorrentes na tragédia do homem moderno, tratada anteriormente ao discorrermos acerca do melodrama.

A esse respeito, Weeks (1962, p. 5) esclarece que os tipos retratados pelo autor, tais como soldados, toureiros, boxeadores e caçadores, quando colocados sob pressão, tendem a comportar-se como homens comuns, diferentemente da forma como intelectuais práticos, idealistas republicanos ou valentes expatriados, possivelmente, reagiriam se enfrentassem situação semelhante. Estes, guiados pela razão, analisariam a realidade por critérios teóricos, políticos ou econômicos na tentativa de encontrar uma solução mais prática antes de agir.

As personagens de Hemingway, por outro lado, são indivíduos de ação. A maior parte da narrativa é centrada em discurso direto, por meio de diálogos entre as personagens, e descrições do cenário que auxiliam na construção do espaço onde se desenrola a ação. Normalmente, não há uma narração intimista que permita ao leitor acessar o estado psicológico da personagem. Tudo o que se dá a conhecer de cada indivíduo é manifesto por meio de suas ações e escolhas.

Conforme ressalta Prieto (2011, p. 50), não importa o lugar em que esses homens se encontram, tampouco, se ganham ou perdem, se vivem ou morrem. O que Hemingway ressalta por meio da ação de suas personagens é o código da honra e do valor, é o viver ou o

morrer com coragem. Esta é a regra essencial perseguida pelos seus heróis na vasta produção de obras deixadas pelo escritor.

Ainda a esse respeito, Wilson (2005) aponta que, em Hemingway, “nós sofremos como também causamos sofrimento; todos perdem algo ao longo da jornada, no entanto, podemos perder sem deixar de manter a honra”²⁷ (WILSON, 2005, p. 10). Portanto, o ponto alto das personagens nos contos de Hemingway não reside em seu caráter, mas na emoção suscitada por elas no momento de sua ação.

Se pensarmos nos indivíduos ficcionais de Hemingway e na proposta que ele adotou no desenvolvimento de seus contos, podemos considerar as personagens como o elemento central na composição da trama narrativa. Devido à curta extensão do gênero, o tempo não desempenha papel de destaque. O espaço, quando ultrapassa a função decorativa, ajuda a compor a personagem que é, portanto, centro do conflito emocional e desencadeador da ação. Isto é reforçado por Rosenfeld (2009, p. 31) ao afirmar que “Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou história, a personagem realmente “constitui” a ficção”.

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

Candido (2009, p. 53) classifica a personagem como “o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna” que, por meio do enredo e das ideias, adquire vida e dá sentido à narrativa. Ele utiliza a classificação proposta do Forster (1949) para analisar os indivíduos das narrativas modernas e enquadrá-los em “personagens planas” e “personagens esféricas”. As primeiras consistem em seres caricatos, geralmente, delineado a partir de uma única qualidade e são previsíveis em suas ações pelo fato de se manterem constantes ao longo da narrativa. Por outro lado, as personagens esféricas são mais complexas

²⁷ “We can suffer and we make suffer, and everybody loses out in the long run; but in the meantime we can lose with honor”.

em sua essência e, por conseguinte, mais suscetíveis a surpreender-nos com ações e desfechos inesperados.

As personagens de Hemingway podem ser enquadradas pelas observações de Rosenfeld (2009), pois se constituem indivíduos que sofrem dilemas e desventura, na tentativa de permanecerem fiéis ao código de honra estabelecido pelo autor. Além disso, apoiando-nos em suas ações e elementos que auxiliam em sua construção interna, é possível utilizar a classificação de Forster (1949) com o objetivo de traçar um perfil das personagens que compõem o *corpus* desta pesquisa e tentar compreender como obra e autor unem-se para formar um ícone que supera ambos não somente em tempo, mas em espaço.

Antes, no entanto, é importante recorrermos a outro elemento essencial para o estudo dos contos de Hemingway, ou seja, o ponto de vista utilizado pelo autor na construção de sua ficção. Do mesmo modo que a construção do espaço pode oferecer pistas para um entendimento mais detalhado a respeito das personagens, acreditamos que a voz escolhida para contar a história e a forma como ela desempenha seu papel também é capaz de influenciar nosso olhar sobre os indivíduos ficcionais.

Friedman (2002) inicia suas considerações a esse respeito afirmando que, se por um lado, a literatura “pode expressar mais ideias e atitudes, [ela também] apresenta imagens qualitativamente mais débeis” (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Como se isso não bastasse, o escritor é fadado a ter que escolher entre o desafio de apresentar um conceito/imagem tal qual existe ou a tentação de revelar sua opinião a respeito de tal assunto. Conforme abordado anteriormente, sabe-se que Hemingway acreditava ser agente neutro em suas narrativas e trabalhava no intuito de mostrar os eventos conforme sua essência, sem expor apreciações pessoais.

Independentemente das intenções do autor norte-americano, Friedman esclarece que o ponto relevante é “a relação entre os valores e as atitudes do autor, sua incorporação em sua obra e seus efeitos sobre o leitor” (FRIEDMAN, 2002, p. 168). Em outras palavras, não importa o propósito estético do escritor, mas como ele o coloca em prática e seus efeitos na obra e no indivíduo que a lê. Nota-se, pois, que, para Friedman, o autor está destinado a deixar suas marcas no texto, ainda que trabalhe exaustivamente para anulá-las. Essas marcas são importantes para a construção da obra e influenciam a forma como o leitor relaciona-se com o texto.

No que diz respeito aos traços deixados pelo autor em sua obra, um elemento destacado por Friedman é a decisão de quem contará a história e como isso será feito, ou seja, a opção pelo ponto de vista narrativo. A escolha do narrador interfere na forma como o escritor construirá sua narrativa. Dessa maneira, ele precisa pensar em algumas questões que terão impacto sobre o tema a ser desenvolvido, tais como:

[...] 1) Quem fala ao leitor? (autor na primeira ou terceira pessoa, personagem na primeira pessoa ou ostensivamente ninguém?); 2) De que posição (ângulo) em relação à estória ele a conta? (de cima, da periferia, do centro, frontalmente ou alternado?); 3) Que canais de informação o narrador usa para transmitir a estória ao leitor? (palavras, pensamentos, percepções e sentimentos do autor; ou palavras e ações do personagem; ou pensamentos, percepções e sentimentos do personagem: através de qual – ou de qual combinação – destas três possibilidades as informações sobre estados mentais, cenário, situação e personagem vêm?); e 4) A que distância ele coloca o leitor da estória? (próximo, distante ou alternado?). (FRIEDMAN, 2002, pp. 171-2).

Encontrar resposta para tais perguntas é importante não somente para o escritor que pretende desenvolver um projeto de criação, mas para quem almeja compreender melhor a estrutura interna de uma narrativa e as implicações que podem ser pensadas a partir dessa organização. Para auxiliar esse estudo, Friedman (2002) elenca os narradores mais comumente utilizados pelos autores modernos em suas obras, são eles: autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, o modo dramático e a câmera.

Segundo Friedman (2002, p. 173), o autor onisciente intruso não se interessa em construir a cena por meio de detalhes que permitam ao leitor uma construção mais clara do cenário. Sua preocupação é, antes de qualquer coisa, a narração dos fatos por meio da primeira pessoa no singular (eu) ou no plural (nós). O ponto de vista desse narrador não possui limites e movimenta-se livremente no tempo e no espaço, bem como entre centro e periferia. Ele não poupa informações ao seu leitor, o qual pode acessar sentimentos, pensamentos, opiniões e sensações não apenas das personagens, mas também do próprio autor. Ele pode interromper o curso da narrativa para discorrer acerca de assuntos que, não necessariamente, estejam relacionados à história.

O narrador onisciente neutro, por sua vez, apresenta-se em terceira pessoa e não realiza intromissões na narrativa para criticar as personagens ou tratar de temas alheios à

narrativa. Isso não implica em dizer que o autor abdica de sua voz no texto, contudo, suas ideias encontram-se diluídas no texto sem a marcação formal do seu discurso.

No ponto de vista que adota o “eu” como testemunha, o narrador constitui-se um personagem criado pelo autor, embora não tome parte na trama de forma efetiva. Por essa razão, este abre mão de qualquer direito a voz direta dentro da história como também de acesso aos pensamentos e sentimentos das personagens. Seu conhecimento é apenas parcial e sua capacidade de deslocamento espaço-temporal torna-se limitada. Em outras palavras, ele fala apenas do que pôde observar. Sua versão dos fatos não é única porque não é onisciente.

No que diz respeito ao narrador-protagonista, Friedman (2002, p. 176) explica que a versão dos fatos é narrada por uma das personagens envolvida na trama e, portanto, de uma posição central invariável. Como resultado desse ponto de vista, a primeira pessoa do singular é utilizada no relato. Diferentemente do narrador-testemunha, o protagonista que conta a história somente tem conhecimento dos seus sentimentos e pensamentos, possuindo um leque de informações bem mais restrito que os tipos anteriores.

Ao utilizar o panorama da onisciência seletiva múltipla, não apenas o autor tem sua voz apagada, mas também a voz de qualquer narrador. O leitor toma conhecimento dos fatos por intermédio da mente das personagens. Tudo o que lhe chega ao conhecimento vem por meio do discurso ou da ação dos indivíduos envolvidos na trama. Podemos dizer que dois exemplos marcantes desse tipo de narração é o fluxo da consciência trabalhado por James Joyce, em *Ulisses* (publicado em 1922), e por Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway* (publicado em 1925). Nesses casos, o que se tem não é apenas um relato explicativo de pensamentos e sentimentos que se passaram com as personagens, como ocorre com o autor onisciente intruso, mas um evento instantâneo e simultâneo entre o pensamento ou ação da personagem e a constituição da cena.

A onisciência seletiva coloca o leitor em um ponto central fixo dentro da narrativa pois limita seu acesso à mente de apenas uma das personagens. Dessa forma, ele toma ciência dos fatos a partir de um único ponto de vista. Como exemplo para esse tipo de perspectiva narrativa, Friedman (2002, p. 178) menciona *Retrato do Artista Quando Jovem*, de James Joyce. Todas as sensações internas, motivadas ou não pelo ambiente externo, apresentadas no texto revelam informações irrestritas de apenas um dos indivíduos envolvidos na história.

O modo dramático como ponto de vista da narrativa permite que toda informação disponível chegue ao leitor por meio da fala e/ou das ações das personagens. A cena é

construída no texto, porém sem indicação do que chama a atenção de determinada personagem ou a explicitação do efeito interno produzido nela em determinada situação. Cabe ao leitor a função de deduzir tal informação a partir da atuação das personagens. Mesmo sem um estudo mais aprofundado a respeito, podemos dizer que o conto “Hills Like White Elephants”, de Hemingway, mostrado nesta seção, apresenta a história sob essa perspectiva.

A câmera encerra os pontos de vista narrativos trabalhados por Friedman (2002). Este constitui o exemplo máximo de abstração de qualquer ente narrativo. Como a própria denominação sugere, a história é apresentada como se fosse captada pela lente de uma câmera que apenas registra o que se passa a sua frente. Todos os fatos que, aparentemente são aleatórios e sem conexão, precisam ser habilmente costurados pelo autor para um desfecho que faça sentido para o leitor. Novamente, Woolf é citada como exemplo representativo dessa técnica.

Embora grande parte dos estudos de Friedman apresente características coletadas a partir de romances modernos, acreditamos que a classificação dos pontos de vista da narrativa apresentada por ele seja útil no estudo dos contos de Hemingway. Conforme os exemplos observados no conto “Hills Like White Elephants”, uma análise focada na construção das personagens e do espaço, que leve em consideração os aspectos teóricos discutidos nesta seção, pode revelar informações importantes escondidas no *iceberg* estético que Hemingway utilizou para desenvolver as obras que compõem o *corpus* desta pesquisa.

Apesar de ter escrito romances aclamados pela crítica literária de seu tempo, são os contos que compõem grande parte da obra literária de Hemingway. Suas publicações em veículos acessíveis ao grande público, como jornais e revistas, bem como a curta extensão de seus textos, o vocabulário simplificado e as situações cotidianas vividas por suas personagens, podem ter favorecido o alcance de um amplo número de leitores que, por sua vez, influenciou releituras de seus trabalhos em outras esferas artísticas.

Esses elementos, aliados à atividade de autopropaganda de Hemingway nas diferentes esferas da sociedade (tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, especialmente Cuba), contribuiu para a construção de uma imagem pública do autor. Essa imagem, nem sempre igual nos diferentes lugares, transcendeu o homem e o escritor, transformando-o em uma personagem ficcional sobre a qual nem mesmo Hemingway tinha controle.

Na próxima seção, discutimos como críticos e publicitários trabalharam a imagem literária e pessoal de Hemingway no intuito de que ele se tornasse um ícone cultural dos Estados Unidos. Tentamos compreender, ainda, as implicações sociais e culturais desse processo junto ao público leitor que consumia suas produções.

3.3 Hemingway e o impacto de suas obras na sociedade americana pós-guerra

Comentamos, nas seções anteriores deste capítulo, a íntima ligação entre as narrativas de Hemingway e suas experiências pessoais. A forma como o escritor ficcionalizava suas aventuras de guerra, safári, boxe, tourada, dentre outras, em discursos públicos (ora omitindo fatos, ora acrescentando informações) fazia de sua pessoa alguém extraordinário dotado de coragem e resistência excepcionais.

Suas histórias pessoais, profissionais e literárias tornaram-se objeto de análise em artigos, resenhas e livros dedicados a compreender esse fenômeno e, ainda assim, quase 60 anos após a sua morte, ainda são fonte inexaurível para discussão e pontos de vista. Suas personagens sobrepujaram as páginas impressas e fundiram-se em uma combinação entre si e o próprio Hemingway. A princípio, essa mistura foi intencional, sob os cuidados e vigilância do autor que, costumeiramente, acompanhava a crítica vigente e manifestava-se enfático e implacável sempre que contrariado.

Com uma participação ativa além das fronteiras literárias, até os lados sombrios de sua personalidade, tais como sua irritabilidade, acidentes constantes e vida boêmia, tornaram-se aceitáveis por grande parte do público. Percebe-se, assim, a presença de Hemingway na formação de sua imagem pública. Segundo Wilson (2005):

Este Hemingway dos meados de 1920 – *The Sun Also Rises* veio em 1926 – expressou a desilusão romântica e estabeleceu o comportamento para aquele período. Era o momento para a bravura diante do sofrimento, da ironia sombria e insensível e da destruição do heroísmo. O grande lema era “Tome uma bebida” e, nos bares de Nova Iorque e Paris, os jovens começavam a falar como Hemingway (WILSON, 2005, p. 11)²⁸.

²⁸ “This Hemingway of the middle twenties – *The Sun Also Rises* came out in '26 – expressed the romantic disillusion and set the favorite pose for the period. It was the moment of gallantry in heartbreak, grim and nonchalant banter, and heroic dissipation. The great watchword was ‘Have a drink’, and in the bars of New York and Paris the young people were getting to talk like Hemingway”.

Os apontamentos de Wilson mostram-nos que Hemingway não apenas alcançou prestígio literário rapidamente, mas também influenciou pensamentos e comportamentos na juventude da época. Ele passou a ser o modelo a ser seguido pelos garotos e o tipo favorito com quem muitas moças adorariam namorar e casar-se.

Seu prestígio veio tanto da qualidade das obras que ele regularmente publicava, quanto do carisma pessoal adquirido junto à sociedade. Sua participação na Primeira Guerra, ainda que não em combate, e o fato de ter sido o primeiro norte-americano ferido em terras italianas sob ataque austríaco foram os holofotes iniciais direcionados ao jovem corajoso que, ao mesmo tempo, despontava como um escritor promitente.

No livro *El mito Hemingway en el audiovisual cubano*, Prieto (2011) faz um estudo detalhado acerca da imagem do escritor construída pelos vários filmes, documentários e séries de TV em Cuba. O norte-americano viveu naquele país por mais de 20 anos e, durante esse tempo, conquistou o carinho dos nativos, além de sempre manter estreitas relações com sua terra natal. Contudo, antes de passar ao sistema audiovisual cubano, especificamente, Prieto menciona que:

Hemingway criou um modelo de herói para seus contos e romances capaz de tragar muitos elementos autobiográficos de seu autor e, então, tomou esses heróis como modelo, um modelo inflexível, para si mesmo. Ele enfrentou a vida como se não fosse um mortal, mas, uma vez criada a lenda, percebeu que a história dessa personagem não estava somente em suas mãos (PRIETO, 2011, p. 35).²⁹

Toda a propaganda pessoal e literária não demorou a fugir de seu controle e alcançou proporções amplas na esfera social de modo que, após a guerra, Hemingway e suas personagens tornaram-se famosos e exemplos de honra e ideais a serem seguidos.

É interessante pensar que a figura do jovem Hemingway, que começava a se formar naquele momento, oferecia esperança para os horrores iminentes da guerra. O conflito ameaçava levar os jovens para os campos de batalha e tirar-lhes a vida em local inóspito cercado de crueldades. Nesse contexto, Ernest é o jovem ousado que: 1) insiste em atuar próximo às trincheiras, levando mantimentos para os soldados; 2) arrisca a própria vida para tentar resgatar um combatente ferido; 3) é atingido gravemente durante a empreitada; 4) logra

²⁹ “Hemingway creó un modelo de héroe para SUS cuentos y novelas, capaz de devorar muchos elementos autobiográficos de su autor, y a la vez, tomo a estos héroes como modelo, un exigente modelo, para sí mismo. Se enfrento a la vida como si no fuese un mortal, pero una vez creada la leyenda, pudo palpar que no estaba solamente em sus manos la historia de este personaje”.

êxito em seu intento salvando a si e ao soldado ferido; 5) retorna para seu país; e 6) é condecorado e recebido com louvor pela sociedade e autoridades de seu tempo (PRIETO, 2011, p. 43).

Diante do clima de insegurança causado pelos rumos incertos da guerra, pela quase certeza de morte daqueles enviados à batalha, os passos trilhados pelo herói norte-americano de apenas dezenove anos inspiraram jovens e adultos condenados a um futuro incerto nos campos de guerra e alimentaram a esperança de mães e mulheres que aguardavam o retorno seguro de seus queridos enviados ao combate. Estava lançado o primeiro esboço da imagem (ou imagens) que se formava(m) em torno do nome Hemingway.

Além dos aspectos que constituíram a imagem do herói inicialmente, Prieto (2011, p. 73) ainda ressalta outra característica importante fortalecida ao longo da vida do escritor: o mito de Hemingway como imortal. Mencionamos anteriormente que Ernest era famoso pelos inúmeros infortúnios enfrentados. Os vários acidentes quase fatais que sofrera colocavam jornais e revistas de plantão. Na corrida publicitária, estes acabavam por antecipar notícias de uma morte prematura ou escrever notas de obituário, quase poéticas, que lamentavam a perda do grande escritor. Passado cada susto, Hemingway surpreendia a todos com uma reabilitação extraordinária e aparecia, mais tarde, fazendo gracejos do ocorrido. Hemingway não era apenas herói, ele era também imortal.

A despeito das crises emocionais, matrimoniais, profissionais e de saúde, as fotos publicadas sempre mostravam um Ernest forte, aventureiro, sorridente e galante. Em um tempo em que os norte-americanos ainda amargavam os efeitos das duas guerras mundiais nas diversas esferas (pessoal, social, política e econômica), Hemingway sempre surgia glorioso exibindo sua vida “perfeita”, mostrando que seus dias eram melhores que os de outros homens, mesmo tendo passado pelas mesmas adversidades (ou mesmo piores). Tais características encantavam o imaginário coletivo que ficava deslumbrado ao contemplar o que poderia ser considerado uma “lenda viva”.

No entanto, essa imagem não se constituiu somente de pontos favoráveis. Wilson (2005) destaca que, a despeito de ter se tornado uma lenda, Hemingway trabalhou em benefício próprio a fim de explorar financeiramente a figura que ajudara a construir. Ele costumava receber altas quantias em dinheiro para proferir palestras pré-elaboradas e escrever textos para revistas de cunho popular, isto é, não especializado. Wilson define essa faceta do escritor como “produção à toa, arrogante, ególatra e soberba, tratando-se do

personagem mais negativo em seu trabalho” (WILSON, 2005, p. 14). O autor completa seu pensamento ao mencionar que Hemingway costumava referir-se à vida literária e aos profissionais literários locais com desprezo para, em seguida, sustentar a autoimagem e sugerir que, ao contrário dos outros, era um literato sensível e consciente da qualidade de sua obra.

A observação apresentada por Wilson é relevante, porém não leva em consideração a vantagem de um contraponto. Embora recebesse benefícios financeiros por esses trabalhos, os quais Wilson, aparentemente, classifica como inferiores, foram essas ações que levaram os trabalhos de Hemingway além dos limites acadêmicos. Elas podem ter contribuído para a conquista de um público variado que, dificilmente, seria alcançado por palestras e textos de natureza exclusivamente acadêmica.

Pode-se entender melhor o impacto causado pela imagem pública de Ernest naquele contexto se observado o conceito de mito desenvolvido por Barthes (2009). Para ele, “o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem”. Essa mensagem é modulada pela construção de sentido demarcada historicamente sob “condições de funcionamento, reinvestindo nela a sociedade” (BARTHES, 2009, p. 196).

Logo, se o mito é um esquema de interação entre os indivíduos em um grupo social, ele está sujeito à sua apropriação, uma vez que são livres para falar daquilo que veem ou ouvem. A partir desse momento, o mito compõe-se mais de conceitos conotativos que denotativos. Em outras palavras, o objeto transformado em mito reveste-se de aspectos mais imaginários que baseados na realidade.

Essa ideia é reforçada por Barthes (2009) ao mencionar que o mito é a representação externa de um modelo cognitivo compartilhado, inconscientemente, pelos indivíduos de um grupo social. O que acontece nesse processo é a apropriação de uma leitura elaborada previamente, no entanto, é a apropriação de

[...] uma fala *roubada e restituída*. Simplesmente, a fala que se restitui não é exatamente a mesma que foi roubada: trazida de volta, não foi colocada no seu lugar exato. É esse breve roubo, esse momento furtivo de falsificação, que constitui o aspecto transpassado da fala mítica (BARTHES, 2009, p. 116).

O conceito de roubo do sentido primeiro e sua restituição sob nova forma pode ser uma explicação para a observação de Prieto (2011, p. 35), citada anteriormente, de que,

uma vez criada a lenda da personagem Hemingway, a imagem fugiu ao seu controle e adquiriu proporções, características e modulações que nem o próprio escritor poderia reivindicar, pois se tornara habitante do imaginário coletivo.

Em outras palavras, a ideia preconcebida de uma imagem pode ter sido propositalmente sugerida; contudo, a maneira como o público a recebeu, as interpretações realizadas, bem como as associações estabelecidas, tanto com o contexto histórico quanto com o pessoal, consolidaram uma entidade (ou entidades) que sobreviveu (sobreviveram) mesmo após a morte de Hemingway.

Em seu estudo acerca das adaptações cinematográficas da *lost generation*, Grissom (2012) centraliza sua análise nas produções feitas nos Estados Unidos a partir das obras de F. Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway. A autora esclarece como ocorre a veneração às figuras literárias dentro de um sistema complexo que ajuda a constituir ícones culturais³⁰.

Grissom (2012, p. 28) utiliza o termo “ouroboros” para ilustrar a relação entre autor, propaganda e público no sistema onde os ícones culturais são instituídos. Trata-se de uma figura mitológica na qual uma serpente engole a própria cauda usada para expressar o antagonismo criação-destruição em um ciclo permanente, que implica a ideia do eterno retorno de todas as coisas.

A pesquisadora explica que o prestígio de um autor é construído a partir de uma campanha publicitária estrategicamente construída em torno do escritor e suas obras. Sabemos que, em relação a Hemingway, isso não aconteceu ao acaso pois, desde cedo, ele soube como utilizar a imprensa em seu benefício.

É necessário registrar que Hemingway não cuidou da imprensa sozinho. Foi Maxwell Perkins, editor-chefe da Scribners, que auxiliou o jovem em sua escalada publicitária como escritor. Ele havia acompanhado Fitzgerald em sua carreira e ajudou o ex-jornalista a evitar “equivocos” que poderiam comprometer a sua carreira. Perkins via em Hemingway o potencial para a criação de uma excelente personagem em uma promissora campanha publicitária que beneficiasse o escritor e sua obra e mantivesse, ao mesmo tempo,

³⁰ Embora Prieto (2011) e Grissom (2012) utilizem termos diversos para explicar a apropriação coletiva sobre a imagem de um escritor de prestígio, mito e ícone, respectivamente, neste trabalho, trataremos os conceitos como ideias similares com o propósito de compreender como acontece o processo de construção da imagem pública de Hemingway dentro da sociedade norte-americana.

um prestígio literário estável (GRISSOM, 2012, p. 45). Tem-se o primeiro elemento do par antagônico: a criação.

Seu primeiro sucesso de vendas pela Scribners foi *The Sun Also Rises*, em 1927. Em pouco tempo as fãs começaram a relacionar a admiração que tinham pela personagem principal, Jake Barnes, com o autor e inundaram a editora com pedidos de fotos autografadas por Hemingway. Além de herói e imortal, outro atributo une-se à sua lista: o galã, protótipo do homem objeto do desejo de um vasto público feminino. A obra também agradou os rapazes, os quais se esforçavam para ter qualquer semelhança com o protagonista do romance na esperança de conquistarem as jovens sonhadoras, ávidas por encontrarem seus Barnes ou Hemingways.

É preciso fazer uma pausa na história publicitária de Hemingway para retomarmos a ideia do ciclo apresentada por Grissom (2012, p. 28). Após o estabelecimento do primeiro elemento, ou seja, a criação da imagem, o prestígio público e literário alcançado se fortalece. A partir desse momento, o escritor deixa de seguir seus instintos artísticos para, cada vez mais, enquadrar-se no padrão publicitário vigente e permanecer alvo de atenções.

Como consequência, os críticos começam a classificar as obras seguintes como inferiores, artificiais, sem criatividade e repetitivas, decretando final de carreira para o, até então, aclamado artista. Nesse momento, entra em vigor o segundo elemento do par proposto: a destruição. Está formado o que, na opinião da pesquisadora, estabelece o ciclo literário ouroborico, isto é, a entidade que cria a imagem pública de um escritor e dá-lhe vida é a mesma que o mata e determina seu fim.

Hemingway não ficou de fora desse ciclo. O sucesso iminente de seu primeiro livro pela Scribners fez com que o escritor repetisse o padrão narrativo em outro trabalho dois anos mais tarde. *A Farewell to Arms* também teve grande repercussão. Conforme mostramos anteriormente, as duas obras ficcionalizam experiências pessoais do autor e revelam protagonistas masculinos semelhantes à sua imagem pública em ascensão. Segundo Grissom (2012, p. 47), essa fórmula se repetiu ao longo da carreira literária de Hemingway e conquistou um público que replicava os indivíduos de suas histórias na vida real, “fortalecendo e difundindo o Hemingway lendário”³¹, aprisionando o escritor em sua própria criação.

³¹ “[...] reinforcing and expanding the Hemingway legend [...]”.

Embora Hemingway tenha logrado êxito em sua carreira literária, que foi longa e profícua, não demorou muito para que as análises de suas obras apontassem a existência de uma fórmula interna e questionassem a genialidade do autor. A título de ilustração, mencionamos as críticas severas a respeito de seu último livro *The Dangerous Summer* (1959), publicadas em jornais de grande repercussão.

A obra, uma espécie de romance-reportagem, foi escrito a pedido da revista *Life*, em uma tentativa de retomar o sucesso obtido 30 anos antes com a obra *The Sun Also Rises*. Segundo Pessoa (2015), crítico brasileiro, a obra ficou “muito aquém do Hemingway de, por exemplo, *O Velho e o Mar*”. E foi, infelizmente, o último e melancólico suspiro do grande escritor”. Em outra análise a respeito da mesma obra, o norte-americano Aldridge (1985) destaca que, para muitos leitores, o texto “recebeu um tratamento repetitivo e inverossímil para um assunto de interesse secundário para o público americano”³².

Em ambos os casos, os críticos atenuam suas considerações a respeito da obra, justificando o estado delicado de saúde de Hemingway e que, considerando todas as dificuldades, ele conseguiu manter seu estilo peculiar e produzir passagens tão boas quanto em *The Sun Also Rises*. As ponderações feitas pelos críticos ratificam a observação feita por Grissom (2012, p. 28) de que, mesmo decretada a “morte artística” do autor, sua condição de ícone cultural permanece inalterada e/ou em processo de ascensão. Conforme a autora:

As imagens públicas de Fitzgerald e Hemingway influenciaram tanto as recepções críticas quanto as adaptações cinematográficas de suas obras. Os estudiosos e cineastas procuram, continuamente, as motivações por trás desses homens, cujas vidas particulares eram, às vezes, ainda mais interessantes e complexas do que a sua ficção icônica. Como o ouroboros, as carreiras de Fitzgerald e Hemingway se moveram em um círculo sem fim, sustentadas pelo culto à celebridade em seus primeiros anos, porém destruídas uma vez que os autores tornaram-se, de fato, famosos, sendo forçados a trabalhar dentro dos limites de personagens que, ainda hoje, vivem como lendas autossustentadas³³ (GRISSOM, 2012, pp. 28-9).

O comentário de Grissom mostra-nos que, apesar de alimentar-se inicialmente do autor e suas produções literárias, a identidade construída socialmente adquire novos

³² “[...] seemed to many readers to be a repetitious and meandering treatment of a subject that could be of only marginal interest to an American audience”.

³³ “The public images of Fitzgerald and Hemingway greatly influenced both the critical receptions and film adaptations of their works. Scholars and filmmakers continually seek out the motivations behind these men, whose private lives were at times even more interesting and complex than their iconic fiction. Like the ouroboros, both Fitzgerald and Hemingway's careers moved in an endless circle, nourished by the cult of celebrity during their early years, but destroyed by it once the authors actually became famous and were forced to work within the confines of personas that continue to live on today as self-perpetuating legends”.

contornos e aspectos próprios ao nutrir-se de outras fontes disponíveis. No caso de Hemingway, além das palestras e artigos para eventos e revistas de caráter acadêmico ou não, o cinema atuou ativamente exercendo função preponderante na construção, divulgação e preservação dessa imagem.

Poucos escritores norte-americanos foram alvo de interesse nas telas tantas vezes quanto Hemingway e suas personagens. Não somente um vasto número de suas obras foi adaptado para o cinema, também houve casos em que um mesmo trabalho recebeu diferentes versões sob o olhar de diferentes e renomados diretores, em épocas contemporâneas ou póstumas ao escritor norte-americano, dentro e fora dos Estados Unidos.

Em vida, tanto Hemingway quanto a editora Scribners obtiveram altos lucros com direitos autorais das adaptações cinematográficas produzidas. Além disso, o escritor não declinava de seu direito em opinar nos roteiros ou em expressar seu descontentamento quando não aprovava o produto final. Independente de qualquer vontade do escritor, a forma como os diretores trabalhavam seus filmes e o impacto que eles causavam em seus espectadores (bem como nos leitores das obras) não poderiam ser totalmente controlados. Entra em vigor outra força que afeta o sistema em que a imagem pública do autor se consolidou: a manipulação do conhecimento do mito ou lenda.

Na citação anterior, Grissom (2012) tratava a respeito da influência exercida por Fitzgerald e Hemingway em adaptações cinematográficas baseadas em suas obras e chama a atenção para o fato de que, ao realizar seus trabalhos, estudiosos e cineastas sempre tiveram interesses além do que as imagens públicas de cada um representavam. Não raro, eles tentavam aproximar-se ao máximo da vida particular dos seres humanos escondidos nas facetas de escritor, personagem e celebridade mostradas publicamente e adquirir informação que fosse útil em seus projetos.

Críticos e cineastas são exemplos de profissionais cujas atividades exigem uma ampla pesquisa que envolve desde contextualização histórica (em seus aspectos político, econômico e social) de onde seu objeto final pode estar inserido até a captação de todo o qualquer tipo de informação relacionada direta ou indiretamente a ele. No caso dos profissionais citados, eles também precisam inteirar-se da vida pessoal do autor, o que a mídia divulga sobre eles e seus trabalhos, estudar as características do público consumidor alvo para o qual seus produtos serão destinados. Isto garante a eles um amplo conhecimento de todo o sistema que envolve a imagem pública do autor que será envolvido em seu projeto.

Esse conhecimento permite, de acordo com Prieto (2011, p. 108), “dominar a realidade e manipulá-la conforme a conveniência”³⁴. A seguir, apresentamos um breve estudo a respeito dos contos de Hemingway escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa com o objetivo de compreender como o autor utilizou o princípio do *Iceberg* para construir protagonista e espaço na narrativa e observar o impacto dessas obras no meio literário, como também na sociedade da época. Ainda interessa-nos investigar o discurso publicitário construído em torno de cada um desses contos para saber se houve manipulação da imagem pública de Hemingway para uma finalidade específica e, em caso afirmativo, como esse processo ocorreu. A próxima seção é um ponto de transição importante antes de passarmos ao estudo das adaptações cinematográficas produzidas a partir dos contos “The Killers” e “The Snows of Kilimanjaro”.

3.3.1 O princípio do Iceberg no conto “The Killers”: personagem e espaço pelo amadurecimento do homem moderno

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

Trata-se de um texto de curta extensão que conta a história de dois assassinos, Al e Max, os quais entram na Lanchonete do Henry a procura do sueco conhecido como Ole Anderson. No local, encontram-se George (o atendente), Nick Adams (um jovem sentado à outra extremidade do balcão), Sam (o cozinheiro negro que preparava o jantar) e a senhora Bell (responsável pela pensão Hirsch e que aparece apenas no final da narrativa).

A história é situada em Summit, Illinois, uma cidade pequena que fica cerca de 20 quilômetros de Chicago, nos Estados Unidos, na década de 1920 (OLIVER, 1999, p. 187). Considerando-se a data de publicação do conto, pode-se dizer que há uma proximidade geográfica e temporal entre texto e público leitor à época do lançamento. Isso pode ter favorecido a recepção do conto, uma vez que a narrativa contém aspectos verossímeis em

³⁴ “[...] dominar la realidad y manipularla a conveniencia”.

virtude das condições históricas e sociais daquele momento. Isso aparece, por exemplo, por meio da localização geográfica da cidade onde se passa a história (um nome real que remete o leitor a um espaço que lhe é familiar dentro de seu país), dos tipos de indivíduos envolvidos na narrativa (pessoas comuns que enfrentam situações de violência também usuais na sociedade da época) e dos lugares que eles frequentam (lanchonete, hospedaria e posto de combustível são espaços conhecidos pelo leitor). Trata-se de um dos trabalhos mais conhecidos de Hemingway.

Inicialmente, os recém-chegados comportam-se como clientes à procura de comida e bebida e travam uma conversa em tom intimidador com os presentes, porém sem indícios de violência. Eles fazem comentários sarcásticos a respeito da cidade e seus habitantes, bem como quanto a George e Nick, até que revelam o motivo de estarem ali: assassinar um homem. Após certificarem-se de que Anderson costumava frequentar o local à hora do jantar, eles decidem mostrar suas armas e preparar o local para que pudessem surpreender o sueco ao entrar. Sem fortes agressões, Al amarra Nick e Sam na cozinha, vedando-lhes as bocas com toalhas, enquanto Max instrui George em como agir durante o tempo em que estiverem ali. Os assassinos esperam por cerca de uma hora e, então, decidem sair em busca de sua vítima.

Preocupado com o destino de Ole Anderson, George pede a Nick para alertá-lo acerca do perigo iminente. Ao chegar à pensão, onde o sueco estava hospedado, Nick é encaminhado pela senhora Bell até o quarto de Anderson. Ansioso, o jovem relata os fatos sucedidos na lanchonete e, para sua surpresa, descobre tal situação não era novidade para o homem que, resignado, resolve esperar inerte pelo seu fim. Aterrorizado ao pensar no fim que o sueco teria, Nick decide fugir da cidade.

Ao analisar a narrativa do conto, Oliver (1999, p. 187) apresenta várias características do princípio do *Iceberg* em sua estrutura, isto é, reduzido número de personagens, pouca descrição, narrativa centrada em diálogos curtos que pouco informa o leitor a respeito do que acontece, conforme o trecho a seguir:

A porta do restaurante “do Henry” se abriu e entraram dois homens que se sentaram ao balcão.

— O que vão pedir? — perguntou-lhes George.

— Não sei. — disse um deles —. O que você quer comer, Al?

— Como vou saber? — respondeu Al — Não sei.

Lá fora estava escurecendo. As luzes da rua entravam pela janela. Os dois homens liam o menu. Do outro extremo do balcão, Nick Adams, que tinha

estado conversando com George quando eles entraram, observava-os³⁵. (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)³⁶.

Ao iniciar sua história, Hemingway não se preocupa com detalhes como a descrição do lugar onde a trama se desenvolve ou informação para o leitor de quem são as personagens. Quanto à estrutura, os períodos são curtos e a recorrência ao uso de adjetivos praticamente não é feita. Cabe ao leitor construir o ambiente e inferir os detalhes que cercam a narrativa.

Apesar da simplicidade aparente, apresentada pelos aspectos formais do texto, é possível perceber a tensão que cerca a situação. De acordo com Collinge-Germain (2014, p. 2), a tensão é percebida tanto no nível mais superficial (de texto explícito) quanto no nível mais profundo (que o leitor precisa cavar para tentar construir significado). Ora, apontamos anteriormente que “The Killers” é repleto de omissões textuais. Essas omissões recorrentes escondem informações do leitor, que consiste em uma das características do princípio do *Iceberg*. No entendimento de Collinge-Germain, a supressão de informação ao leitor é uma técnica utilizada pelos escritores no intuito de criar uma tensão dramática na narrativa. Nesse caso, pode-se dizer que é uma tensão habilmente engendrada por Hemingway que oscila entre aspectos cômicos e dramáticos, como na passagem a seguir:

— Me dê toucinho com ovos. — disse o outro. Era mais ou menos da mesma estatura que Al. Embora de rosto não se parecessem, vestiam-se como gêmeos. Ambos usavam sobretudos muito justos para eles. Estavam sentados, inclinados para frente, com os cotovelos sobre o balcão.

[...]

— Onde pensam que estão?

— Sabemos muito bem onde estamos. — disse o que se chamava Max — Parecemos tolos, por acaso?

— Por dizer isso, pareceria que sim. — disse-lhe Al — Por que têm que discutir com este menino? — e então disse a George — Escute, diga ao negro que venha para cá.

— O que vão lhe fazer?

— Nada. Pense um pouco, menino esperto. O que faríamos a um negro? (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)³⁷

³⁵ The door of Henry’s lunchroom opened and two men came in. They sat down at the counter.

“What’s yours?” George asked them.

“I don’t know,” one of the men said. “What do you want to eat, Al?”

“I don’t know,” said Al. “I don’t know what I want to eat.”

Outside it was getting dark. The streetlight came on outside the window. The two men at the counter read the menu. From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.

³⁶ Disponível em <http://acervo.revistabula.com/posts/web-stuff/os-assassinios-de-ernest-hemingway>. Acesso em 30/10/2017.

Os dois forasteiros não possuíam feições semelhantes, porém tinham o mesmo tipo físico, vestiam-se da mesma forma, comportavam-se e falavam de maneira idêntica. A construção espelhada das personagens, por si, mostra que se trata de duas pessoas que agem uma em função da outra, cuja individualidade não é importante, uma vez que estão apenas a serviço de outrem. O tom jocoso em relação a eles é, ainda, intensificado pelos casacos apertados, mostrando que não eram homens elegantes, embora quisessem dar tal impressão.

Passada a impressão descontraída a respeito de Al e Max, o diálogo cria uma atmosfera apreensiva pela hostilidade dos dois homens. Além de suas ações, suas palavras revelam a sua potencialidade de violência. Quando George pergunta se sabiam onde estavam, Max responde, asperamente, indicando que sabiam de antemão a respeito da rotina de Anderson e que sua ação era planejada. A ambiguidade implícita ao perguntar “O que faríamos a um negro?” deixa-nos em dúvida quanto ao destino do cozinheiro, bem como das demais personagens presentes na lanchonete. Essa ambiguidade, propositalmente utilizada por Hemingway, apresenta-se como outra evidência do uso do princípio do *Iceberg* nesse conto.

Essa situação mostra que a história divide as personagens em dois tipos de sujeitos: os que oprimem e os que são oprimidos, os que detêm o poder de decidir o destino e aqueles cujo destino não lhes pertence. Posto dessa forma, é possível percebermos o tom pessimista típico nas narrativas de Hemingway.

No que diz respeito ao ponto de vista narrativo, o conto é semelhante a “Hills Like White Elephants”. Conforme a classificação apresentada por Friedman (2002, p. 178), o escritor desenvolve o modo dramático em “The Killers”. Hemingway sempre defendeu que a escrita deve projetar os fatos de forma verdadeira no intuito de interagir com as vivências do leitor (HEMINGWAY *apud* HOTCHNER, 2008, p. 35). Sua preocupação em tornar suas histórias uma reprodução verídica dos fatos levou-o à tentativa de apagar as interferências do autor e narrador no texto.

³⁷ “Give me bacon and eggs,” said the other man. He was about the same size as Al. Their faces were different, but they were dressed like twins. Both wore overcoats too tight for them. They sat leaning forward, their elbows on the counter.”

[...]

“Where do you think you are?”

“We know damn well where we are,” the man called Max said. “Do we look silly?”

“You talk silly,” Al said to him. “What the hell do you argue with this kid for? Listen,” he said to George, “tell the nigger to come out here.”

What are you going to do to him?”

“Nothing. Use your head, bright boy. What would we do to a nigger?”

Além de tentar “preservar” o que ele acreditava ser “a verdade dos fatos”, Collinge-Germain (2014, p. 2) destaca que a escolha de um narrador-observador, que não ofereça impressões pessoais acerca da narrativa, é parte da estratégia de Hemingway para criar suspense na narrativa e é elemento que compõe a sua arte da omissão. Em outras palavras, o narrador não disponibiliza informação adicional porque ele sabe tanto quanto o leitor, isto é, ele não tem acesso ao que se passa na mente das personagens assim como o leitor. Sua missão é construir uma atmosfera misteriosa que motive o leitor a fazer perguntas extras e tentar encontrar as próprias respostas.

No conto em estudo, as informações disponíveis chegam, na maior parte, por meio dos diálogos e das ações das personagens. As descrições de espaço, aparência e movimentos são impessoais e nada explicitam acerca dos sentimentos ou pensamentos dos indivíduos. Para Oliver (1999, p. 187), essas estratégias desafiam o leitor a fazer uma análise implícita, própria do princípio do *Iceberg*. No trecho a seguir, Hemingway assim escreve:

Fora, a luz do poste brilhava entre os galhos nus de uma árvore. Nick subiu a rua pelos trilhos dos bondes e, no poste seguinte, entrou numa rua lateral. A pensão de Hirsch era a terceira casa da rua. Nick subiu os dois degraus e tocou a campainha. Uma mulher veio até à porta. (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)³⁸

Como podemos ver, a descrição apresentada é econômica em detalhes. A escassez de adjetivos e advérbios colabora para o apagamento do escritor, bem como para o silenciamento de um narrador. Optar por um ou outro termo qualificador pode ser sinal de preferência e, portanto, indicação de interferência pessoal na forma de relatar os fatos. Esse pode ser um dos motivos que levou Hemingway a evitá-los em seu texto.

Quando Nick deixa a lanchonete à procura de Anderson, para avisá-lo a respeito do perigo que corria, o leitor não recebe qualquer auxílio no tocante à maneira como ele caminhava (se silenciosamente, rapidamente ou correndo; se tropeçara em algum momento ou avançava calmamente; se tinha as mãos nos bolsos ou cerradas em punho), tampouco para onde ele dirigia seu olhar enquanto andava ou que pensamentos permeavam sua mente.

Contudo, se trouxermos à memória a situação tensa ocorrida anteriormente ao trecho recém-citado, é possível tecermos algumas considerações: 1) Nick era, provavelmente,

³⁸ Outside the arc-light shone through the bare branches of a tree. Nick walked up the street beside the car-tracks and turned at the next arc-light down a side-street. Three houses up the street was Hirsch's rooming-house. Nick walked up the two steps and pushed the bell. A woman came to the door.

o mais jovem dos homens presentes no primeiro quadro, pois Al e Max sempre se referiam a ele como “boy” ou “kid” (“garoto”); 2) sendo o mais novo entre os envolvidos na narrativa, é compreensível que, em tese, fosse o mais inexperiente e, por conseguinte, propenso a uma instabilidade emocional tanto em função do que se passara quanto da possibilidade da morte de uma pessoa conhecida; 3) ele recebera de George o dever de encontrar Anderson antes dos assassinos na expectativa de que o sueco pudesse fugir do destino cruel; por essa razão, ele precisava ser rápido, discreto e eficiente, um erro de sua parte poderia antecipar a tragédia.

Tais alegações, se tidas como razoáveis, implicariam em outra carga de estresse sobre o jovem. Assim sendo, poderíamos completar as lacunas do trecho mencionado anteriormente, inferindo que Nick andava apressadamente, olhando atenta e preocupadamente ao redor para não ser seguido nem confundir o caminho, caso contrário, poderia tomar-lhe mais tempo para chegar a seu destino. Seu estado de alerta e preocupação pode ter feito o rapaz tropeçar algumas vezes, deixando o rosto com expressão assustada e sua respiração ofegante.

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

A observação feita por Davidson é pertinente porque nos mostra que, salvo Nick, as personagens são moldadas por uma atividade profissional que determina, ou melhor, limita sua forma de agir: os dois criminosos cumprem ordens sem questionar, o garçom e a zeladora atendem os clientes na intenção de satisfazê-los e trazer lucro para o estabelecimento, o cozinheiro prepara a comida solicitada, o boxeador agride e é agredido em um esporte violento em busca de fama e dinheiro. Cada um teve que aprender a lidar com seu público específico, superar as dificuldades provenientes do seu meio e encontrar soluções para sobreviver apesar das adversidades.

Embora esses indivíduos enfrentem situações inóspitas de formas diferentes, todos possuem uma experiência de vida anterior que os ajuda a permanecer onde estão. Por

outro lado, Nick é o representante da inocência, da falta de preparo para as crueldades da vida, por esse motivo não consegue lidar com a inclemência da violência e decide fugir: “Nunca antes tinha tido uma toalha em sua boca”.³⁹ (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira).

De um modo geral, pode-se dizer que as personagens do conto são planas, conforme a classificação proposta por Forster (1949, p. 103). Elas não apresentam um conflito interno ou uma evolução em termos de narrativa que justifique outra classificação. São indivíduos transparentes que não dissimulam ou tentam enganar o leitor. Entretanto, os assassinos Al e Max fogem um pouco a essa construção. O antagonismo de seu tipo físico e de suas palavras sugere personagens planas com tendências esféricas.

A começar pela descrição física dos dois homens, que os coloca em similaridade quase de gêmeos, suas roupas apertadas contrastam com a missão que os levava àquele lugar. O vestuário quase cômico opõe-se à função cruel que eles estão prestes a executar e ao sarcasmo presente em suas palavras. Seu diálogo com George logo no início do conto expressa o seguinte:

— Então acredita que é isso mesmo? — Al perguntou a George.
 — Certamente.
 — Então é um menino esperto, não é?
 — Certamente. — respondeu George.
 — Pois não é. — disse o outro homenzinho — Não é mesmo, Al?
 — Ficou mudo. — disse Al. Girou para Nick e lhe perguntou: — Como se chama?
 — Adams.
 — Outro menino esperto — disse Al — Não é, Max, que ele é esperto?
 — O povo está cheio de meninos espertos — respondeu Max. (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)⁴⁰

A ironia de Al e Max, ao utilizarem o adjetivo “esperto”, quando se referem a George e Nick, é notória. Seu sarcasmo, na verdade, revela que o jovem e o atendente da

³⁹ He had never had a towel in his mouth before.

⁴⁰ “So you think that’s right?” Al asked George.

“Sure.”

“You’re a pretty bright boy, aren’t you?”

“Sure,” said George.

“Well, you’re not,” said the other little man. “Is he, Al?”

“He’s dumb,” said Al. He turned to Nick. “What’s your name?”

“Adams.”

“Another bright boy,” Al said. “Ain’t he a bright boy, Max?”

“The town’s full of bright boys,” Max said.

lanchonete não sabem nada a respeito do que os levava ali e, além disso, são incapazes de mudar o rumo do que estava prestes a acontecer. Al e Max, por outro lado, detêm o poder de mudar os rumos da história, embora não demonstrem nenhuma disposição em desistir de seus intentos, são eles que possuem o poder de decidir entre vida e morte.

A construção antagônica de Al e Max é mais um indício do uso do princípio do *Iceberg* em “The Killers”. Como resultado, ela causa no leitor certa insegurança inicial entre a decisão de levá-los a sério ou não. Somente mais adiante na narrativa, percebemos que, a despeito de sua aparência engraçada, a natureza desses dois homens é violenta e implacável. Apesar de sua essência controversa e de uma construção, aparentemente, mais interessante, nosso foco não repousa sobre Al e Max.

No que diz respeito às personagens, consideramos oportuno para os objetivos de nosso estudo analisar apenas Nick e Ole Anderson, por entendermos que ambos constituem exemplos típicos de heróis nas obras do escritor. Embora, neste conto, Nick não represente o homem cujo código de honra não sucumbe diante do infortúnio, ele é uma personagem importante porque é figura recorrente em vários textos do escritor. Conforme apontado por Oliver (1999, p. 187), Nick é a personagem central do conto porque é sobre ele que recai toda a carga de tensão da narrativa.

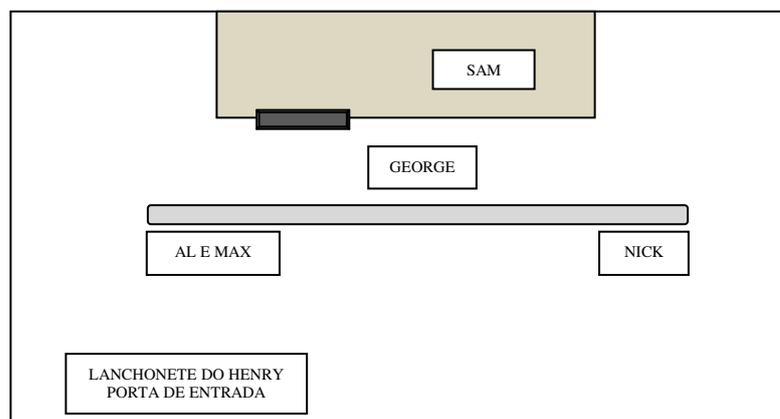
De acordo com Baker (1974, p. 145), “mais da metade dos quarenta e cinco contos se concentram em Nick Adams ou em outros jovens que poderiam ser facilmente tomados por ele”. Os contos referidos pelo biógrafo foram publicados na segunda metade da década de 1930 e traçam um roteiro das aventuras vividas pelo rapaz até seu amadurecimento como homem. Em “The Killers”, tem-se apenas um momento de sua vida quando, ainda, pouco tinha visto e experienciado das agruras terrenas. Seu encontro com os Al e Max na lanchonete e a angústia pelo quase certo destino de Anderson foram seus contatos iniciais com as descobertas que formariam seu caráter na fase adulta. Sob o ponto de vista de Baker:

A história da educação de Nick, tal como a temos, não difere grandemente da educação de quase todos os jovens americanos da classe média que começaram sua vida no início deste século ou mesmo com a geração de 1920. Depois da relativamente feliz infância e da adolescência experimental, esses jovens partiram para a guerra; e, depois da guerra, num período de paz, casaram-se, estabeleceram famílias e entregaram-se a seus empregos. A história de Adams é, portanto, uma visão de nosso tempo. Há nelas todas as razões para despertar em nós, usando a frase de Conrad, “o sentimento de inescapável solidariedade” que “une os homens entre si e toda a humanidade ao mundo visível” (BAKER, 1974, p. 148).

A partir dessa observação, é possível pensar na vida de Nick como um lugar-comum para a experiência humana. Mais do que ficcionalizar suas aventuras pessoais, como é perceptível em algumas obras de Hemingway, Adams agregou a identidade de diversos jovens de diversos locais, cujo amadurecimento foi fruto de situações hostis e contato com indivíduos socialmente marginalizados.

Além dos aspectos discutidos anteriormente a respeito do jovem Adams, é interessante analisar como a composição espacial da história pode servir de apoio para aprofundarmos nosso entendimento a seu respeito. O quadro 1, a seguir, mostra a localização espacial das personagens na primeira parte da narrativa que ocorre dentro da lanchonete.

Quadro 1 – Organização espacial em “The Killers”



Fonte: Elaborado pela autora.

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

No conto, por exemplo, tem-se que “A porta do restaurante “do Henry” se abriu e entraram dois homens que se sentaram ao balcão”⁴¹ e que “Do outro extremo do balcão, Nick Adams, que tinha estado conversando com George quando eles entraram, observava-os”⁴² (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira). Por meio dessa descrição, podemos supor que George estava por trás do balcão atendendo os clientes. Ele realizava movimentos de um

⁴¹ THE DOOR of Henry’s lunch-room opened and two men came in. They sat at the counter.

⁴² [...] From the other end of the counter Nick Adams watched them. He had been talking to George when they came in.

extremo a outro do balcão, como também até à janela da cozinha, no intuito de levar os pedidos ao cozinheiro e receber os pratos para entregá-los aos fregueses.

Em conformidade com o que discutimos anteriormente, George e Sam são sujeitos com uma experiência prévia de vida e, de certa forma, habituados a situações hostis, como a enfrentada na lanchonete. A forma como George comportou-se durante toda a narrativa mostra-nos que ele agiu o tempo todo com racionalidade e cautela. Isso, adicionado ao fato de que ambos possuem empregos e, portanto, compromisso formal com o patrão e necessidade do salário, coloca-os em condição de movimentação limitada se comparados a Al, Max e Nick. Eles podem deslocar-se, porém apenas dentro de suas demarcações espaciais: George ao longo do balcão e Sam na cozinha. De forma semelhante, suas ações refletem essa limitação: George tenta contornar as adversidades da melhor forma que pode, com o objetivo de evitar maiores danos, e Sam entrega-se à passividade total ao dizer para Nick: “Melhor que não tenha nada que ver com isso. — sugeriu-lhe Sam, o cozinheiro — Não convém se intrometer”⁴³ (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira).

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

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

Essa disposição espaço-social mostrada por Hemingway não é muito diferente da realidade dos norte-americanos na década de 1920, cuja sociedade era assombrada pelo contrabando e ação de criminosos. Apesar dessa semelhança com a realidade da época e da recorrente ficcionalização de sua vida pessoal, Baker (1974, p. 145) adverte-nos de que:

⁴³ “You better not have anything to do with it at all,” Sam, the cook, said. “You better stay out of it.”

A figura recorrente de Nicholas Adams, em vários contos, não é, naturalmente, o próprio Hemingway, embora os lugares onde Nick vai e os acontecimentos que ele observa sejam, geralmente, lugares que Hemingway visitou ou acontecimentos de que ele ouvira falar, em fontes de confiança, e que podia assimilar à sua própria experiência em outros acontecimentos comparáveis (BAKER, 1974, p. 145).

A partir do comentário feito pelo biógrafo, percebe-se que, nesse conto, Hemingway esforçou-se para construir não somente uma narrativa plausível sob o ponto de vista da vida real que ele tenha experimentado, mas também um lugar-comum para seus leitores que lhes permitisse identificar-se com as personagens e seus dilemas.

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

As informações relativas a Anderson fornecidas pelo texto são limitadas, porém revelam mais a seu respeito do que de qualquer outra pessoa no conto. Tudo o que sabemos é mostrado pelas outras personagens. São elas que mencionam seu nome e sobrenome, sua nacionalidade (sueco), sua estrutura física (tinha sido boxeador peso pesado, era grande e tinha cicatrizes no rosto que revelavam marcas das lutas travadas no ringue), jamais vira Al e Max antes (disso, deduz-se que o “amigo” a quem Al e Max fazem o “favor” seja a pessoa desafeto de Anderson), Ole não era inocente com relação ao que causava sua situação de perigo e havia provocado alguém poderoso (pois se recusara a procurar a polícia), ele costumava jantar na lanchonete por volta das seis da tarde e era um bom homem, conforme a descrição fornecida pela senhora Bell. Assim sendo, quando encontra Ole, na segunda parte do conto, o leitor está mais ou menos familiarizado com sua figura, munido de informação suficiente para criar expectativas acerca do desfecho da trama.

Até o momento em que Nick chega à hospedaria para falar com Anderson, o sueco carrega consigo o peso de um passado indigno. Embora não se saiba exatamente o que causara sua situação atual, pode-se dizer que ele foge ao código de conduta arduamente perseguido pelas personagens de Hemingway. Esquivar-se das consequências de seus atos é sinônimo de fraqueza e, portanto, falta de caráter. Seu acesso ao plano de herói precisa de redenção e, para isso, é preciso mostrar coragem, determinação e ousadia.

No caso de Anderson, o espaço também fornece elementos significativos para um entendimento da trama: “Nick abriu a porta e ingressou no quarto. Ole Anderson jazia na

cama com a roupa posta. Tinha sido um boxeador peso pesado e a cama ficava pequena. Estava deitado com a cabeça sobre dois travesseiros. Não olhou Nick” (HEMINGWAY, 1927, tradução de Enio Silveira)⁴⁴. Nessa descrição feita pelo narrador, Anderson enfrenta o dilema de fugir ou não. A cena é um resumo do que pode ter sido grande parte do seu dia: ele tomara conhecimento ou previra a chegada dos assassinos e organizara-se para abandonar o lugar onde morava como era costume. Entretanto, após vestir-se, algo o prendeu à cama e fê-lo inerte. É possível que tenha parado para refletir a respeito da vida que levava até aquele momento e tenha sentido o passado penoso para continuar arrastando em círculos improdutivos que exigiam sua mudança de cidade de tempo em tempo.

A cama é um símbolo de sua indisposição em mover-se, afinal, ele poderia levantar-se dali e ir a outro local se desejasse. A não ser pelo seu passado, Ole era tão livre quanto Nick e não tinha obrigações formais ou sociais que exigissem sua permanência naquele lugar. A desproporção entre o tamanho do ex-lutador e sua cama mostra que, fisicamente, ele seria capaz de vencer aquela limitação e continuar lutando pela sua sobrevivência, porém o peso do passado era demasiado para continuar carregando. Ele não se importava com os dois homens à sua procura, nem permitira que Nick fornecesse detalhes a esse respeito. Era o passado que o atormentava e ele almejava a paz, não a paz de dimensão física, mas a paz de espírito, aquela típica do homem de bem que cumpre com seus deveres.

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

Quanto à temática, pode-se dizer que “The Killers” possui um enredo trágico. A morte é o tema central desse conto, pois é ela que permeia toda a narrativa e serve de gatilho para os acontecimentos no texto. No entanto, outros subtemas também aparecem, tais como: a perda da inocência e o enfrentamento da crueldade da vida real (nesse caso, a aflição

⁴⁴ Nick opened the door and went into the room. Ole Anderson was lying on the bed with all his clothes on. He had been a heavyweight prizefighter and he was too long for the bed. He lay with his head on two pillows. He did not look at Nick.

sofrida por Nick), a desilusão e o enfrentamento do passado como condição para a recuperação da honra pessoal.

A análise desse primeiro conto leva em consideração apenas a construção da personagem e do espaço e como esses aspectos interagem para revelar camadas escondidas no *iceberg* de Hemingway. A seguir, mostramos como esses fatores atuam em “The Snows of Kilimanjaro”, outro conto de grande repercussão do escritor.

3.3.2 O princípio do Iceberg no conto “The Snows of Kilimanjaro”: personagem e espaço pela conquista do mundo perdido

“The Snows of Kilimanjaro” (doravante, “The Snows”) foi publicado, inicialmente, na revista *Esquire* em 1936. Posteriormente, o conto foi republicado em volume com outras obras do autor como *The Fifth Column and the First Forty-Nine Stories*, em 1938, e *The Snows of Kilimanjaro and Other Stories*, em 1961, além de outros exemplares (OLIVER, 1999, p. 307).

Nesse conto, Harry é o protagonista ferido na perna durante um safári na África. Por conta da falta de cuidados apropriados, a ferida gangrena e leva a personagem a enfrentar a iminência da morte enquanto aguarda a chegada de um avião para socorro médico em Nairóbi, Quênia. O salvamento não chega e, após várias digressões em *flashbacks*, que levam Harry a lembrar fatos de sua juventude, o ferido sucumbe à morte. Toda a narrativa se passa em um acampamento na Tanzânia e tem a duração de um único dia, especificamente da tarde à noite.

Helen é uma personagem secundária se comparada a Harry. Contudo, ela é figura presente durante o tempo de sofrimento do protagonista e sua posição em relação a ele auxilia a análise acerca do homem em sofrimento. Helen é a segunda esposa de Harry, uma viúva rica que amargara a morte do filho jovem. É ela que sustenta financeiramente o marido, que abandonara o ofício de escritor, e financia a vida de luxo do casal, bem como suas viagens de aventura pela Europa e África. Trata-se de uma mulher submissa que se desdobra em carinhos e atenção ao esposo, na tentativa de amenizar-lhe o sofrimento enquanto esperam pelo socorro.

No que diz respeito à forma, “The Snows” possui uma extensão textual mais longa que “The Killers”. Se considerarmos que cada termo utilizado por Hemingway em suas narrativas é criteriosamente escolhido para uma finalidade específica, podemos afirmar que “The Snows”, em outra perspectiva, é um texto rico em termos de descrição e elementos significativos para a construção de significado. O texto encaixa-se na estrutura do princípio do *Iceberg* porque segue os padrões estilísticos de Hemingway: orações curtas, vocabulário e estrutura sintática simplificada, descrições objetivas e focadas nas ações e falas das personagens.

O uso de *flashbacks* é marcante nesse conto e mostra a tentativa do autor de explorar o conflito psicológico de seu protagonista. Em virtude da condição física limitada pela enfermidade, a ação, que era o foco de Hemingway em obras anteriores, cede lugar para um contraste paralelo entre a vida passada e a vida presente. Embora o tempo pareça ser elemento importante na narrativa, esta análise explora esse paralelo a partir da apresentação da personagem e do espaço, no intuito de compreender como esses aspectos interagem e colaboram para a construção da tensão psicológica na história.

O conto inicia com a seguinte epígrafe:

Kilimanjaro é uma montanha coberta de neve a 19,710 pés de altura, diz-se que é a montanha mais alta da África. Seu cume ocidental é chamado de Masai "Ngaje Ngai", a Casa de Deus. Perto do cume ocidental há a carcaça seca e congelada de um leopardo. Ninguém soube explicar o que o leopardo estava buscando àquela altitude (HEMINGWAY, 1963, p. 585)⁴⁵.

Essa epígrafe, grafada em itálico, introduz o conto sem, de forma concreta, fazer parte do diálogo que logo é estabelecido entre as personagens. Contudo, Stallman (1999, p. 79) adverte-nos de que sua presença no texto não é trivial casualidade, ela constitui uma metáfora que resume toda a obra e, além disso, é o elo entre as partes do conto. Perceber a importância desse trecho para o restante do conto é parte da atividade de leitura do *Iceberg* construído por Hemingway. A partir da epígrafe, é possível estabelecer algumas considerações:

- 1) Em 1936, ano de publicação do conto, a África era um dos destinos mais seguros se comparada à instabilidade econômica e política dos outros países e à iminência da

⁴⁵ *Kilimanjaro is a snow-covered mountain 19,710 feet high, and is said to be the highest mountain in Africa. Its western summit is called the Masai "Ngaje Ngai", the House of God. Close to the western summit there is the dried and frozen carcass of a leopard. No one has explained what the leopard was seeking at that altitude (Esta tradução é da autora).*

Segunda Guerra Mundial que não tardaria a irromper. A Primeira Grande Guerra já havia devastado boa parte da Europa, principalmente as capitais que eram consideradas os centros culturais e econômicos daquela região. Um cenário assim não oferecia qualquer esperança de solução para as aflições coletivas, muito menos individuais. A África pode ser vista como oposição a todo aquele desenvolvimento degradante e um retorno a um ambiente natural, onde o homem fosse capaz de retornar às suas origens (MONTGOMERY, 1999, p. 77).

- 2) “Kilimanjaro” era considerada a “Casa de Deus” e, portanto, um lugar seguro, estável e, conforme a crença judaico-cristã, lugar de vida eterna o qual somente pode ser penetrado após a vida terrena, ou seja, pela morte do corpo mortal. Baker (1962, pp. 124-5) discute a relevância do monte Kilimanjaro nesse conto e menciona que Hemingway fez referência a um monte como fonte de refúgio também em *The Sun Also Rises* e *A Farewell to Arms*. O biógrafo e crítico acredita que essa alusão esteja relacionada ao texto bíblico cristão no livro de Salmos, capítulo 101, o qual pode ter servido de base para as suas histórias. O fato de essa montanha ser considerada a “Casa de Deus” é interessante porque, em nenhum momento do texto, somos levados a crer que Deus está lá e, se está, não age, fazendo-nos pensar que não se importa em ajudar o leopardo a seguir sua jornada. Tal aspecto revela uma mudança no entendimento humano relativo à divindade. A existência de Deus não é negada, contudo, sua forma de agir em relação aos homens é modificada. Em outras palavras, o destino do homem não é fruto da vontade divina, mas fruto de suas escolhas e de suas ações.
- 3) O leopardo, que é naturalmente um animal das planícies, das savanas, saiu de seu *habitat* sozinho em busca de algo. Embora não se saiba o quê ele procurava, o felino encontrou a morte antes de alcançar o ponto mais alto da montanha. Os restos mortais do leopardo foram conservados pela “neve” que o congelou, evitando que ele fosse degradado pela ação do tempo (MONTGOMERY, 1999, p. 78; STALLMAN, 1999, p. 79). O fato de a carcaça estar seca evidencia que o leopardo sofrera adversidades até chegar àquele lugar, contudo, o que ele procurava era tão importante que nem a fome o fez recuar.

Em associação ao leopardo, podemos dizer que Harry é o homem moderno que sofre suas angústias existenciais sozinho. O animal morto representa a posição que o

protagonista gostaria de ter atingido se tivesse dedicado seus esforços a escrever suas memórias passadas (BLOOM, 1999, p. 73). Em sua opinião, a ficcionalização daquelas experiências originariam ótimos textos que seriam capazes de colocá-lo na categoria de escritores imortais de sua época, ou seja, sua reputação não seria degradada pela ação do tempo e ele sobreviveria na lembrança de seus leitores com o passar dos anos.

Diante da impossibilidade de resolver suas questões pessoais e atingir a posição que almejava, prefere a morte ao que ele considera viver em uma prisão. O trecho a seguir mostra não apenas a passividade do protagonista diante da possibilidade de seu fim, mas sua total entrega ao seu destino:

- Quero escrever.
- Acho melhor você comer alguma coisa antes, para conservar as forças.
- Morrerei esta noite e não preciso de forças para coisa alguma...
- Ora, Harry! Não seja melodramático, por favor! – pediu ela.
- Por que você não usa o nariz? Estou apodrecido até a altura da coxa. Por que deveria enganar a mim mesmo e comer para conservar as forças? Molo, traga-me um uísque com soda (HEMINGWAY, 2011, p. 26, trad. de José J. Veiga e Ênio Silveira)⁴⁶.

Ao contrário do conto estudado anteriormente, cujo conflito é construído a partir de indícios exteriores às personagens, grande parte da tensão da narrativa em “The Snows” é de ordem introspectiva. A tensão do conflito recai sobre Harry, uma personagem que tem seu caráter dividido entre o sucesso de sua vida no passado e a frustração de sua realidade presente. Sua juventude é marcada pela liberdade de escolhas, dignidade e novas possibilidades enquanto escritor.

Comparando esses dois momentos e lembrando o princípio do *Iceberg* utilizado na construção desse conto, é possível sugerir que Harry se reconhece impotente, frustrado pela perda de: 1) sua liberdade (preso institucionalmente pelo casamento com uma mulher que, deliberadamente, não ama, além de preso em um acampamento, ferido, à espera de socorro e sem chances de mudar sua condição); 2) sua dignidade enquanto homem (especialmente por reconhecer que sua doença era resultado de sua falta de atenção e cuidados); e 3) oportunidade (agora não seria mais possível por no papel todas as ideias que

⁴⁶ “I want to write,” he said.

“You ought to take some broth to keep your strength up.”

“I’m going to die tonight,” he said. “I don’t need my strength up.”

“Don’t be melodramatic, Harry, please,” she said.

“Why don’t you use your nose? I’m rotted half way up my thigh now. What the hell should I fool with broth for? Molo bring whiskey-soda.” (HEMINGWAY, 1963, p. 599).

tinha para suas novas obras, as quais nunca foram escritas por aguardar uma oportunidade apropriada para fazê-las). Tudo isso faz com que ele almeje pela morte.

O conflito psicológico de Harry é trazido à narrativa por meio de *flashbacks*, marcados na escrita de Hemingway pelo uso da fonte itálica, que indica ao leitor sempre que a personagem revive fatos passados. Várias das divagações da personagem ao longo da narrativa podem ser vistas como referências das experiências vividas por Hemingway: os tempos em Paris e o contato com escritores famosos, a experiência no serviço militar durante a Primeira Guerra Mundial e as aventuras em safáris na África.

Conforme mencionado anteriormente, o relato de experiências pessoais é um recurso utilizado não somente nesse conto em particular, mas em várias outras obras de Hemingway. Sob o ponto de vista formal, as digressões de Harry não causam problemas ao leitor porque elas estão marcadas em itálico, formato que auxilia no entendimento da divisão temporal entre passado e presente. No entanto, as lembranças trazidas à tona por Harry confundem personagem e autor em diversos momentos da narrativa.

De acordo com Baker (1974), biógrafo e crítico das obras de Hemingway:

O tema geral do conto “As Neves de Kilimanjaro” foi quase certamente sugerido pela grave doença do próprio Hemingway, a fuga da região da planície e a distante visão da enorme montanha de Kilimanjaro, com seus picos cobertos de neve. (...) Hemingway teve muito tempo para refletir sobre um tópico que lhe ocorreria naturalmente numa tal situação: a morte de um escritor antes de seu trabalho estar realizado (BAKER, 1974, p. 209).

Na ocasião mencionada por Baker, o escritor modernista participava de um safári pela África quando teve problemas intestinais sérios. É possível que o sofrimento enfrentado naquele momento tenha levado Hemingway a várias reflexões, dentre elas, o tempo curto de um escritor que, quando adia suas atividades, pode não ter outra ocasião para realizá-las. A esse respeito, Baker (1974, p. 334) ainda salienta que “Um dos aspectos mórbidos do espírito de Ernest era a frequente convicção de que poderia morrer em breve sem ter completado a sua obra ou cumprido a promessa íntima de dar forma artística ao seu talento”. Assim como Hemingway sabia que ainda não havia conquistado o topo do seu Kilimanjaro secreto, a personagem do conto também lamenta sua impossibilidade de fazê-lo naquele momento e precisa encarar o fato de que não receberá qualquer ajuda celestial na solução da sua questão.

Em “The Snows”, a interferência divina não acontece, contudo, sua presença distante pode ser percebida pela constante referência ao monte Kilimanjaro. Considerado o

monte mais alto da África, ele representa a morada de Deus, um lugar ao qual não se pode ter acesso em vida. Trata-se de mais um símbolo cuidadosamente escolhido por Hemingway, cuja importância pode passar despercebida pelo leitor, caso ele não se lembre de verificar a parte mais profunda do *Iceberg* do conto.

No texto, percebemos essa relação quando Harry está no avião, sendo transferido para tratamento de saúde na cidade, conforme o trecho a seguir: [...] “apontando à sua frente algo tão grande como o mundo, imenso, alto, incrivelmente branco e brilhante à forte luz do sol. Era o topo do Kilimanjaro. Compreendeu, então, que era para lá que se dirigiam”⁴⁷ (HEMINGWAY, 2011, p. 37, tradução de José J. Veiga e Ênio Silveira).

Ao cruzar por cima do monte, Harry menciona que seu cume é maior que todo o mundo e que lá há paz e descanso. Somente nesse momento, o leitor dá-se conta de que o piloto e o avião são apenas fruto da imaginação do doente e que a visão do monte coincide com o momento de sua morte. Se a morte pode ser concebida como fim trágico do herói, para Hemingway, ela não representa derrota, ou seja, para o autor a personagem pode perder sua vida, mas nunca será derrotada. É o que acontece com Harry, inconformado com a condição da segunda parte de sua vida, o herói encara a morte com tranquilidade na expectativa de livramento de todo o seu tormento.

Diferentemente do escritor frustrado que aguarda a morte em uma tenda na selva africana, Harry ainda jovem era um homem íntegro, sonhador, aventureiro, capaz de lutar pelos seus ideais. Contudo, Harry comete um erro, deixa-se seduzir pelas facilidades conquistadas pelo casamento com Helen (esposa que cuida dele até seus últimos momentos). Acomodando-se em virtude do que o dinheiro pode lhe proporcionar, Harry abre mão dos seus sonhos e se lança à monotonia de uma vida sem sonhos que, mais tarde, será responsável por toda sua frustração e resignação diante do destino fatídico que o aguarda. Sua inércia é tão evidente que o ferimento de sua perna se agrava por falta de cuidados: primeiro ele coça a ferida, favorecendo a infecção, depois aplica uma solução em lugar da medicação adequada para o tratamento, causando a gangrena. Ao cometer esses dois erros, Harry submete-se ao destino trágico que o encontra ao final da narrativa. Harry não se desespera diante do fim iminente porque reflete a respeito de suas escolhas, admite seus erros. Contudo, esse

⁴⁷ “[...] and there, ahead, all he could see, as wide as all the world, great, high, and unbelievably white in the sun, was the square top of Kilimanjaro. And then he knew that there was where he was going” (HEMINGWAY, 1963, p. 608).

reconhecimento apenas acontece quando as consequências são evidentes, sem tempo viável para uma retratação.

No que diz respeito ao ponto de vista narrativo, Hemingway segue o mesmo padrão utilizado em “The Killers”, isto é, o modo dramático. Ainda que se trate de uma narrativa introspectiva, o narrador se limita a relatar os fatos como se fosse um mero espectador. Mesmo quando acessamos as memórias do protagonista, tudo o que temos é uma descrição de fatos sem qualquer juízo de valor por parte do narrador ou aos sentimentos do protagonista no momento de cada lembrança. Aqui também o ponto de vista narrativo serve às finalidades do princípio do *Iceberg*.

Na opinião de MacDonald (1999, p. 84), “embora Hemingway não entre em “The Snows of Kilimanjaro” como um narrador onisciente no intuito de comentar o significado da vida de Harry”⁴⁸, ele utiliza a marcação em itálico para guiar o leitor na mudança de perspectiva na narrativa e inferir informações extras a partir das palavras e do comportamento de Harry antes e após essas digressões. Para o crítico, sem a marcação em itálico o leitor perderia a ênfase dada às lembranças de Harry, que constituiriam material bruto para a ficcionalização de seu material, caso continuasse a escrever.

O protagonista em “The Snows” é um homem bipartido entre sua vida antes e depois de seu casamento, entre a satisfação de ser um escritor produtivo e de futuro promissor. Por um lado é um homem corajoso, destemido e competente em suas memórias, de outro, é um marido frio, frustrado e indelicado, como na passagem a seguir:

- Você é tão carinhoso comigo...
- Sua cadela! Sua cadelinha rica! Parece até poesia, e estou cheio de poesia e podridão neste instante. Cheio de poesia podre!
- Pare com isso, Harry! Por que precisa agir como um demônio?
- Não gosto de deixar nada para trás. Não gosto de abandonar coisa alguma (HEMINGWAY, 2011, p. 16, trad. de José J. Veiga e Ênio Silveira)⁴⁹.

A forma como ele se dirige a ela é desrespeitosa até mesmo para alguém com um vínculo tão próximo como cônjuge. Seu comportamento em relação a ela é justificado para

⁴⁸ [...] though Hemingway does not enter “The Snows of Kilimanjaro” as an omniscient narrator in order to comment on the meaning of Harry’s life [...].

⁴⁹ “You’re sweet to me.”

“You bitch,” he said. “You rich bitch. That’s poetry. I’m full of poetry now. Rot and poetry. Rotten poetry.”

“Stop it. Harry, why do you have to turn into a devil now?”

“I don’t like to leave anything,” the man said. I don’t like to leave things behind.” (HEMINGWAY, 1963, p. 591).

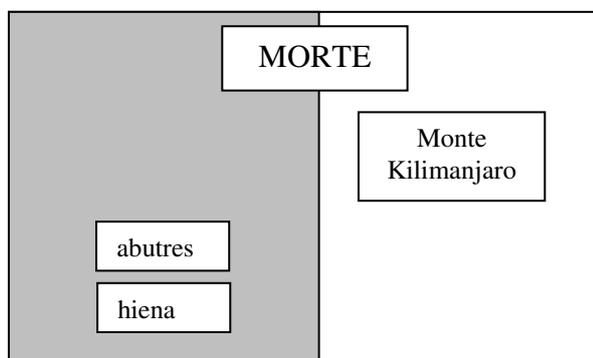
Harry, pois ele tenta culpá-la pela sua infelicidade, tornando-a responsável pela sua morte como escritor. Contudo, mesmo assim sua consciência não descansa e seu humor oscila ao longo da narrativa com mudanças de opinião em relação a Helen. No trecho a seguir, ele pondera:

Atirava muito bem aquela boa putinha rica, aquela gentil curadora e destruidora do seu talento. Besteira! Ele mesmo o destruíra... Por que deveria culpá-la, se ela apenas o sustentara bem? Ele destruíra seu talento ao deixar de utilizá-lo, ao trair a si próprio e a todas as suas crenças, ao beber tanto que embotara sua capacidade de percepção, ao se entregar à preguiça, à indolência, ao esnobismo, ao orgulho e ao preconceito, a mil e uma coisas por bem e por mal (HEMINGWAY, 2011, p. 18, trad. de José J. Veiga e Ênio Silveira)⁵⁰.

Essa alteração constante de comportamento e estado de humor ocorre ao longo de toda a narrativa. Por essa razão, acreditamos ser possível classificar Harry como uma tentativa de Hemingway em construir uma personagem mais complexa em termos psicológicos, cujos dilemas e incertezas se aproximassem dos conflitos internos de seus leitores. Assim, podemos dizer que se trata de uma personagem esférica, conforme a classificação proposta por Forster e utilizada por Forster (1949).

Em relação à construção do espaço no conto em estudo, acreditamos que alguns elementos externos foram utilizados no intuito de aumentar o impacto da tensão psicológica sofrida por Harry. O espaço construído pode ser caracterizado pela demarcação antagônica de elementos claros/escuros, conforme o quadro 2 a seguir:

Quadro 2 – Organização espacial em “The Snows of Kilimanjaro”



Fonte: Elaborado pela autora.

⁵⁰ She shot very well this good, this rich bitch, this kindly caretaker and destroyer of his talent. Nonsense. He had destroyed his talent himself. Why should he blame this woman because she kept him well? He had destroyed his talent by not using it, by betrayals of himself and what he believed in, by drinking so much that he blunted the edge of his perceptions, by laziness, by sloth, and by snobbery, by pride and by prejudice, by hook and by crook. (HEMINGWAY, 1963, p. 593).

O monte Kilimanjaro e suas implicações, mencionadas no início desta seção, representam o lado claro do quadro espacial. Ele está situado na parte superior da imagem porque representa a localização geográfica elevada. É para o monte Kilimanjaro que Harry olha em busca de esperança e expectativa de recuperar sua paz interior. Por outro lado, a presença dos animais necrófagos que aterrorizam o protagonista aumenta sua angústia sempre que os ouve ou avista. Esse paralelo, ou antagonismo, sugerido pelo quadro acima mostra como os elementos utilizados por Hemingway, a partir do princípio do *Iceberg*, significam mais do que sua simples presença na narrativa.

A morte, por exemplo, está situada no centro do quadro espacial posto que todo o ambiente gira em torno de sua chegada iminente. Seu significado muda ao longo da narrativa. Inicialmente, a morte é uma realidade assustadora para Harry pois ele teme o sofrimento e a dor; ele a vê como elemento negativo. Entretanto, após várias divagações e reflexões acerca de seu passado e as consequências de suas escolhas, Harry entende que a morte é o único caminho possível para a libertação de sua alma e alívio de suas dores.

Os elementos escuros são importantes na narrativa porque, ao passo que se aproximam do leito de Harry, eles contribuem para um amadurecimento da personagem e uma mudança de comportamento em relação ao seu fim, ou seja, a morte.

Quanto à temática, pode-se dizer que “The Snows” possui um enredo trágico. A morte é o tema central desse conto, no entanto, outros subtemas também aparecem, tais como: a guerra, as questões familiares (nesse caso a infelicidade no casamento), o amor (não correspondido de Helen, que diz amar o marido sem, entretanto, ser amada por ele) e a desilusão.

Morte, família, amor, desilusão, tudo contribui para um amadurecimento de Harry e para a descoberta de alguns dos aspectos sugeridos por Meshram (2002), relacionados à vida e à morte:

- 1) Violência, brutalidade e decepção são partes elementares da vida. 2) Nesse mundo cruel, prazer e sofrimento são interligados e inseparáveis. 3) Não importa o que aconteça, a vida continua. 4) A primeira e última obrigação é sobreviver. 5) O homem atinge sua plenitude quando enfrenta

situações hostis com caráter e tranquilidade ⁵¹ (MESHRAM, 2002, pp. 69-70).

Esses pontos observados por Meshram podem ser aproximados à realidade do protagonista de “The Snows” para sugerir o seguinte desfecho para o herói do conto: 1) Harry se reconhece decepcionado com o segundo período de sua vida, mas aceita sua condição como parte da vida que escolheu ter; 2) em sua conversa com a esposa, Harry menciona que a gangrena fez cessar a dor que sentia e que agora não temia mais o que estava por vir, em outras palavras, paz e sofrimento ligados nessa vida; 3) Harry enfrenta sua condição com serenidade, dizendo não mais temer a morte que antes lhe tirava a paz, e, ao ter essa atitude, ele atinge sua plenitude enquanto ser humano.

Como podemos observar, a plenitude do ser humano é um alvo seguido pelas personagens dos dois contos analisados até o momento. O princípio do *Iceberg* utilizado na construção formal dos textos permite a exploração de vários elementos que auxiliam na construção de significado da narrativa e uma compreensão mais ampla a respeito da condição humana ficcionalizada. Tanto em “The Killers” quanto em “The Snows” observamos que o espaço interage com as ações das personagens revelando informações significativas acerca dos indivíduos e suas aflições. Interessa-nos, ainda, analisar como personagens e espaços são construídos nos filmes homônimos adaptados por Hollywood e se é possível estabelecer alguma interação entre esses elementos que nos permita pensar em uma possível adaptação do princípio do *Iceberg* para as narrativas fílmicas.

⁵¹ “1) violence, brutality, and disappointment are the part of the substance of life. 2) In this harsh universe, pleasure and pain are inter-woven and inseparable. 3) No matter what, life goes on. 4) The first and the final duty is to survive. 5) Man attains his largest nature when he meets the hostile elements with style and control”.

4 DE HEMINGWAY E SUA TEORIA DO *ICEBERG* PARA O CINEMA

“Os dois únicos filmes [a] que consegui assistir até o final foram *Os assassinos* e *Ter e não ter*. Penso que Ava Gardner e Lauren Bacall têm muito a ver com isso.”

“Li sobre a versão para o cinema de *As neves do Kilimanjaro* e sobre o fato de ter havido apenas uma alteração insignificante – o homem é resgatado e sobrevive, em vez de morrer –, uma alteração bem insignificante, você não acha?”

(Ernest Hemingway)

Neste capítulo, analisamos as adaptações cinematográficas de “The Killers” e “The Snows of Kilimanjaro”. Com base nos aspectos que colaboram com a construção da personagem e do espaço, estudados anteriormente nos contos, discutimos algumas estratégias de tradução utilizadas nos filmes *The Killers*, dirigido por Robert Siodmak, e *The Snows of Kilimanjaro*, por Henry King.

O questionamento que norteou essa discussão foi se o princípio do *Iceberg*, característica peculiar da escrita de Hemingway, foi repensado para o cinema de forma a construir narrativas que desafiassem o espectador a produzir significado a partir de informações implícitas na tela ou se os diretores optaram por narrativas clássicas, cujas superfícies fornecem todas as informações necessárias para a compreensão das tramas.

Ademais, analisamos como a personagem foi construída em cada narrativa fílmica, observando se essas propostas, ao modo dos contos de Hemingway, serviram de referência para o público receptor. Partimos do princípio de que toda narrativa é pretensiosa na difusão de valores morais, assim sendo, tentamos identificar quais conceitos são trabalhados em cada filme e como eles se relacionaram com o público norte-americano no período pós-guerras.

4.1 Traduzindo Hemingway para o cinema

Hemingway teve sua primeira obra adaptada para a grande tela ainda na década de 1930. A partir desse momento, o escritor, que já dispunha de um sólido prestígio literário, pode ampliar seu público por meio dos filmes que viriam. Boa parte de seus romances foi adaptada mais de uma vez. Seu romance *A Farewell to Arms*, por exemplo, recebeu três versões fílmicas (1932, dirigido por Frank Borzage, 1957, por Charles Vidor; e 1996, por Richard Attenborough), *The Sun also Rises* foi adaptado em 1957, por Henry King, e 1984, por James Goldstone. A novela *The Old Man and the Sea* também originou três filmes (1958, dirigido por Fred Zinnemann e John Sturges, 1990, por Jud Taylor, e 1999, por Aleksandr Petrov). Alguns contos de Hemingway, assim como os romances, também não foram ignorados e inspiraram mais de uma adaptação: *The Killers* (1946, do diretor Robert Siodmak, 1956, por Andrei Tarkovsky, e 1964, por Don Siegel), *The Snows of Kilimanjaro* (1952, por Henry King, e 2011, por Robert Guédiguian) e *My Old Man* (1950, do diretor Jean Negulesco, e 1979, por John Erman).

O *corpus* para esta pesquisa foi constituído pelos contos “The Killers” (1927) e “The Snows of Kilimanjaro” (1938), bem como seus respectivos filmes, produzidos no período após a Segunda Guerra Mundial: *The Killers*, do diretor alemão Robert Siodmak, lançado em 1946 e *The Snows of Kilimanjaro*, dirigido pelo norte-americano Henry King em 1952. A constituição inicial do *corpus* foi conduzida pela escolha dos contos porque acreditamos que eles sejam modelos representativos do princípio do *Iceberg*. No caso de “The Killers”, conforme mostramos, há mais de uma versão fílmica, então, optamos pela primeira adaptação produzida após as grandes guerras. Uma vez que “The Snows of Kilimanjaro” conta com apenas uma versão cinematográfica, lançada dentro do período de dez anos após a Segunda Guerra, consideramos que, assim como *The Killers*, ela seja um exemplar das propostas ideológicas difundidas no cinema norte-americano no momento em que se buscava a reconstrução uma identidade social devastada pelos horrores da guerra.

Nosso estudo consistiu em uma análise de caráter analítico-descritivo, cujo propósito foi examinar as relações existentes entre obras literárias e suas respectivas adaptações para o cinema, no que se refere à tradução do princípio do *iceberg* de Hemingway, especialmente, dos aspectos que atuam na construção da personagem e do espaço dentro de cada narrativa. Tendo realizado o fichamento dos contos e o levantamento

dos trechos que se revelaram significativos para a análise, apresentamos o resultado dessa reflexão no final do capítulo anterior.

Resta-nos, ainda, nesta parte do trabalho, mostrar o estudo a respeito dos diretores dos filmes que compõem o *corpus*. Nossa intenção foi identificar suas características, enquanto realizadores, e verificar se seus estilos foram predominantes nessas adaptações ou se eles adotaram comportamentos distintos nessas produções para privilegiar o artista literário e suas características enquanto escritor.

Com base na segmentação dos filmes (momento em que descrevemos os blocos narrativos e os detalhes das cenas importantes para a análise desta pesquisa, tais como montagem e suas relações com a personagem e o espaço, posicionamento da câmera, foco, música etc.), analisamos a tradução de cada texto com base na identificação de estratégias, do que era comum entre obra literária e filme. Também levamos em consideração o que foi recriado a partir do diálogo estabelecido entre contos e filmes, bem como suas implicações no sistema cinematográfico.

4.1.1 O princípio do Iceberg em The Killers, por Robert Siodmak

The Killers foi produzido em 1946 sob a direção de Robert Siodmak. Considerado um clássico *noir*, o filme trouxe notoriedade ao diretor no meio hollywoodiano, bem como sua indicação ao Oscar, no ano seguinte, como melhor diretor (GRECO, 1999, p. 4). O filme ainda recebeu indicações de Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Edição e Melhor Trilha Sonora.

Em comentário a respeito da produção no *The New York Times*, o jornalista e crítico de cinema norte-americano Bosley Crowther (1946) destacou a estreita relação do filme com a obra de Hemingway e classificou-o como “uma trama muito cruel e complicada”⁵² que “embora possa não ser precisamente o que Hemingway teve em mente, faz uma explicação tensa e absorvente, como não esgotada”⁵³ do conto que lhe deu origem.

Segundo levantamento realizado pelo *Rotten Tomatoes*,⁵⁴ um *website* norte-americano, colaborador de críticas de cinema e televisão, o filme obteve boa aceitação da

⁵² [...] “a pretty cruel and complicated plot” [...].

⁵³ [...] “although it may not be precisely what Hemingway had in mind, it makes a taut and absorbing explanation” [...].

⁵⁴ Disponível em [https://www.rottentomatoes.com/search/?search=the killers](https://www.rottentomatoes.com/search/?search=the%20killers). Acesso em: 09/01/2018.

crítica com análises positivas nas 34 apreciações verificadas e 89% de acolhimento por parte dos 3.716 espectadores entrevistados.

Além dos números mostrados, Greco (1999, p. 86) destaca que *The Killers* foi a primeira adaptação cinematográfica de suas obras que Hemingway, de fato, gostou. De acordo com o estudioso, parte da simpatia de escritor em relação ao filme deu-se em razão de os roteiristas John Huston e Richard Brooks (ambos sem indicação de créditos à época), em parceria com o escritor norte-americano Anthony Veiller, terem mantido os diálogos que formam o conto, os quais foram utilizados nos primeiros 10 minutos da narrativa fílmica, quase sem alterações.

O filme estreou no dia 7 de agosto de 1946 no Winter Garden, na cidade de Nova Iorque, e, em sua primeira semana de exibição, apurou a quantia de US\$ 65.456. Isto era uma indicação promissora de que a Universal não levaria muito tempo para recuperar os US\$ 875.000 utilizados na produção do filme. Conforme o estudo realizado por Greco (1999, p. 87), os filmes *noirs* não eram populares nos Estado Unidos, contudo, *The Killers* mostrou-se um sucesso de bilheteria. Apesar de não ter vencido em nenhuma das categorias do Oscar para as quais foi indicada em 1947, a produção trouxe grande repercussão para Siodmak dentro e fora de Hollywood.

4.1.1.1 O diretor e suas produções em Hollywood

Siodmak trabalhou em Hollywood entre 1941 e 1951. Durante esse tempo, ele produziu 23 filmes, a maioria filmes *noir* de suspense e melodramas criminais. No período em que dirigiu essas produções, ele era comparado a Alfred Hitchcock, porém não conseguiu a notoriedade pública de seu rival. Segundo Greco (1999, p. 4), Siodmak “criou mais filmes *noir* de suspense e de teor psicológico do que qualquer outro diretor que trabalhou com esse estilo”⁵⁵. A pouca aceitação do gênero por parte do público à época de suas produções, no entanto, bem como a falta de disposição de Robert em aventurar-se em filmes de outros gêneros fizeram com que a crítica o visse como um profissional limitado, pouco versátil e sem atrativos para o cinema norte-americano. Além disso, não havia interesse dos estúdios, para os quais ele trabalhava, em divulgar seu nome junto aos filmes produzidos sob sua direção. Como consequência, embora muitos desses filmes tenham sido sucessos de bilheteria, Robert Siodmak não era um nome conhecido pelos espectadores. Isso quando seus

⁵⁵ [...] “created more suspenseful, psychologically disposed films noirs than any other director who worked in that style “[...].

filmes não eram, erroneamente, atribuídos a outros diretores pela mídia vigente (GRECO, 1999, p. 5).

Pelas razões mencionadas, Greco (1999) considera que a figura de Siodmak foi negligenciada não apenas pelo meio cinematográfico, mas também pelos estudiosos da área. Ele faz um levantamento detalhado a respeito da vida do diretor e suas produções durante o período em que trabalhou para os estúdios hollywoodianos. No trabalho intitulado *The File on Robert Siodmak in Hollywood: 1941-1951*, Greco reuniu comentários feitos por jornalistas, especialistas em cinema e acadêmicos, tais como Charles Higham, Colin McArthur, Jack E. Nolan, Andrew Sarris, Foster Hirsch, dentre outros. O pesquisador considera unânime a classificação de Siodmak como diretor incrivelmente talentoso, capaz de manusear as técnicas cinematográficas com maestria (apesar das exigências industriais que, não raro, restringiam seu trabalho), o qual não recebeu a atenção merecida por parte de seus contemporâneos.

Sendo de origem judaico-alemã, Robert teve seu local de nascimento alterado de Dresden para Memphis, no Tennessee, por ocasião da perseguição dos nazistas durante a guerra. Antes de ser aceito para trabalhar nos Estados Unidos, Siodmak teve participação em algumas produções na Alemanha, de onde saiu pouco antes de Hitler ascender ao poder. Sua origem e a constante colaboração de compatriotas nas equipes de produção alimentavam constantes críticas ao seu trabalho, dentre elas, a de produzir filmes estadunidenses com estéticas alemãs (GRECO, 1999, p. 9).

Se por um lado, Siodmak era criticado pelas características de seus filmes, que não apeteçiam o público da época, por outro lado, ele também tinha suas críticas ao padrão vigente em Hollywood. Após ser demitido da Paramount e da 20th Century-Fox, foi com a Universal que ele firmou seu contrato mais profícuo. Na Universal, ele esforçava-se para aceitar as fórmulas pré-concebidas do estúdio. Seus comentários a respeito de suas primeiras produções foram: “não era bom, mas algumas cenas eram de certa qualidade”⁵⁶, manifestou-se acerca de *Son of Dracula* (1943), e “bobo, mas divertido”⁵⁷, falou em relação a *Cobra Woman* (1944) (GRECO, 1999, p. 9).

A despeito dos protestos de Siodmak, as “fórmulas engessadas” de Hollywood nesses dois filmes renderam lucros generosos tanto ao estúdio quanto ao diretor. Com um

⁵⁶ “it wasn’t good”, but that “some scenes had a certain quality”.

⁵⁷ “silly but fun”.

sucesso após o outro, o diretor explicou, anos mais tarde, como se deu sua parceria com a Universal e a possibilidade de sua dedicação a um gênero específico, enquanto a diversidade cinematográfica só aumentava, na tentativa de agradar um público cada vez mais diversificado e exigente: “Eu estava sob contrato com a Universal-International e, como é habitual no meio cinematográfico, se você tiver sucesso em fazer certo tipo de filme, então você recebe mais deles para fazer. Você tem que ser um dos caras!”⁵⁸ (SIODMAK, 1959, apud GRECO, 1999, p. 10).

“Ser um dos caras” não, necessariamente, significava anular-se diante das produções em favor das normas impostas pela indústria. E, neste ponto, reside toda a genialidade de Siodmak. Ele soube atuar com personalidade nas lacunas apontadas por Toury (1995, p. 12), cujo foco é o polo receptor, conforme discutimos no capítulo 2 desta tese. Para o teórico, os tradutores devem agir conforme os interesses daqueles que financiam suas atividades, mesmo que discordem de suas exigências. Considerando Siodmak na função de tradutor, uma vez que grande parte dos filmes *noir* eram adaptações de obras literárias, ele foi hábil em aplicar estratégias que atendessem ao contexto socio-cultural de suas produções e, ao mesmo tempo, desenvolver um “controle artístico no intuito de fazer de um filme uma expressão de sua visão pessoal”⁵⁹ (GRECO, 1999, p. 12).

É importante destacar que, além do talento de Siodmak, ele contou com um período menos controlador por parte dos responsáveis pelos estúdios, os quais concediam certa, digamos, liberdade a alguns de seus diretores. Siodmak era um deles. Isso acontecia porque a exigência por qualidade por parte do público, da crítica e, por conseguinte, dos produtores desencadeou uma espécie de barganha com os profissionais envolvidos nas filmagens. Nesse contexto, aumento financeiro, independência artística e reconhecimento de créditos tornaram-se as moedas de troca.

Além disso, nos primeiros anos após a Segunda Guerra Mundial, alguns produtores, dentre eles Al B. Wallis, acreditavam que o público do cinema havia amadurecido com os terrores da guerra e que esperava encontrar nos filmes um tratamento menos romantizado a respeito da natureza humana e seus conflitos. Por essa razão, Greco (1999, p. 17) explica que as personagens e as situações que conquistaram maior público foram aquelas mais complicadas e cruéis. Esse contexto, aliado ao talento de Siodmak como

⁵⁸ “I was under contract to Universal-International, and as is usual in the film city, if you are successful at making a certain type of picture then you are given more of them to make. You have to be one of the boys!”

⁵⁹ [...] “more artistic control to make a film an expression of his own personal vision”.

diretor, oportunizou a produção e apreciação de filmes *noir* que, até então, não tinham a preferência dos norte-americanos.

Dentro do estúdio, Siodmak reivindicava o direito de alterar os roteiros de gravação, mesmo quando muitos produtores negavam-se a ceder, e realizava mudanças para adequar aos seus parâmetros as personagens de grande peso na narrativa. Ele, ainda, fazia questão de acompanhar a edição de seus filmes. Em parceria com o editor, ele dedicava-se à árdua tarefa de combinar as tomadas de maneira que conseguisse coerência de sentido na sequência narrativa em relação a trama, tempo e espaço. A esse respeito, Greco (1999, p. 26) menciona que Siodmak preferia a montagem expressionista. Ele utilizava, por exemplo, a justaposição de imagens para ligá-las à construção de um relacionamento, a complexidade de sentimentos envolvidos na trama e para indicar a inevitável sensação de ruína e destruição.

Em *The Killers*, Siodmak trabalhou com o escritor e produtor Mark Hellinger. Conforme o estudo de Greco (1999), o diretor classificou como “razoável” sua relação com Hellinger e que:

Hellinger não se opunha à sua preferência por cortar com a câmera, uma prática econômica de filmar apenas imagens suficientes para terminar uma cena já imaginada pelo diretor, mas perigosa para o produtor que gosta da garantia de imagens extras durante o processo de edição para impor suas próprias escolhas na edição final (GRECO, 1999, p.18).⁶⁰

Apesar de algumas interferências de Hellinger durante a produção, vê-se que Siodmak gozava de certa liberdade para trabalhar. Ele era um diretor objetivo e com uma visão macro do projeto que executava. Isso fazia com que se poupasse tempo e material, e, portanto, orçamento, durante as gravações. Não obstante suas constantes objeções e iniciativas de fazer alterações em roteiros e edições, ele era sutil ao fazer suas requisições e isto facilitava todo o trabalho. Ao contrário de muitos de seus colegas, Siodmak não era tido como alguém problemático ou de difícil convivência. Ele também tinha a habilidade de trabalhar com atores notadamente complicados e descobrir novos talentos para as telas, como foi o caso de Burt Lancaster, que atuou pela primeira vez no cinema como protagonista em *The Killers*.

⁶⁰ “Hellinger did not object to his preference for cutting with the camera, an economical practice of shooting only enough footage to finish a scene already envisioned by the director, but a dangerous one for the producer who likes the assurance of extra footage during the editing process to impose his own choices on the final cut.”

Dentre os traços da poética do diretor, Greco (1999, p. 26) considera elemento recorrente o uso de um triângulo amoroso que culmina em uma relação doentia, destrutiva e, frequentemente, na morte de uma ou mais personagens. Entretanto, nesses casos, nem mesmo a morte serve de solução para o problema que conduz a narrativa. Esse triângulo pode sofrer algumas variações, mas está presente em quase todos os filmes *noir* de Siodmak: o modelo homem-esposa-amante aparece em *Phantom Lady* (1944), *The Suspect* (1944) e *Thelma Jordan* (1950); a variação homem-mulher e conflito com a mãe acontece em *Christmas Holiday* (1944), com a irmã, em *The Strange Affair of Uncle Harry* (1945), com o irmão, em *The Spiral Staircase* (1945), com seu oponente, em *Cry of the City* (1948), com o esposo da mulher, em *The Killers* (1946) e *Criss Cross* (1948). Em *The Killers*, o triângulo é formado por Ole Anderson (Burt Lancaster), o homem ingênuo que se apaixona por Kitty Collins (Ava Gardner), a esposa de Big Jim Colfax (Albert Dekker), o criminoso responsável por arquitetar os golpes que desencadeiam toda a trama.

Uma vez presente essa estrutura na apresentação do envolvimento afetivo, não é de estranhar que as traições amorosas sejam tema recorrente em seus filmes. Ao contrário da perfeita família norte-americana retratada em muitos melodramas, as produções de Siodmak mostram as imperfeições do lar, das famílias, dos relacionamentos, das principais instituições sociais. Em outras palavras, a originalidade e a consistência de objetivos do diretor levam o espectador a “ver a dura verdade em um mundo menos familiar do que deveria ser e nunca tão seguro como fomos levados a acreditar que era” (GRECO, 1999, p. 26)⁶¹.

O uso de *flashbacks* também é um recurso bastante utilizado por Siodmak na organização de suas narrativas, especialmente nos casos envolvendo investigação ou julgamento de um crime. Dessa forma, ele pode esconder o por quê do seu espectador e motivá-lo a seguir as pistas que vão, pouco a pouco, aparecendo até a solução do mistério. Esse recurso não é uma característica exclusiva de Siodmak, pois, assim como lembra Greco (1999), a reconstrução na narrativa por meio de *flashbacks* havia sido utilizada com sucesso em *Citizen Kane* (1941), por Orson Welles.

Nesse filme, um jornalista fica intrigado com a última palavra proferida pelo magnata Kane, antes de sua morte. Em sua busca para descobrir o significado de “rosebud”, o jornalista entrevista pessoas que conviveram com o falecido. É a partir desses depoimentos que o espectador toma conhecimento da identidade de Kane, uma identidade construída pelo

⁶¹ [...] “to see the hard truth in a world less familiar than it ought to be and never as safe as we were lead to believe it was.”

olhar de terceiros que revela um indivíduo ganancioso e problemático. Essa é a mesma forma de apresentação da personagem utilizada por Siodmak em *The Killers*, cuja discussão é feita mais adiante.

Outro elemento manuseado com bastante habilidade por Siodmak é a integração entre trilha sonora e a narrativa. Segundo Gorbman (1987, p. 22), a trilha sonora pode compor a narrativa fílmica sob duas perspectivas: diegética e não-diegética. Como elemento diegético, é possível para o espectador identificar de onde procede o som dentro do quadro exibido na tela, ou seja, a música está sendo ouvida também pelas personagens envolvidas na ação. Pode ser a música que o motorista ouve no rádio do carro enquanto dirige ou, então, um disco de vinil escolhido pelo galã afim de embalar um jantar romântico com sua bela dama. A música tocada por um DJ em uma festa de adolescentes é, igualmente, um exemplo de trilha sonora diegética.

A música como elemento não-diegético é, na opinião da autora, aquela que não apresenta qualquer relação direta com o espaço ficcional exibido na tela (GORBMAN, 1987, p. 32). Em outras palavras, é a trilha sonora ouvida pelo espectador, mas que as personagens envolvidas na cena ignoram. Ela pode ser usada no intuito de estabelecer relação com o estado emocional das personagens, de impor ritmo à narrativa ou, ainda, criar uma atmosfera de tensão, no caso de filmes de terror e suspense.

Conforme Greco (1999, p. 32) observa, a música auxilia na construção das personagens e na intensificação dos sentimentos vividos pelos indivíduos inseridos na narrativa fílmica. O exemplo dado pelo autor é de *Christmas Holiday*, onde o diretor, em parceria com o diretor de som Hans Salter (que recebeu indicação a Oscar por seu trabalho com a trilha sonora no filme), realizam uma combinação musical para retratar a transformação de Abigail Manette (Deanna Durbin, atriz mais bem paga em Hollywood na década de 1940).

Na trama, Abigail casa-se com Robert Manette (Gene Kelly), um violento aristocrata que é condenado à prisão perpétua após assassinar um agenciador de apostas. Para fugir da vida de sofrimento que levava como casada, ela foge e torna-se uma cantora de boate. Uma noite, ela conhece o jovem tenente Charles Mason (Dean Harris), que acabara de passar por uma desilusão amorosa. Os dois iniciam uma conversa na qual, por meio de *flashbacks*, Abigail conta ao jovem toda sua tragédia.

Greco (1999, p. 32) destaca que o momento que precede a exibição de Abigail transformada de recatada esposa em cantora sedutora é um dos mais bem trabalhados e deslumbrantes em todos os filmes dirigidos por Siodmak. A música é utilizada para intensificar a expectativa daqueles que aguardavam o ressurgimento da personagem com todo o glamur e sensualidade de sua intérprete, Deanna Durbin.

A música também é usada como forma de criar uma intimidade entre os espectadores e suas produções. Isso acontece porque o diretor utiliza uma ou mais músicas, em vários de seus filmes, fazendo com que o espectador seja tomado por um sentimento de familiaridade diante da trilha sonora. O diretor utiliza determinada trilha sonora, estrategicamente, em momentos marcantes do filme para que fiquem, inconscientemente, gravados pela mente do público. Como ilustração, Greco (1999, p. 35) cita a canção “I’ll Remember April”, jazz popular em 1942, que compõe a trilha sonora de *Phantom Lady*, *The Killers* e *Criss Cross*.

Martin (2005, p. 157) analisa a música enquanto elemento da linguagem cinematográfica e propõe algumas funções da trilha sonora na narrativa fílmica, a saber a função rítmica (relacionada a aspectos físicos do mundo fictício, como substituição ou destaque que movimentos de objetos ou personagens), a função dramática (ligada à tensão psicológica da personagem) e a função lírica (relativa à intensificação ou valorização de uma situação ou ação). Exemplos, respectivos dessas funções seriam: 1) a queda de um corpo, que cai de um edifício, cujo impacto no solo culmina com o som de tambores em vez da batida seca do corpo no solo, 2) uma música melancólica ao som do violino que reflete a tristeza da personagem ou uma música forte e vibrante que marca a excitação de uma jovem feliz, e 3) o nascer de um novo dia acompanhado de uma trilha sonora.

A partir dessas atribuições, Martin (2005) defende que a música não se constitui um mero adorno da composição visual. Ao contrário, ela age por meio de sua tonalidade, seu ritmo e sua melodia para acentuar os sentimentos de personagens e espectadores; age também como fonte de informação necessária à construção de significado na narrativa fílmica.

O *mise-en-scène* consiste em outro elemento característico nas produções de Siodmak. Tudo o que é inserido no enquadramento, e como é exibido, aparece por uma razão. O *mise-en-scène* engloba desde o local onde a ação se passa (se for no interior de uma casa: em qual compartimento, quais objetos aparecem, de que época são, quais as suas cores e seus tamanhos, como esses objetos estão dispostos, etc.) até o tipo de efeitos que recaem

sobre ele (tipo de iluminação utilizada, sua direção e sua intensidade, como também o tipo de plano usado para mostrar esse local), até mesmo os sons, ou silêncio, que o cercam são parte dos elementos que constituem a cena.

A escadaria em uma casa, ou outro edifício qualquer, é recorrente nas cenas produzidas e pode representar um obstáculo para a personagem, como acontece para Abigail, em *Christmas Holiday*, ou, ainda, podem inserir dinamismo à cena. No cinema alemão, por exemplo, uma escadaria, normalmente, exprime o apreço pela simetria do espaço, onde os ideais de harmonia e equilíbrio são perseguidos (GRECO, 1999, p. 41). No caso de Siodmak, não podemos esquecer que, além do aspecto simbólico dos elementos inseridos em cena, sua origem e formação cinematográfica alemã também têm forte impacto como ele trata seu *mise-en-scène*.

As observações apresentadas por Greco (1999) são oportunas e relevantes a fim de conhecermos um pouco a respeito da estética cinematográfica de Siodmak. Informações gerais acerca de elementos recorrentes em suas produções auxiliaram a análise de um dos filmes de sua autoria, escolhido para o *corpus* desta pesquisa. Na próxima seção, veremos se esses recursos foram utilizados em *The Killers*, como eles podem ser interpretados na narrativa fílmica e que tipos de associações podem ser feitas com a obra literária homônima de Hemingway.

4.1.1.2 Do conto para a tela

Na narrativa do filme *The Killers* (1946), Burt Lancaster é Ole Anderson, também chamado de Swede. Ele é assassinado por dois forasteiros em Brentwood, Nova Jersey. O fato provoca uma investigação por parte de uma companhia de seguros, da qual ele era cliente. Reardon (Edmond O'Brien) é o corretor designado para investigar os fatos. A presença de um objeto na cena do crime, no entanto, desperta em Reardon uma curiosidade, quase obsessiva, em tentar reconstruir as circunstâncias que culminaram na morte do ex-boxeador.

Na tentativa de solucionar o caso, o corretor recebe a ajuda do tenente Sam Lubinsky (Sam Levene), um amigo de infância de Ole Anderson. Os dois seguem pequenas pistas que aparecem ao longo da narrativa e que os levam a ouvir testemunhas, dentre elas o próprio Sam, as quais conheceram pessoalmente o boxeador assassinado. É a partir de seus

depoimentos que o espectador consegue informações a respeito de Anderson e procura, em parceria com o corretor, compreender o como e o porquê do final trágico que sucedera ao rapaz.

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

Big Jim Colfax (Albert Dekker) é o parceiro de Kitty e, portanto, rival de Anderson. O trio amoroso e seu bando planejam e executam um roubo, mas os comparsas acabam mortos. Em seguida, Ole é traído por Big Jim e Kitty e é usado como bode expiatório para que o casal fique impune. Rendido pelo sentimento que devota à moça, Ole aceita passivo a culpa pelo crime e recebe, desiludido e apático, sua punição em nome de todo o bando.

O filme começa pelo que poderíamos chamar de final ou desfecho. Os primeiros minutos aproximam-se bastante ao conto de Hemingway e mostram a chegada dos dois assassinos ao bar do Henry, onde ameaçam George, Nick Adams e o cozinheiro Sam enquanto esperam que Ole apareça para sua execução. É como se os atores tivessem se apropriado dos diálogos do conto para encená-los até o momento da fuga de Nick. A partir desse momento, entra em cena o roteiro concebido para o projeto e a trama se desenrola em duas linhas temporais: uma, no tempo presente, que mostra os passos dos investigadores e outra, no passado, que exhibe os testemunhos das pessoas que conheceram Ole em forma de *flashbacks*.

Essas características de organização da narrativa fílmica, bem como os temas múltiplos abordados em toda a trama, contribuem para a inserção de *The Killers* na classificação de *film noir* proposta por Naremore (2008), discutida no segundo capítulo deste trabalho. O espectador se entrega ao suspense proposto pela narrativa e, mesmo sem perceber, depara-se com ideologias de valores que discutem, por exemplo, o tipo de companheira que um indivíduo deve ter para construir uma vida tranquila e feliz, os riscos de um relacionamento ilícito, de uma vida luxuosa que não seja fruto do trabalho honesto, de comportamentos que transgridem a lei e de atos advindos da ganância.

Além de estar inserido na categoria de *film noir*, o filme de Siodmak também se insere, em termos estruturais, nos padrões clássicos da narrativa hollywoodiana. Ele propõe um problema, logo nos primeiros momentos da trama (Ole é assassinado, mas por quê?), esse problema é desenvolvido, por meio das informações fornecidas pelas testemunhas (durante a investigação do caso) e, ao final, temos a solução desse problema: o espectador pode, enfim, entender os fatos que levaram à morte de Ole e, ainda, contemplar a punição dos culpados.

Em seu estudo a respeito do conto e sua adaptação por Siodmak, Collinge-Germain (2014, p. 2) aproxima a estética de Hemingway ao gênero de *film noir* utilizado na tradução do conto “The Killers” e destaca que o primeiro é “um exemplo impressionante do estilo elíptico de Hemingway, um paradigma da escrita de contos modernos e sua estética de implicação”⁶², em contrapartida, o filme, a partir de “uma estética de revelação e dissimulação, é, de fato, semelhante à estética do conto moderno: tanto o *film noir* quanto o conto retêm informações do leitor/espectador e providencia-as progressivamente, ou não”⁶³.

No filme, entretanto, o recurso da elipse é usado como forma de manter certa distância do protagonista. A narrativa se inicia com o assassinato da personagem principal. O fio condutor da trama desenvolve-se a partir do depoimento de pessoas que conheceram a vítima. O ponto de vista que constrói a personagem é o do observador, ou observadores. Tudo o que o espectador tem são impressões pessoais, que podem variar conforme o grau de afeição e/ou intimidade em relação à vítima. Como ilustração, podemos mencionar o depoimento de Nick Adams, colega de trabalho de Anderson. Em seu relato, ele traça linhas gerais a respeito do sueco e o descreve como um homem tranquilo, bom colega e funcionário assíduo. O único fato destacado pelo rapaz foi o último dia em que encontrara Anderson no posto de combustíveis. Naquela ocasião, o sueco sentiu-se indisposto após o atendimento a um cliente forasteiro, foi para casa e, desde então, não compareceu mais ao trabalho. Pela forma como o cliente olha para ele e pelo constrangimento de Anderson durante o atendimento, somos levados a crer que ele fora reconhecido por alguém do seu passado. Desapontado por ter sua nova identidade descoberta, ele provavelmente refletiu acerca da inutilidade de sua fuga e decidiu ficar à espera do encontro fatal com seu passado.

Essa cena narrada por Nick é exibida em plano aberto, ou médio, frontal e é dessa forma que a câmera assume a posição de narrador observador. As personagens são

⁶² [...] “a striking example of Hemingway’s elliptical style, a paradigm of modern short story writing and its aesthetics of implicitness” [...].

⁶³ [...] “an aesthetics of revealing and concealing, is in fact akin to the aesthetics of the modern short story: both film noir and short story withhold information from the reader/spectator and progressively provide it, or not.”

enquadradas em corpo inteiro, como integrantes do cenário onde desenvolvem suas ações. A distância da câmera nega ao espectador o conhecimento dos sentimentos e intenções das personagens. Tem-se acesso restrito às suas expressões faciais e ao direcionamento de seus olhares, de forma que o público pode somente inferir um tipo ou outro de sentimento que poderá, ou não, ser confirmado pelas ações que se seguem. Esse é o ponto de vista narrativo predominante no filme. Há, contudo, algumas exceções em *close-up* que são exploradas mais adiante ao tratarmos da construção do protagonista.

Vale ressaltar, no entanto, uma estratégia utilizada apenas uma vez, logo no início da narrativa. Trata-se de uma perspectiva no ponto de vista narrativo da câmera diferente daquele que predomina no filme, conforme figuras 1 e 2 a seguir:

Figuras 1 e 2 – Ponto de vista narrativo. Cena de abertura.



Fonte: *The Killers* (1946).

O plano médio da abertura mostra Al e Max no carro, indo para Brentwood. Nesse momento, a câmera assume a postura subjetiva, em primeira pessoa, como se fosse o próprio espectador sentado no banco de trás. É uma cena que convida o espectador a tomar seu lugar na narrativa e a assumir uma postura ativa ao longo da história, tão ativa quanto a de uma das personagens. Ao aceitar o convite, ele toma logo conhecimento do local aonde está sendo levado. A placa com o nome da cidade passa pela câmera, sugerindo o movimento do carro e o olhar pela perspectiva do banco do passageiro, ou seja, do espectador.

As luzes dos faróis do carro oferecem uma iluminação precária que avança de acordo com o movimento do veículo. Isso pode ser um indício de que a visão do espectador, ao longo da narrativa, será limitada, ou seja controlada pela falta de informações em primeira mão. Inicialmente, não se sabe quem está nos bancos da frente, nem o que estão indo fazer

naquela cidade. No entanto, o avanço da iluminação pela estrada garante ao público que ele também progredirá em seu conhecimento à medida que os fatos forem revelados.

Essa proposta inicial lançada para o espectador é o que chamamos, neste trabalho, de proposta clara, ou seja, o filme estabelece um pacto de fidelidade com o espectador e garante que ele não será confundido durante a trama. A proposta clara opõe-se à proposta obscura.

Nesse segundo caso, o espectador recebe pistas e é conduzido a crer em informações que o levam para conclusões distantes das que são, de fato, reveladas ao final da narrativa fílmica. É o caso do que acontece em *Murder on the Orient Express* (*Assassinato no Expresso do Oriente*), dirigido por Kenneth Branagh em 2017. O filme é baseado na obra homônima de Agatha Christie e convida o espectador a solucionar um caso de assassinato ocorrido em uma das noites durante uma viagem de trem. Dentre os passageiros, todos são suspeitos, com excessão do detetive e do maquinista responsável. O público é levado a crer que um deles é o culpado. Após uma série de pistas confusas, às vezes contraditórias, descobre-se que todos são culpados e, se considerarmos aceitável a vingança feita pelas próprias mãos a partir do contexto da trama, todos são, igualmente, inocentes. Como se vê, o trato estabelecido com o espectador no início na narrativa não é concretizado, ou seja, o espectador foi conduzido a conclusões que, dificilmente, lhe permitiriam solucionar o caso em parceria com o detetive do filme.

Não é nossa intenção, com isso, defender uma relação de valores entre a proposta clara e a proposta obscura. Tampouco argumentamos a favor de que o espectador seja sempre bem-sucedido na solução dos mistérios propostos pelas narrativas fílmicas. Trata-se apenas de uma classificação elementar, utilizada como parâmetro para compreendermos a proposta sugerida pela adaptação *The Killers* e os contornos que esse acordo, de fato, recebe ao final da narrativa.

Ainda no tocante à relação conto-filme, Collinge-Germain (2014, p. 4) sugere alguns motivos que podem ter levado Siodmak a escolher “The Killers” como ponto de partida para seu filme. Além do prestígio literário do autor, mencionado no capítulo 2 desta tese, a autora menciona que a estrutura do conto em forma de diálogos, pronta para a encenação, como um primeiro quesito favorável à escolha. Isto acontece porque, nos textos nos quais a voz narrativa é dominante, é necessário um trabalho de reelaboração textual para a transformação de certas passagens em diálogos. Um romance como *Les liaisons*

dangereuses (1782 – *As Ligações Perigosas*), do francês Choderlos de Laclos, por exemplo, que é constituído essencialmente a partir de depoimentos epistolares, nos quais diferentes remetentes narram fatos na intenção de destruir a reputação de alguém com quem tiveram alguma desilusão ou intriga. Se trabalhado em seu formato original para uma versão fílmica, não há como os atores interpretarem essa situação em virtude da escassez de discurso direto. Isso, provavelmente, forçaria uma encenação muda com narração em *voice over*. Para uma interação entre os atores, por meio de diálogos, é necessário que, antes, o texto seja repensado em forma de discurso indireto: quem diz o quê, como, quando e onde. No caso do conto de Hemingway, o texto constitui-se praticamente em um roteiro, pronto para a atuação dos atores.

Outro fator enfatizado pela autora é a curta extensão e a simplicidade da estrutura narrativa do conto. Enquanto um romance, por exemplo, apresenta um enredo completo e um grupo de personagens envolvidas em subenredos, já estabelecidos, o conto “The Killers” somente sugere uma trama e permite ao diretor a inserção de elementos extras, tanto no desenvolvimento da narrativa quanto no grupo de personagens. Tal possibilidade oferece uma liberdade artística ao diretor que outros tipos de textos não proporcionam. Ela também abre portas para um maior reconhecimento do trabalho do diretor e sua equipe quando comparado ao prestígio literário da obra escolhida.

Dessa forma, se o espectador do filme for um leitor de Hemingway, ele, provavelmente, se sentirá atraído pela curiosidade nos fatos que motivaram a situação trágica de Ole. Para esse público, pode-se dizer que a reputação da obra, e/ou de seu autor, serviu de atrativo nos primeiros dez minutos da trama. Satisfeito pela proximidade entre o conto e o que visualizava na tela, esse espectador poderia entregar-se à “leitura” do que lhe foi omitido pela obra literária. Para o público que não era leitor de Hemingway, o filme era uma trama bem elaborada de um caso de assassinato que exigia a sua concentração na tentativa de solucionar o mistério. Ao final, ele poderia motivar, ou não, a leitura do conto e alimentar o sistema literário, da mesma maneira que o primeiro grupo ajudava a fomentar o sistema cinematográfico.

Mesmo que não tenha sido intenção de Siodmak apropriar-se do prestígio literário de Hemingway e sua obra, hipótese esta que não apoiamos, sua inserção de enredo, a partir do assassinato de Anderson, certamente apoiou-se em algumas formas já trabalhadas anteriormente e que, ele sabia, haviam obtido bons resultados na grande tela. Uma delas,

discutida anteriormente, foi a reconstrução dos fatos por meio de depoimentos de terceiros que conviveram com o sueco; afinal, por que motivo eles mentiriam? Investigador e espectador podem sentir-se à vontade para trabalhar as histórias e tentar estabelecer um elo que faça sentido. Assim, parte-se do princípio de que não estamos sendo enganados e de que seremos capazes de resolver a questão junto com o Reardon, o investigador.

Além dessa construção, é possível que algumas perguntas tenham norteadado a maneira como Siodmak trabalhou sua linha narrativa como, por exemplo, por que um boxeador alto e forte como Ole teve sua carreira interrompida tão cedo? Conforme o depoimento da senhora Bell e de Lilly, ele era um homem calmo e bem-educado, o que faria um homem como ele perder o equilíbrio a ponto de motivar seu envolvimento com o crime organizado? Que tipo de consequências esse tipo de vida poderia acarretar? Essas perguntas são úteis para compreendermos a natureza de Anderson e porque ele foi morto.

É interessante observar que, à época do lançamento do filme, alguns nomes ainda povoavam a imaginação do povo americano, bem como ocupava os agentes contra o crime nos Estados Unidos. Em seu estudo a respeito do desenvolvimento da estrutura capitalista norte-americana e de como o crime organizado atuou para a formação daquela conjuntura, Woodiwiss (2007) aponta que, na década de 1940, homens como Benjamin Siegel, Meyer Lansky, Frank Costello e Al Capone eram famosos pela vida de crimes e fraudes que, não raro, conseguiam esquivar-se até das investigações policiais. Não é de se estranhar que algumas pessoas tenham alimentado o sonho de uma vida de luxo e requinte sem a longa e incerta, jornada do trabalho legal. O sonho de uma vida abastada em um curto espaço de tempo era, possivelmente, o que motivara o jovem sueco.

Por último, Collinge-Germain (2014) aponta a tendência do conto a constituir-se numa trama criminal; contudo, ela não concretiza um crime, tampouco aponta os motivos que causaram tal colapso. As perguntas “Quem?”, “Quando?”, “Como?” e “Por quê?” podem ser pensadas para a narrativa fílmica como forma de tornar explícita toda a informação ocultada por Hemingway no conto. A autora, ainda, questiona se:

Siodmak não aplicou a teoria do iceberg de Hemingway em sua adaptação, já que o prólogo de doze minutos do filme dentre os noventa e oito minutos, quase exatamente um oitavo do filme, é a transcrição mais fiel de "The Killers", o que é visível para o leitor [...]. Os restantes oitenta e seis minutos do filme de noventa e oito minutos, literalmente sete oitavos do iceberg, são especulações de Siodmak sobre o que poderia ter motivado o crime, o que

Hemingway deixou sem dizer, o que ele deixou sob a superfície da parte visível do iceberg (COLLINGE-GERMAIN, 2014, p. 4).⁶⁴

Embora o comentário feito por Collinge-Germain seja apenas especulação, é interessante sua comparação entre o filme e o conto com a figura do *iceberg*. Se essa proporção entre a adaptação aproximada do conto e o enredo construído a partir dele foi planejada por Siodmak, não sabemos. Contudo, é possível, a partir do exposto até o momento, supor que o diretor arquitetou uma estreita ligação entre o conto e sua estética como diretor de filmes *noirs*. Além disso, é também admissível pensar que, dada a notoriedade da figura pública de Hemingway, Siodmak tenha estudado sobre o escritor e suas obras e que algumas de suas escolhas na construção da narrativa fílmica tenham sido inspiradas nas características literárias de Hemingway. Como no caso de Collinge-Germain, não há como comprovar nossa hipótese a partir de depoimentos do diretor, ou qualquer outro componente de sua equipe. O que apresentamos, a seguir, é nossa interpretação da narrativa proposta por Siodmak, enquanto leitores da obra de Hemingway, e das possíveis conexões entre obra e filme.

Para este estudo, elencamos como protagonista a figura de Ole Anderson, o sueco. Apesar de reconhecer a importância de outras personagens na narrativa, como Kitty Collins e Jim Reardon (o investigador), por exemplo, utilizamos algumas dessas figuras como elementos auxiliares na construção da personagem principal. Isto porque entendemos que elas impulsionam Ole Anderson a ações que revelam muito acerca do seu caráter. Além disso, procuramos por elementos de composição do espaço, utilizados por Siodmak, tais como objetos, figurino, iluminação e música, que complementam informações acerca do protagonista.

4.1.1.2.1 O protagonista sob o ponto de vista narrativo

A primeira vez que nos deparamos com Anderson, na narrativa fílmica, é no momento em que Nick Adams entra em seu quarto para avisá-lo a respeito dos dois homens que o procuram para matar. Até então, tudo o que se sabe a seu respeito é seu apelido, sueco,

⁶⁴ [...] Siodmak was not applying Hemingway's iceberg theory to his adaptation, as the twelve-minute prologue of the ninety-eight-minute film, almost exactly one eighth of the film, is the mostly faithful transcription of "The Killers", what is visible to the reader [...]. The remaining eighty-six minutes of the ninety-eight minute film, literally seven-eighths of the iceberg, are Siodmak's speculation on what might have motivated the crime, what Hemingway left unsaid, what he left under the surface of the visible part of the iceberg.

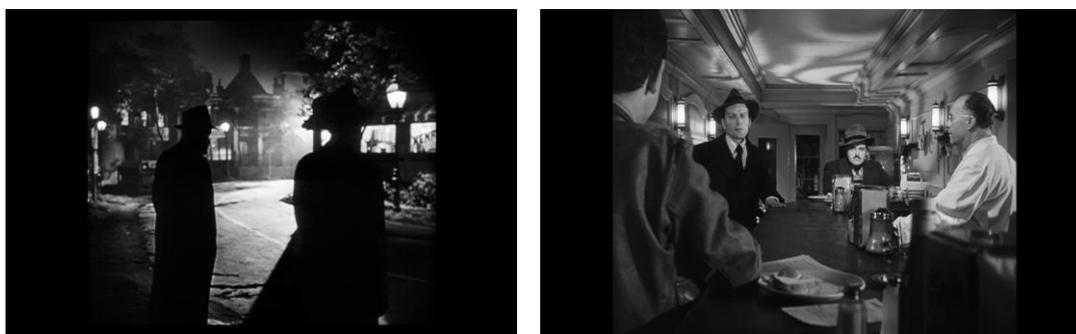
que ele trabalha no posto de gasolina da cidade e que ele vai à lanchonete todas às noites para jantar, pouco antes das seis horas da noite.

O nome Pete Lunn é mencionado por George (o garçom) como sendo o sueco. No entanto, o comentário feito por Max (um dos assassinos), logo nos leva a desconfiar de que o rapaz estivesse vivendo em Brentwood sob falsa identificação. Este é o primeiro indício de que sua vida naquele local era um disfarce para fugir de algo, ou alguém que o ameaçava. O diálogo entre Max e George é o seguinte:

- Vou contar-lhe o que acontecerá. Nós vamos matar o sueco. Você conhece o sueco grandão que trabalha no posto de combustível?
- Você quer dizer o Pete Lunn?
- Se é assim que ele se chama.⁶⁵

Toda a cena ocorrida na lanchonete é mostrada em plano aberto, conforme figura 3 e 4, a seguir:

Figuras 3 e 4 – Descrição do plano aberto como ponto de vista narrativo



Fonte: *The Killers* (1946).

A primeira imagem, figura 3, mostra Al e Max aproximando-se da lanchonete. O plano aberto mostra parte da rua, bem como parte do estabelecimento (à direita do quadro). A composição do quadro é típica dos filmes *noirs*, isto é, imagens em preto e branco com gradações de iluminação. O foco de luz presente vem dos postes na rua e fornece um clareamento precário, deixando muitos pontos da tela escurecidos. Tudo o que se vê de Al e Max é a silhueta que, considerando a vestimenta semelhante, os deixa quase idênticos, ou seja, próximo à forma como eles se comportam no conto.

⁶⁵ - I'll tell you what's gonna happen. We're gonna kill the Swede. You know the big Swede works over that at that filling station?

- You mean Pete Lunn?

- If that's what he calls himself.

A figura 4 exibe o interior da lanchonete e mostra a disposição das personagens no quadro. A câmera é posicionada atrás de Nick como se houvesse uma quinta pessoa no compartimento. Essa outra pessoa, entretanto, não atua na narrativa como uma das personagens, ela é o narrador objetivo que mostra ao espectador o que ele vê e como ele vê.

Note-se que a iluminação presente em ambas as imagens provém de fontes artificiais (os postes da rua e as lâmpadas no interior do local. Não há fonte natural de luz, não há lua ou estrelas que possam iluminar o céu. Essa atmosfera pode ser vista como indicação de que acontecimentos sombrios, sem esperança, estão prestes a ocorrer em Brentwood.

De acordo com o estudo de Collinge-Germain (2014, p. 6), Siodmak utiliza a técnica de iluminação empregada por produtores alemães adeptos do movimento Expressionista iniciado ainda na década de 1920. Esse movimento foi uma tendência de vanguarda surgida após a Primeira Guerra Mundial e que influenciou, sobretudo, os filmes *noir*. No cinema, a principal característica consiste na plasticidade da imagem, cuja construção de significado se estende à composição do cenário. Os diretores manipulam o espaço no intuito de incorporá-lo à ação da narrativa de forma “funcional e diegética” (MURARI, 2012). Em outras palavras, os componentes cênicos, dentre eles a iluminação, são escolhidos e organizados para ajudar a construir o ambiente emocional da narrativa.

Note-se que a influência do movimento expressionista é evidente tanto na figura 3, onde a iluminação promove um contraste intenso entre claridade e escuridão, quanto na figura 4, em que a organização espacial encarcera as personagens em um local fechado. Em ambos os casos, as técnicas utilizadas por Siodmak produzem uma sensação de claustrofobia simbolizada pelo terror dos acontecimentos que se sucedem na narrativa, pelo mistério angustiante gerado pela falta de informações explícitas, também pela impossibilidade de reação das vítimas diante da ameaça trazida por Al e Max. Na rua, a iluminação centralizada na tela é cercada pela escuridão que acompanha a chegada dos assassinos, como se o terror avançasse até consumir totalmente o brilho de esperança dos indivíduos naquele local. Dentro da lanchonete, Nick e George são espremidos com Al e Max no que aparenta ser uma caixa, ou uma lata, insinuando que não há saída, não há fuga para o que está prestes a acontecer.

Em *The Killers*, mais do que provocar um clima de suspense na narrativa, a técnica de uso da luz nas cenas tem ainda como objetivo causar o efeito visual de cessão e

omissão de informação ao longo da narrativa. Assim como os leitores de Hemingway precisam estar atentos aos mínimos detalhes de suas narrativas, os espectadores dos filmes de Siodmak devem estar atentos ao que é “trazido à luz” ou não e como isso é mostrado na tela durante o filme.

O plano aberto, mostrado nas figuras 3 e 4, é recorrente na narrativa fílmica com poucas exceções. A câmera trabalha como o narrador principal, que observa os fatos a certa distância e evita maior intimidade com os indivíduos da história. O narrador vê a cena e mostra ao público da forma mais impessoal possível. O espectador não tem acesso aos detalhes das feições das personagens, deixando-o sem qualquer informação adicional a respeito das emoções daqueles envolvidos na ação. Não há narração em *voice over* que descreva o que se passa nas mentes ou cenas adicionais que possam mostrar os pensamentos. O espectador de *The Killers* é posto em situação semelhante ao leitor do conto: ele é desafiado a tentar alcançar o interior humano a partir dos elementos exteriores disponíveis na tela.

Apesar de conto e filme lançarem um mesmo desafio ao seu leitor/espectador, a forma como essas pistas superficiais são disponibilizadas e como o cada público interage com o texto é diferente. No conto, por exemplo, o leitor dispõe do tempo que lhe for necessário para ler, reler, realizar pausas, reflexões e anotações que o auxiliem na construção de significado a partir do vocabulário limitado, diálogos curtos, pouca descrição e reduzido número de personagens. Uma vez ciente de que nada no texto é por acaso e de que tudo em sua forma tem mais importância do que aparenta, o leitor pode lançar-se ao mergulho para alcançar camadas mais profundas com o objetivo de conseguir informações adicionais.

No filme, por outro lado, o espectador que vai ao cinema precisa lidar com uma série de questões que influenciam sua leitura. Ele não dispõe de tempo para reavaliar sua leitura, pois o texto fílmico segue um ritmo imposto pela montagem na tela. O espectador tem a oportunidade de comparar informações anteriores com as novas disponíveis e conjecturar a respeito da trama. Contudo, se não estiver atento e perder alguma informação importante, é possível que não tenha oportunidade de recuperá-la antes do desfecho da narrativa. As informações implícitas sugeridas pela técnica de iluminação e o ponto de vista da câmera são exemplos de detalhes aos quais o espectador (não ingênuo) precisa estar atento no momento em que assistir ao filme.

Conforme mencionamos anteriormente, a escolha pelo plano aberto ou médio, em que a câmera fique afastada e ofereça poucos detalhes ao espectador, é típica nos filmes de suspense e investigação, como é o caso da produção aqui discutida. Informações adicionais que privilegiem o espectador, o colocariam à frente do investigador e, provavelmente, levariam a uma perda de interesse durante o filme. Por essa razão, o espectador vê o que o investigador vê e avança nas pistas de acordo com o progresso do profissional. O investigador, como podemos ver, é uma personagem diferente das demais, visto ser ele o responsável por estabelecer uma ponte entre a narrativa fílmica e o espectador. É o investigador que interage com os demais indivíduos da trama, questiona-os, provoca-os como o próprio espectador faria se tivesse a oportunidade. Além disso, é a figura do investigador que nos ajuda a organizar as pistas e colocá-las em uma sequência útil para a solução dos fatos. Essa estratégia é utilizada por Reardon todas as vezes que ele vai ao escritório do seu chefe para prestar contas acerca dos rumos da investigação.

Embora não seja muito frequente a alternância de planos durante o filme, há os casos em que a câmera chama a atenção do espectador para certa personagem. Além das informações iniciais obtidas nas cenas iniciais ocorridas no Henry's, as figuras 5, 6 e 7, a seguir, revelam outros aspectos a respeito do protagonista.

Figuras 5 a 7 – Progressão para o *close-up* como ponto de vista narrativo



Figura 5



Figura 6



Fonte: *The Killers* (1946).

Figura 7

É o caso da situação após o evento na lanchonete, que é semelhante ao diálogo do conto, Nick entra no quarto de Anderson para convencê-lo a fugir ou procurar auxílio da polícia. Tendo as propostas recusadas, Nick deixa Anderson a sós em sua reflexão, quase letárgico.

A primeira imagem que se vê de Ole no filme mostra um homem deitado na cama com o rosto mergulhado na escuridão (figura 5). A posição inicial do braço sobre a cabeça não nos permite distinguir se ele está acordado ou não, tampouco acessar detalhes de seu rosto. No entanto, mais representativo do que a escuridão do quarto é a escuridão em que o protagonista se encontra. É como se a escuridão pudesse tomar forma física e congelar os movimentos de Ole, mais ainda, congelar-lhe os pensamentos. Essa impressão pode ser confirmada pela expressão apática de Anderson logo após a saída de Nick.

Na figura 6, o rosto do sueco é levemente iluminado para que, enfim, possamos ter uma ideia a respeito de suas características físicas. Contudo, a face, antes coberta pelas trevas, aparece sem qualquer expressividade, seus olhos revelam-se entreabertos, em estado de sonolência. Trata-se de um homem passivo, indiferente ao perigo iminente. Alguém cuja vida dentro de si extinguiu-se, deixando à mostra uma estrutura oca, sem forças ou motivo para continuar vivo.

Diante do desespero de Nick, tudo o que Ole fala é “Não há nada que eu possa fazer a respeito. Não quero saber como eles são. Obrigada por vir”.⁶⁶ Quando questionado do por quê de estar sendo procurado, ele diz: “Fiz algo errado uma vez”⁶⁷. Essa é uma cena carregada de tensão e leva o espectador a perguntar-se: o que ele fez de tão grave? Porque ele não foge? Por que ele não luta? Por que ele não faz nada? O que o faria perder a paixão pela vida? Essas perguntas e a inquietação que elas causam contrastam com a morbidez de Anderson jogado sobre a cama. Parece que sua mente está tão vazia quanto sua expressão.

As perguntas e a inquietação causadas pela tensão da cena descrita no filme assemelham-se às reações vivenciadas pelo leitor do conto de Hemingway. Há, no entanto, uma diferença marcante entre as duas situações: os questionamentos feitos a partir do conto somente podem ser conjecturados pelo próprio leitor. Fica, ainda, a inquietação e a curiosidade que não podem ser satisfeitas: será que foi isso mesmo? Hemingway consegue prolongar o sofrimento do leitor pelo tempo em que este se sentir afetado pelo texto e

⁶⁶ “There’s nothing I can do about it. I don’t want to know what they’re like. Thanks for coming.”

⁶⁷ “I did something wrong once.”

enquanto ele se dedica à reflexão acerca do que lera. Em outras palavras, o leitor é contagiado pela inquietação do homem moderno que reflete a respeito do texto e, ao mesmo tempo, a respeito da própria vida.

Quanto à inquietação causada pelo filme, e as perguntas que ele possa suscitar, pode-se dizer que é temporária. O estranhamento começa a ser amenizado a partir do momento em que surge a figura do investigador contratado pela companhia de seguro, determinado a solucionar o caso. Ele é a garantia de que parte das perguntas cogitadas pelo espectador, se não todas, será respondida até o final da narrativa. A cena que encerra o conto, deixando o leitor atordoado sem saber o que pensar, é a cena que encerra os minutos iniciais da adaptação, isto é, a imagem de Anderson deitado em sua cama sem qualquer indicação de reação.

O plano se fecha um pouco mais e termina com um *close-up* sobre o rosto do protagonista. A figura 7 mostra certa tensão por parte de Ole, ao ouvir a porta da pensão bater, seguido de passos apressados que sobem a escadaria. Apesar dos olhos fitos na porta e de um olhar apreensivo, não é possível afirmar se há medo ou terror nele. A expressão do ator, nesse caso, reforça a construção de certo mistério e deixa o espectador em dúvida a respeito de qualquer hipótese inicial. Nesse mesmo momento, a iluminação atua de forma significativa novamente e exhibe apenas parte do rosto de Anderson, deixando a outra metade tomada pela escuridão. A parte enegrecida corresponde às respostas feitas pelo espectador, as quais ainda serão respondidas ao longo da narrativa.

Diferentemente das personagens de Hemingway, que mantêm seu código de honra enfrentando a morte a fim de não comprometerem sua integridade moral, a personagem no filme parece enfrentar a morte não por redenção, mas pela impossibilidade de continuar fugindo, por estar cansado em completa desilusão. Podemos dizer que a fadiga que aflige Anderson é uma fadiga moral, quem sabe arrependimento pelas escolhas erradas tomadas no passado, o passado que representa um lado obscuro, ainda desconhecido pelo espectador.

Tudo a respeito de seu passado é revelado por meio de onze *flashbacks* durante o filme. Cada um é mostrado a partir das memórias de uma pessoa diferente que conviveu com Anderson em algum momento ao longo de sua vida. A marcação de alternância entre tempo presente (da investigação) e passado (fatos da vida de Anderson) acontece por meio da técnica *cross dissolve* (figura 8), ou seja, a imagem é sobreposta à outra de maneira que a imagem atual começa a desaparecer ao passo que a nova fica mais evidente. Dessa forma, as

mudanças na perspectiva temporal ficam bem marcadas e não causam confusão para o espectador.

Figura 8 – Marcação de *flashbacks* por meio de *cross dissolve*



Fonte: *The Killers* (1946).

Na cena acima, Nick inicia o primeiro dos *flashbacks* da trama. É ele quem revela a Reardon que, há alguns dias, Ole não se sentia bem e não tinha comparecido ao trabalho. O rapaz atribui as faltas do sueco à visita de um estranho ao posto de combustível na cidade, que, aparentemente, o havia reconhecido durante o serviço.

A partir desse momento, as memórias reveladas pelas outras testemunhas são mais relevantes e trazem informações reveladoras a respeito do caráter de Ole. O elemento utilizado na narrativa para juntar os fatos importantes, colocá-los em ordem e conjecturar sobre o que faz sentido, ou não, nos depoimentos é a figura de Reardon, o investigador. Ele é responsável por guiar o espectador na investigação, ajudá-lo a lembrar as informações adquiridas e a deduzir pontos obscuros. Assim, ficamos sabendo que Anderson é um ex-lutador de Box que realizava lutas em função de apostas no intuito de conseguir dinheiro. Ao descobrir que sua carreira como boxeador havia chegado ao fim, ele rendeu-se à possibilidade de dinheiro fácil no mundo do crime. Apesar de seu porte físico forte de atleta, Ole é apresentado como um homem fraco de caráter, dado aos prazeres da vida luxuosa e facilmente manipulável. A construção de Ole na narrativa fílmica fornece ao espectador mais detalhes a respeito do protagonista. Essa composição de qualidades é diferente do que ocorre no conto, cuja análise mostrou que a inércia, ou falta de atitude, é a marca mais evidente de sua personalidade.

4.1.1.2.2 O protagonista a partir de elementos hemingwaynianos

No início deste capítulo, mencionamos que Siodmak, apesar de seguir os padrões clássicos estabelecidos pelo cinema hollywoodiano, não abdicava do direito de utilizar uma estética própria em suas produções. Vimos, por exemplo, que a técnica de iluminação utilizada em *The Killers* é significativa em toda a narrativa. O posicionamento da câmera em plano aberto também marca o tipo de narrador que conta a história e estabelece a distância, ou a aproximação, que deve haver entre o texto fílmico e o narrador.

Há, entretanto, alguns elementos importantes que, assim como a iluminação e o ponto de vista narrativo, também contribuem para a construção do protagonista na trama. Embora não seja possível afirmar a intencionalidade, ou a procedência de tais elementos, acreditamos que eles sejam fruto de um diálogo estabelecido com as obras de Hemingway e sua estética literária.

Considerando que o escritor era um nome consagrado e recorrente nos meios midiáticos durante a década de 1940, dentro e fora dos Estados Unidos, e que um de seus contos tenha servido de base para o filme *The Killers*, é pertinente pensar que Siodmak tenha se dedicado a um estudo, mesmo que superficial, a respeito de Hemingway e suas obras de maior destaque. Assim sendo, destacamos, para esta seção, dois elementos importantes para a narrativa: o ferimento do protagonista e o par antagônico de mulheres que o cercam.

Conforme discutimos no capítulo 3 desta tese, os heróis de Hemingway são, frequentemente, soldados feridos ou ex-combatentes de guerra que amargam as cicatrizes deixadas pelos horrores da guerra. Aliás, este é um fato do qual o próprio escritor pode se vangloriar. É pouco provável que Hemingway lamentasse o episódio, principalmente, por conta das honrarias e notoriedade pública que recebeu após o ocorrido. Contudo, deixando os comentários à parte, a cicatriz (ou o ferimento) carregada pelo herói de Hemingway é sinal de dor e sofrimento. Sentimentos esses que suplantam a inocência e a esperança de jovens garotos e os lançam ao desalento de uma vida de angústia solitária, para a qual não veem solução.

Na narrativa fílmica, o protagonista também exhibe uma ferida que pode ter influenciado o rumo de sua vida, conforme as figuras 9 e 10:

Figuras 9 e 10 – O ferimento de Ole Anderson



Fonte: *The Killers* (1946).

A cicatriz de Ole Anderson é mostrada pela primeira vez, logo após sua morte, quando Reardon conversa com o médico legista a respeito dos detalhes que levaram o ex-boxeador a óbito. Na ocasião, Nick Adams está presente e, após o comentário do médico, ele fala subitamente: “Fiz algo errado uma vez.” Diante da incompreensão expressa pelos outros dois homens, ele explica que essas teriam sido as últimas palavras de Anderson antes de morrer. Em seguida, na mesma sequência, a cicatriz é destacada em um *close-up*, chamando a atenção de Reardon, e do espectador, para aquele detalhe importante. De que forma a cicatriz estaria relacionada ao seu mal feito do passado? Por que um boxeador, cuja atividade dependia do uso habilidoso de suas mãos, teria uma marca como aquela? Seria aquela a causa de ter abandonado o boxe?

Embora essas perguntas sejam respondidas mais adiante na narrativa fílmica, fica imediatamente clara a relação da cicatriz com o passado misterioso daquele homem. Ela é a manifestação física de uma ferida maior, talvez nem cicatrizada ainda, que Ole carregava dentro de si. A tentativa de viver em uma cidade onde ninguém o conhecia, sob uma alcunha falsificada, era uma tentativa de manter-se afastado daquilo que o afligia e que poderia colocar a fragilidade de sua ferida em risco de uma nova erupção.

Conforme mencionamos anteriormente, a reação de Ole ao perceber a chegada de seus algozes não era de medo ou de surpresa. Ele não esboça nenhuma reação de luta ou de fuga. Isso nos leva a crer que a ferida interna de Ole, diferentemente daquela exibida em sua mão, era mortal e havia, há tempos, lhe roubado o fôlego da vida. Por isso, ele era tão pacato, tão previsível em suas atividades em Brentwood, tão sem forças para esboçar qualquer reação que garantisse uma luta pela sua sobrevivência: ele era um morto em vida. A ferida física o impedira de continuar sua vida no esporte e a ferida emocional o impedira de querer viver.

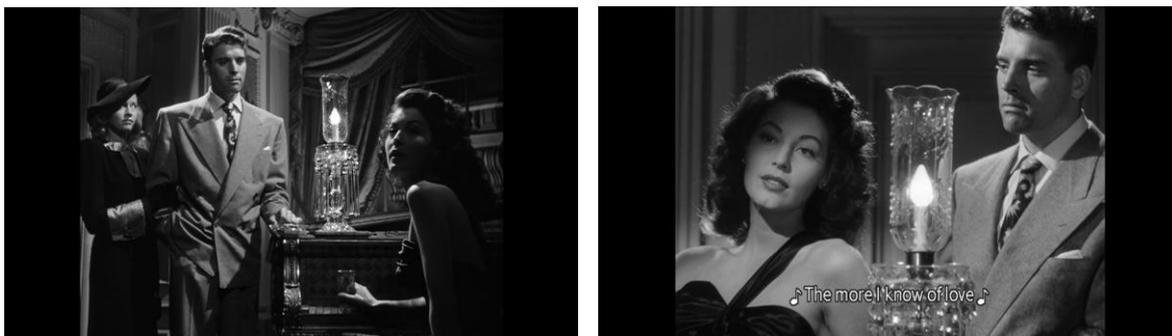
A história da marca em sua mão é revelada pelo terceiro *flashback* da narrativa, no qual Lubinsky, amigo de infância de Ole, relata a última luta importante deste no ringue. Durante essa conversa, tem-se ciência de que Lilly, a atual esposa de Lubinsky, era namorada de Ole à época de seu relato. Na memória de Lubinsky, Anderson aparece no ringue de lutas em um desafio que, pelo comentário dos presentes, deveria ser vitória fácil para ele. No entanto, ele deixa-se golpear até cair na lona e perder a luta. No vestiário, sua equipe tenta descobrir o que houve de errado, mas Anderson permanece em silêncio. Quando um dos auxiliares retira a luva da mão direita do lutador, descobre que ela está gravemente ferida por uma fratura. O diagnóstico médico é de que Ole não voltaria mais a lutar.

Não fica claro na história, mas, aparentemente, ele havia sido ferido para que não ganhasse a luta. É possível que o mercado de apostas do boxe tivesse algo a ver com o assunto. Suponhamos que alguém influente tivesse apostado altas somas em Anderson, logo no início de sua carreira, rendendo altas somas tanto a essa pessoa quanto ao próprio lutador. Não seria de se estranhar que, após ter conquistado algum prestígio por seu desempenho, mais pessoas tenham começado a apostar em suas vitórias, deixando o negócio sem atrativos para o apostador inicial. Tendo um grande número de apostadores a favor de Anderson, a forma mais segura de garantir um retorno lucrativo seria apostar contra ele e garantir a sua derrota. Acreditando que Ole não tenha concordado em participar da jogada por bem, ele teria sido agredido para ficar sem alternativas durante a luta.

O fato é que em nenhum momento ele se revolta ou tenta chamar a polícia para prestar queixa contra o ocorrido. Assim como no momento que antecede a sua morte, o sueco aceita passivamente o fim de sua carreira como lutador. Isso é mais um indício de que ele, de fato, fez parte do esquema de apostas, ao menos enquanto os resultados foram em seu benefício. Ao deixar o local da luta, Lubinsky conversa com o amigo e tenta convencê-lo a entrar para a polícia e tornar-se investigador. Ole recusa o conselho, sob o pretexto de que o salário anual de um policial equivalia a um mês de trabalho nos ringues. A partir desse momento, tomamos conhecimento de que Anderson é ganancioso e que prefere uma vida arriscada de conforto a uma vida modesta e trabalho duro.

Sua primeira chance de escolher entre um e outro caminho é durante a conversa com Lubinsky, que lhe oferece a oportunidade de um emprego estável e uma vida tranquila. No entanto, não demora muito para que ele se encontre diante da mesma estrada bifurcada, de acordo com as figuras 11 e 12, a seguir:

Figuras 11 e 12 – Par feminino antagônico: entre dois caminhos



Fonte: *The Killers* (1946).

As imagens mostradas acima são parte das memórias de Lilly, ex-namorada de Ole e atual esposa de Lubinsky. É ela que narra os acontecimentos do quarto *flashback* no filme. Ela conta a respeito da noite em que deveria ter ido ao cinema com o namorado, porém foi levada a uma festa no apartamento de Jim Colfax, ou Big Jim. Feitas algumas apresentações iniciais, Ole conhece Kitty e fica encantado com os atributos da moça.

Pela conversa inicial travada entre Lilly e Kitty, o espectador pode ser levado a pensar que se trata de um triângulo amoroso: um jovem elegante a ser disputado por duas belas mulheres, mas não é isso que acontece. Na figura 11, Ole é colocado entre duas pessoas distintas, que representam escolhas de vida opostas. De um lado, Lilly é a moça recatada e fiel que espera o compromisso de um casamento e o início de uma família. O figurino usado por ela revela muito acerca de si: a roupa é discreta e um chapéu, posto de lado em sua cabeça, cobre o seu olhar para outra direção, permitindo que ela olhe somente para o namorado. Na imagem mostrada, seu rosto está completamente iluminado em direção a Ole, o que revela sua total honestidade de sentimentos e intenções. Por outro lado, Kitty é a mulher sedutora cujo comportamento ousado e libertino rejeita qualquer oferta de vida tradicional. Ela aparece usando um vestido sensual, que deixa seus ombros e parte do colo à mostra, e um penteado cuidadosamente esculpido para realçar seu olhar enquanto canta ao piano. Nas duas imagens, seu rosto aparece parcialmente escurecido, o que sugere tratar-se de uma mulher que guarda segredos e, portanto, pouco confiável. Está formado o par feminino antagônico de Hemingway: a mulher do lar *versus* a *femme fatale*.

Ocorre que, em Hemingway, essas mulheres não aparecem como oponentes em uma disputa. Na verdade, suas histórias, quando mostram a figura feminina, tendem a utilizar apenas um desses tipos, a mulher recatada ou a mulher fatal. Independentemente de qual

delas apareça na trama, será um problema para o herói: a mulher fatal colocará o herói em perdição e o influenciará a agir de maneira a transgredir seu código de honra; a mulher recatada, por sua vez, engessará o herói em um modelo de vida que o impede de viver seus ideais e também o levará a ferir seu código. Vê-se, portanto, que a figura feminina é duplamente negativa na vida do herói hemingwayniano. O filme, por outro lado, apresenta as duas mulheres como possibilidades de escolhas de vida e, nesse caso, há uma construção de valores em torno do que seria bom ou ruim para a vida de um homem.

Quando Reardon chega à casa de Lubinsky para saber mais a respeito de Ole, o policial o recebe no terraço e chama a esposa para apresentá-la ao investigador. A imagem de Lilly sentada sobre o braço da cadeira de marido, aconchegada em seu ombro, é um dos poucos momentos em que a iluminação proveniente do sol é completa, sem obstáculos, sem nuvens, sem qualquer rastro de sombras. Ela clareia o casal de forma que tudo em sua vida parece alegre e sem arrependimentos. Ao contrário de Ole e Kitty, que sempre aparecem permeados por um jogo de luz e sombras, Lubinsky e Lilly representam o casal que fez a escolha acertada por uma vida modesta, porém muito bem-sucedida.

Essa construção de valores em torno da vida social honesta e de um casamento harmonioso pode estar estreitamente ligada à tentativa de resgate de valores morais norte-americanos após a Segunda Guerra. Após a guerra houve não apenas uma crise econômica no país, mas uma crise moral que levava muitos cidadãos a escolher uma vida de opções escusas, em vez do trabalho regular. Nessa ocasião o Código de Hays, discutido no capítulo 2 desta tese, delineou uma série de princípios que deveriam ser banidos das produções hollywoodianas, dentre eles estão o incentivo ao crime e à dissolução do matrimônio. A vida de Lubinsky e Lilly era, portanto, o reforço de dois padrões muito caros aos norte-americanos: a honestidade e o matrimônio.

Anderson, após ser colocado entre a opção de escolher entre uma vida padrão e outra fora dos valores sociais vigentes, escolhe a segunda opção, conforme a figura 12. Ele se entrega sem reservas a um sentimento de devoção por Kitty que o deixa completamente vulnerável às adversidades que acontecem a partir daquele momento. Além de envolver-se em roubos, Anderson assume um romance com Kitty mesmo sabendo que ela era comprometida com Big Jim. Para livrá-la de um flagrante de joia roubada, Anderson assume a culpa e passa algum tempo na prisão certo de que, ao sair, ela o estaria esperando.

Depois de pagar pelo seu crime, Ole fica sabendo que Kitty voltara para Big Jim, o qual agora convoca um grupo de criminosos para um grande roubo. Impossibilitado de ter a namorada de volta naquele momento, ele aceita tomar parte no plano apenas para ficar perto da moça. Está formado o triangulo amoroso da narrativa, elemento recorrente nas produções de Robert Siodmak. Após tomar conhecimento de como Ole conseguira a cicatriz visível em sua mão direita, o espectador começa a compreender os rumos que levaram à ferida interna mortal do protagonista.

4.1.1.2.3 O protagonista e sua relação com elementos de composição do espaço

Até o momento, tratamos da construção do protagonista em *The Killers* sob o ponto de vista narrativo e a partir de elementos que, neste trabalho, elencamos como hemingwaynianos. Antes de finalizar a discussão a respeito do primeiro filme escolhido pra *corpus* desta pesquisa, no entanto, é necessário olhar para alguns elementos de composição do espaço, utilizados por Siodmak em sua adaptação, que também são úteis para o conhecimento do protagonista e dos conflitos nos quais está envolvido. Neste ponto, o foco incide sobre a música utilizada para compor a narrativa, o espelho e a escadaria, como elementos espaciais de destaque no filme.

Conforme mencionado anteriormente, a música é um recurso estrategicamente trabalhado por Siodmak. Embora em alguns momentos ela não constitua, propriamente, um elemento do espaço, quando não é integrante da realidade vivida pelas personagens (dimensão não-diegética), a música influencia a atmosfera do mundo ficcional quando ouvida pelos indivíduos inseridos na história (dimensão diegética). Por essa razão, a discussão acerca da dimensão não-diegética da música, nesta seção, é um aspecto relevante que não poderia ser desmembrado.

Em *The Killers*, a música “With Plenty of Money and You”, por exemplo, é tocada ao som de piano no Lou Tingle’s Café, no momento em que Lubinsky surpreende Kitty usando uma joia de alto valor que havia sido roubada. O título da música, que foi escrita e composta por Al Dubin e Harry Warren, respectivamente, é bastante sugestivo, uma vez que nesse instante Anderson aparece sorridente, esbanjando simpatia e exibindo roupas caras. Pela maneira como saúda alguns conhecidos, logo ao entrar, ele se mostra habituado a uma vida de luxo e conforto.

O ritmo da música também é alegre, com tempos rápidos que produzem uma sensação de movimentos em forma de pequenos saltos, como aquele movimento feito por uma pessoa exultante de felicidade. É dessa forma que Anderson chega até Lubinsky para cumprimentá-lo. Sua felicidade é exteriorizada pelas roupas em tons claros, que usa naquela ocasião, e pela total ausência de sombras em seu rosto. Seus olhos são expressivos e seu rosto sorridente. É o único momento da narrativa em que Ole aparece genuinamente feliz, é o único ponto alto de sua vida: ele tem a mulher que ama como namorada e, apesar dos meios escusos, atingiu o sonhado sucesso financeiro. Trata-se de um Anderson diferente daquele que aparece no restante do filme. A música, que faz parte do universo das personagens, materializa, ao ouvido de todos os presentes, o sentimento de completude que é irradiado pelo comportamento do protagonista.

A alegria de Ole, entretanto, dura pouco pois, a seguir, Lubinsky ameaça prender Kitty e Ole assume a culpa em seu lugar. Pelo crime, ele passa três anos na cadeia. É lá que ele conhece Charleston, seu companheiro de cela. Durante o tempo em que ficam presos juntos, eles compartilham muito a respeito de suas vidas e acabam criando laços de amizade. Quando o sueco se queixa de não ter notícias de Kitty desde sua prisão, Charleston tenta alertar-lhe acerca da possibilidade de que ela não seja uma companheira confiável. Apaixonado, ele nega a hipótese e tenta justificar a falta de interesse da namorada dizendo que talvez ela estivesse doente ou passando por alguma dificuldade.

Algum tempo após sair da cadeia, Ole é convidado para uma reunião com Big Jim. Ao chegar ao local, ele encontra Kitty, que havia reatado o romance com o antigo parceiro. No quarto ainda estavam Charleston e outros dois homens. O objetivo da reunião era recrutar um grupo para realizar um roubo em uma fábrica. A ação renderia uma alta soma em dinheiro que deveria ser dividida entre todos os participantes.

Quando sondados por Big Jim se estavam interessados no plano, os presentes foram assentindo, cada um em sua vez. Logo após Big Jim, Kitty e os outros dois homens concordarem com termos iniciais da empreitada, Charleston declara que não tomará parte no plano. Ele justifica sua recusa pelo fato de estar em liberdade há pouco tempo e de não querer correr riscos que o coloquem na prisão novamente. Anderson é o último a manifestar-se. Após hesitar, por um breve momento, ele olha para Kitty sentada sobre a cama e decide participar da ação. É nesse momento que começa a tocar a música “I’ll remember April”, melodia utilizada por Siodmak em outras de suas produções.

Nessa cena, a música é utilizada como elemento não-diegético, isto é, apenas o espectador ouve as notas, ela não faz parte da realidade ficcional das personagens. Na versão utilizada em *The Killers*, a melodia é tocada ao som do piano em tempos compassados que criam uma atmosfera de profunda tristeza. É nesse momento que Ole e Charleston se despedem, a última vez que se veem antes da morte trágica do protagonista.

Em suas palavras de adeus, Charleston tenta dissuadir o amigo de sua decisão, explicando-lhe que sua motivação não era o dinheiro, mas a vontade irracional de permanecer perto de Kitty. Nisso, Charleston estava certo. Anderson não analisava os riscos que poderia correr ao executar o roubo, tampouco as consequências que poderia enfrentar, caso uma investigação policial o apontasse como um dos infratores. A pergunta feita por Big Jim e o conselho dado por Charleston são a última oportunidade que Anderson tem antes de arruinar completamente a sua vida. No entanto, seu sentimento por Kitty o deixa tão cego, tão alienado, que ele é incapaz de avaliar a relação risco/benefício do compromisso que acabara de assumir.

Caso recusasse a proposta, como seu ex-colega de prisão fez, ele ainda teria a chance de construir uma vida conforme os padrões sociais vigentes, isto é, ele poderia ter um emprego legalizado, que garantisse seu sustento até chegar a sua aposentadoria, uma esposa como Lilly, que cuidaria dele e da família até o fim da vida, dentre outras conquistas que garantem uma vida tranquila a um homem honesto. No entanto, não é isso que acontece e, como resultado da escolha de Anderson, ouvimos a música que conta ao espectador algo a respeito do protagonista: “I’ll remember April” é uma música melancólica de despedida, mas não se trata do adeus de Anderson a seu amigo Charleston, trata-se, antes de tudo, do adeus de Anderson à última oportunidade de salvar seu destino, de evitar a sua desgraça. Está selada a decadência do protagonista.

Além da música, o espelho também atua na construção da narrativa. Apesar de um simples objeto, sua utilização como parte do espaço onde as personagens transitam é significativa. No *Dicionário Porto Editora*, tem-se que o espelho é “um símbolo da pureza, da verdade e da sinceridade. Traduz o verdadeiro conteúdo dos corações dos homens e também o da sua consciência”⁶⁸. Além disso, o espelho pode, ainda, funcionar como um objeto de previsão que permite um olhar além das aparências. No filme de Siodmak, ele aparece em uma situação importante na trama e revela informações úteis para a compreensão

⁶⁸ Espelho (simbologia). In: Artigos de apoio Infopédia [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$espelho-\(simbologia\)](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$espelho-(simbologia)). Acesso em 23/02/2018.

das personagens e de suas índoles. As imagens encontram-se ilustradas nas figuras 13, 14 e 15, a seguir:

Figuras 13 a 15 – O espelho como elemento espacial



Figura 13



Figura 14



Fonte: *The Killers* (1946).

Figura 15

As imagens acima se referem às cenas de negociação entre Big Jim e seus comparsas para o assalto que pretendem realizar. Note-se que o espelho está presente nas três imagens como parte da ornamentação do local onde as personagens estão. O enquadramento do espelho pela câmera em diferentes momentos não é casual e tenta chamar a atenção do espectador para um detalhe importante: a natureza das personagens.

Na figura 13, Jim Colfax e Blinky Franklin (Jeff Corey) aparecem pelo reflexo do espelho, posicionado em um móvel atrás de Dum-Dum Clarke (Jack Lambert). Nesse momento, eles discutem a respeito da parcela que cada um receberá do montante do roubo. Dum-Dum protesta porque Colfax exige a maior parte do dinheiro, enquanto os outros devem dividir o restante em partes iguais. Após condicionar a participação dos presentes à aceitação do acordo naqueles padrões, Blinky tenta acalmar os ânimos dizendo que a quantia será suficiente para que todos obtenham um lucro satisfatório.

Quando o reflexo dos dois é exibido no espelho, sua imagem sugere a natureza de sua índole: homens do crime, inescrupulosos, dissimulados e perigosos. Eles encaram seu

reflexo com bastante naturalidade porque nenhum deles nega a sua essência. Cada um deles tem ciência do tipo de indivíduo que é e do que é capaz de fazer nas mais diversas situações.

Da mesma forma, Kitty também contempla sua face, figura 14. Isso acontece algumas horas antes da realização do assalto. Naquela situação, Kitty reclama do comportamento de Colfax e insinua que ele não deveria ficar descontrolado tão perto da execução do plano. Irritado por ter sido advertido na frente dos companheiros, ele ameaça bater em Kitty. Ole envolve-se imediatamente e ameaça Colfax, caso ele execute sua agressão. Reprendido pelos demais colegas, por se tratar de uma discussão entre casal, Ole fica ainda mais constrangido ao ser recriminado também por Kitty. Após esse momento, ela se vira para recompor o penteado do cabelo em frente ao espelho.

Sabendo de tudo o que Kitty havia feito a Ole até aquele momento da narrativa, é impossível que o espectador tenha qualquer tipo de ilusão em relação à moça. Trata-se de uma mulher hipócrita, manipuladora, infiel e volátil que não se importa com os sentimentos dos que estão ao seu redor e é capaz de usá-los para conseguir seus propósitos. É essa a Kitty que é revelada, em parte, até aquele momento da narrativa, e que será completamente mostrada ao final da trama. Outro caso de ser humano corrompido a par de sua essência e sem qualquer propensão ao remorso, assim como seu companheiro Big Jim.

Por fim, tem-se a figura 15 do conjunto de imagens acima, em que Anderson aparece na frente do espelho e ao lado de Dum-Dum. No reflexo do espelho, sobre o ombro direito de Anderson, é mostrado o rosto de Big Jim. Essa disposição das personagens na cena, aliada ao uso do espelho, pode antecipar informações a respeito da trama se o espectador estiver atento às pistas mostradas pelo narrador, ou seja, a câmera.

Diferentemente das outras personagens, Ole não fica de frente para o espelho. Essa atitude pode sugerir uma característica pessoal importante de Anderson. Talvez, ele nunca tenha feito uma reflexão a respeito de sua natureza. Sua ingenuidade em relação à natureza humana chega ao nível da infantilidade e, por essa razão, sua percepção acerca das sutilezas dos comportamentos pode ter sido limitada, também sua capacidade de avaliar a ampla variedade de personalidades que a humanidade é capaz de abrigar. A impressão que se tem é de que, para Anderson, todas as pessoas são honestas e verdadeiras em seus propósitos, mesmo que suas atitudes mostrem o contrário, como no caso de Kitty.

Na narrativa fílmica, o protagonista é capaz de envolver-se com um grupo de contraventores como se lealdade fosse a palavra de honra entre eles. Embora haja exceções,

nessa categorização, como Charleston, que se redime de seus erros, passa a viver honestamente e preza, verdadeiramente, pela amizade e bem estar de Ole, a norma é que criminosos tendem a importar-se somente consigo e ninguém mais. Se Anderson tivesse refletido a esse respeito, ele seria capaz de perceber, com certa antecedência, que sua natureza íntima não era má, não era a mesma daquelas outras pessoas. Ele teria percebido que seu único problema era estar no caminho errado e, talvez, ainda tivesse a oportunidade de reconstruir uma vida melhor, assim como seu ex-companheiro de cela, Charleston.

A falta de conhecimento a respeito de si e do próximo leva Ole a evitar seu reflexo no espelho e a ignorar o que aquele objeto, aparentemente, desprezioso era capaz de mostrar. Em outras palavras, a falta de autoconhecimento leva à falta de conhecimento acerca do outro. Se Anderson fosse um homem mais maduro emocionalmente, ele poderia encarar o espelho e, então, ver Big Jim às suas costas a espreitar-lhe.

Foi mostrado anteriormente que Big Jim, Kitty e Blinky eram de natureza corrupta e que eles tinham consciência desse fato, razão pela qual eles não recebiam fitar o autorreflexo no espelho. Contudo, é possível elencarmos tal natureza em uma ordem crescente de deslealdade. Blinky e Dum-Dum são contraventores sob o ponto de vista social. Eles não seguem as leis que organizam a sociedade e as violam para alcançar um padrão de vida mais confortável. No entanto, sua natureza não os levaria a romper com a ética de fidelidade firmada no grupo. Big Jim e Kitty, por outro lado, são contraventores sob o ponto de vista moral. Além de serem infratores legais, o casal é também violador do código de confiança que deveria garantir o sucesso da empreitada do grupo. Blinky e Dum-Dum são criminosos sociais, mas leais ao pacto de ação estabelecido para a empreitada. Big Jim e Kitty são criminosos morais, pois são capazes de trair todo o grupo para obter vantagem econômica.

Essa degradação moral fica clara quando a imagem de Colfax aparece no espelho espreitando sobre o ombro de Ole. No filme, isso é um indício de que ele vai agir pelas costas do sueco e pegá-lo de forma desprevenida. Embora o espectador, até então, não saiba como isso vai acontecer, é uma pista importante e que pode colocá-lo em situação de vantagem em relação ao investigador, que apenas ouve a história sem ter a oportunidade de ver os fatos pela lente da câmera e, portanto, acessar detalhes fornecidos por elementos espaciais, como é o caso do espelho.

Faz parte do gênero *film noir* a estratégia de manter o mistério até os momentos finais da narrativa. De fato, as informações centrais para a solução do caso somente são fornecidas nos últimos dez minutos do filme. No entanto, poucos instantes após o reflexo de Colfax aparecer no espelho, o que sugere uma provável traição a Anderson, é exibida a cena em que o mentor do grupo ameaça agredir Kitty. Somente mais adiante é possível ter certeza dessa informação, porém a briga entre o casal é uma farsa dos dois. Colfax precisava ter certeza do quão longe Anderson seria capaz de ir pelo amor que tinha pela moça. Quando o ex-boxeador interfere no conflito e desafia o poder de Colfax, mesmo sabendo que qualquer agressão sua ao chefe resultaria em severa punição, ele tem a confirmação de que Ole seria capaz de ir até às últimas consequências por seu amor.

A partir desse momento, Big Jim e Kitty traçam um plano para enganar todo o grupo e ficar com todo o dinheiro sem que ninguém suspeitasse de suas verdadeiras intenções. Após o roubo, Kitty vai até o quarto onde Anderson estava hospedado alertá-lo de que Big Jim e os demais pretendiam enganá-lo e deixá-lo de fora na divisão do dinheiro. Influenciado pela moça, Anderson vai até o ponto de encontro marcado, rouba todo o dinheiro. Na certeza de que, a partir daquele instante, ele poderia viver feliz ao lado da mulher que amava, ele vai ao encontro de Kitty para que possam fugir juntos. Para o desespero do protagonista, ele descobre que, na manhã seguinte, Kitty havia fugido levando toda a quantia consigo.

Para Dum-Dum e Blinky, Anderson era um traidor ambicioso que havia enganado todo o grupo para fugir sozinho com todo o dinheiro roubado. Para Anderson, ficara a triste e amarga desilusão que, naquele momento mais do que nunca, trazia às claras a verdadeiro caráter de Kitty e a certeza de que ela nunca o amara. Tudo o que ela fizera foi aproveitar-se do sentimento que ele nutria por ela para manipulá-lo. Ele, cego, confiara na moça plenamente e, por isso, amargava a dor do duro golpe que acabara de sofrer. Daquele momento em diante, permanecer na cidade era um perigo: de um lado, Dum-Dum e Blinky querendo vingar-se pela suposta traição, de outro lado, Colfax que tentaria eliminar a única testemunha que poderia provar os verdadeiros mentores de toda a trama: Kitty e ele. Isso sem contar que as investigações policiais que, desde o roubo, estavam em andamento.

Esses detalhes, conforme mencionado, somente são esclarecidos no final da trama, porém a pista de que um plano de conspiração está em andamento na narrativa é fornecida ao espectador com bastante antecedência. Nada é mencionado pelos diálogos entre

as personagens ou destacado por meio de um *close-up* direcionado pela câmara. Uma vez que as cenas discutidas são trabalhadas no plano aberto e médio, é necessário que o espectador se debruce sobre os componentes do espaço para conseguir mais do que, aparentemente, é mostrado.

Outro elemento marcante na composição do espaço na narrativa é a presença de escadarias. Conforme mencionado anteriormente, as escadas são um recurso arquitetônico recorrente nas produções dirigidas por Siodmak. É importante frisar que o uso desse elemento não é uma particularidade do diretor alemão. Hitchcock, por exemplo, também explorou esse componente espacial em vários de seus filmes. De acordo com Baldaia (2012), a escada é importante na composição de uma cena, pois, no cinema:

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

Baldaia sugere que o uso da escadaria no cinema pode ser relacionado a estados psicológicos e ao clímax da trama. A escada é vista como uma ponte, um elo entre um estado superior e um inferior, ou entre uma dimensão exterior e uma interior. No caso da relação entre superior/inferior, um indivíduo pode ser regenerado e atingir a uma condição mais digna como ser humano se seu movimento nos degraus for ascendente. Caso o deslocamento da personagem siga o sentido contrário, pode-se inferir que isso representa sua degradação moral e/ou social. No que diz respeito à ligação entre exterioridade e interioridade, pode-se considerar um momento depressivo da personagem envolvida na cena ou, ainda, um isolamento voluntário para reflexão e tomada de decisão se seu movimento for ascendente. Uma locomoção na direção oposta, entretanto, sugere uma atitude de abertura para o mundo. Isso pode ocorrer após a recuperação de alguma doença ou a tomada de decisão para a solução de algum problema.

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

Figuras 16 e 17 – A escadaria como elemento espacial



Fonte: *The Killers* (1946).

Figura 16



Figura 17

A figura 16 mostra Al e Max adentrando o mundo particular de Ole. Antes, ele havia se retirado do meio em que vivia e mudado para outra cidade com o propósito de isolar-se de tudo o que havia passado e das pessoas que conhecia. Quando é reconhecido por um cliente no posto de combustíveis, ele entende que não há como evitar um reencontro com o passado e decide recolher-se em seu quarto para aguardar os acontecimentos. Talvez ele não quisesse mais encontrar os conhecidos de Brentwood para não ter que lhes dar explicação a respeito da pessoa que ele dizia ser, mas não era. É possível que estivesse envergonhado por ter enganado todos naquele lugar, onde havia sido tão bem tratado. Afinal, os homens na lanchonete haviam passado por uma situação de perigo por sua causa e, ainda, corrido o risco de ir avisá-lo a respeito do que estava prestes a acontecer. Tudo na esperança de que ele fugisse para salvar a sua vida.

No entanto, sua atitude de reclusão não é apenas física, é também um recolhimento de natureza simbólica. Ele decide, talvez pela primeira vez na vida, ficar a sós e pensar a respeito de tudo o que acontecera nos últimos anos, a respeito das decisões que tomara e que o fizeram chegar àquela situação, a respeito dos sentimentos que o motivaram a cada escolha e de como tudo poderia ter sido diferente, caso não tivesse sido tão ambicioso e ingênuo. A maneira como comprometera sua carreira no boxe, como tratara Lilly e a trocara por uma mulher que nunca o amara e fora capaz de traí-lo para ficar com outro homem. Kitty havia deixado Big Jim para ficar com ele e, depois disso, o abandonado na cadeia para cumprir uma pena que deveria ser dela, não dele. Como ele não percebera o caráter traiçoeiro dela antes? Quando descobrira que ela o havia deixado na cadeia para retomar sua relação com Big Jim, ele devia saber: Kitty não era confiável, ela não o amava. Na reunião que tivera naquele quarto de hotel com Colfax e os outros, deveria ter tomado a mesma decisão de

Charleston e rejeitado a proposta do assalto. Em vez disso, decidira mais uma vez ficar ao lado de Kitty e esperar que fosse retribuído por seu sentimento.

Pela maneira como Anderson estava deitado sobre a cama, instantes antes de Al e Max chegarem, o espectador é levado a entender que sua conclusão tenha sido de que tudo foi em vão. Nada mais decepcionante para um ser humano do que perceber que todos os esforços empregados na tentativa de uma conquista fracassaram. Na verdade, era isso o que ele era: um fracasso. Nada do que fizera valia a pena, por que, então, continuar fugindo? Sem encontrar algo que justificasse a sua existência, ele resolve entregar-se ao destino que, mais cedo ou mais tarde, o encontraria de qualquer maneira: a morte.

Apesar de todos os subtemas que pairam a narrativa, pode-se dizer que o fio condutor central da trama é: todo criminoso é punido, não importando a motivação do crime. Em um período pós-guerras, quando a juventude ainda amarga os traumas vividos em campo de batalha e as famílias lamentam a perda de maridos e filhos, é compreensível que alguns valores se percam ou se modifiquem. Isso porque a sociedade precisa lidar com consequências advindas da guerra e que perduram por algum tempo até que as políticas de governo e instituições sociais consigam desenvolver políticas de solução de problemas e tratamento social.

A difícil condição econômica, que atingiu os países após os conflitos mundiais, afetou tanto as ofertas de emprego, quanto as condições de sobrevivência para aqueles que retornaram para suas casas com alguma limitação física ou psicológica. Diante desse caos social, era natural que os cidadãos, desprovidos de direitos ou quaisquer tipos de garantias, procurassem alternativas de sustento para si e suas famílias. Conforme tratado anteriormente, o crime organizado surgiu como uma dessas possibilidades.

Mostrou-se no capítulo 2 desta tese que o cinema atua ativamente na formação, destruição e reconstrução de padrões morais e sociais. Os temas trabalhados nas produções fílmicas nunca são vazios de intenção. Eles podem servir tanto ao propósito de um grupo mais restrito, quanto ao da esfera governamental que dirige o país. Considerando o rígido controle estabelecido pelo Código de Hays nos Estados Unidos, naquele momento, é possível conjecturar que *The Killers* tenha servido aos interesses do governo, no que diz respeito a reconstruir os valores norte-americanos abalados pelos conflitos.

Nesse sentido, o filme de Siodmak enfatiza esse tema social, destacando a importância do trabalho honesto e, por conseguinte, a intolerância em relação a ações ilegais.

Isso pode ser confirmado na maneira como a narrativa fílmica constrói suas personagens e seus destinos. Um indivíduo corrompido, como Charleston, por exemplo, tem a chance de regenerar-se após cumprir a pena por seus delitos anteriores. Big Jim, Dum-Dum e Blinky, dada à sua natureza violenta e sem perspectiva de reabilitação, são punidos com a morte. Kitty, por sua vez, cuja natureza não é propriamente violenta, mas dissimulada e traiçoeira, também não fica impune e, sem conseguir que Big Jim a inocente antes de morrer, é pega pela polícia no final da narrativa.

Anderson, no entanto, é um caso mais amplamente desenvolvido com mais detalhes, o que o particulariza dentre as demais personagens por mostrar um pouco dos conflitos e das pressões que atingem o homem moderno. Como mostrado, o protagonista não é um indivíduo essencialmente mau. Ele é, antes de tudo, um homem perdido, sem a convicção de padrões morais que pudessem auxiliá-lo na tomada de decisões. Vulnerável, moralmente, Anderson deixa-se conduzir pela impetuosidade da ambição e da paixão. Mesmo assim, sua ambição não atinge um patamar tão violento ao ponto de torná-lo um assassino. Suas ações são sempre na intenção de um retorno econômico satisfatório, que lhe proporcionasse um padrão de vida estável, em um curto espaço de tempo.

Dada a essa natureza mais fragilizada de Anderson, é natural que o espectador estabeleça laços de simpatia com o protagonista ao longo da narrativa. Caso Anderson fosse morto no final da trama, isso poderia gerar algum tipo de indignação por parte do público e, por consequência, algum tipo de rejeição à produção. Como seria possível que um homem como ele tivesse o mesmo fim de personagens, tais como Big Jim, Dum-Dum e Blinky? Afinal, Anderson jamais matara ou agredira ninguém gratuitamente. Além disso, havia sido vítima de uma intriga planejada por Big Jim e Kitty. Talvez essa tenha sido uma das razões para que a morte de Anderson tenha sido mostrada logo nos primeiros minutos do filme: um homem, aparentemente, inofensivo é morto violentamente sem qualquer explicação, mas por quê? Está garantida a curiosidade do público para os minutos restantes.

Quando os demais criminosos são punidos, o espectador sente-se contemplado sob dois aspectos: primeiro, porque são criminosos e merecem castigo pelos seus atos e, segundo, porque a morte de Anderson foi vingada. Entretanto, paira uma pergunta que inquieta a mente do espectador: por que Anderson tinha que morrer? Uma reflexão que pode ser feita a partir desse questionamento é: todos são punidos pelos seus atos. Mesmo pessoas boas, que se deixam corromper, respondem pelas suas escolhas. O protagonista teve

oportunidades para fazer escolhas e tomar rumos diferentes daqueles que ele tomara na trama, mesmo que ele tenha sofrido a influência do meio ou de outros indivíduos ao seu redor, a decisão cabia a ele. Sob esse ponto de vista, as consequências que ele sofre são fruto de suas escolhas e não obra injusta do destino.

Uma vez explorada a construção da personagem em *The Killers*, cujo tema central gira em torno da punição por crimes cometidos, interessa-nos, ainda, investigar como o protagonista é construído no filme *The Snows of Kilimanjaro*, também baseado em uma das obras de Hemingway.

4.1.2 O princípio do Iceberg em *The Snows of Kilimanjaro*, por Henry King

The Snows of Kilimanjaro foi produzido por Henry King em 1952. O filme estreou para o público norte-americano no dia 18 de setembro de 1952, no Teatro Rivoli. Apesar de criticar a forma como o filme se aproxima do conto de Hemingway, o jornalista do *The New York Times*, Bosley Crowther (1952) define a produção como uma trama “tensa e que encanta os olhos”⁶⁹.

Ainda para o crítico, o filme não explora a tensão psicológica da ferida do protagonista e suas consequências, mas centraliza a trama na vida boêmia europeia e em um caso amoroso mal resolvido entre o herói e a *femme fatale* da narrativa. Contudo, Crowther enaltece a fotografia, a trilha sonora e a interpretação dos atores como ponto forte da produção de Henry King.

Conforme levantamento realizado pelo *Rotten Tomatoes*, o filme recebeu nota seis (6,0) dos espectadores que participaram da pesquisa. Além disso, parece não haver um consenso entre os críticos a respeito da produção. Em uma das análises a respeito do filme, no mesmo site, Dennis Schwartz, inicia sua crítica sob o título “O elenco de estrelas torna a produção mal feita apreciável”⁷⁰. Parece que, novamente, a opção de King, por um final diferente daquele trabalhado por Hemingway, causou certo dissabor entre os apreciadores do conto.

⁶⁹ [...] “it comes out a taut, eye-filling film”.

⁷⁰ “The star-studded cast makes the flawed film watchable”. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/snows_of_kilimanjaro/. Acesso em: 28/02/2018.

Outro *website* de apreciação crítica a respeito de filmes clássicos, *Turner Classic Movies*⁷¹, destaca a mesma observação de Crowther e Schwartz acerca da diferença entre os finais do conto e do filme. A esse respeito, a nota assinala que Hemingway havia, inicialmente, vendido os direitos autorais do conto para o produtor Mark Hellinger (o mesmo produtor que trabalhou com Siodmak em *The Killers*) em 1947. Uma vez que Hellinger desistiu de executar o projeto, ele retornou os direitos ao escritor, que vendeu novamente os direitos autorais no ano seguinte, desta vez, para a Twentieth Century-Fox pelo valor de 125 mil dólares. Uma vez que tenha abdicado inteiramente dos direitos autorais da obra, não havia razão para Henry King prender-se a qualquer exigência de Hemingway ou de qualquer outra personalidade que não fossem os financiadores de sua produção.

Não obstante a cessão dos direitos autorais de suas obras aos grandes estúdios de Hollywood, Grissom (2012, p. 70) lembra que, após perceber o sucesso obtido pelas adaptações e que sua imagem passou a ser, frequentemente, relacionada a elas, tanto nas películas quanto pela mídia e crítica vigente, Hemingway não hesitou em querer manifestar-se durante a execução dos projetos, fazendo sugestões relacionadas ao roteiro e à escolha do elenco. Em *The Snows of Kilimanjaro* não foi diferente; embora não tenha conseguido influenciar no desfecho planejado por King para o protagonista, ele fez o possível para que Ava Gardner fosse escalada para interpretar a *femme fatale* Cynthia Green.

Essa adaptação de Henry King parece não ter recebido muita atenção por parte da crítica especializada e possui poucos estudos mais aprofundados a seu respeito, além da fotografia, da trilha sonora e do trabalho realizado pelos atores. No entanto, a nota no *Turner Classic Movies* mostra que *The Snows of Kilimanjaro* ficou entre as três produções mais assistidas no ano de 1952 e faturou mais de seis milhões e meio de dólares.

É interessante observar que Henry King, o roteirista Casey Robinson e o ator Gregory Peck trabalharam juntos em *The Macomber Affair* (1947), também adaptação de um dos contos de Hemingway. Nessa produção, King não atuou como diretor, apenas colaborou na edição. Dez anos mais tarde, King dirigiu Ava Gardner em outra adaptação hemingwayniana, desta vez, em *The Sun Also Rises*. A recorrência dos atores nos filmes, bem como de parte da equipe, reforça a construção de alguns estereótipos, no caso de Gregory Peck e Ava Gardner, o estereótipo de herói indestrutível e de *femme fatale*, respectivamente (GRISSOM, 2012, p. 70).

⁷¹ Disponível em: <http://www.tcm.com/tcmdb/title/90638/The-Snows-of-Kilimanjaro/notes.html>. Acesso em 28/02/2018.

Antes de analisar como a escolha dos atores e a sua atuação influencia na construção da personagem em *The Snows of Kilimanjaro*, é necessário um olhar mais específico a respeito das principais características de King como diretor. Essas informações são importantes para a análise de outros aspectos da narrativa fílmica, os quais são discutidos logo após tratarmos do referido diretor.

4.1.2.1 O diretor e suas produções em Hollywood

Henry King é considerado um dos pioneiros dos filmes norte-americanos. Segundo Maslin (1982), King dirigiu mais de cem filmes, dentre os quais estão várias adaptações de obras literárias, uma de suas especialidades. *A Bell for Adano* (1945 – baseado na obra homônima de John Hersey), *The Sun Also Rises* (1957 – adaptação também homônima de um romance de Ernest Hemingway) e *Tender is the Night* (1962 – mesmo título da obra de F. Scott Fitzgerald) estão entre as adaptações literárias de grande sucesso em Hollywood. Cinco anos antes, ele já havia adaptado outro trabalho de Hemingway, *The Snows of Kilimanjaro*, objeto em estudo nesta tese.

Com base nos títulos dos filmes de King, que foram adaptados de obras literárias, é possível observar que os títulos literários foram mantidos. Essa medida pode ter sido uma forma de recorrer ao prestígio público das obras, e de seus respectivos autores, como instrumento de divulgação dos filmes junto ao público da época. Era uma forma de levar os leitores dessas obras ao cinema, garantindo, assim, um retorno de bilheteria considerável. Além disso, a divulgação do nome do escritor literário junto ao título do filme facilitava a conquista de novos leitores. Essa relação assegurava um fomento recíproco entre os sistemas cinematográfico e literário, conforme discussão no capítulo 2 com base em Even-Zohar (1990).

Na opinião de King, a relação de um diretor com o meio cinematográfico deveria ser pautada pelo sentimento de amor à pátria. Por essa razão, todo trabalho deveria prezar pela manutenção da indústria como um bem nacional (MASLIN, 1982). Sendo contemporâneo de Griffith e adepto dos padrões clássicos de Hollywood, sua declaração a respeito do papel do diretor sugere uma preocupação com o uso do cinema como instrumento de propagação e manutenção de valores morais e sociais caros à nação.

Por ocasião de uma retrospectiva do trabalho de Henry King em 1978, o Museu de Arte Moderna (MOMA) norte-americano publicou um artigo a respeito do diretor. Nesse texto, é traçado um perfil a respeito de sua origem e suas principais características como profissional. O evento foi, na verdade, uma retratação da nação norte-americana em reconhecer a importância de King somente após ele ter sido agraciado, um ano antes, com honrarias pelo *British Film Institute*. Como compensação, o diretor foi convidado para um ciclo de palestras em que seriam exibidos 45 dos filmes sob sua direção em um período de sete semanas.

O diretor, notadamente recluso e com limitadas aparições em público, nasceu em Virgínia, nos Estados Unidos. Desde cedo, mostrou interesse pelas artes cênicas, contudo, nenhum de seus antepassados havia seguido, antes, a carreira no teatro. Seu pai era fazendeiro e também trabalhou como advogado para a companhia ferroviária. O avô foi primeiro tenente do exército e atuou na Guerra Civil sob o comando do líder das tropas no estado, Robert Lee. O plano inicial da família para a carreira de King era que ele estudasse para ser ministro religioso na igreja Metodista; no entanto, mesmo contra a vontade dos parentes, ele se dedicou ao teatro.

King atuou no teatro e no cinema até conseguir a oportunidade de envolver-se com a edição de filmes. Por fim, recebeu a oportunidade de dirigir seus filmes. Conforme os diretores do MOMA, King está entre os diretores que difundiram a fama de Hollywood ao redor do mundo. Afora a paixão pelos estúdios de gravação, King, ainda, dedicava-se ao golfe, à natação, à corrida de automóveis e à leitura. Esta última atividade rendeu-lhe bastante conhecimento acerca da literatura e ajudou-o a organizar os projetos fílmicos que envolviam a adaptação literária.

Apesar de tentar manter sua imagem sob certa discrição, mesmo em um ambiente tão propenso a egos enaltecidos, Henry King recebe os créditos de ter descoberto vários dos talentos que enfeitaram as telas de Hollywood por muito tempo. Foi ele quem revelou nomes, tais como Richard Barthelmess (destaque do cinema mudo), Ronald Colman (que recebeu Oscar de melhor ator em *A Double Life*, 1947, e outras indicações por trabalhos posteriores) e Gary Cooper (talvez, o mais famoso deles, vencedor do Oscar de melhor ator por duas vezes, com atuação em mais de cem filmes).

Além de sua habilidade em descobrir talentos, o artigo do MOMA define ainda King como um artista pela forma particular como ele se apropriava de algumas inovações

técnicas do meio cinematográfico, tais como a aceleração temporal na narrativa, a montagem paralela e alternada e a contraposição sonora. O trabalho realizado em uma grande diversidade de gêneros fílmicos trouxe reconhecimento público de sua versatilidade profissional. Ao longo de sua carreira em Hollywood, King dirigiu produções que variavam de dramas (*Little Old New York*, 1940) e romances (*The Sun Also Rises*, 1957) a filmes de faroeste (*The Gunfighter*, 1950), de cunho religioso (*The Song of Bernadette*, 1945) e até mesmo musicais (*Alexander's Ragtime Band*, 1938).

King foi um dos primeiros diretores a gravar cenas de seus filmes em outros países. *The White Sister* (1923), por exemplo, foi filmado na Itália além das fronteiras dos Estados Unidos. A forma como King posicionava a câmera durante as gravações fez com que o crítico Scott Eyman a classificasse como “insistente e contemplativa”, conforme apontamentos do MOMA. Para o crítico, o uso consciente da câmera, aliado à habilidade de editar as imagens, resultavam em trabalhos equilibrados, simétricos e de fácil compreensão.

Ainda segundo os diretores do MOMA, King é conhecido por um estilo direto e moderado, cuja intenção sempre foi realizar trabalhos que fossem palatáveis ao gosto do seu público. Contudo, mesmo tendo esse cuidado em não chocar seus espectadores, King não se eximia de tratar acerca de temas polêmicos em suas obras. Como exemplo de seu compromisso com os temas sociais, Grissom (2012, p. 129) discute o filme *Tender is the Night* (1962), o último trabalho de King cuja idade beirava os 75 anos. O filme é uma adaptação do, também, último romance homônimo de F. Scott Fitzgerald. De acordo com a pesquisadora, o romance era uma obra tensa em função dos temas abordados (preconceitos racial e homoafetivo e o indigesto tema de abuso sexual entre pai e filha) e da densidade psicológica que envolvia as personagens. Era considerada uma obra difícil de ser adaptada para o cinema e, se fosse, certamente seria uma produção inapropriada para o público da década de 1960.

O filme dirigido por King narra a história de Nicole (Jennifer Jones), uma multimilionária com sérias perturbações psicológicas em decorrência de seu relacionamento com o pai, anos antes. Em razão de seu estado mental, sua irmã Baby, que atuava como sua responsável legal, autorizou sua internação em diversas clínicas, contudo, foi em uma clínica suíça que Nicole conseguiu algum progresso em seu tratamento. Graças à atenção recebida do doutor Dick Diver (Jason Robards), um dos psiquiatras, Nicole consegue recuperar-se em

pouco tempo. Pronta para aproveitar sua vida, livre dos traumas que antes a assombavam, Nicole e Dick iniciam uma relação amorosa e se casam.

Insatisfeito com a relação do casal, o responsável pela clínica adverte o psiquiatra de que Nicole não está totalmente restabelecida e que seu deslumbramento pelo marido duraria apenas até ela descobrir que ele era imperfeito e suscetível a erros. A situação para Dick fica ainda mais complicada porque sua dedicação ao tratamento da esposa fez com que ele se afastasse dos outros pacientes, deixando-o totalmente dependente de Nicole tanto financeira quanto sentimentalmente. Trata-se de uma relação de degradação, isto é, quem antes controlava a situação, passa a ser controlado.

Quando percebe a situação delicada que vive em seu casamento, Dick tenta voltar às suas atividades como psiquiatra na clínica, agora sob sua direção e de outro colega doutor Franz (Sanford Meisner). Contudo, a partir desse ponto, as coisas não acontecem como Dick planejara e diversas crises se desdobram. Além dos temas mencionados, que conduzem a narrativa, King trabalha a evolução, ou ruína, psicológica das personagens. Ele mostra como a personalidade de cada indivíduo se manifesta em situações de tensão e as implicações externas e internas de suas atitudes. Além da interpretação dos atores aliada ao excelente trabalho de montagem, Grissom (2012) destaca o uso da trilha sonora como elemento marcante na intensificação da angústia psicológica.

Apesar dos desafios apresentados pela obra de Fitzgerald, Grissom (2012) enaltece as escolhas do diretor as quais resultaram em uma produção conforme os padrões e valores sociais da época sem, entretanto, deixar de explorar, ainda que discretamente, os temas pensados pelo escritor do romance. Dentre as estratégias utilizadas por Henry King, no filme, estão a suavização dos temas em pauta por meio da sutileza de várias cenas, que sugerem a informação ao invés de declará-las, e o uso da trilha sonora para intensificar a carga psicológica da narrativa. Como resultado, o filme conseguiu atrair um público heterogêneo e numeroso, o que permitiu a King encerrar sua carreira de forma bem sucedida.

Apesar de chegar ao fim de sua carreira com êxito, a idade avançada não foi o único motivo que levou King a aposentar-se. Em seu estudo, Grissom (2012, p. 122) relata que o diretor queixava-se constantemente das interferências que recebia em seus trabalhos. Em *Tender is the Night*, por exemplo, o produtor Selznick sentiu-se à vontade para trabalhar juntamente com King e realizar interferências diretas nas etapas de escolhas de atores, definição dos diálogos para as filmagens, edição e montagem, além de exigir uma duração

maior das cenas em que Jennifer Jones, atriz que interpretou Nicole, aparecia. Mesmo que o relacionamento pessoal de Selznick com Jones explicasse seu interesse em beneficiar a atriz, isso não justificava o cerceamento da liberdade de trabalho de King.

Não era a primeira vez que Henry King enfrentava dificuldades como essas. Ao longo do tempo em que trabalhou em Hollywood, ele precisou lidar com esse tipo de situação. Apesar de sua natureza tranquila, os embates e as discussões de convencimento, a respeito das decisões mais viáveis para cada produção, eram desgastantes para o diretor. Então, após do trabalho realizado em 1962, ele encerrou sua contribuição nos estúdios da Twentieth Century-Fox.

Embora as fontes consultadas não ofereçam um estudo mais detalhado a respeito da estética do diretor, as informações gerais acerca de sua formação familiar, sua postura pessoal e suas habilidades técnicas foram úteis durante o estudo de um dos filmes de sua autoria, escolhido para o *corpus* desta pesquisa. Na próxima seção, veremos como esses aspectos podem ser relacionados à produção do filme *The Snows of Kilimanjaro*, como eles podem ser interpretados na narrativa fílmica e que tipos de associações podem ser feitas com a obra literária homônima de Hemingway.

4.1.2.2 *Do conto para a tela*

A narrativa do filme *The Snows of Kilimanjaro* se inicia com a imagem do monte Kilimanjaro enquanto o espectador ouve uma narração em *voice over*. Nesse momento inicial, a personagem principal, Harry (Gregory Peck), cita o mesmo texto que inicia o conto. Em seguida, ele aparece entre agonias e lembranças em uma maca, no meio de um acampamento em um país da África, sob os cuidados de sua esposa Helen (Susan Hayward). Harry sofre com uma ferida na perna causada durante o safári e aguarda socorro para tratamento na cidade.

Não fica claro na narrativa fílmica como a ferida infeccionou a ponto de evoluir para uma gangrena, porém, pelas cenas, imagina-se que tenha sido consequência de um mergulho em um rio de águas lamacentas logo após ter ferido a perna. Naquela ocasião, Harry e Helen faziam uma expedição ao longo do rio para filmar os animais da região. Quando encontram um grupo de hipopótamos atravessando a correnteza, o movimento da água

balança o bote e arremessa um dos nativos, que acompanhavam o grupo, no rio. Harry mergulha na água para salvar o homem em uma atitude destemida. É possível se pensar que a consequência desse ato heroico tenha sido uma grave infecção da ferida em sua perna.

Durante o sofrimento causado pela gangrena, o herói relembra sua vida no passado, marcado pela glória, e o compara à frustração de sua vida no presente. Entretanto, diversamente do conto, cuja tensão psicológica é movida pelo arrependimento de ter abandonado sua vocação de escritor em troca de uma vida de luxos ao lado de uma mulher rica, o eixo gerador de toda a sua reflexão, no filme, é uma relação amorosa anterior que não consegue esquecer para viver seu casamento com Helen. Essa mudança pode ter sido realizada para que o filme se enquadrasse nos padrões de Hollywood daquela época, cujo elemento narrativo, frequentemente, presente era o desdobramento da relação amorosa do protagonista ao longo da trama. Além disso, considerando a natureza melodramática da adaptação, o apelo a um coração partido poderia influenciar a empatia do público em relação ao sofrimento de Harry.

Quanto ao tempo e o espaço, o espectador de *The Snows of Kilimanjaro* não tem dúvidas de que a narrativa se divide entre presente e passado (mostrado por meio de *flashbacks*) e se passa em três lugares distintos (França – Paris, Espanha e África). Assim como no conto, os *flashbacks* organizam a narrativa permitindo que o público tenha acesso às lembranças do herói. Quanto ao espaço, o diretor optou por mostrar espaços característicos de cada local, ou seja, a Torre Eiffel representando Paris, as touradas típicas da Espanha e as savanas da África. Esse recurso estimula o espectador a fazer o reconhecimento do espaço em vez de, simplesmente, indicá-los por meio de letreiros na tela.

O filme de King, no entanto, mostra espaço africano e europeu sem fazer referência à traumatizante Segunda Guerra Mundial ou aos impactos sociais, econômicos ou políticos que ela causou no mundo. Diferentemente do conto, a África é mostrada como lugar exótico, destino para aventuras e caçadas em safáris; é uma terra rústica e sem recursos cujo povo é subserviente e vive de crendices. França e Espanha, por outro lado, são diferentes dos países de 1952, os quais ainda lutavam para se recuperar após os ataques de guerra que haviam destruído boa parte desses países. Na narrativa fílmica, eles são exemplos da sofisticação do “Velho Mundo” inebriado pela efervescência cultural, com refinados clubes boêmios e luxuosos programas de diversão. Assim, estabelece-se um contraste: o ambiente europeu oferece satisfação ao homem, enquanto o africano é o lugar de sofrimento e reflexão.

É em Paris que Harry conhece e se apaixona por Cynthia Green (Ava Gardner), uma personagem criada na versão de King que encarna a mulher sedutora, fatal, decidida, que é o oposto de Helen, a esposa submissa e tradicional do conto. Inconformada por não conseguir uma vida tradicional e familiar com Harry, Cynthia deixa o escritor após perder um bebê. Sua partida gera nele uma série de conflitos internos: o homem aventureiro, inabalável sentimentalmente e de sucesso, não consegue mais ser feliz sem sua amada e dá início, então, a uma busca frustrada que tem seu último encontro no campo de batalha durante a Guerra Civil Espanhola. Nessa ocasião, Harry se alista somente para procurar Cynthia. Ao encontrá-la ferida mortalmente, Harry tenta socorrê-la, porém é atingido na perna e fica sem saber o destino da moça.

Finalmente, ao chegar ao ápice de seu sofrimento e após concluir um processo de reconstrução de suas memórias, Harry abandona o passado e reconhece em Helen uma mulher digna de seu amor. Ao agir dessa forma, o protagonista é redimido e os problemas decorrentes de seu infortúnio resolvidos: a gravidade da ferida regride e a morte iminente é afastada completamente pela chegada de socorro e a possibilidade de tratamento na cidade.

A narrativa proposta por King apresenta um grupo variado de personagens. Afora Harry, Helen e Cynthia, mencionados anteriormente, a trama conta com a participação da Condessa Elizabeth (Hildegard Knef), com quem Harry viveu durante algum tempo após seu rompimento com Cynthia, o tio Bill (Leo G. Carroll), que mantém uma relação paternal com o sobrinho, tentando ajudá-lo por meio de conselhos e suporte emocional. É pela sugestão do tio que Harry vai ao safári na savana próxima ao monte Kilimanjaro. Na opinião de Bill, a vista da montanha poderia ajudar Harry a encontrar as respostas para os seus dilemas emocionais. Além dessas personagens, Molo (Emmett Smith) é o garoto africano, por quem Harry constantemente chama a fim de conseguir mais uísque.

Desse grupo, considerado o mais relevante dentre outras figuras na narrativa, Harry é o protagonista. Helen e Cynthia ocupam os papéis secundários. Elas são relevantes na narrativa porque atuam como agentes provocadores de ações. É em função dos papéis que uma e outra mulher desempenham na vida de Harry, que ele reage e toma suas atitudes ao longo da trama.

Quanto à estrutura narrativa, o filme atende aos princípios do estilo clássico hollywoodiano, ou seja, o quadro inicial mostra ao espectador quem são as pessoas da história (seus nomes, sua classe social, um pouco de sua personalidade e rotina) e o tipo de ligação

que elas podem estabelecer ao longo da narrativa. Conhecidas as personagens, elas se envolvem em uma situação-problema (um conflito familiar, amoroso ou profissional, um perigo iminente, uma doença etc.) que sustentará o enredo por meio de contratempos até atingir seu clímax, o ponto máximo de tensão, que é finalmente conduzido a uma solução favorável ou não aos envolvidos. Nesse momento, os segredos são trazidos à tona, os mal-entendidos são esclarecidos e a paz é restabelecida. Ainda que inconscientemente, o espectador familiarizado com o estilo hollywoodiano mantém-se em uma zona de certo conforto em relação ao filme, sabendo que suas curiosidades e expectativas serão saciadas ao final da trama (BORDWELL, 1985, pp.157-158).

Seguindo a mesma estrutura observada por Bordwell, *The Snows of Kilimanjaro* apresenta uma tomada introdutória que insere as principais personagens na narrativa (Harry, Helen e Cynthia), estabelece um problema central que prende a atenção do espectador pelos minutos que se seguem (Harry ferido em uma maca no meio da savana africana, profundamente amargurado pela vida que leva), apresenta seu desenvolvimento (a explicação de como e por que Harry chegou à situação mostrada nos minutos iniciais do filme) e mostra a solução final para o problema inicial (superação dos dilemas psicológicos que afligia o protagonista e regressão da doença que, finalmente, oferece perspectiva de cura física).

O filme apresenta vários aspectos comuns ao conto, de forma que sua referência à obra literária fica clara logo nos créditos de abertura, exibindo o nome de Hemingway em letras destacadas, seguido do título de sua obra que inspirou a adaptação. Isto nos leva a crer que o diretor utilizou-se do argumento de autoridade, constituído a partir do prestígio literário do autor e do amplo conhecimento de sua figura no sistema literário norte-americano para alcançar repercussão entre o público.

Se, no conto, Hemingway baseia-se em fatos particulares de sua vida para a produção de sua obra, Henry King intensifica essa estratégia de tal modo que a personagem fílmica pode ser vista como uma versão ficcional do próprio Hemingway. Dessa forma, a trama cinematográfica é redimensionada, na medida em que a organização do tecido narrativo focaliza mais os dados biográficos do autor que do protagonista do conto. Para ilustrar o que ocorre no filme, utilizamos o momento em que Harry está em Paris e alcança sucesso rapidamente como escritor cujo primeiro livro (de uma série de outros que se seguem) intitula-se *The lost generation*. Como podemos perceber, o nome dado ao livro faz uma clara

alusão ao grupo do qual Hemingway fazia parte e que foi difundido, grande parte, graças ao seu trabalho.

Além dessa referência à vida do escritor, é possível afirmar que a escolha do ator Gregory Peck para interpretar o agonizante Harry Street também tenha sido influenciada pela tentativa de causar uma fusão entre obra e escritor na adaptação fílmica. De acordo com o *site Truner Classic Movies*, atores como Marlon Brando, Richard Conte e Humphrey Bogart haviam sido cogitados como possíveis nomes para o papel. Acredita-se que Peck tenha ganhado a preferência por duas razões: primeira, pelo estereótipo de herói que conquistou com o filme *The Gunfighter*, dois anos antes, o que seria útil na condição de galã e caçador em savana africana e, segunda, pela semelhança física de Peck com Hemingway, o que ajudaria a trazer para as telas uma versão ficcional do escritor.

A adição da personagem interpretada por Ava Gardner, Cynthia, e das situações que ela vive com Harry, no filme, pode ser interpretada como um diálogo com outro texto do autor. *A Farewell to Arms*, romance de Hemingway que se passa na Itália durante a Primeira Guerra Mundial, conta a história de Henry e Catherine. Henry, após ser ferido na perna durante um confronto, é tratado pela jovem enfermeira e se apaixonam. Ela engravida, contudo, o bebê nasce morto e ela morre, logo em seguida, por complicações do parto.

Considerando que, no conto, não há qualquer referência a Cynthia e a sua gravidez, parece-nos razoável supor que King tenha buscado, além de fatos pessoais do autor, recursos em outras obras de Hemingway para construir sua narrativa. É oportuno lembrar que, de acordo com Baker (1971), o romance em questão seria uma ficcionalização do que ocorrera com o escritor em Milão, durante a Primeira Guerra Mundial. Foi nessa ocasião que ele conheceu Agnes e se apaixonou perdidamente pela jovem enfermeira. Após ser rejeitado como pretendente pela moça, Hemingway busca consolo no final trágico a que destinara a personagem de *A Farewell to Arms*. Assim, além do diálogo que King, aparentemente, estabelece com a obra do escritor, a adição da personagem e das situações que cercam parece reforçar um retrato ficcional de Hemingway na adaptação fílmica.

Assim como os fatos pessoais envolvendo a vida do escritor, o diálogo com suas obras no filme somente pode ser percebido pelo espectador que seja leitor das obras de Hemingway. Se não for esse o caso, é preciso que ele, ao menos, acompanhe a vida pública do escritor pelos meios midiáticos disponíveis. Caso contrário, esses detalhes podem passar

despercebidos, tanto para o espectador de 1962 quanto para o espectador que se distancia do ano de produção do filme.

Além de fatos relacionados à vida pessoal de Hemingway e do diálogo com suas obras, outros aspectos trabalhados por King podem ainda fornecer informações importantes que auxiliem na compreensão da personagem principal e de como sua imagem é construída. Elementos tais como: o ponto de vista narrativo, alguns aspectos recorrentes em obras de Hemingway e a forma como o espaço é organizado para compor a narrativa são analisados a seguir. Elencamos Harry Street como a personagem foco de nossa análise por entendermos que é em torno dele que toda a tensão da narrativa é construída.

4.1.2.2.1 O protagonista sob o ponto de vista narrativo

No que diz respeito ao ponto de vista narrativo, King preferiu optar por uma alternância entre narrador-protagonista e o modo dramático em *The Snows of Kilimanjaro*, conforme a classificação proposta por Friedman (2002). Embora o modo dramático seja dominante na narrativa, é o narrador protagonista que mostra as primeiras cenas do filme. É a partir do seu ponto de vista que o espectador tem as primeiras impressões.

Em *The Killers*, mostramos que o modo dramático limita-se a mostrar a cena da forma que ela é percebida por alguém que não está envolvido na história. Trata-se de alguém que contempla afastado os fatos que se sucedem. Nesse caso, o observador assume a função da lente de uma câmera que grava, a certa distância, os acontecimentos em determinado local. É negada ao espectador qualquer informação privilegiada em relação aos pensamentos, aos sentimentos ou às intenções das personagens que não sejam aquelas transformadas em palavras por meio dos diálogos na narrativa. Contudo, ouvir uma conversa não é garantia de que ela seja verdadeira, uma vez que não há como acessar o verdadeiro propósito da personagem A ou B.

O modo dramático é aquele mais próximo do ponto de vista utilizado por Hemingway em suas obras. Tudo o que entra no campo de visão da câmera é mostrado por alguma razão e está organizado daquela forma com alguma finalidade. Cabe, então, ao espectador atentar para tudo o que lhe é mostrado no intuito de utilizar o que é, aparentemente, desprezioso como fonte de informação.

O narrador-protagonista, por outro lado, é o ponto de vista de alguém inserido na realidade ficcional que tem participação direta nas ações que se desenvolvem. As informações oferecidas ao espectador provêm de uma posição central na narrativa e permitem certa vantagem sobre o modo dramático. A vantagem é que, finalmente, tem-se acesso aos pensamentos, aos sentimentos e às intenções, contudo, esse acesso é limitado, pois esse conhecimento é limitado ao mundo interior daquele que narra, ou seja, ele pode falar de si, porém não pode invadir a intimidade das outras personagens.

Em *The Snows of Kilimanjaro*, o espectador pode, temporariamente, assumir o lugar de Harry na narrativa e olhar a realidade do mundo ficcional pelos seus olhos. No entanto, ao contrário do que acontece com o modo dramático, cujo ponto de vista é mostrado de forma imparcial, por alguém desinteressado em se posicionar por um ou outro indivíduo envolvido na história, o narrador-protagonista tende a mostrar uma realidade afetada pela sua interpretação que, por sua vez é influenciada pelos seus sentimentos. Assim sendo, a verdade mostrada pelo narrador-protagonista é apenas um ponto de vista se consideradas as possíveis versões das demais personagens envolvidas.

Isto vale para todas as impressões de Harry a respeito das outras personagens na narrativa. Suas memórias mostradas por meio de *flashbacks*, que contam os fatos ocorridos no passado, são a sua versão sobre eles, que sofre a influência de diversos fatores: os sentimentos do protagonista (que podem levar a uma leitura equivocada da situação), o tempo que separa o momento em que o fato ocorreu e o momento em que ele remonta o ocorrido em sua mente (esse lapso temporal pode influenciar diretamente a percepção do protagonista) e a sua habilidade enquanto escritor (que pode exigir liberdade de reelaboração dos fatos, fazendo com que o espectador fique em dúvida se está a acompanhar o *flashback* do homem ou a ficção que ele gostaria de ter posto no papel como escritor).

O ponto de vista inicial do narrador-protagonista pode ser observado pela sequência mostrada a seguir:

Figuras 18 a 22 – O ponto de vista narrativo



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

Fonte: *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

Essas imagens mostram a cena inicial em que Harry narra, em *voice over*, a epígrafe do conto. No filme, Harry refere-se à epígrafe como um enigma que deve ser desvendado. Simultaneamente à narração, é mostrada a imagem do monte Kilimanjaro (figura 18). Do local onde Harry está no acampamento, deitado na maca, ele consegue ver a montanha. Quando termina a citação do enigma, sua atenção é dirigida para um abutre que plana sobre o acampamento. A câmera segue os movimentos do pássaro como se fossem os olhos de Harry que observam o pássaro para ver onde ele pousa. Nesse momento, há uma mudança de perspectiva e a câmera mostra Harry, em *close-up*, com os olhos fitos no céu (figura 19). Essa mudança ajuda o espectador a confirmar que o que ele via segundos antes era o mesmo que Harry via.

Enquanto o protagonista observa o abutre em silêncio, uma sombra de planta atravessa seu rosto de um lado para o outro (figura 20). É como se uma sombra sobrenatural pairasse seu corpo e trouxesse à tona um terror mórbido que coincide com a imagem de uma árvore repleta de abutres logo à sua frente (figura 21). É quando a sequência volta para Harry e o plano se abre mostrando Helen, pacientemente, abanando o marido com um galho de árvore (figura 22). É quando o espectador toma conhecimento da ferida de Harry e de sua condição delicada de saúde.

A sombra que cruza seu rosto e o “exército” de abutres, amontoados na árvore próxima, têm um impacto sobre o herói que ninguém mais percebe. As pessoas no acampamento não percebem nenhuma ameaça nos pássaros ali perto, Helen tampouco parece importar-se com a gravidade da situação. Somente Harry, consciente da seriedade de seu ferimento, sabia que o avanço de sua enfermidade significava o avanço daqueles animais necrofágicos e, por consequência, o avanço da morte em sua direção.

A inquietação causada pelos abutres contrasta com a serenidade inicial com que o protagonista narra o enigma relacionado ao monte Kilimanjaro. Na narrativa fílmica, a importância do monte é intensificada pela comparação explícita feita por Harry entre o monte Kilimanjaro e o monte Olimpo, referindo-se ao local considerado sagrado pelos gregos. O monte africano é mostrado repetidas vezes durante o filme, especialmente, em momentos de sofrimento intenso pelo herói. As imagens na tela sugerem não a entender que, ao olhar para Kilimanjaro, Harry busca auxílio para o seu sofrimento, ainda que seja por meio da morte. É lá onde, conforme Harry relembra o que dizia seu tio, ele deveria retornar a fim de encontrar solução para seus problemas.

A citação da epígrafe e sua relação com a imagem do monte Kilimanjaro sugerem que a personagem conhecia o enigma do leopardo e, possivelmente, já refletia a seu respeito antes de viajar para a África. No entanto, a seriedade de sua doença e as condições precárias em que se encontrava fazem com que ele retome suas reflexões ao contemplar a montanha africana. A distância entre o Harry e o monte é a mesma entre aquele e a solução divina para os seus problemas, Deus não virá ao seu encontro e é preciso que ele encontre uma solução, caso contrário, terá o mesmo fim que o leopardo.

Se, por um lado, a importância do monte Kilimanjaro é destacada por meio de sua comparação ao monte Olimpo, que é feita quando Harry recebe uma carta de seu tio, logo após o falecimento deste, por outro lado, King se esquece de reforçar esse papel redentor da montanha em sua adaptação.

É provável que a decisão prévia do roteiro de que Harry não morreria no final tenha contribuído para esse “descuido” por parte do diretor. Contudo, a ênfase dada à epígrafe, logo no início do filme, e sua posterior comparação ao monte sagrado da mitologia grega mereciam, a nosso ver, um desdobramento mais significativo na narrativa fílmica. Uma vez que o protagonista não morre e sua relação com o monte não é concretizada, como ocorre no conto, King poderia ter dado mais relevância à figura do monte Kilimanjaro associando-o,

por exemplo, aos momentos felizes da vida passada de Harry. Dessa forma, o monte poderia ser um símbolo proeminente da esperança de superação da doença e da solução para os dilemas do protagonista.

Outras diferenças se apresentam no Harry da narrativa de King. O protagonista do conto é rude, com sentimentos de superioridade em relação à esposa, refere-se a ela utilizando termos pejorativos e ofensivos, sua atitude agressiva parece ser tão intensa quanto a angústia que sofre em função da proximidade da morte. O herói do filme, por outro lado, serve-se da ironia e da indiferença em seu tratamento com Helen. Contudo, não se trata de uma ironia agressiva, é mais uma ironia infantilizada, como se fosse um jovem mimado argumentando com sua mãe a respeito daquilo que não lhe é permitido fazer. Mesmo quando ela diz sentir-se impotente em fazer algo útil por ele, ao que ele responde que ela poderia arrancar-lhe a perna podre ou dar-lhe um tiro, pois era excelente atiradora, sua expressão é suave com um tom de voz tranquilo. E é nesse clima de tranquilidade que Harry tem seu primeiro retorno ao passado por meio de *flashback*. Nessa ocasião, ele tenta explicar a Helen como ele machucara a perna e como a ferida evoluíra até aquele ponto.

O primeiro *flashback* é um dos momentos mais elogiados pela crítica especializada em relação ao filme (CROWTHER, 1952; GRISSOM, 2012). É nesse momento em que o diretor de fotografia Leon Shamroy exhibe toda a beleza selvagem da África. Apresenta-se uma sequência de imagens mostrando uma manada de hipopótamos e de impalas (antílopes africanos que lembram cervos), uma revoada de pássaros nativos seguida de tomadas da flora típica da savana africana. É nesse ambiente de beleza exótica e selvagem que Harry fere a perna, contudo, sua excitação pela aventura faz com que ele subestime os cuidados necessários para tratar a ferida.

A transição entre a cena em que Harry está no acampamento, conversando com Helen, e o *flashback* é feito por um corte seco (*hard cut*), ou seja, é uma passagem sem efeitos que interrompe a primeira imagem para, em seguida, mostrar a seguinte. O elemento que serve de ponte entre esses dois momentos é a voz de Harry que invade o *flashback* em narração em *voice over*. O espectador percebe que o tempo mostrado não é o mesmo do anterior porque vê Harry saudável, andando na excursão com um guia e um grupo de nativos. Ademais, sempre há algumas diferenças marcantes entre o Harry moribundo e o Harry mostrado nos *flashbacks*: o tom mórbido e depressivo do acampamento cede lugar para a nova atmosfera dos *flashbacks*, sempre permeada de alegria e entusiasmo. Essa mudança na

tonalidade da narrativa é enfatizada pela gradação de cores que separam o ambiente do acampamento e os lugares onde o protagonista revive suas memórias. Em outras palavras, tudo no acampamento é parado e silencioso (a não ser por ruídos esporádicos próprios da flora e da fauna local), também colorido em tons pastéis. As cenas dos *flashbacks*, em outra perspectiva, são marcadas por cores vivas, repletas de sons (próprios da civilização) e constante movimentação. As implicações dessas diferenças são desenvolvidas no ponto que trata da relação do protagonista com o espaço.

Após a primeira digressão, Harry e Helen prosseguem sua conversa em que esta tenta convencer o marido a abandonar o peso do passado para poder, finalmente, curar-se e continuar a viver. Ele se propõe, então, a contar-lhe a respeito do seu passado e trazer à tona os melhores momentos de sua vida. Estabelece-se, a partir desse momento, um paralelismo entre dois Harrys: o homem ferido, frustrado, derrotado e sem perspectiva de vida que agoniza em uma cama no meio de um acampamento na África e o homem exultante, vívido, obstinado, popular e sedutor que fora outrora. Ambos dividindo a mesma narrativa.

Alguns elementos recorrentes nas obras de Hemingway podem ser identificados na narrativa de *The Snows of Kilimanjaro*, os quais também são importantes na construção da personagem principal. A seguir, veremos como esses elementos atuam na caracterização do Harry bipartido, e até mesmo antagonico, que ocupa o papel central da adaptação fílmica.

4.1.2.2.2 O protagonista a partir de elementos hemingwaynianos

Assim como no filme *The Killers*, observou-se que alguns elementos típicos das obras de Hemingway também foram utilizados na construção na narrativa do filme *The Snows of Kilimanjaro*. Se considerarmos que King era um leitor experiente de obras literárias e que se dedicou à adaptação de mais de uma obra de Hemingway, é razoável pensar que ele tenha, estrategicamente, pensado em incorporar alguns aspectos marcantes da obra do escritor em sua produção fílmica. Nesse caso, elencamos a ferida e o par antagonico feminino de Hemingway que, em nossa opinião, são evidentes e marcantes no filme.

A ferida coberta pelo curativo na perna de Harry é mostrada em destaque nos primeiros minutos do filme, como mostra a figura abaixo. Ela é posta em evidência em outros momentos da narrativa, como forma de justificar e acentuar o sofrimento do protagonista.

Figura 23 – A ferida na perna de Harry



Fonte: *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

A figura em questão refere-se à cena inicial em que o protagonista teme a vigilância dos abutres e, como consequência, a espreita da morte que o espera. Nesse momento, Harry toca a ferida e fala para a esposa que não sente mais dor. Se não fosse pelo cheiro e pela presença dos animais atraídos pelo odor, ele diria que nada havia de errado.

Essa sensação de dormência sentida na perna de Harry, além do aspecto físico, pode ser associada à sensação que as pessoas têm quando resolvem ignorar um grave problema sem, contudo, tentar resolvê-lo. Não é incoerente pensar que a ferida na perna de Harry é a exteriorização do sofrimento causado pelo amor perdido. Mas, afinal, essa era a ferida de Harry, de Henry (o protagonista de *A Farewell to Arms*) ou de Hemingway, que teve seu coração partido pela bela Agnes? Possivelmente dos três. Afinal, esse sofrimento é algo comum a todo homem que tenha vivido ou almeje viver um grande amor. A chaga do amor é um sentimento capaz de levar um homem de um estado de plena felicidade ao extremo do sofrimento.

No filme, Harry quer recuperar seu amor perdido, Cynthia. Para ele, sua vida somente faz sentido se conseguir tê-la de volta. Entretanto, Harry não pode agir porque está fisicamente estagnado sem conseguir movimentar-se. Agora, que a infecção proveniente da ferida toma conta do seu corpo, parece não haver como evitar a morte. Tudo está perdido. Além de não poder agir, o protagonista também não sabe como fazer para reencontrar sua musa, pois não tem conhecimento do paradeiro da moça, tampouco se está viva ou morta.

Desde seu último encontro com Cynthia, Harry perde a alegria pela vida, rende-se a um casamento por interesse com Helen e passa a viver de aparências, fingindo ser feliz. É interessante observar que, na construção da narrativa fílmica, a ferida em si não é tão evidente porque está coberta por curativos brancos e limpos e, por essa razão, o espectador não tem noção do quão grave a chaga tornara-se. Essa é uma ferida oculta: sabe-se de sua existência,

porém não é possível vê-la. Esteticamente, King teve seus cuidados para não chocar sua audiência trazendo para a tela uma imagem repulsiva, porém não se podem ignorar as implicações que sua escolha traz para a narrativa, ou seja, os desdobramentos da ferida oculta.

A dormência que poupa Harry das dores angustiantes esconde um mal maior que ele ignora: o apodrecimento da carne que, antes, estava apenas em vota da lesão, agora domina todo o membro. Estabelecendo-se um paralelismo com a vida do protagonista, a dor que antes sentia por não poder ter a mulher objeto do seu amor perto de si desaparece e cede lugar a um imenso vazio. Entretanto, esse vazio começa a deteriorar o que seria, talvez, a sua última chance de felicidade, isto é, restaurar o seu casamento com Helen.

Em um plano mais abrangente, desprezar uma dor sentimental pode, em um curto espaço de tempo, promover um alívio momentâneo. Essa redução do sofrimento, no entanto, oferece a falsa sensação de cura. Desse momento em diante, o indivíduo troca um sofrimento consciente por um sofrimento inconsciente, pois, uma vez que a causa não foi solucionada, ou superada, ela retornará outras vezes deteriorando todas as novas tentativas desse indivíduo em relação a esse problema. Uma vez que tratamos do amor, um amor mal resolvido destruirá todas as novas tentativas de um relacionamento futuro, a menos que o problema seja trazido à tona, enfrentado e superado. É isso que Harry tenta fazer quando relembra seu romance com Cynthia.

Na narrativa fílmica, a questão da ferida está entrelaçada a outro aspecto relevante para a trama, isto é, o par feminino antagônico. Da mesma forma que em *The Killers*, esse par é formado pela oposição entre dois estereótipos femininos extremos desenhados por Hemingway em sua produção literária: a *femme fatale* e a mulher submissa. Cynthia desempenha a primeira função enquanto Helen representa a esposa resignada. Embora esses dois tipos não sejam coexistentes nas obras do escritor, no filme de King elas desempenham papel de destaque e são mostradas, conforme as figuras a seguir:

Figuras 24 e 25 – O par antagônico feminino: Cynthia e Helen



Fonte: *The Snows of Kilimanjaro* (1952).



Figura 25

Como podemos ver na figura 24, Cynthia é o grande amor do passado de Harry. Helen, figura 25, é a esposa atual que o acompanhara no safári à África e, agora, dedica-se ao bem-estar do marido doente. A primeira é a causa da ferida interna de Harry, a segunda é a sua possibilidade de cura.

É possível observar na figura em análise que Cynthia é uma mulher livre das convenções sociais. Solteira, ela deixa as obrigações de trabalho e crescimento financeiro em segundo plano de importância para ser feliz. É uma mulher culta, arrojada, bela e sedutora. Sua caracterização na imagem anterior representa muito da sua personalidade. Naquela situação, Cynthia dança com Compton⁷² em um bar quando Harry chega e nota a sua presença. Percebendo o interesse de Harry, a *femme fatale* utiliza seus atributos físicos para provocar o pretendente. Apropriadamente, vestida para a ocasião, a moça usa um batom e um vestido vermelho, que deixa seus ombros à mostra, fuma, bebe e dança, sugerindo sua independência e liberdade em relação a quaisquer padrões mais tradicionais.

Helen, em contrapartida, assume a função de mulher da família, a esposa recatada que cuida obstinada do seu marido. Embora seja rica e a mantenedora financeira do casamento com Harry, ela não reivindica qualquer tipo de autoridade, mesmo nos momentos em que o desprezo do marido fatiga a sua paciência. Harry a vê pela primeira vez em uma rua em Paris após recuperar-se do ferimento sofrido durante a Guerra Civil Espanhola. Naquela ocasião, ele a confunde com Cynthia e não hesita em abordá-la. Ao perceber seu equívoco, Harry fica desconcertado, porém não perde a oportunidade de tentar conquistá-la. Após o casamento, o protagonista fica desapontado em perceber que a esposa é diferente de Cynthia. O figurino de Helen, mostrado na figura 11, retrata bem essa diferença entre as duas mulheres. Helen veste roupas em tonalidades claras sem decote algum. Sua maquiagem também é discreta não apenas na ocasião do safári, mas em todos os momentos da narrativa.

O contraste estabelecido entre as moças não significa que a diferença seja natureza de caráter, em que uma é boa e outra é má. Diversamente do que acontece em *The Killers*, os dois tipos femininos são mulheres apaixonadas por Harry e dispostas aos seus sacrifícios pela felicidade do homem que amam. Em virtude de uma personalidade semelhante à de Harry, Cynthia conquista o escritor e consegue motivá-lo a escrever. O período em que ele fica com a moça é o período mais profícuo de sua carreira. Juntos, eles usufruem da vida social e cultural europeia, viajam à África e à Espanha e gozam de uma vida bem sucedida e

⁷² No conto, Compton é o nome do piloto que Harry e Helen esperam chegar ao acampamento para socorrer o protagonista.

feliz, livre das convenções sociais. Após algum tempo, Cynthia engravida e começa a vislumbrar a possibilidade de formar uma família com Harry.

Ao perceber, no entanto, que a gravidez e a estabilidade do casamento podem interromper a ascensão de Harry como escritor, Cynthia decide deixá-lo após perder o bebê. Quando foge com um dançarino, durante uma viagem à Espanha, ela leva consigo o fio condutor da vida de Harry. Começa, então, o declínio do protagonista, que suspende todos os projetos pessoais, inclusive sentimentais.

Com a decepção amorosa, Harry torna-se um homem apático, irritadiço e pessimista. Sem disposição para continuar a escrever, suas oportunidades profissionais extinguem-se até que seu sustento pessoal fica sob a responsabilidade da esposa, a quem ele trata com desdém. Não obstante esse tratamento injusto para com a esposa, Harry não ocupa uma posição de superioridade em relação a ela, como a sugerida por Hemingway no conto. No texto literário, a forma como Harry se dirige à esposa, o vocabulário utilizado para defini-la e o tom de voz que usa para expressar-se são extremamente desrespeitosos. A Helen do conto aceita esse tratamento condescendente, sem reivindicar seus direitos de esposa. Na narrativa fílmica, essa relação é invertida e, antes mesmo do desfecho da trama, o posicionamento espacial de Helen na tela em relação a Harry reforça isso, como mostrado nas figuras a seguir:

Figuras 26 a 28 – Helen e sua ascensão de objeto a sujeito



Figura 26



Figura 27



Figura 28

Fonte: *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

No conto, Helen é usada por Harry como acessório social necessário para manter seu padrão econômico. Ela não tem poder de decisão e é humilhada por Harry a todo o momento. A imagem superior à esquerda, mostrada na figura 12, seria uma representação da posição a que o marido sujeita esposa em toda a narrativa.

No filme, no entanto, essa disposição é rara e apenas acontece quando Helen, propositalmente, quer mimar marido ou convencer-lhe de que algo não é razoável. Do contrário, a disposição dominante na adaptação de King é representada pelas duas outras imagens da mesma figura. Quando ela não ocupa uma posição nivelada em relação ao esposo, ela assume o controle da situação e se eleva enquanto sujeito.

Em sua angústia, Harry anseia poder reviver o passado e voltar a ser feliz; entretanto, reconhece estar impedido de fazê-lo. Diante dessa impossibilidade, o protagonista percebe como única alternativa a morte que, para ele, não é um castigo, mas um alívio, uma recompensa. Nesse instante, concretiza-se um dos diferenciais mais significativos na construção narrativa de Henry King: Helen deixa sua condição passiva e cresce na trama fazendo com que o marido tenha um destino diferente. Helen deseja o cônjuge vivo e age para que isso aconteça motivada pelo amor.

Não obstante todo o desprezo e teimosia do marido, Helen impede que Molo entregue o copo de uísque a Harry em vários momentos e é por suas mãos que a salvação chega para Harry. Durante a noite, quando a vida do moribundo parece exaurir-se, Helen recolhe-o sobre a tenda e preserva bravamente a vida do esposo de duas formas: utiliza um punhal para vazar a infecção da ferida e afugenta uma hiena atraída pelo cheiro do sangue. Nesse momento final da narrativa, Helen assume o controle da situação, opõe-se ao desejo de morrer de Harry e utiliza o casamento como ponte para conseguir do esposo o que sempre quisera: seu amor. O casamento, enquanto elemento unificador do casal, é tratado no tópico seguinte com mais detalhes.

Se compararmos a posição assumida por Harry e Helen no conto e no filme, é possível perceber esse rebaixamento da condição do herói de Hemingway. Não se trata de um rebaixamento de caráter, visto que ambos os personagens conservam naturezas semelhantes. É, antes de tudo, uma desconstrução da condição do herói enquanto ser humano superior e capaz de viver suas angústias isoladamente, sem a ajuda de ninguém. Harry é colocado na narrativa como um ser humano vulnerável, cuja coragem pode ser vacilante, porém retomada se puder contar com um parceiro ou, no caso do filme, uma parceira.

No último tópico de análise neste capítulo, trabalhamos os elementos espaciais, os quais fortalecem alguns dos aspectos discutidos anteriormente. Dentre esses itens que organizam o espaço, destacamos a tonalidade das cenas, que reforçam as memórias de Harry, a cama, onde ele fica deitado enquanto espera a chegada do socorro, e a barraca, que serve para abrigar o casal durante a noite.

4.1.2.2.3 O protagonista e sua relação com elementos de composição do espaço

Antes de encerrar nossa seção de análise a respeito do segundo filme, parte do *corpus* desta pesquisa, é necessário observar alguns dos elementos utilizados por King na construção do espaço em *The Snows of Kilimanjaro*. É ponto de discussão recorrente nesta tese que, tanto nos contos de Hemingway quanto nas adaptações fílmicas produzidas a partir deles, o espaço é pensado e organizado de forma a fornecer informação relevante para a compreensão da narrativa. Interessa-nos, neste ponto, ressaltar aqueles que contribuem para a construção do protagonista, os quais são a relação de cores que marcam o Harry bipartido, a cama (ou maca) como limitador de movimento e barulho entre o local do acampamento e dos *flashbacks*, por fim, a barraca (ou tenda) como selo matrimonial que redime Harry e salva sua vida.

Foi mencionado anteriormente que a narrativa de King divide o protagonista em dois seres que habitam o mesmo corpo. Um deles está precariamente acomodado em um acampamento próximo ao monte Kilimanjaro, no meio da savana africana. O outro vive por meio de suas memórias a felicidade de dias felizes e plenos ao lado da mulher amada.

A mudança entre esses dois indivíduos é feita por meios dos *flashbacks* que mostram o Harry pleno intercalado com o Harry frustrado. A transição entre essas cenas é feita por um corte seco, repentino, cuja ponte ora se ocorre pela narração de Harry em *voice over* ora pela trilha sonora que começa no acampamento e decresce depois de iniciado o *flashback*. No entanto, além do corte, King recorre a algumas estratégias para auxiliar o espectador na identificação de qual desses Harrys está na tela. A marcação característica do espaço é o elemento primeiro dessa diferenciação. Todas as vezes que Harry aparece na Europa, em locais sofisticados, vestindo roupas formais, trata-se do Harry pleno. Se ele está na cama, no meio do acampamento, trata-se do Harry frustrado.

Outro recurso também utilizado nessa marcação é a iluminação e a tonalidade de cores espaciais. Se no conto há a utilização do que classificamos como elementos claros e escuros para associá-los à ideia da morte, no filme, são as cores que marcam a diferença entre o protagonista em suas duas vidas.

Foi discutido no item anterior que a morte na adaptação de King não é enfatizada como acontece no conto. O tema da morte não apresenta dois aspectos como é discutido na obra literária. Assim, o protagonista do filme não precisa encarar a morte como algo positivo (quando relacionado ao monte Kilimanjaro) ou negativo (quando ligado ao terror noturno trazido pelos animais que ameaçam avançar sobre o seu corpo). Assim, o aspecto redentor da morte não aparece com tanta ênfase.

O que o espectador pode observar na narrativa fílmica é a morte como falta de opção para uma vida frustrada. Ou seja, a morte é o fim de tudo, não a redenção. Por outro lado, a questão do Harry bipartido é constante em toda a trama, porém uma condição é estabelecida: o Harry pleno precisa morrer para que o Harry frustrado tenha a oportunidade de recomeçar. Do contrário, o protagonista agonizante não terá nenhuma chance de sobreviver.

O paralelo de cores para Harry é feito da seguinte maneira: as cores neutras e algumas nuances pastéis compõem a matiz do Harry frustrado. Não há nada ao seu redor que intensifique a expectativa de continuar vivendo. A iluminação também é limitada e empobrece, ainda mais, a variação de cores do ambiente. É como se o acampamento fosse um lugar sem vida.

A gradação do Harry pleno, por outro lado, é bastante diversificada, intensa e vibrante. As ambientações europeias e na savana, antes do acidente de Harry, são coloridas e iluminadas. Quando a iluminação não procede do sol, ela é fornecida por algum ponto de luz que clareia o lugar onde Harry está. A intensidade das cores e da iluminação, nesse caso, sugere a vivacidade do Harry pleno, aquele livre de qualquer remorso ou ferida que lhe causasse aflição.

Se, na narrativa de King, a ferida é a causa do sofrimento físico humano, a cama é a simbolização do aprisionamento do homem. Esse item, comum no mobiliário de uma casa ocidental, é utilizado para descanso de um corpo exausto, como também serve de apoio para aqueles que jazem em sofrimento e agonia, tanto física quanto psicologicamente. Em uma situação de agonia, ela materializa uma forma de prisão da qual o homem é incapaz de sair

independentemente de sua vontade. É o que acontece com Harry, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 29 – A cama e a barraca como elementos espaciais.



Fonte: *The Snows of Kilimanjaro* (1952).

A ferida na perna, adquirida durante o safári, coloca-o na cama e, de lá, não consegue mover-se. É nítida a impaciência do protagonista em ter que ficar preso à cama, é este objeto que fica em evidência durante a narrativa seja quando Harry está acordado ou dormindo, servindo-lhe de oponente.

Durante toda a narrativa fílmica é a cama que, concretamente, impede o protagonista de fazer o que almeja e, novamente, prende-o não apenas fisicamente, mas sentimental e legalmente também. Fisicamente, Harry está ferido e não pode sair dali; sentimentalmente ele está preso às amarras de um amor que não pode recuperar; e, legalmente, está unido a uma mulher que não ama e que, segundo ele, é a causa de todo o seu infortúnio.

A falta de mobilidade de Harry é outro diferencial que marca o Harry bipartido. O Harry frustrado é estático, impossibilitado de mover-se pelas razões supracitadas. O Harry pleno, no entanto, é um homem livre que se desloca geograficamente sem empecilhos. Esse Harry tem a possibilidade de escolher sobre o que escrever, com quem relacionar-se ou quais lugares frequentar. Trata-se de um indivíduo dinâmico em todas as suas dimensões.

Com Harry imobilizado nas dimensões física, sentimental e legal, é pouco provável que ele consiga tomar qualquer atitude para modificar sua atual condição. É por isso que Helen surge como sua redentora, aquela que o resgatará de sua condição fatal fazendo com que ele abandone, definitivamente, o Harry pleno. A ação decisiva de Helen é tomada durante a noite, quando o casal está sob a barraca.

A tenda é o refúgio para a noite, uma proteção contra as ameaças externas utilizada em situações temporárias. Não é um local tão seguro quanto o lar, a casa que serve de moradia fixa e, por essa razão, necessita de vigília constante, uma sentinela que fique à espreita de perigos eminentes. Helen apresenta-se como essa sentinela que vigia e zela pela segurança do esposo.

Nesse caso, além da cama, outro objeto assume valor simbólico na construção da narrativa, desta vez, a tenda representa a proteção do lar, dos laços sagrados matrimoniais que, com a atuação ativa da mulher, é capaz de não somente dar continuidade ao casamento, mas também de conquistar o amor do marido que, ao final da narrativa, reconhece amar a esposa e demonstra-se disposto a ter uma nova vida ao seu lado.

Assim como a cama, a tenda e a ferida são objetos, sentimentos e situações comuns a qualquer ser humano na cultura ocidental, pode-se dizer que uma ferida física, um sofrimento psicológico, a utilização de objetos que tornem a rotina mais prática, a busca pela satisfação pessoal e a impossibilidade de se viver em isolamento também são situações possíveis de ocorrer na vida de qualquer homem ou mulher. Esses itens e circunstâncias abordados por King em sua narrativa aproximam, ainda que simbolicamente, o protagonista dos espectadores e suas experiências de vida.

Analisando a composição de Harry e seu desenvolvimento ao longo da narrativa, e com base nas reflexões apontadas por Meshram (2002), pode-se apontar que a construção do herói no filme mostrou que 1) Harry se reconhece decepcionado com o segundo período de sua vida, mas rejeita sua condição ao mudar de atitude e escolher ter uma nova vida ao lado da esposa; 2) a ferida na perna de Harry tem relação direta com seu sofrimento interno, dessa forma, ao resolver seus problemas, a ferida física melhora oferecendo a perspectiva de uma vida futura feliz novamente; paz e sofrimento podem estar ligados nessa vida, mas não permanentemente; 3) a perspectiva da narrativa cinematográfica, diferente da narrativa literária, faz Harry atingir sua plenitude enquanto ser humano ao reconhecer seus erros e modificar seu comportamento.

Acreditamos que o tema central na adaptação fílmica seja a dicotomia, e sua dupla semântica “vida/morte”, contudo, sua relação acontece de uma maneira diversa daquela construída no conto: a “vida” é positivada pelo passado de Harry e pelo amor que ele teve com Cynthia. Ao admitir que não conseguiria reaver sua antigo amor, a “vida” é negada

enquanto a “morte” passa a ser valorizada pelo desejo ardente de entregar-se à infecção e morrer para, assim, livrar-se de todos os seus dissabores.

No entanto, a narrativa não para nesse ponto porque a “morte” é negada a partir da atitude da esposa em preservar a vida do cônjuge. Em seguida, ela também é negada pelo próprio Harry que abraça a nova oportunidade de vida. Diferentemente do conto, a narrativa fílmica valoriza a vida em detrimento da morte. Há, pois, a instauração de um novo código, diferente daquele sugerido por Hemingway, ou seja, a vida como oportunidade de correção dos erros.

Arelados a esse eixo principal de vida e morte, desdobra-se ainda o par verdadeiro/falso e cultura/natureza. Os opostos semânticos verdadeiro/falso podem ser relacionados diretamente ao conceito de “amor”. O amor verdadeiro é aquele que oferece oportunidade de vida, que salva, cuida e defende, é o amor de Helen pelo marido que o conquista; por outro lado, o amor falso é passageiro, é causa de frustração, de infelicidade e destrói a vontade de viver, este segundo tipo de amor é o sentimento que leva Harry a desejar a morte. No filme, o extremo “verdadeiro” é evidenciado em consonância com o léxico “vida”.

O gênero melodramático, no qual *The Snows of Kilimanjaro* se insere, tende a trabalhar conceitos morais no intuito de manter ou renovar princípios e valores na sociedade. Em 1952, quando parte das mulheres começava a pensar em deixar seus lares para trabalhar fora de casa, o cinema surge como moderador no sentido de tentar lembrar às mulheres o papel fundamental que podem exercer no seio familiar. Sem fazer juízo de valores quanto ao fato dessa mensagem ser benéfica ou não, acreditamos que, mais do que desafiar o espectador enquanto leitor dessa narrativa fílmica, Henry King dedicou-se a reforçar valores considerados importantes pela sociedade da época.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ernest Hemingway não apenas possui uma vasta produção literária como, também, conta com uma variada fortuna crítica. Embora seja um escritor que tenha começado a carreira no início do século passado, suas obras ainda trazem inquietação e curiosidade tanto a leitores quanto pesquisadores e críticos.

Sua estética da economia de palavras, fundamentada no princípio do *Iceberg*, coloca o leitor diante de um desafio, cuja solução jamais encontrará uma única resposta. O texto, cuidadosamente trabalhado por Hemingway, tem a peculiaridade de ser único a cada leitor, conforme suas experiências e objetivos. Assim, embora parte da crítica insista em direcionar o estudo das obras em determinado sentido, os resultados advindos dessas leituras podem ser os mais variados, dependendo da perspectiva de análise.

Nesta pesquisa, nosso interesse foi examinar como o princípio do *Iceberg*, trabalhado por Hemingway nos contos “The Killers” e “The Snows of Kilimanjaro”, foi adaptado pelos diretores Robert Siodmak e Henry King em suas produções *The Killers* e *The Snows of Kilimanjaro*, respectivamente. Partimos da hipótese de que o vocabulário restrito, porém cuidadoso, utilizado pelo escritor força o leitor a procurar informações adicionais em outros elementos fundamentais de sua narrativa. Nesse sentido, nossa pesquisa foi composta de duas etapas: primeira, verificar se (e como) os escassos detalhes acerca das personagens poderiam ser complementados pelos itens espaciais organizados por Hemingway nos contos escolhidos para análise; e, segunda, analisar como os diretores trataram a estética do escritor nas adaptações desses contos, levando em consideração a construção da personagem e do espaço em cada uma das narrativas fílmicas.

Inicialmente, foi necessária uma discussão teórica acerca do cinema e suas relações com os conceitos de arte e de cultura de massa (JAMESON, 1992; VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 19994; STAM, 2009; COMPAGNON, 2012; dentre outros), do cinema clássico hollywoodiano e os gêneros *film noir* e melodrama com seus apelos sócio-culturais (AUMONT et al, 1995; SINGER, 2001; XAVIER, 2003; BORDWELL, 2005; NAREMORE, 2008; dentre outros), também acerca do cinema e sua relação com a literatura, enquanto sistemas relacionados. A ligação entre o cinema e a literatura foi estabelecida por meio da Teoria da Tradução, notadamente, dos Estudos Descritivos e a Teoria dos Polissistemas (EVEN-ZOHAR, 1990; TOURY, 1995; CATTRYSSSE, 2014; COUTINHO, 2011; dentre outros).

Após compreendermos os fundamentos do cinema hollywoodiano e sua relação com a literatura, fizemos, ainda, uma revisão bibliográfica a respeito do escritor, da sua relação com suas obras e com o público crítico e leitor de sua época. Nosso objetivo foi tentar compreender como autor, indivíduo e obra conseguiram exercer um forte impacto sociocultural no período entre e pós-guerras mundiais (BAKER, 1971; MEYERS, 1999; WILSON, 2005; PRIETO, 2011; GRISSOM, 2012; dentre outros). Após essa discussão, analisamos os contos escolhidos para *corpus* desta pesquisa.

A análise dos contos “The Killers” e “The Snows of Kilimanajaro” mostrou que ambos obedecem aos critérios formais do princípio do *Iceberg* e que um estudo mais criterioso de cada texto pode revelar informações antes ocultas pela camada mais superficial do texto. Além disso, identificamos que os heróis, nos contos, seguem o código de honra estabelecido por Hemingway e que os elementos da composição do espaço, habilidosamente organizado pelo escritor, também são importantes na construção das personagens hemingwaynianas.

Com base nas fontes pesquisadas, sugerimos uma ligação existente entre a vida pessoal de Hemingway e suas obras. Conforme mostrado anteriormente, Hemingway não costumava estabelecer limites entre as áreas de sua vida. Isso levava a uma fusão entre vida pública e privada, entre fatos reais e ficcionais, entre obra e vida real. Tudo era parte do mundo de escritor. Graças a essa falta de limites, Hemingway alcançou um prestígio social que tem atravessado décadas. Os contos publicados, logo após a Primeira Guerra Mundial, inspiraram toda uma geração de jovens que adotou o estilo de vida de Hemingway e seus heróis. As informações obtidas a partir da análise dos contos conduziram-nos à última etapa desta pesquisa, ou seja, o estudo das suas respectivas adaptações fílmicas.

Nesse ponto, não podemos deixar de destacar a inestimável contribuição que os trabalhos de Greco (1999), Prieto (2011), Grissom (2012) e Germain (2014) trouxeram para esta pesquisa. Estes são exemplos de autores que se lançaram ao estudo criterioso de aspectos diversos das obras envolvendo Hemingway, sejam literárias e/ou cinematográficas. Graças a esses, e outros autores, foi possível construir uma base teórica consistente para a análise dos objetos escolhidos para compor o *corpus* desta pesquisa.

As adaptações fílmicas *The Killers* e *The Snows of Kilimanjaro*, dirigidas por Robert Siodmak e Henry King, respectivamente, lidaram com os contos de forma distinta. É

possível dizer, em princípio, que a diferença de gênero entre essas produções provocou alguma variação, sobretudo na maneira de trabalhar o princípio do *Iceberg*.

Em *The Killers*, Siodmak oferece uma leitura que possa justificar a morte violenta de Anderson no início da narrativa. O fato, que fica apenas subentendido no conto, é fruto de uma conspiração que envolve crime, mentira e sedução. Por se tratar de um filme *noir*, cujo objetivo central é a solução de um mistério, acreditamos que o diretor tenha conseguido propor um princípio do *Iceberg* próprio para a produção. As pistas deixadas, propositalmente, nas cenas não somente fornecem informações acerca das personagens, como estimulam o espectador a tentar solucionar o caso em parceria com o investigador. Além disso, consideramos que alguns procedimentos utilizados na narrativa de Siodmak tenham sido utilizados com base em aspectos comuns nas obras de Hemingway, como é o caso da ferida do protagonista, Ole Anderson, e o par antagônico feminino, Lilly e Kitty, presente na narrativa fílmica.

A análise de *The Snows of Kilimanjaro* mostrou que conto e filme tratam o herói trágico de forma distinta. Não apenas por fazerem parte de sistemas semióticos distintos, o que justifica pontos divergentes entre eles, mas também por apresentarem propostas narrativas diferenciadas para atender a um público específico.

No que concerne especificamente ao filme, observamos que a narrativa altera o fim trágico da personagem para atender aos padrões de produção e de público, afeito à estrutura narrativa hollywoodiana que, normalmente, sugere uma solução para todos os conflitos com final “palatável” para o espectador. No que diz respeito a uma releitura do princípio do *Iceberg*, percebemos que King preferiu uma narrativa mais detalhada que facilitasse a leitura linear para o espectador. Grande parte da trama é explicada pelo próprio protagonista, que responde a todos os questionamentos do público.

Outro procedimento relevante utilizado na adaptação produzida por King foi a tentativa de aproximar o protagonista, Harry, à figura pública de Hemingway. Conforme comentamos na análise, pode-se conjecturar que a escolha do ator Gregory Peck tenha sido proposital e que a constituição de seu figurino tenha tentado aproximar sua aparência daquela exibida por Hemingway nos vários safáris que realizou na África. Além disso, a clara referência do título do livro lançado por Harry em Paris ao grupo conhecido como *the lost generation*, aproxima personagem e escritor em uma possível identidade ficcional de Hemingway.

Assim sendo, após a análise, passamos a responder às perguntas que motivaram esta pesquisa. Inicialmente, questionamo-nos como os diretores lidaram com o recurso da omissão de Hemingway em seus filmes. O estudo mostrou que eles trataram o princípio do *Iceberg* de forma distinta. Em *The Killers*, percebemos uma preocupação do diretor em organizar personagens e elementos espaciais de forma a desafiar o espectador a uma leitura mais atenta das informações disponíveis na tela e da forma como elas aparecem. A perda desses detalhes não compromete a compreensão da narrativa ou de seu desfecho, contudo, atrasa o acesso a informações importantes que podem antecipar parte da solução do caso na trama. Além disso, a câmera funciona como um narrador neutro, sob o ponto de vista do modo dramático. Esse tipo de posicionamento, normalmente feito a partir de plano aberto ou médio, garante certo afastamento do espectador em relação ao local da história e suas personagens. A implicação do uso desse tipo de plano é que a atenção do espectador precisa estar distribuída entre os vários espaços na tela, pois cada um pode conter uma pista importante para a narrativa. Em *The Snows of Kilimanjaro*, por outro lado, King parece preocupar-se em apresentar uma leitura superficial bastante detalhada para seu espectador. Ele não omite informações do público, pelo contrário, ele se preocupa em preencher as possíveis lacunas da narrativa no intuito de evitar um esforço maior por parte do espectador. Isso pode ser confirmado, por exemplo, pelo acréscimo de personagens e fatos à narrativa para que os *flashbacks* girassem em torno de um eixo comum, ao invés de fatos, aparentemente desconexos, como acontece no conto. Acreditamos que o filme de Henry King apresenta, muito mais, um propósito de adequação aos códigos sociais do contexto de recepção do que um desafio de leitura.

Em um segundo momento, procuramos saber se as estratégias utilizadas pelos diretores foram recorrentes em mais de um filme. Esse questionamento recebeu resposta positiva. Embora o *corpus* seja restrito e exija a utilização do termo estratégia com cautela, acreditamos que ambos os diretores estabeleceram um diálogo entre suas adaptações e outras obras de Hemingway. Nos dois filmes, por exemplo, observou-se o recurso ao elemento da ferida do herói e do par antagônico feminino, próprios das obras do escritor. Mesmo que cada diretor tenha se apropriado de cada elemento à sua maneira, ambos transmutaram para a tela elementos recorrentes do mundo literário de Hemingway. Além disso, as duas adaptações também se valem do prestígio literário do escritor e de suas obras para as suas produções. Em ambos os casos, o nome de Hemingway é exibido nos créditos de abertura e os filmes mantêm o mesmo título das obras adaptadas.

A seguir, indagamos se as adaptações tendem a apresentar uma relação de aproximação ou distanciamento com as respectivas obras literárias. De um modo geral, elas tendem a aproximar-se das obras literárias, porém com algumas ressalvas. A adaptação de Siodmak tenta aproximar-se o máximo possível do conto nos primeiros minutos da narrativa. Não obstante as particularidades de cada meio, o diretor tentou manter os diálogos, os locais e as personagens de forma que as cenas iniciais pudessem se aproximar, o máximo possível, do conto. Embora o restante da narrativa tenha sido criado para tentar responder às perguntas suscitadas pelo crime inicial, observamos uma tentativa de marcar a adaptação fílmica com alguns elementos próprios da obra do escritor. Esse recurso pode ter sido utilizado com a finalidade de atrair a atenção dos leitores de Hemingway, sugerindo uma relação direta do filme com as obras literárias. Da mesma forma, Henry King também tenta aproximar sua adaptação da obra de Hemingway. No entanto, a sua tentativa de tornar a narrativa mais “palatável” para o público exigiu algumas alterações, tais como o acréscimo de personagens e a alteração no final da narrativa. A aproximação dessas adaptações com as obras literárias do escritor pode criar no leitor das obras, que assiste aos filmes, a impressão de “marcas ficcionais” de Hemingway nas telas, como se ele também, de certa forma, fosse autor dos filmes exibidos na tela. Contudo, para maior generalização, caberia testar essa hipótese em um estudo com recorte maior de adaptações para se observar a recorrência desses procedimentos.

Finalizando os questionamentos apresentados no início desta pesquisa, procuramos identificar as possíveis implicações das estratégias utilizadas pelos diretores para as adaptações fílmicas. Tanto a adaptação de Siodmak quanto a de King foram produzidas após a Segunda Guerra Mundial, período em que a sociedade norte-americana lutava para se reerguer após os grandes traumas e problemas político-econômicos deixados pelo conflito. Conforme a proposta de narrativa clássica hollywoodiana, os filmes norte-americanos deveriam servir a propósitos sociais e governamentais, caso solicitados. Nos anos após o conflito mundial, o Código de Hays estabeleceu uma série de critérios que deveriam ser seguidos pelas produções feitas ou exibidas nos Estados Unidos. Assim sendo, acreditamos que ambos os filmes proponham aplicações sociais para o público da época. No caso de *The Killers*, o princípio central é o de que o crime não compensa e de que todo ato contraventor é punido. Essa medida pode ser vista como uma tentativa de instruir a sociedade pós-guerra acerca da necessidade do trabalho regulamentado, como símbolo de manutenção da dignidade pessoal. Em *The Snows of Kilimanjaro*, tem-se o apelo ao papel feminino no lar e à sua

responsabilidade enquanto mantenedora do núcleo familiar que, até aquele momento, tratava-se de um princípio que sustentava a sociedade norte-americana.

Acreditamos que os aspectos discutidos nesta investigação podem contribuir para futuras reflexões relacionadas ao estudo da literatura em geral, e, mais especificamente da obra de Hemingway e suas características. A sugestão apresentada na análise de *The Snows of Kilimanjaro*, por exemplo, de que King teria tentado aproximar personagem e escritor e, portanto, sugerir uma identidade ficcional de Hemingway, poderia ganhar mais consistência a partir do estudo de um *corpus* mais amplo, o qual pudesse refutar ou reforçar essa ideia. Ademais, o trabalho pode fornecer mais insumo para as discussões mais amplas travadas na esfera de interface da literatura/cinema.

Em um plano mais abrangente, é possível considerar que, embora esta proposta de trabalho possua cunho acadêmico, uma vez que seu resultado é disponibilizado em biblioteca pública para consulta e leitura de pessoas interessadas em cinema e literatura, também pode colaborar para a formação de leitores das obras de Hemingway, incentivar novos espectadores para os filmes baseados em suas obras, ou ainda contribuir para futuras análises críticas do autor que levem em consideração outros aspectos de suas obras, ou mesmo a análise dos mesmos elementos aqui discutidos sob outro aporte teórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia de Belas Artes da Baviera, Munique, 24 de março de 2011. Espaço vivido em arquitetura e cinema. In: BALDAIA, B. (Ed.). **Pensamento em Forma** – Dez ensaios sobre arquitetura. Trad. de Matilde Mata. Centro Regional das Beiras da Universidade Católica Portuguesa, 2012, pp. 89-102.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento** – Fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALDRIDGE, J. W. “Dangerous Summer” A Bullish Performance By Hemingway. **Chicago Tribune**, 16 June 1985. Disponível em: http://articles.chicagotribune.com/1985-06-16/entertainment/8502080308_1_dangerous-summer-ernest-hemingway-life-magazine. Acesso em 06 set. 2017.

AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – São Paulo: Papirus, Coleção Ofício de Arte e Forma, 1995.

BAKER, C. The Two African Stories. In: WEEKS, R. P. (Ed.). **Hemingway: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 118-126.

_____. **Ernest Hemingway: o romance de uma vida**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. **Hemingway - O escritor como artista**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BAKHTIN, M. **The dialogic imagination**. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

_____. **Speech Genres and other Late Essays**. Tradução de Vem W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.

_____. **Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)**. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

BARTHES, R. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 4ª Ed., 2009.

BASSNETT, S. **Translation Studies**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, third edition, 2005.

BENJAMIN, W. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In: **Illuminations**. Londres: Pimlico, 1999, 1 vol., pp. 217-250.

BESSIÈRE, J. Centro, Centros: novos modelos literários. In: WEINHARDT, M.; CARDOZO, M. M. (Orgs.). **Centro, Centros: Literatura e Literatura Comparada em discussão**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, pp. 13-35.

BLOOM, H. (Ed.). **Ernest Hemingway - Bloom's Major Short Stories Writers**. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999.

BORDWELL, D. **Narration in the Fiction Film**. The United States: The University of Wisconsin Press, 1985.

_____. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. Tradução de Fernando Mascarello. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. Vol. II – Documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, pp. 277-301.

BOTTUM, J. The Death of Protestant America: A Political Theory of the Protestant Mainline. *In*: **First Things**. August/September, 2008. Sítio: <https://www.firstthings.com/article/2008/08/001-the-death-of-protestant-america-a-political-theory-of-the-protestant-mainline> . Acesso em: 10/04/2016.

BRITO, J. B. Literatura, cinema, adaptação. **Graphos: revista da pos-graduação em Letras**, João Pessoa, v.1, n.2, p. 9-28, 2º semestre, 1996.

CANDIDO, A. A Personagem do Romance. *In*: CÂNDIDO, A. *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 51-80.

CARVALHAL, T. F. **Literatura Comparada**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

CATTRYSSE, P. Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *In*: **Target** 4:1, Amsterdam: John Benjamins, 1992, pp. 53-70.

_____. **Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Metodological Issues**. Antwerp, Apeldoorn: Garant, 2014.

CLERC, J. A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão. *In*: BRUNEL, P.; CHEVREL, Y. (Org.). **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, pp. 283-323.

CHORDELOS, L. **Les liaisons dangereuses**. Tradução de Fernando Cacciatore de Garcia. Coleção L & PM Pocket, 2008.

COLLINGE-GERMAIN, L. The Aesthetics of Revealing/Concealing in “The Killers” by Ernest Hemingway and in its Adaptation by Robert Siodmak. *In*: **Journal of the Short Story in English** (Online), 59, 2014. Eletronic Version URL: <http://jsse.revues.org/1323>.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª Ed., 2012.

COUTINHO, E. F. Da transversalidade da literatura comparada. *In*: WEINHARDT, M.; CARDOZO, M. M. (Orgs.). **Centro, Centros: Literatura e Literatura Comparada em discussão**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011, pp. 203-220.

COWLEY, M. Nightmare and Ritual in Hemingway. *In*: WEEKS, R. P. (Ed.). **Hemingway: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 40-51.

CROWTHER, B. Movie Review: The Screen. **The New York Times**. Published: August 29, 1946. Disponível em www.nytimes.com/movie/review?res=9807E4DF1338E53ABC4151DFBE66838D659EDE. Acesso em: 08/01/2018.

_____. Movie Review: The Screen. **The New York Times**. Published: September, 1952. Disponível em <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9804EED9133AE23BBC4152DFBF668389649EDE>. Acesso em: 27/02/2018.

DAVIDSON, D. **American Composition and Rhetoric**. New York: Charles Scribner's Sons, Fifth Ed., 1968.

EVEN-ZOHAR, I. Polysystem studies. *In: Poetics Today* – International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Vol. 11, Nº 1, 1990.

FERGUSON, S. C. Defining the Short Story – Impressionism and Form. *In: MAY, C. E.* (Ed.). **The new short story theories**. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994, pp. 218-230.

FORSTER, E. M. **Aspects of the Novel**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

FRIEDMAN, N. O Ponto de Vista na Ficção – O Desenvolvimento de um Conceito Crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *In: Revista USP*. São Paulo, nº 53, março-maio 2002, pp. 166-182.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

GORBMAN, C. **Unheard Melodies**: Narrative Film Music. London: BFI Pub, 2ª Ed., 1987.

GRAY, R. **A History of American Literature**. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 2004.

GRECO, J. **The File on Robert Siodmak in Hollywood**: 1941-1951. USA: Dissertation.com, 1999. Disponível em https://books.google.com.br/books/about/The_File_on_Robert_Siodmak_in_Hollywood.html?id=BwLJpPtDIZ8C&redir_esc=y. Acesso em 08/01/2018.

GRISSOM, C. U. **Filming the lost generation**: F. Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, and the art of cinematic adaptation. Dissertation (Doctor of Philosophy) – Middle Tennessee State University, UMI Dissertation Publishing, Murfreesboro, Tennessee, 2012.

HEMINGWAY, E. **A Farewell to Arms**. New York: Charles Scribner's Sons, 1929.

_____. **For Whom the Bell Tolls**. New York: Charles Scribner's Sons, 1940.

HEMINGWAY, E. The Snows of Kilimanjaro. *In: POORE, Charles.* **The Hemingway Reader**: a wide-ranging collection, selected, with a foreword and twelve brief prefaces. New York: Charles Scribner's Sons, 1963, pp. 585-609.

_____. Fathers and Sons. *In*: _____. **The Short Stories**. New York, NY: Scribner, 1995.

_____. The Killers. *In*: _____. **The complete short stories of Ernest Hemingway**. The Finca Végia Edition, 1998.

_____. **As neves do Kilimanjaro e outros contos**. Trad. José J. Veiga e Ênio Silveira. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

HIGH, P. B. **An Outline of American Literature**. London and New York: Longman, 1997.

HILLIS, K. Film Noir and the American Dream: the Dark Side of Enlightenment. *In*: **Velvet Light Trap** 55, Spring 2005, pp. 1-18.

HOTCHNER, A. E. **A boa vida segundo Hemingway**. Tradução de Luis Fragoso. São Paulo: Larousse do Brasil, 2008.

HUPPES, I. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editora, 2000.

ISER, W. **The Reading Process: a Phenomenological Approach**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.

JAMESON, F. **Signatures of the visible**. New York & London: Routledge, 1992.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. *In*: **Crítica Marxista**. Campinas: Unicamp, 1994. Tradução de João Roberto Martins Filho. Site: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo43artigoCM_1.2.pdf. Acesso em 03/04/2016.

KRISTEVA, J. **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art**. New York: Columbia University Press, 1980.

LEFEVERE, A. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. London: Routledge, 1992.

LEFEVERE, A.; BASSNETT, S. Introduction: Proust's grandmother and the thousand and one nights. The 'cultural turn' in Translation Studies. *In*: LEFEVERE, A.; BASSNETT, S. (Ed.) **Translation, history and culture**. London: Pinter, 1990, p.01-13.

LEVIN, H. Observations on the Style of Ernest Hemingway. *In*: WEEKS, R. P. (Ed.). **Hemingway: a collection of critical essays**. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 72-85.

LINS, O. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. São Paulo, SP: Editora Ática, 1976.

LINS, R. L. Literatura e Cinema - Ruína e construção no universo do impasse. *In*: KHÉDE, S. S. (Coord.). **Os Contrapontos da Literatura** (Arte, Ciência e Filosofia). Petrópolis: Vozes, 1984, pp. 38-46.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance** – Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

MACDONALD, S. Scott MacDonal on Italics in “The Snows of Kilimanjaro”. *In*: BLOOM, H. (Ed.). **Ernest Hemingway** - Bloom’s Major Short Stories Writers. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999, pp. 83-85.

MARTIN, D. W. Chekhov and the Modern Short Story in English. *In*: **Neophilologus**. January 1987, Vol. 71, Issue 1, pp. 129-143.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. Trad. de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa, Portugal: Dinalivro, 2005.

MASLIN, J. Henry King: movie director known for book adaptations. *In*: **The New York Times** – Obituaries. July 1, 1982. Disponível em <http://www.nytimes.com/1982/07/01/obituaries/henry-king-movie-director-known-for-book-adaptations.html>. Acesso em 27/02/2018.

MAY, C. E. Chekhov and the Modern Short Story. *In*: _____. (Ed.). **The new short story theories**. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994, pp. 199-217.

MESHARAM, N. G. **The fiction of Ernest Hemingway**. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors, 2002, pp. 66-104.

METZ, C. **A Significação no Cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perpsectiva, 2007.

MEYERS, J. (Editor). **Ernest Hemingway** - The Critical Heritage. Routledge, 1999.

MILLER, A. The Tragedy of the Common Man. *In*: DRAPER, R. P. (Ed.). **Tragedy: Developments in Criticism**. London: Macmillan, 1980, pp. 164-167.

MONTGOMERY, M. Marion Montgomery on the Leopard and the Hyena in “The Snows of Kilimanjaro”. *In*: BLOOM, H. (Ed.). **Ernest Hemingway** - Bloom’s Major Short Stories Writers. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999.

MOST, G. W. Da tragédia ao trágico. *In*: ROSENFELD, Kathrin Holzermayr (Org.) **Filosofia e literatura: o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, pp. 20-35.

MURARI, L. C. Do Expressionismo Alemão ao Expressionismo Americano. *In*: **Revista Universitária do Audiovisual**. 15 de setembro de 2012. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/do-expressionismo-alemao-ao-expressionismo-americano/>. Acesso em 14/02/2018.

NAREMORE, J. (Ed.). **More than night**: Film noir in its context. Los Angeles / London: University of California Press / Berkeley, 2008.

OLIVER, C. M. **Ernest Hemingway A to Z**: the Essential Reference to the Life and Work. New York: Checkmark Books, 1999.

PESSOA, C. “O Verão Perigoso” é o último e melancólico suspiro do grande escritor Hemingway. **Folha de São Paulo**, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1579412-o-verao-perigoso-e-ultimo-e-melancolico-suspiro-do-grande-escriptor-hemingway.shtml>. Acesso em 06 set. 2017.

POWDERMAKER, H. **Hollywood**: The Dream Factory – An Anthropologist Looks at the Movie Makers. London: Secker & Warburg, 1951.

PRATT, M. L. The Short Story – The Long and the Short of It. In: MAY, C. E. (Ed.). **The new short story theories**. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994, pp. 91-113.

PRIETO, M. G. **El mito Hemingway en el audiovisual cubano**. La Habana, Cuba: Ediciones ICAIC, 2011.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa** – Tomo III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

ROSENFELD, A. Literatura a Personagem. In: CÂNDIDO, A. *et al.* **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, pp. 10-49.

SINGER, B. **Melodrama and Modernity**: Early Sensational Cinema and Its Contexts. New York: Columbia University Press, 2001.

STALLMAN, R. W. Robert Wooster Stallman on Harry’s Interior Monologues in “The Snows of Kilimanjaro”. In: BLOOM, H. (Ed.). **Ernest Hemingway** - Bloom’s Major Short Stories Writers. Broomall, PA: Chelsea House Publishers, 1999, pp. 78-80.

STAM, R. **BAKTHIN** - Da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática S.A., 1992.

_____. Beyond Fidelity: the dialogics of Adaptation. In: NAREMORE, J. **Film Adaptation**. Rutgers University Press, 2000, pp. 54-78.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papyrus, 3ª ed., 2009.

STAM, R. et al. **New vocabularies in film semiotics**: structuralism, post-structuralism and beyond. London and New York: Routledge, 1992.

The Museum of Modern Art. **Pioneer Film Director Honored**: seven week retrospective for Henry King co-sponsored by Museum and Directors Guild of America. Nº 57, 11 West 53 Street, New York, N. Y. 10019. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5626/releases/MOMA_1978_0062_57.pdf. Acesso em: 27/02/2018.

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

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas – São Paulo: Papyrus, Coleção Ofício de arte e forma, 1994.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, Coleção Arte e Cultura; v. nº 5, 1983.

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

WEEKS, R. P. Introduction. *In*: _____. (Ed.). **Hemingway**: a collection of critical essays. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1962, pp. 1-16.

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

WOODIWISS, M. **Capitalismo Gângster**: quem são os verdadeiros agentes do crime organizado. Trad. de C. E. de Andrade. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A DRUNKARD'S REFORMATION. Direção de D. W. Griffith. Produção de Biograph Company. Estados Unidos: Independente, 1909, 1 DVD.

CITIZEN KANE. Direção de Orson Welles. Produção de Orson Welles. Estados Unidos: Mercury Production, 1941, 1 DVD.

IN THIS OUR LIFE. Direção de John Huston. Produção de Hal B. Wallis. Estados Unidos: Warner Bros., 1942, 1 DVD.

MURDER ON THE EXPRESS ORIENT. Direção de Kenneth Branagh. Produção de Kenneth Branagh, Mark Gordon, Judy Hofflund, Simon Kinberg, Michael Schaefer, Ridley Scott e Aditya Sood. Estados Unidos e Reino Unido: 20th Century Fox, 2017, 1 DVD.

REAR WINDOW. Direção de Alfred Hitchcock. Produção de Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures e Universal Home Video, 1954, 1 DVD.

THE KILLERS. Direção de Robert Siodmak. Produção de Mark Hellinger. Estados Unidos: Universal Pictures, 1946, 1 DVD.

THE SNOWS OF KILIMANJARO. Direção de Henry King. Produção de Leon Shamroy. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1952, 1 DVD.

UNDER MY SKIN. Direção de Jean Negulesco. Produção de Casey Robinson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1950, 1 DVD.