

BRUNO WEBER

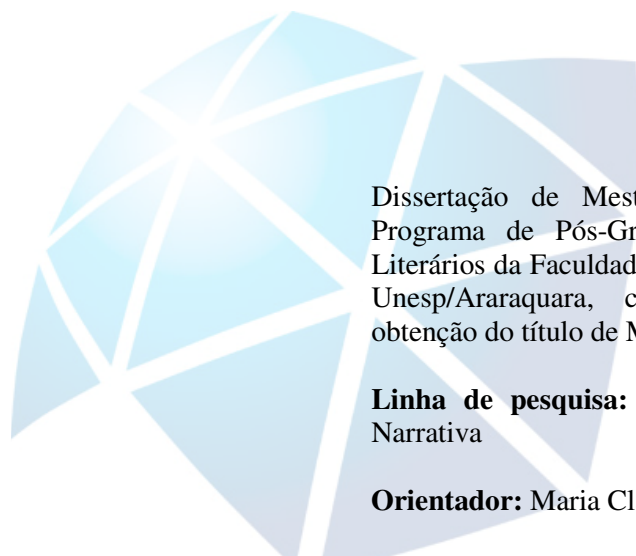
**DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: UM
ESTUDO SOBRE *THE DEAD* DE JAMES JOYCE**



ARARAQUARA – S.P.
2010

BRUNO WEBER

DIÁLOGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA: UM ESTUDO SOBRE *THE DEAD* DE JAMES JOYCE



Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre .

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientador: Maria Clara Bonetti Paro

Bolsa: CNPQ

ARARAQUARA – S.P.
2010

Dedico esse estudo à minha filha Eduarda Weber e à memória de meu querido avô
Wone Willy Weber.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPQ) pela bolsa concedida no período de 2009-2010, sem a qual esse trabalho não teria sido concretizado.

À minha querida professora orientadora, que tão candidamente me recebeu em sua casa em diversas ocasiões e que pacientemente zelou pelo nosso trabalho, mesmo em trópicos diferentes.

Aos professores presentes em minha banca de qualificação, Adalberto Luis Vicente e Maria das Graças G. Villa da Silva, que pontualmente me ajudaram e incentivaram a pensar o trabalho com outras perspectivas.

Aos esclarecimentos preciosíssimos dos bibliotecários da FCLAR.

À professora coordenadora Ana Luiza Silva Camarani, que prontamente me ajudou em diversas ocasiões.

À presteza e disposição da seção de Pós-Graduação, em especial à Maria Clara Bombarda e Rita Torres.

Aos meus avós Ary Antonio Pallù e Nair Pallù, cuja graça e honestidade sempre estarão presentes em minha vida.

À minha leitora ideal que sofre de uma insônia ideal, Camila Müller.

À família Conrado, que me cedeu abrigo e que me prestou enorme generosidade em horas difíceis na morada do sol.

Aos meus amigos Thiago Sequinel e Jônatas Protes.

Por último, mas não menos importante, à família Müller-Stuelp.

RESUMO

James Joyce configura-se como um dos autores mais importantes do século vinte, e suas técnicas inovadoras influenciaram diversos escritores e artistas por gerações. Contudo, apesar de seu evidente prestígio no campo literário e cultural, pouco são os trabalhos versando sobre suas adaptações para o cinema. A intenção do presente estudo é de analisar os implícitos sexuais marcados no conto *Os Mortos* de James Joyce e sua representação na adaptação cinematográfica de John Huston, de 1987. Será levado em conta, como abordagem teórica, as questões levantadas por Seymour Chatman e David Bordwell a respeito das relações existentes entre literatura e cinema, tais quais o narrador literário e cinematográfico. Segundo Chatman essas questões são de essencial importância para o estudo das relações entre os dois meios, porque possibilitam uma abordagem não baseada no biografismo. Também serão levados em consideração os trabalhos de Linda Hutcheon (*Theory of adaptation*, 2006) e de Robert Stam (*Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*, 2005) acerca da teoria da adaptação, teoria desenvolvida ao longo dos últimos trabalhos desses autores. O estudo, considerando tais argumentos, examinará um possível significado dessas relações sexuais implícitas no conto e em sua adaptação. *Os Mortos* compõe o último conto da coletânea intitulada *Dubliners*, de James Joyce, publicada em 1914.

Palavras-chave: adaptação cinematográfica, literatura, cinema, James Joyce, teoria do cinema.

ABSTRACT

James Joyce is one of the most important twentieth century authors, and his cutting edge techniques influenced many authors and artists from his and subsequent generations. However, in spite of his prominent prestige on literary and cultural grounds, few works study the adaptation of his texts to cinema. The objective of this study is to analyze implicit sexual relations in Joyce's *The Dead* and in its representation in John Huston's cinematographic adaptation, 1987. This work will consider, as theoretical approach, the issues raised by Seymour Chatman and David Bordwell about the relation between literature and films, such as the literary and the cinematographic narrator. According to Chatman (1990) these questions are fundamental for this type of study due to the fact that they allow an approach not based on pure author's biography. This study will also take into account Linda Hutcheon's *Theory of adaptation* (2006) and Robert Stam's *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation* (2005) about the theory of adaptation, theory developed throughout these two author's last works. In addition to that, this study will consider one way of regarding these implicit sexual relations in the short story and in its adaptation to the cinema. *The Dead* is the last short story from the collection entitled *Dubliners*, by James Joyce, 1914.

Key-words: cinematographic adaptation, literature, cinema, Joyce, film theory.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. <i>ROMA, 2005</i>	25
FIGURA 2. <i>ROMA, 2005</i>	25
FIGURA 3. <i>FALCÃO MALTÊS, 1941</i>	54
FIGURA 4. <i>FALCÃO MALTÊS, 1941</i>	55
FIGURA 5. <i>A GLÓRIA DE UM COVARDE, 1951</i>	57
FIGURA 6. <i>A GLÓRIA DE UM COVARDE, 1951</i>	58
FIGURA 7. <i>A GLÓRIA DE UM COVARDE, 1951</i>	58
FIGURA 8. <i>A GLÓRIA DE UM COVARDE, 1951</i>	59
FIGURA 9. <i>A GLÓRIA DE UM COVARDE, 1951</i>	59
FIGURA 10. <i>A GLÓRIA DE UM COVARDE, 1951</i>	60
FIGURA 11. <i>THE DEAD, 1987</i>	65
FIGURA 12. <i>THE DEAD, 1987</i>	70
FIGURA 13. <i>THE DEAD, 1987</i>	70
FIGURA 14. <i>THE DEAD, 1987</i>	71
FIGURA 15. <i>THE DEAD, 1987</i>	72

SUMÁRIO

Introdução: algumas questões teóricas preliminares.....	9
1. Diálogos entre literatura e cinema.....	15
1.1. Adaptações literárias: por que as adaptações literárias são menores?.....	18
1.2. Aparato digital: novas adaptações cinematográficas.....	24
2. Joyce, um britânico ocidental.....	28
2.1. Influências modernas em Joyce.....	34
3. As diversas vidas em <i>The Dead</i>	35
3.1. Efeitos do narrador objetivo em <i>The Dead</i>	36
3.2. Um encontro em <i>The Dead</i>	37
3.3. <i>Molly Ivors</i>	42
3.4. <i>Gretta Conroy</i>	47
4. John Huston, um diretor autoral.....	53
4.1. <i>Os vivos e os mortos</i>	63
5. Considerações finais.....	77
6. Referências.....	79
7. Anexos.....	82

INTRODUÇÃO: ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS PRELIMINARES

I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that's the only way of insuring one's immortality.
(JOYCE, 1941).¹

O presente estudo objetiva desvelar os implícitos sexuais marcados pelo narrador no conto *The Dead* (Os Mortos), de James Joyce e sua respectiva representação na adaptação cinematográfica do diretor e ator norte-americano John Huston, realizada em 1987. Será entendido como implícito sexual, para efeito de estudo, as atividades conotativas que parecerem influenciar significativamente o comportamento dos personagens, de modo a revelar-lhes certa essência, determinado valor que escamoteia sua evolução ao redor do conto.

Os códigos de conduta seguidos pelos personagens por ocasião de uma simples festa de natal em uma família hospitaleira de Dublin do início do século vinte deveria, em um primeiro momento, representar a tradição irlandesa, seus costumes, sua boa moral e cortesia. Nessa festa os personagens são expostos a diversos sentimentos e revelações. Gabriel Conroy, personagem central do conto, é extremamente solícito e descrito como um intelectual alheio às questões que circundavam sua época: nacionalismo e política. Em sua revelação epifânica descobre que sua esposa, Gretta Conroy, tivera uma grande paixão no passado, Michael Furey; apesar de morto, está mais presente em seus pensamentos que toda a intelectualidade e solícitude de Gabriel podem garantir.

Em *The dead* a preservação da tradição é representada pelas tias de Gabriel, Júlia e Kate Morkan. Grande banquete é preparado e a preocupação das tias se volta para religiosidade, política e cortesia irlandesa.

Durante a festa Gabriel é invadido por vários sentimentos, e o encontro com as personagens Lily (empregada das tias), Molly Ivors (colega de trabalho na universidade), e a lembrança da mãe, o trazem sentimentos de tensão e nostalgia.

¹ Coloquei tantos enigmas e charadas que manterá os professores ocupados por séculos argumentando sobre o que eu quis dizer, e essa é a única maneira de garantir a imortalidade de alguém. **Todas as traduções desse trabalho são de nossa autoria, com exceção das traduções de Joyce do *Retrato do Artista quando jovem* e de *Dublinenses* feitas por José Geraldo Vieira e Hamilton Trevisan.**

O texto de Joyce aponta também para outra direção, que esboçaremos nesse trabalho. Essa direção parece ser a de, conforme levantado pelos outros contos da coletânea *Dubliners*, hipocrisia, paralisia, ultra-nacionalismo e perspectivas frustradas reveladas por meio de epifanias.

The dead, que pode ser considerado um texto canônico, exhibe comumente duas interpretações, como exposto pelos teóricos Luke Gibbons e Vincent Cheng. A primeira interpretação diz respeito à dominação masculina e institucional sobre as personagens femininas. Gretta Conroy, ao contrário de Molly Bloom em *Ulysses*, é enxergada como a representação de uma paralisia social, pois ela é dominada por Gabriel e pelas instituições que circundam a atmosfera da festa. E ainda, Lily e outras personagens são apenas objeto do olhar masculino.

A segunda diz respeito ao nacionalismo irlandês, centrado nas personagens Gretta Conroy e Molly Ivors. Nessa perspectiva os personagens representam o ensejo patriótico irlandês, como a personagem Molly Ivors, considerada como uma espécie de instituição ambulante, pois seu discurso apenas reproduz automaticamente o discurso pré-fabricado do ultra-nacionalismo irlandês típico do começo do século.

Contudo, à parte as duas investigações, que o estudo considerará em momento oportuno, o texto de Joyce não é simplesmente o libelo machista, abusivo e egocêntrico que muitos críticos de Joyce fazem pensar, como as interpretações de Suzette Henke (1986) e Ruth Bauerle (1988) tentaram demonstrar. É, antes disso, com toda a fluidez de linguagem e aparato técnico, um texto clássico e que possui a potencialidade de ser lido aos moldes do manual de Ítalo Calvino.

Esse estudo também não consistirá de uma abordagem *queer*, adotada por estudos recentes da crítica cultural onde as questões da sexualidade se revelam às margens da sexualidade heterossexual dominante e branca. Tampouco será uma dissecação de aspectos morais concernentes ao texto de Joyce do começo do século vinte, o que conferiria um aspecto anacrônico ao nosso estudo e escaparia ao objetivo central de nossa análise.

Rastrear como esses implícitos sexuais, como esse escamoteamento marca os personagens e quais são os resultados dessa maquiagem para o funcionamento do conto será a base de análise adotada; esse artifício, que cimenta a técnica narrativa característica do narrador simbolista, constitui uma significação única e peculiar; no

dizer de Roland Barthes, o símbolo, portanto, não é unicamente uma imagem, mas “a própria pluralidade dos sentidos” (1970, p. 18).

A coletânea intitulada *Dublinenses (Dubliners)*, de 1914, representa o início da posição de relevo de Joyce no cenário literário mundial. É nesse trabalho que se encontra a gênese de sua narrativa, de determinadas escolhas e de sua relação com Dublin, sua cidade natal. A escolha desse texto se dá por representar vários aspectos da literatura produzida por Joyce até seus últimos trabalhos: o nacionalismo irlandês, os relacionamentos e de como encara a própria literatura. Em *Os Mortos* é possível encontrar a maior parte desses elementos, sendo esse o mais longo da coletânea e também o último.

Teóricos também especularam sobre as similaridades entre as técnicas narrativas de Joyce e as técnicas cinematográficas (WAWRZYCKA, 1998). O cinema, emergente como arte, e o modernismo, coincidem como manifestações culturais do início do século XX, provocando um apelo imediato a comparações e semelhanças.

Entretanto, como esse trabalho demonstra, os recursos e efeitos são muito diferenciados; por mais que o tema cinema e modernismo sejam comparáveis, as diferenças se acentuam na medida em que o diálogo cinema e literatura é ampliado e na medida em que cada arte utiliza seus próprios mecanismos e artifícios.

Os textos de James Joyce adaptados para o cinema são escassos. Ao público brasileiro poucos foram os filmes de Joyce exibidos no cinema. Em parte relacionada com a concepção de que seus textos são de difícil leitura pela quantidade de referências e alusões a outras obras de arte, tomando as próprias palavras de Joyce um mote para não lê-lo: “a única exigência que faço aos meus leitores é que devem dedicar as suas vidas à leitura das minhas obras”²; e em parte relacionada à recusa de alguns teóricos (como Rudolf Arnheim) a entenderem a relação literatura/cinema como válida, oriundas de um preconceito relacionado à uma “pureza do cinema”, a idéia de que o cinema não deve aparar-se em outras artes para conferir-se como tal, como argumenta Stam (2000, p. 26) a esse respeito: “(...) o cinema deve obedecer à sua própria lógica em lugar de ser derivativo de outras artes, ou seja, deve fazer o que melhor sabe fazer e não o que outros meios sabem fazer melhor.”

² Citado em *Entrevista com Max Eastman em Harper's Magazine* (1959).

A adaptação de Huston é repleta de deslocamentos. Pode-se observar os personagens no ambiente festivo que antecede o clima de tensão revelador no fim do conto como frequentemente alheios às transformações originadas pelas lucubrações do personagem central Gabriel Conroy; tendo-se a impressão constante de uma movimentação, seja ela de *mise-en-scène*³, ou no sentido de conferir ao enredo uma aceleração constante até atingir seu clímax, aos moldes do cinema produzido em Hollywood.

Segundo Eco (2009, p.43) “(...) Huston conseguiu transmitir a atmosfera de uma história (...) simplesmente dramatizando os fatos, as situações e as conversas das pessoas.” Onde, aparentemente, a criação de Huston parece sem interesse e lenta, mas, como argumentaremos a seguir é uma obra lacunar (ou obra aberta, para usar o termo do próprio Eco) e que permite ao espectador produzir diferentes significados acerca de seus símbolos.

O trabalho, portanto, tem a intenção de abordar a questão das adaptações cinematográficas de romances nos pontos em que as duas mídias são comuns, principalmente em questões narrativas, como as categorias narrativas propostas por Gérard Genette e outros teóricos da narrativa: enredo, descrição, espaço, tempo, discurso; e naquilo que divergem, a especificidade das duas mídias, como discutido pelos teóricos Chatman e Bordwell.

As relações estabelecidas no conto de Joyce são formadas a partir de uma ótica simbólica. Todos os contos da coletânea exibem uma prerrogativa simbólica, e todos possuem uma unidade temática comum: as frustrações, inanições e perversões da sociedade dublinense da época. Partindo desse ponto de vista, a proposta do trabalho é que Joyce trabalhará com as referências de um mundo cunhado em hipocrisia e paralisia social, e que *Os Mortos* organizará de modo particular.

A análise verifica, a partir das relações literatura/cinema, de que modo esses sentidos são representados (num caso figurativo/alusivo) ao texto literário e ao fílmico, contrapondo-se as duas mídias.

O trabalho tem como aparato teórico as proposições de Seymour Chatman (1990) sobre o narrador literário, descrição cinematográfica e focalização, em contraposição à posição assumida por teóricos como Bordwell, que não veicula ao

³ *Mise-en-scène* abrange todos os elementos colocados em frente à câmera para serem fotografados, cenários e objetos de cena, iluminação, guarda-roupa, maquiagem e comportamento dos atores (BORDWELL, *Film Art*, p. 480).

narrador a função de “contar uma história” ao cinema. As proposições dos dois teóricos são pertinentes, pois dão corpo à discussão literatura e cinema numa abordagem cognitivista, onde o espectador/leitor também participa ativamente da construção de significados de um texto qualquer.

Segundo a abordagem cognitivista do texto fílmico (STAM, 2000, p. 262) “(...) os espectadores planejam, elaboram e por vezes suspendem e modificam suas hipóteses sobre as imagens e os sons apresentados na tela.” Essa abordagem será levada em conta na construção de significados fílmicos na adaptação de Huston, uma vez que o texto adaptado, ou texto de origem, é construído por meio da intervenção do espectador.

A adaptação de Huston pode ser considerada lacunar, pois os recursos utilizados permitem ao espectador especular sobre o significado de determinadas atitudes narrativas e cênicas, atitude essa nem sempre presente em todas as adaptações cinematográficas e narrativas como veremos a respeito de adaptações da literatura, como Falcão Maltês, *The Big Sleep* e *Glória de um covarde*.

A concepção de estética e de especificidade cinematográfica é trabalhada de acordo com o trabalho de Jacques Aumont em *Estética do filme* (2008). Em especial seu conceito de um cinema-narrativo, em que “o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que a conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; (...) que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta” (AUMONT, 2008, p. 92).

O cinema-narrativo, ainda segundo Aumont, é conseqüentemente uma das centrais preocupações de análise da obra de ficção, pois que aproxima o objeto de estudo das duas áreas numa perspectiva similar, a narrativa.

Igualmente importante são as reflexões de Robert Stam sobre a teoria do cinema em *Introdução à teoria do cinema* (2003) e *Literature and film* (2008), cuja discussão traz importante panorama sobre como a teoria fílmica emprestou embasamento de outras teorias e de como essa se relaciona com a literatura e às adaptações de romances para o cinema.

O conceito cinematográfico de efeito-janela será trabalhado segundo as proposições de Ismail Xavier em *O discurso cinematográfico* (2008). Nessa obra, o teórico fundamenta as diferentes acepções do termo nas diferentes perspectivas estéticas e ideológicas desde o surgimento do cinema até a atualidade, delineando a relação

opacidade e transparência. Nosso estudo utiliza a formulação de Xavier por abranger uma gama considerável de perspectivas e de teorias.

O trabalho também leva em conta as proposições de Linda Hutcheon (2006) sobre as adaptações, de modo específico, a respeito de uma tentativa de formulação de uma “teoria da adaptação”. Segundo essa obra uma adaptação é um trabalho de re-visita ao original, não considerado como simplesmente inferior ou secundário, percebendo as adaptações como adaptações e como trabalhos igualmente importantes ao original, geralmente tido como primeiro e melhor.

O trabalho é dividido em cinco capítulos. O primeiro capítulo elucida algumas distinções teóricas necessárias sobre como as adaptações são enxergadas, quais são os preconceitos que a circundam, a maior parte delas dizendo respeito ao preconceito da literatura sobre o cinema. O segundo capítulo perfaz, sucintamente, qual a relevância dos textos de Joyce na literatura contemporânea. O terceiro capítulo realiza uma análise do texto *Os Mortos*, com vistas ao objetivo de nosso estudo, analisando os implícitos e símbolos do texto joyceano. O quarto capítulo introduz a obra de Huston dentro da perspectiva fílmica, analisando brevemente algumas de suas obras mais famosas adaptadas da literatura, como *Falcão maltês* e *A Glória de um covarde*, por fim analisando criticamente a adaptação de Huston. E em seguida a conclusão apresentará os resultados do trabalho. Nas próximas páginas faz-se necessário um breve panorama introdutório a respeito do cinema, e de como formou-se como arte independente da literatura.

CAPÍTULO I - DIALÓGOS ENTRE LITERATURA E CINEMA

O romance é uma narrativa que se organiza no mundo, enquanto o cinema é um mundo que se organiza em uma narrativa. (MITRY, 1971, p. 8)

O surgimento do cinema no final do século XIX conferiu uma perspectiva inteiramente nova às artes pictóricas. A imagem em movimento, como era chamada a invenção dos irmãos Lumière, foi primeiramente destinada a registrar eventos do cotidiano, condenada pelos próprios Lumière como uma invenção falida. Contudo, seu vigor e dinâmica logo fizeram os primeiros cineastas testá-la como uma forma de expressão artística, que divergia de outras artes, como a literatura, pela capacidade de representação. O cinema era capaz de representar o mundo real (STAM, 2003) de um modo que a literatura jamais fora, e de um modo que nem mesmo a fotografia e a pintura, pela suas qualidades estáticas, se comparariam.

Apesar de seu caráter sinérgico o cinema enfrentou longo processo até ser reconhecido como arte autônoma, por se assemelhar às artes teatrais simplesmente como mais uma arte mimética (STAM, 2003), considerando a mímese Platônica uma forma simplista de representação da realidade. A reação dos primeiros espectadores de cinema, em primeira instância de puro assombro pela suas características “mágicas” ao apresentar a realidade, passaram à dúvida e à crítica; pois o mecanismo cinematográfico ocultava seu próprio processo de produção ao mostrar um controle absoluto sobre a “realidade” apresentada.

Os primeiros questionamentos da nova crítica no início do século XX se deram no seguinte sentido: “O cinema é uma arte ou um mero registro mecânico dos fenômenos visuais?” (STAM, 2003, p.43). Os primeiros teóricos acenavam que o cinema era produto da interação de outras artes, como a música, arquitetura, dança, o teatro e da psicologia (Munsterberg). E outros afirmavam que o cinema, apesar de sua genética oriunda de outras áreas, deveria encontrar uma voz e um estilo que lhe fossem únicos, período denominado de teoria indígena ou purista (Arnheim, Eisenstein, Dziga Vertov).

Os estudos de cinema almejavam, desse modo, distanciar-se de uma visão puramente literária. As primeiras tentativas desse distanciamento se deram no sentido de

afastar-se de uma “abordagem tradicional da literatura: estudo dos grandes autores, dos gêneros sob o ângulo da história das obras” (AUMONT, 2008, p. 12). Ainda segundo Aumont (2008) o estudo cinematográfico deveria encontrar outras maneiras de inserção na prática descritiva de uma nova forma artística – o cinema – que não utilizasse os aparatos próprios à literatura, que para o cinema seriam claramente insuficientes, uma vez que ele se vale não somente da palavra, mas também da imagem e do som.

Um conjunto de sistematização e método encorparia os primeiros momentos dos estudos de cinema, momento esse que é denominado de período formativo do cinema⁴. Teóricos como Epstein, Eisenstein, Munstenberg, Arnheim e cineastas como Griffith e Meliès ocuparam-se em dar ao cinema um vigor e dinâmica que nenhuma outra mídia possuía até então. A imagem em movimento, para teóricos como Kracauer, além de ser detentora de uma herança direta da fotografia e da imagem pictórica, passa a ser enxergada como um processo narrativo de grande potencialidade.

Esse começo de teoria fílmica (denomino aqui “teoria” por constituir um período de evidentes traços de formulação de hipóteses e de um princípio orientador geral que tentava sistematicamente posicionar o cinema de modo organizado, embora não exista uma “teoria” definitiva e muitas perspectivas e teorias do conhecimento terem se aliado ao conflito som/imagem do começo da história da teoria do cinema) não dispunha de dois elementos que mudariam toda a forma de se entender e produzir cinema; sendo eles, o advento da cor e do som.

O advento da cor e do som no início da década de 30 mudariam toda a concepção de um cinema marcadamente psicológico, caso de cineastas da teoria formativa como Rudolf Arnheim, que acreditavam que o cinema mudo era o ponto alto da história do cinema e que o advento do som havia deturpado o processo cinematográfico, transformando-o numa forma substituta do teatro (ANDREWS, 2002, p. 41).

Essas implicações e a apropriação de tecnologias inovadoras viriam a mediar uma forma exclusiva ao cinema de produzir diferentes tipos de filmes, com diferentes

⁴STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. São Paulo: Papirus, 2003 e ANDREWS, Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

efeitos estilísticos/formais, incluindo o próprio material a ser escolhido para a filmagem, como o material literário.

O estudo cinematográfico, portanto, procurou desde seu surgimento estabelecer-se no sentido de conferir ao cinema um estatuto particular e único, diferente daquele proposto pela teoria textual, que anunciava uma estrutura particular-formal própria e exclusiva ao texto literário. Esse distanciamento, no entanto, não isentava que as investigações da teoria literária ajudassem a compreender aspectos narrativos no cinema, conforme estudado por Stam em *Introdução à teoria do cinema* (2003) e Aumont em *A estética do filme* (2002).

Enquanto a literatura, ainda embalada pela noção de realismo do século XIX, buscava nas diferentes teorias do conhecimento uma solução para o problema de representação, o cinema também ocupava sua atenção, principalmente nesse início de século, com tais questões, reivindicação incorporada por teóricos como Sergei Eisenstein e André Bazin.

Não pretendendo realizar um estudo sobre a forma como o cinema, em suas próprias engrenagens e mecanismos, confere a cada teoria cinematográfica as diferentes maneiras de representação, no mesmo debate que Eisenstein e Bazin realizaram acerca da “realidade” representada pelo cinema, e que o teórico brasileiro Ismail Xavier efetua em *O discurso cinematográfico*, o presente estudo pretende apenas assinalar como Huston se utiliza de um modo de representação peculiar a vários cineastas da mesma época, mas diferindo-se deles no que diz respeito a *The Dead* e outras de suas adaptações.

1.1. Adaptações literárias:

Por que as adaptações cinematográficas são “menores”?

Nessa introdução exporemos o que os teóricos anglo-americanos (David Bordwell, Linda Hutcheon, Seymour Chatman, Robert Stam, entre outros) chamam de “perdas e ganhos”, e que tem suma importância nesse trabalho, pois coloca as adaptações em destaque e evidencia a falta de critério do discurso anti-adaptacional.

Segundo verbete do dicionário Moderno Ilustrado (1970, p. 26) *adaptar* significa “adequar, ajustar, acomodar e harmonizar” e o substantivo *adaptação* significa “acomodação, aplicação, apropriação, conformação”.

A aceção comum de adaptação, especialmente nas produções cinematográficas baseadas em romances da literatura, apontam que a adaptação deve seguir fielmente os traços da literatura, seu texto de origem, marcando uma relação que Stam (2005) relaciona como de subserviência, de mestre e escravo, cópia e original, ou até mesmo da idéia Edipiana de assassinar o texto-fonte, considerado como pai ou senhor. Portanto, o sentido atribuído às adaptações se aparentam mais com o sentido de cópia, como “reprodução exata de qualquer coisa”, do que de adaptação, que segundo o verbete do dicionário deveria ser relativo ao “ajuste, acomodação e harmonização”.

Segundo o crítico de cinema James Berardinelli (2009), em artigo para o fórum Reelviews sobre a adaptação de Stanley Kubrick (1980) de *O iluminado* (*Stephen King*):

(...)the film has its share of pitfalls, not the least of which is the general incoherence of certain narrative elements. Because Kubrick elected not to integrate the supernatural aspects into the story in as concrete a manner as King did in his book, their presence is confusing and at times poorly realized. (BERARDINELLI, 2009)⁵

A acusação do crítico de que o filme de Kubrick “possui sua parte de falhas”, “(...) Kubrick decidiu não integrar os aspectos sobrenaturais na história de um modo

⁵ (...) o filme possui sua parte de falhas, não tão grande quanto a incoerência de certos elementos narrativos. Porque Kubrick decidiu não integrar os aspectos sobrenaturais na história de um modo mais concreto como King fez em seu livro, sua presença é confusa e muitas vezes parcamente realizada. (BERARDINELLI, 2009).

mais concreto como King fez em seu livro, sua presença é confusa e às vezes parcamente realizada” é uma acusação muito comum nas adaptações de romances.

Ignorando completamente o fato da adaptação não possuir a ambição, algumas adaptações esboçam esse desprendimento logo nos créditos, (“livre adaptação de”, “baseado no romance”, “inspirado em”) de tecer minuto a minuto a complexa rede descritiva e psicológica que o *thriller* de King leva centenas de páginas para desenrolar, os filmes e adaptações cinematográficas possuem muitas vantagens que até mesmo uma arte elevada como a literatura não possui.

Mais adiante em sua crítica Berardinelli ainda menciona um aspecto bastante criticado na época da realização do filme, “Stephen King was ambivalent about the final product, recognizing it as an impressive and disturbing piece of cinema but seeing in it only the skeleton of his story”⁶. Kubrick decidiu manter o “esqueleto” da história de King e criar uma atmosfera psicológica sombria e perturbadora, para tanto utilizando *closes* nas personagens de Nicholson e Danny Lloyd, música clássica, longas tomadas e construção claustrofóbica de cenário. Contudo, para Berardinelli e outros críticos, Kubrick salvara o filme com sua genialidade (aos moldes da genialidade dos escritores românticos), contudo, perdera totalmente sua “essência”.

Em exemplo citado no prefácio de *Literature and Film* sobre o filme Adaptação, roteirizado pelo cineasta Charlie Kaufman e baseado no livro não-ficcional de Susan Orleans *The Orchid Thief*, o teórico Robert Stam (2005) nos ensina:

Adaptation leaves us then with a Florida swamp like profusion of suggestive metaphors for the adaptational process: novel and adaptation as twins like Don and Charlie, or adaptation as parasites, as hybrids, or adaptations as evidencing split personality, or as demonstrating the interdependence of species or genres. Most significantly, the film brings out the Darwinian overtones of the world adaptation itself, evoking adaptation as a means of evolution and survival. Ironically the adapter in the film itself – nervous, sexually inept, paralyzed by insecurity – has trouble adapting to evryday life. Hardly among the fittest, he looks as if he might not even survive, much less evolve. Significantly the digital montage sequence that traces the birth of the planet and the origin of species, culminating in Charlie Kaufman's birth, is set in Hollywood, California, just as part of the poacher is set in Hollywood Florida. And what

⁶ Stephen King estava duvidoso sobre o produto final, reconhecendo-o como uma obra de cinema impressionante e perturbadora, mas percebendo somente o esqueleto de sua história. (BERARDINELLI, 2009).

could be more Darwinian than the dog-eat-dog ethos of Hollywood? The blockbuster aesthetic, in this sense, forms the end-point of the commercial 'survival of the fittest'. (STAM, 2005, p. 2)⁷

Stam indica, portanto, uma espécie de processo de evolução das adaptações, baseado nos modelos Darwinianos de sobrevivência do mais apto. Pode-se falar, dessa maneira, segundo o argumento de Stam, a respeito de Darwinismo fílmico, sobre aquelas adaptações que se adequam melhor à selva de textos adaptados, no molde aparentado à biologia e à teoria evolutiva. Mais adiante o teórico aponta uma possível resposta “Do not adaptation adapt to changing environments and changing tastes, as well as to a new medium, with its distinct industrial demands, commercial pressures, censorship taboos, and aesthetic norms?” (STAM, 2005, p.2).⁸

Em *Adaptação*, o filme é permeado de referências ao tema evolutivo e mesmo a Darwin. A cena de abertura do filme começa mostrando células evoluírem em flores, plantas, primeiros mamíferos até a chegada do homem e ao próprio roteirista (Charlie Kaufman – roteirista verdadeiro e personagem central do próprio filme).

De fato, seguindo o raciocínio de Stam, existem adaptações mais apropriadas e que utilizaram melhor os recursos cinematográficos que outras, contudo, as adaptações não podem ser consideradas como simples artefatos evolutivos. A exemplo da adaptação de *Orchid Thief*, Kaufman utiliza de um recurso metalingüístico que chama mais a atenção ao próprio processo de adaptação, do que o enredo do livro fonte.

Stam utiliza o exemplo de *Adaptação* por ser talvez uma das únicas adaptações Hollywoodianas a falar abertamente do processo de adaptação, valendo-se do conceito Darwiniano sobre evolução, de modo que se Kaufman tivesse simplesmente adaptado o

⁷*Adaptação* nos deixa com uma profusão pantanosa de metáforas sugestivas para o processo de adaptação: romance e adaptação como os gêmeos Don e Charlie, ou adaptação como parasitas, como híbridos, ou adaptação evidenciando dupla-personalidade, ou como demonstração da interdependência de espécies ou gêneros. Mais importante, o filme traz o tom Darwiniano ao próprio mundo da adaptação, evocando adaptação como meio evolutivo e de sobrevivência. Ironicamente o adaptador do próprio filme – nervoso, sexualmente inepto, paralisado pela insegurança – tem problemas em adaptar-se à vida cotidiana. Longe de estar entre os mais aptos, ele parece com alguém que pode nem sobreviver, muito menos evoluir. Significativamente a sequência de montagem digital que retrata o nascimento do planeta e a origem das espécies, culminando no nascimento de Charlie Kaufman, é ambientada em Hollywood, Califórnia, assim como parte do roubo é ambientada em Hollywood, Flórida. E o que poderia ser mais Darwiniano que o etos canibalístico de Hollywood? A estética dos blockbusters, nesse sentido, forma o ponto final da “sobrevivência do mais apto” comercial. (STAM, p. 2, 2005)

⁸As adaptações não se “adaptam” a mudança de ambientes e mudança de gostos, assim como a uma nova mídia, com suas demandas industriais distintas, pressões comerciais, tabus de censura, e normas estéticas? (STAM, p. 2, 2005)

livro de Susan Orleans fidedignamente, muito provavelmente o único tema do filme seria sobre flores e orquídeas.

No entanto, apesar da metáfora evolutiva ser atraente e sugestiva, as adaptações não podem constituir um tema da teoria evolutiva do século dezanove, pois como o próprio Stam aponta mais adiante sobre a participação dos estudos culturais nas adaptações, as adaptações são produtos culturais tão dignos de análise quanto seus textos-fonte, tão independentes quanto os textos que lhe “originaram”.

Ainda em Berardinelli (2009) sobre Kubrick, “(...) as a ghost story and adaptation of the Stephen King novel, it's largely a failure”⁹. Uma falha em relação a que? Ou ainda nas queixas do crítico Roger Ebert (2001) sobre a adaptação de Fellini do texto clássico *Satyricon* de Petrónio “Does 'Satyricon' work?”¹⁰ Funciona em relação a quais critérios? Ou ainda podemos perguntar, uma obra de arte, funciona?

Mesmo críticos nomeados como Ebert ainda observam o processo adaptacional como elemento ilustrativo, como um maquinário técnico que deve operar sobre régias normas e obter resultados práticos. Nosso estudo propõe, assim como Stam e outros teóricos, um modo de observar as adaptações como produtos culturais únicos e independentes, com seu próprio aparato de análise.

Uma das questões mencionadas pelos críticos de cinema, conforme discutido anteriormente é a da fidelidade da obra adaptada. Stam (2005, p. 4-8) aponta oito fontes de hostilidades (*sources of hostilities*) que permeiam o discurso sobre a fidelidade cinematográfica, em relação à arte literária, em suma:

- 1) valorização da anterioridade histórica;¹¹
- 2) rivalidade entre literatura e cinema;
- 3) iconofobia – depreciação do mundo imagético;
- 4) logofilia – valorização do mundo verbal, baseado nas culturas fundamentadas na palavra sagrada;
- 5) exaltação nostálgica da palavra escrita como privilegiada/ materialidade do texto fílmico;
- 6) o mito da facilidade – o cinema meramente registra aparências externas, e portanto, não pode ser arte;

⁹ Como uma história de fantasma e adaptação do romance de King, é amplamente uma falha. (BERARDINELLI, 2009).

¹⁰ 'Satyricon' funciona?

¹¹ Minha tradução. (STAM, 2005, p. 4-8)

- 7) preconceito de classe;
- 8) a acusação de parasitismo: suga a vida do original.

A adaptação cinematográfica se defronta com um sentido de captação de um “espírito”, de uma “essência” que permeia a obra literária e que a adaptação deveria fidedignamente seguir. Mesmo que uma adaptação se propusesse a adaptar fidedignamente determinada obra, vários problemas surgiriam, questões que envolvem problemas técnicos e econômicos, tais como: orçamento dos filmes, escolha de elenco, produção, viabilidade de realização de determinadas cenas, entre outras.

O escritor, em seu processo criativo, não precisa defrontar-se com muitas das questões que a produção cinematográfica necessita, podendo ficar inteiramente livre para criar mundos paralelos (*O hobbit*, J.R. Tolkien); fantásticos (*A invenção de Morel*, Adolfo Bioy Casares); ambientar cenários futuristas (*2001*, Arthur Clarke; *Solaris*, Stanislaw Lem; *Duna*, Frank Herbert); mirabolantes viagens no tempo-espço (*Matadouro 5*, Kurt Vonnegut); ou criar as mais variadas sensações de alucinação (*Almoço Nu*, William Burroughs; *On the Road*, Jack Kerouac; *Fear and Loathing in Las Vegas*, Hunter Thompson).

Embora algumas dessas adaptações de romances de grande conhecimento do público e de grandioso sucesso de vendas (best-sellers) tenham sido extremamente bem-sucedidas no sentido de uma proposta mais intimista de adaptação, e portanto, não tão ligada ao apelo comercial Hollywoodyano (a adaptação de *Solaris*, do cineasta russo Sergei Tarkovski é o exemplo mais vívido disso), elas tiveram de se defrontar, além da diferença automática da adaptação para uma outra mídia – e conseqüentemente a escolha de determinadas cenas em detrimento de outras, a escolha de determinados personagens, com fortes pressões de produtores e de orçamento – com o senso de fidelidade.

Retornando ao questionamento inicial, o que seria considerado adaptar fidedignamente uma obra literária? Se esse parâmetro fosse levado à risca, a adaptação de *Crime e Castigo* contaria com vinte horas de filme, uma produção bilionária, enorme elenco, *ad infinitum*. A adaptação de *O Iluminado* (do livro homônimo de Stephen King) feita por Stanley Kubrick no início da década de 80 sofreu graves críticas, inclusive do próprio King, sob a acusação de que “adicionara cenas ao original” e “afastara-se da proposta do livro”, conforme observado nessa introdução.

Kubrick enfoca o aspecto psicológico do personagem principal Jack (interpretado por Jack Nicholson), dando uma atmosfera de suspense e claustrofobia à

adaptação de um modo único e que muitas outras adaptações dos livros de King não foram capazes de realizar (vide adaptação de *Cemitério Maldito*, *A coisa*, *Carrie: a estranha*), e que são raramente lembradas até mesmo para os fãs do escritor.

Existem inúmeras formas e meios de se adaptar uma obra literária, nenhuma dessas conferindo uma maneira homogênea e correta de realizá-la, considerando desse modo, as adaptações como trabalhos independentes e que possuem traços e procedimentos distintos.

Uma outra reflexão necessária se dá no sentido de avaliar textos da literatura do período clássico. A adaptação de textos clássicos, cujo texto de origem sofreu transformações e modificações ao longo do tempo, como *A Ilíada e Odisséia*, de Homero e *Satyricon* de Petrônio, jamais poderiam ser levadas ao cinema, pois sua originalidade (e inclusive autoria) não poderiam ser verificadas, uma vez que os textos perderam sua “essência” ao longo do tempo.

1.2. Aparato digital: novas adaptações cinematográficas

Ainda resta estabelecer o critério adotado às adaptações que não são oriundas de textos literários, e sim de outros textos e mídias, como é o caso das adaptações de videogames artes visuais, música, teatro, quadrinhos e até mesmo de parque temáticos (HUTCHEON, 2006). Embora esse não configure o objeto de estudo desse trabalho, é importante observar como essa relação se dá com outra mídia. Como uma adaptação de videogames, por exemplo, deveria ser realizada? A adaptação deveria captar “o espírito” do game, ou até mesmo, de que modo manter-se ser “fiel” a um sistema tão complexo e amplo quanto os games, onde não somente o aspecto visual é importante mas todos os sentidos, com toda movimentação e sinergia? Em anos recentes a indústria cinematográfica apostou grandes orçamentos em adaptações dos videogames, a exemplo de *Resident Evil*, *Silent Hill*, *Final Fantasy*.

Com as recentes conquistas tecnológicas e todo o novo aparato digital e 3D, que também mudaram a forma de se produzir e realizar filmes, o próprio conceito de cinema se modifica. Assim como as conquistas das décadas iniciais do cinema modificaram os aspectos visuais e sonoros do filme, tornando-o uma mídia mais rica e independente do teatro e da literatura, as aquisições recentes mudam completamente a forma de se assistir a um filme. Estudos sobre a psicologia do filme foram feitos desde o surgimento do cinema (vide Munsterberg e Arheim) e sobre a presença do espectador no filme (Eisenstein, teoria cognitivista). Contudo, o aparato atual exige uma nova ótica e uma nova perspectiva.

Séries de TV como a produção da HBO de *Roma* (2005), dirigido por Michael Apted e escrito por Bruno Heller, perfazem uma nova maneira de assistir ao filme e um novo comportamento do espectador é exigido. Em uma das opções do DVD, a “opção de exibição” oferece ao espectador a possibilidade de se aproximar dos eventos históricos retratados na série, conferindo mais informações no momento mesmo em que os atores fazem suas performances. Com a consultoria histórica de Jonathan Stamp, o menu guia interativo na tela (*interactive onscreen guide*), acessado na opção “participações” do DVD, permite ao espectador conhecer melhor os aspectos da vida romana da época de Júlio César e dos últimos períodos da república.

Através dessa ferramenta, o espectador não participa do filme de maneira passiva, mas interage com o modo de se ver o filme. E nesse caso, apesar das personagens históricas romanas falarem um inglês britânico aristocrático impecável ao invés do latim vulgar, a representação histórica de Roma é construída de modo a confrontar os aspectos históricos apresentados pela história oficial.

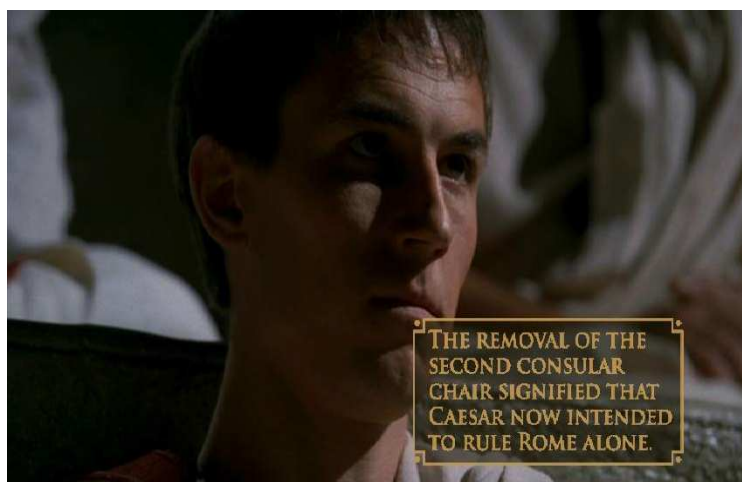


FIG. 1. *Roma*, 2005. Primeiro plano: Brutus no Senado Romano.



FIG. 2. *Roma*, 2005. Primeiro plano: chegada de Júlio César ao Senado.

Retomando, por último, o argumento de Stam (2005, p. 24) e a reflexão acerca da fidelidade ao texto de origem, é impossível que esses textos (literário ou cinematográfico) possuam uma determinada “essência” intrínseca, pois “eles estão abertos à todas as formas culturais”. E ainda de acordo com Stam (2005)

(...)the structuralist semiotics of the 60s and 70s treated all signifying practices as shared sign systems productive of “texts” worthy of the same careful scrutiny as literary texts, thus abolishing the hierarchy between novel and film. (STAM, 2005, p.8).¹²

Os textos da literatura estão também abertos a várias interpretações e performances, demonstradas pelas várias escolhas feitas pelos cineastas como: determinado ator/atriz; escolha de determinada expressão facial, resignação, ódio, raiva não expressos no texto de origem; escolha de determinado cenário; maquiagem; roupas; que compõe o ambiente do texto de origem.

Por fim, interessantes revitalizações foram feitas de textos literários, como os textos de Shakespeare em décadas recentes para o cinema. *Romeu e Julieta* ganhou uma roupagem sofisticada ao ambientá-la nos dias atuais, *Hamlet* ao incorporá-lo no antropofágico mundo dos negócios e grandes corporações.

As adaptações, agindo livremente, criam discursos diferenciados daqueles do texto original e levam à outras reflexões, criando um novo tecido à categoria que Stam (2005) emprestou de Genette de hipotexto (texto original que teve diversas adaptações posteriores).

E ainda existem aqueles tipos de adaptações quase que completamente irreverentes ao texto de origem, que Genette¹³ nomeia de arquiteculturalidade e que Stam (2005, p. 30) chama de “unmarked adaptations”¹⁴; como é o caso de muitas adaptações de Godard (*Le Gai Savoir*), Gus Van Sant (*My own private Idaho*), Fellini (*Satyricon* *Fellini*), Kurosawa (*Trono manchado de sangue*). E mesmo nesse caso, podemos acusar tais adaptações de “deturpação”, “infidelidade”, “traição”, “deformação” ao texto de origem, sendo que em sua própria estrutura somos avisados de que se trata de um trabalho de livre adaptação?

¹² (...) a semiótica estruturalista dos anos 60 e 70 tratou todas as práticas de significados como sistemas de signos compartilhados produtores de “textos”, dignos do mesmo cuidadoso escrutínio quanto textos literários, assim abolindo a hierarquia entre romance e filme. (STAM, p.8, 2005).

¹³ Genette fala sobre o texto literário mas que pode ser utilizado na análise fílmica.

¹⁴ Adaptações não marcadas.

A teoria da adaptação propõe novos tropos para as adaptações (adaptação como re-leitura, re-escrita, crítica, translação, recriação, atualização, revisitação, etc.), considerando o cinema, ao modelo Bahktiniano, uma multiplicação de registros e de uma infinita capacidade de agenciar discursos. É nesse sentido, e com esse “espírito”, que a adaptação de Huston do texto de Joyce, *The dead* é analisada.

CAPÍTULO II – JOYCE, UM BRITÂNICO OCIDENTAL

Situar o trabalho de Joyce na literatura inglesa e na crítica contemporânea é tarefa árdua e talvez pouco prolífera. Todos os anos várias publicações se somam à sua fortuna crítica, versando sobre um aspecto diferente de sua obra, sob o prisma de diversas teorias.

Com essa breve recapitulação das obras de Joyce nossa preocupação é relacionada aos elementos que originaram os símbolos de *Dubliners*, a serem analisados adiante. O conceito do monólogo interior, por exemplo, amplamente utilizado em *Ulisses*, é remotamente originário de suas experiências naturalísticas de *Dubliners*, e cujo sentido é mencionado em *Os Mortos*, de modo a alimentar as lucubrações do personagem central Gabriel.

De acordo com o trabalho de Vizioli (1991, p.15) sobre Joyce “(...) torna-se praticamente obrigatório iniciar-se o estudo de sua produção literária com algumas considerações gerais sobre sua vida, os aspectos mais relevantes do ambiente em que ele se desenvolveu, e as principais influências que sobre ele atuaram.”

Esse trabalho, contudo, não pretende assinalar sua obra à luz de sua vida pessoal, suas influências, como dezenas de estudos, incluindo suas biografias, se propuseram. Antes disso, apenas citaremos algumas referências no que concerne às experiências de *Dubliners*, experiências essas que possuem vários encaminhamentos até o texto final de *Ulisses*.

De acordo com Henri Ronse (1969, p. 9) “a literatura joyceana é, de um extremo ao outro, biográfica. As circunstâncias da ‘vida’ logo se encontram nela retomadas na necessidade da escrita.”

James Joyce, no total do corpo de sua obra, publicou um livro de contos (*Dubliners*), uma peça de teatro (*Exiles*), duas coletâneas de poemas (*Chamber Music* e *Pomes Penyeach*) os romances: *Stephen Hero* (esboço do *Retrato do artista quando jovem* que fora atirado ao fogo e parcialmente salvo pela esposa Nora Barnacle), *Retrato do artista quando jovem*, *Ulisses* e o ilegível *Finnegan’s Wake*, além de suas correspondências com sua esposa e seus amigos (Samuel Becket, Ítalo Svevo, Ezra Pound) publicadas postumamente e ao longo de sua carreira.

Se comparado a outros autores, Joyce publicou poucos livros, dedicando parte de sua vida à escritura de *Ulisses* (oito anos) e *Finnegan’s wake* (dezessete anos); mas sua influência se mantém perceptível e significativa, mesmo nos dias de hoje. Autores como

Virginia Woolf, Anthony Burgess, Umberto Eco, Jorge Luis Borges, e muitos outros exibiram uma evidente influência em seus escritos e no modo de pensar e estruturar seus romances. Na literatura atual destacam-se os nomes de Philip Roth, Paul Auster, Jonathan Safran Foer, entre outros. Na literatura brasileira as experiências de Guimarães Rosa, as construções lingüísticas provocativas de Haroldo e Augusto Campos, a prosa epifânica de Clarice Lispector, possui clara evidência de inspiração nos trabalhos de Joyce.

A literatura moderna exhibe fragmentos das técnicas que Joyce aprimorara ao longo de sua obra no começo do século vinte, época em que o romance era tratado com diferente magnitude e sentido.

Ainda segundo Ronse (1969, p. 8) a respeito da crítica joyceana na época da publicação de seus romances “Para eles, sem dúvida alguma, a paródia joyceana confunde: ela resume e consome, ao mesmo tempo, os recursos e as receitas do romanesco”. O romance, ainda herdeiro do conceito vitoriano de totalidade, era algo acabado e fechado. Com a publicação de *Ulisses*, em 1927, toda a narração ocidental é desfragmentada e implodida na paródia satírica de Telêmaco e seu regresso à Ítaca.

É com as inanições e com o naturalismo de *Dubliners* que *Ulisses* se desenvolve. “*Ulisses* desdobra e destrói a *Odisséia*, linha por linha, fechando o sistema de narração no ocidente.” (RONSE, 1969, p.8)

Dubliners será não somente a plataforma laboratorial que permitirá a Joyce criar *Ulisses*, mas como toda a inspiração para a recriação de mitos, presente em toda sua obra. A repetição dos temas, de personagens, de ambientação,

Ainda de acordo com Ronse (RONSE, 1969, p.8), sobre *Ulisses* “(...) poucas obras dão lugar ao acidental (apesar da retidão de seu esboço geral), à exsudante vulgaridade do homem só, à rebentação obscena de seus pensamentos e de seus sonhos, à sua senilidade, ao seu céu e à sua lama, aos seus altos e baixo(...).”

O mesmo poderia ser aplicado à *Dubliners*, que através de sua prosa coesa e concisa, versa sobre o homem comum através de revelações perturbadoras. Em *Ulisses*, Leopold Bloom é um homem comum, pai, filho e bom cidadão, usando as palavras de Joyce “filho, pai, amante, amigo, trabalhador e cidadão”. Em *The Dead*, Gabriel Conroy é, com toda pompa e superioridade, arrogante e europeizado, mais se parecendo com Stephen Dedalus.

A Odisséia de Joyce pode ser rastreada desde *Dubliners*, onde agrupa seu primeiro conjunto de mitologias e signos. À semelhança do texto maravilhoso de Borges, e como assinala Eco, Joyce constrói uma caótica e intrincada cosmogonia, como um bosque denso deve ser, e cujos caminhos são infinitos e intrincados.

A trilha seguida por Huston, na adaptação de Joyce, é também de um naturalismo clássico, que Huston sabia bem enfatizar, como em seus filmes anteriores (*Moby Dick*, *O falcão Maltês*, *A glória de um covarde*, entre outros). O naturalismo de Hollywood permite ao texto de Joyce parecer uma ilusão de realidade, e ainda, enfatizar os símbolos que deixara subentendido em seu texto. Ou também há a possibilidade de criar uma nova interpretação ao texto de Joyce, colocando novos paradigmas, acrescentando a marca autoral de Huston, ou ainda sobre-escrevendo o texto de Joyce com outros textos, todas soluções adotadas por outros cineastas em outras adaptações com um problema similar quando se trata de adaptar uma obra tão complexas.¹⁵

Dublinenses, como mencionado anteriormente, oferece ao leitor as principais características que Joyce levaria como marca fundamental e que nos interessa nesse estudo. A ampla utilização de recursos estilísticos e de linguagem marcam-no como a fundação das experiências radicalizadas mais tarde em *Ulysses* e *Finnegan's Wake*.

Dublinenses é composto de 15 contos que versam sobre uma gama de temas extremamente complexos, que Joyce desenvolveria por todos os escritos de modo sistemático. Marcado pelo retrato da vida pública das pessoas da época, especialmente pelo aspecto político e artístico, mas também sobre aspectos cotidianos, como a frustração e inanição dos seus cidadãos.

Joyce utiliza um narrador realista para os relatos, o que confere ao texto um caráter objetivo, e conseqüentemente uma aparente neutralidade. Nomes reais de lugares e pessoas também são usados em muitos contos, fazendo com que tivesse problemas em ser publicado na Irlanda e em outros países.

Dublinenses insere na literatura contemporânea o conceito de epifania, recurso que será utilizado por diversos escritores. Emprestado do sentido bíblico, epifania

¹⁵ A respeito de colagens e sobreposições vale ressaltar a adaptação de David Cronenberg ao texto de William Burroughs, em *Naked Lunch*, lançada em português com o título *Mistérios e paixões*, 1991; ou ainda a adaptação de Peter Greenway ao texto de Shakespeare *A tempestade*, lançada com o título de *Prospero's Books*.

equivale a uma revelação súbita de algum aspecto da vida cotidiana. Muitos dos personagens de *Dublinenses* subitamente se dão conta de algum aspecto, geralmente num sentido negativo de frustração.

Um outro aspecto importante de *Dublinenses* é o aspecto político e a relação com a cidade. Como o título sugere, *Dublinenses* sugere que a coletânea tratará dos cidadãos que habitam Dublin e de alguns dos aspectos que constituem a atmosfera da cidade, característica que também é demonstrada no conto, cujo narrador prefere compor certa atmosfera do que a simples evolução do enredo.

Os contos dialogam entre si num sentido coeso, incorporando a narrativa uma imagem pictórica simbólica. São costumeiramente divididos em 3 secções facilmente observáveis. Os contos da infância (*As Irmãs*, *Um Encontro*, *Arábia*); da adolescência (*Eveline*, *A Pensão*, *Dois Galantes*, *Depois da Corrida*); da maturidade (*Uma pequena nuvem*, *Contrapartes*, *Um caso doloroso*, *Argila*); e da vida pública (*Dia de herá na sede do partido*, *Uma mãe e Graça*). E por último, *Os Mortos*, que para muitos críticos representam um elo entre *Retrato do artista quando jovem* (próximo romance de Joyce conhecido pela fabulosa utilização do monólogo interior e das referências gregas mitológicas) e *Ulisses*.

O sentido político de *Dublinenses* está presente praticamente em todos os contos da coletânea, como sugere o título de “dia de herá na sede do partido”. E mesmo nesse conto o sentimento de frustração que permeia a vida pública dos personagens é notório.

A coletânea é motivada por duas estratégias típicas do estilo de escritura de Joyce, como mencionado previamente. O sentido de paralisia, focalizados pelo narrador-personagem ou demonstrados através da narração pela já mencionada técnica realista-impessoal, preterida influência de comentários do narrador sobre a ação narrada, deixando que o exposto “fale por si” (VIZIOLI, 1991, p. 42); *Dublinenses* age portanto em:

(...) retratar a vida de seus concidadãos, sua moralidade de fachada, seu desinteresse pelos valores mais elevados (como a arte), sua ganância e sua estreiteza mental, causas daquela já aludida ‘paralisia geral dos insanos’, que frustrava a juventude e sufocava a criatividade. (VIZIOLI, 1991, p. 42)

Ainda segundo Vizioli (1991) a paralisia perpassa desde os primeiros anos da juventude dublinense “relacionando-a com a desilusão acarretada pelo descompasso

entre os sonhos e ideais que a sociedade inculcava nas crianças e a descoberta da verdadeira face daquela sociedade” (VIZIOLI, 1991, p. 43)

A segunda estratégia utilizada por Joyce é a epifania. Segundo Vizioli (1991), a epifania trata de “revelações estáticas e impessoais de indivíduos e situações. Essa definição já sugere que sua modernidade se localiza em dois aspectos principais: a objetividade e a redução da importância do enredo” (VIZIOLI, 1991, p. 42).

Tomado emprestado do sentido bíblico de revelação, *epifania* ainda trata do Dia de Reis, retomando esse teor católico de demonstração divina, Joyce utiliza-o de modo irônico, pois que as revelações tidas pelos personagens constatarem uma revelação negativa e frustrante.

Nos próximos livros de Joyce, e especialmente em *Retrato do artista quando jovem* (publicado em 1916), o conceito de epifania é sistematicamente desenvolvido. No romance anterior ao *Retrato*, *Stephen Hero* (romance esse não publicado e perdido pois Joyce atirou-o ao fogo) epifania é compreendida como:

Por epifania, entendia ele uma súbita manifestação espiritual que surgia tanto no meio dos mais ordinários discursos ou gestos, quanto na mais memorável das situações intelectuais. Acreditava que cabe ao homem de letras observar essas epifanias com um cuidado extremo, pois elas representam os instantes mais delicados e fugidios. (APUD ECO, 1969, p. 53)

Umberto Eco (1969) relaciona a idéia de epifania à tradição decadentista, a noção de que o êxtase estético seria como uma chama ardendo. De acordo com a noção de imagem epifânica, “(...) a epifania é o momento de uma aparição (quando a realidade aparece, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética, ou melhor, quando ela já aparece como imagem poética)” (ECO, 1969, p.55).

Ainda segundo Eco (1969, p. 55), “epifania vem de *epiphaino* (fazer aparecer, mostrar, fazer conhecer) e não é mais possível separar a palavra de sua acepção evangélica”. E ainda para o teórico “o que caracteriza a epifania é a sensação que o artista nota quando sua imaginação começa a conceber a imagem estéticas; Joyce, servindo-se das palavras de Shelley, compara-a a uma 'fading coal', à uma 'brisa que se apaga'.” (ECO, 1969, p. 55).

Nesse artigo, Eco ainda esboça as relações temáticas e de inspirações que levariam a Joyce conceber a idéia de epifania, nos termos de Eco “a teoria do momento epifânico”, como baseadas no livro do italiano Gabriel D'annunzio *Il fuoco* (O fogo, publicado em 1900); uma inspiração, segundo os argumentos de Eco, apenas em nível temático, empréstimo de termos e de metáforas.

Independentemente da fonte de inspiração de Joyce, está claro que a idéia de epifania também tem suas origens na idéia de beleza como valor estético à arte e na tradição escolástica de belo como esplendor do verdadeiro, como também argumenta Eco, e que constituí a linha que devemos seguir para a contemplação estética/epifânica de *Os Mortos*.

2.1 Influências modernas em Joyce

Os textos de Joyce mostram a influência de diversas áreas do conhecimento, fruto das investigações da lingüística, sociologia, filosofia e psicologia. Diversos teóricos se ocuparam das influências desses campos do saber em *Ulisses*, *Finnegan's Wake* e em outros trabalhos; em especial a respeito da técnica do monólogo interior, aliando a teoria de Vygotsky, como exposto nos trabalhos de Luke Gibbons . Nosso intento não se dá nesse sentido, contudo vale destacar qual o cenário teórico que Joyce preparou em *Dubliners*, e quais teorias principais o influenciaram na escrita de *The Dead*.

As teorias de Freud são amplamente utilizadas em *Ulisses*. A consciência é representada de uma forma contínua, através do monólogo interior, técnica que procura captar a verborragia das emoções, sensações e pensamentos versados de uma maneira livre e corrente. Assim o atesta o monólogo final da personagem Molly Bloom, que expressa sua vazão num discurso sem distinção entre letras maiúsculas, parágrafos, ou qualquer acento gráfico.

No campo estilístico, *Dublinenses* apresenta técnicas muito similares a escritores franceses, como Guy de Maupassant (por sua economia de recursos), Gustave Flaubert (por sua obsessão estrural-formal); além do panteão canônico de escritores que influenciaram, sobretudo, a composição de *Ulysses*, como Shakespeare e Dante.

CAPÍTULO III – AS DIVERSAS VIDAS EM *THE DEAD*

Os Mortos relata a história de Gabriel Conroy e sua esposa Gretta que, após participarem de tradicional baile organizado pelas tias de Gabriel, descobrem que sua relação está morta há tempo. Gretta, no fim deste baile, escuta uma canção que a faz lembrar de um antigo conhecido – conhecido este que se sacrificou para vê-la, mesmo tuberculoso, numa noite de tempestade. A memória deste rapaz, chamado Michael Furey, traz à tona uma série de sentimentos em Gretta, que percebe que seu casamento com Gabriel é baseado no comodismo e na esfera social. No momento de revelação há um forte sentido de frustração, marca temática principal da maior parte da coletânea, sentido que reforçará o desfecho de todos os contos que compõem o livro.

Buscaremos as marcas de sexualidade que alguns personagens parecem possuir ao longo do conto de Joyce. Para isso analisaremos as personagens isoladamente, de acordo com a ordem de seu aparecimento no conto. O objetivo dessa análise isolada não é conferir maior/menor importância a este ou aquele personagem, mas sim facilitar a compreensão da análise.

Para a análise do conto utilizaremos algumas traduções de Hamilton Trevisan (9ª. edição, 2005), assim como as passagens de Ulisses serão utilizadas as traduções de Bernardina da Silva Pinheiro, Antônio Houaiss e dos irmãos Campos.

3.1. Efeitos do Narrador objetivo em *The Dead*

Primeiramente podemos afirmar que o texto de Joyce, *Os mortos*, foi escrito com extremo cuidado durante os anos que esteve em Trieste na Itália. Composto no exílio, a maior parte dos textos foram escritos por encomenda de George Russel (ANDERSON, 1967) para o jornal irlandês *Irish Homestead*; que, contudo, não foram aprovados para publicação, e vieram a público por outra editora, anos depois.

Dublinenses parecia extremamente objetivo e conciso na sua composição, onde a importância do enredo fora reduzida ao máximo, e seu naturalismo levado ao extremo. Segundo Ronse (1969) o naturalismo de Joyce é de ordem mitológica, “(...) cuja orientação dualista produz, sobre a série de signos de que trata, uma constante degradação – como se o mito moderno só pudesse se apresentar na forma diminuída do contra-mito. Paródia e naturalismo se aliam assim nesse ponto limite em que se comunicam o dia de Ulisses e a vigília de Finnegan, nessa hora em que se enxerga a história, esse pesadelo do qual Joyce tinha de acordar” (RONSE, 1969, p. 8).

Em *Dublinenses* o espaço se sobrepõe ao tempo, e em *Os mortos*, memória e nacionalidade são trabalhadas simbolicamente. O enredo é enxuto e as situações trabalhadas reduzidas a diálogos triviais, sobre cordialidade e típicos comentários de festas. A neve, como símbolo de união, caindo mansamente no lado de fora dos acontecimentos em *The dead*, representa o nível espacial se sobrepondo ao elemento tempo, que na narrativa é feito por poucas elipses.

A memória, especialmente a do rapaz que trabalhava numa companhia de gás, é retratada pelo surgimento epifânico, e seu aparecimento no conto, somente ao final deste, é o *leitmotiv* do conto.

Ainda segundo Vizioli (1991) a atmosfera de *Dublinenses* é criada por meio do “pormenor significativo”, onde a importância do enredo é reduzida ao mínimo, ao molde do que Roland Barthes descreve em *Grau zero da escritura* (1953). As ações, no modelo da pintura simbolista, são profundamente carregadas de sentido e de pouco movimento. Os personagens perambulam em imagens estáticas de revelações aterradoras, como o final de *Os mortos* atesta.

3.2. Um encontro em *The Dead*

Lily é a empregada das organizadoras do baile (Júlia e Kate Morkan). É a primeira personagem em quem o narrador se detém, embora de modo bastante conciso, e é a personagem que abre o conto. Nesta abertura temos conhecimento da agitada atmosfera que permeará todo o desenvolvimento do conto no plano do enredo, pois é ela (Lily) quem está recebendo os convidados do baile:

Lily, the caretaker's daughter, was literally run off her feet. Hardly had she brought one gentleman into the little pantry behind the office on the ground floor and helped him off with his overcoat than the wheezy hall-door bell clanged again and she had to scamper along the bare hallway to let in another guest. (JOYCE, 1991, p. 103)¹⁶

Inicialmente temos a informação da condição social de Lily, empregada das Morkans, e de sua competência em seu trabalho “Lily(...), was literally run off her feet”¹⁷. Essa pequena descrição enfatiza a qualidade da festa das tias, que não falhara até então, antecipando o clima festivo e alegre do conto.

O curto momento entre a espera das tias e a recepção de Lily mantém a expectativa de recepção dos convidados, como se o leitor fosse cuidadosamente introduzido na festa, “Miss Kate and Miss Julia were there, gossiping and laughing and fussing, walking after each other to the head of the stairs, peering down over the banisters and calling down to Lily to ask her who had come. (JOYCE, 1991, p. 103)¹⁸” Produzindo, assim, um efeito de ansiedade, que culmina na chegada dos Conroy.

¹⁶ Lily, a filha do zelador, estava literalmente esgotada. Mal acabava de conduzir um convidado à saleta atrás do escritório, ajudando-o a tirar o casaco, e a impaciente sineta da entrada tornava a soar, obrigando-a a precipitar-se pelo corredor vazio para receber um novo hóspede. (JOYCE, 2005, p. 173). **Todas as traduções do conto foram feitas por Hamilton Trevisan, 9ª. Edição, Rio de Janeiro, 2005. Civilização Brasileira.**

¹⁷ Lily, estava literalmente esgotada.

¹⁸ As duas, em grande agitação, riam e tagarelavam sem parar, revezando-se a todo momento no topo da escada, de onde perscrutavam a entrada e perguntavam a Lily quem havia chegado. (JOYCE, 2005, p. 173).

Logo em seguida à chegada de Gabriel e Gretta:

“Is it snowing again, Mr. Conroy?” asked Lily.

She had preceded him into the pantry to help him off with his overcoat. Gabriel smiled at the three syllables she had given his surname and glanced at her. **She was a slim; growing girl, pale in complexion and with hay-coloured hair. The gas in the pantry made her look still paler.** Gabriel had known her when she was a child and used to sit on the lowest step nursing a rag doll. (meu grifo, JOYCE, 1991, p. 103)¹⁹

O narrador sugere que Gabriel sente-se agraciado pelo modo provinciano de Lily, ao pronunciar-lhe equivocadamente seu nome. Na tradução de Trevisan (JOYCE, 2005, p. 175) a sonoridade que o efeito de Joyce sugere é quase completamente perdida, ao traduzir essa passagem como “Gabriel sorriu ao ouvi-la pronunciar errado o seu nome e olhou para ela”, contudo, o sentido não é perdido. Gabriel observa a empregada Lily adquirir amadurecimento e tornar-se atraente, através da luz do lampião. Curiosamente a luz do lampião a faz parecer-lhe pálida

Ainda, “Lily” (lírio) segundo definição do *Etymology Dictionary* (2001) sua origem remonta às cores pálidas, à pouca vivacidade, primeiramente utilizada por herbalistas germânicos no século XVI. Em “Macbeth” de Shakespeare, o adjetivo *lily-livered*, com referência à planta lírio, é utilizado em sentido pejorativo, como metáfora à covardia.

SERVANT:

Soldiers, sir.

MACBETH:

Go prick thy face, and over-red thy fear,

Thou **lily-liver'd** boy. What soldiers, patch?

Death of my soul! Those linen cheeks of thine

Are counselors to fear. What soldiers whey-face?

¹⁹ – Está nevando outra vez, senhor Conroy? – perguntou Lily.

Ela precedeu-o a caminho da saleta, a fim de ajudá-lo a tirar o sobretudo. Gabriel sorriu ao ouvi-la pronunciar errado o seu nome e olhou para ela. **Era uma jovem esbelta, em pleno amadurecimento, de rosto claro e cabelos cor de feno. A luz de gás tornava-a ainda mais pálida.** Gabriel conhecera-a quando era apenas uma criança e costumava sentar-se no primeiro degrau da escada, embalando uma boneca de pano. (grifo meu, p. 175)

(SHAKESPEARE, grifo meu, ato 5, cena 3)²⁰

E por último, ainda segundo o dicionário etimológico, o nome Lily é uma tradução do hebreu para *Shoshannah*, ou Susanna; na tradição bíblica, uma das mulheres que serviram Jesus em uma de suas jornadas.

Curiosamente Lilly, em *The dead*, ocupa uma posição serviçal, e sua descrição física denota palidez e apagamento, como na cena do vestíbulo, reforçando o título do conto subjetivamente logo no início.

Em seguida na narrativa:

Tell me Lily, he said in a friendly tone, do you still go to school?
 O no, sir, she answered. I'm done schooling this year and more.
 O, then, said Gabriel gaily, I suppose we'll be going to your wedding one of these fine days with your young man, eh?
 The girl glanced back at him over her shoulder and said with great bitterness:
 The men that is now is only all palaver and what they can get out of you.
 Gabriel coloured, as if he felt he had made a mistake and, without looking at her, kicked off his galoshes and flicked actively with his muffler at his patent-leather shoes. (JOYCE, 1991, pg. 104)²¹

Certo de que a única coisa que Lily poderia fazer, já que não iria mais para a escola, deveria ser o casamento, a resposta de Lily o surpreende: “The men that is now is only all palaver and what they can get out of you”. Lily, portanto, escapa de seu apontamento romântico a respeito de todas as garotas sem nenhuma aptidão intelectual.

Lily simboliza a perda da inocência, uma vez que não se comporta mais como antigamente, quando era apenas uma criança que brincava com bonecas de pano na escada, exibindo agora um comportamento amadurecido.

Lily também prenuncia um aspecto sombrio no conto, considerando que é ela quem dá as boas vindas aos convidados, e os levantamentos que fizemos anteriormente

²⁰ CRIADO - Soldados, meu senhor.

MACBETH - Vai esfregar o rosto e de vermelho pintar o medo, fígado de lírio! Que soldados, poltrão? Morte de tua alma! Essas bochechas brancas como linho são ministro do medo. Que soldados, cara de leite?

²¹ - Suponho então – acrescentou Gabriel, brincando – que um dia desses iremos ao seu casamento?

A jovem olhou-o por sobre os ombros e respondeu com azedume:

- Os homens de hoje são todos uns aproveitadores bons de conversa.

Gabriel enrubescou como se tivesse cometido um deslize e sem olhar para ela, tirou as galochas e esfregou vigorosamente o cachecol nos sapatos de verniz. (JOYCE, 2005,p.175)

acerca da indicação do seu nome, como cor pálida e ausente de vida. Sua palidez sugere a ironia do título do conto, que precede todos os encontros que Gabriel terá ao longo da história.

Em seguida o narrador nos dá a descrição de Gabriel, que pode ser considerada a descrição de alguém tímido e inseguro:

He was a stout, tallish young man. The high colour of his cheeks pushed upwards even to his forehead, where it scattered itself in a few formless patches of pale red; and on his hairless face there scintillated restlessly the polished lenses and the bright gilt rims of the glasses which screened his delicate and restless eyes. His glossy black hair was parted in the middle and brushed in a long curve behind his ears where it curled slightly beneath the groove left by his hat. (JOYCE, 1991, p. 104)²²

Gabriel é descrito, apesar da atenção dada aos seus sentimentos ao longo do conto, como o clichê de um jovem intelectual; que, ao modo do próprio Joyce, não se adequava ao conceito de nacionalidade vigente, sentia-se superior às pessoas catalogando-as como inferiores e submissas, não se identificava com os ritos e conceitos católicos, ocupava um cargo universitário e possuía inteligência cosmopolita, desejando conhecer outros países e culturas, que não a própria (como veremos a seguir).

Na sequência do conto Gabriel não consegue dissipar as questões levantadas pela resposta prontamente dada por Lily:

He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. He then took from his waistcoat pocket a little paper and glanced at the headings he had made for his speech. (JOYCE, 1991, p. 105)²³

²² Era um rapaz forte, bastante alto. O acentuado rubor de suas faces subia até a testa onde se atenuava em manchas informes e rosadas. Em seu rosto liso, cintilavam sem descanso as lentes e os aros dourados dos óculos que lhe cobriam os olhos delicados e inquietos. Os cabelos, negros e lustrosos, eram repartidos no meio e penteados numa longa curva atrás das orelhas, onde se enrolavam levemente no sulco deixado pelo chapéu. (JOYCE, 2005, p. 176)

²³ Gabriel esperou junto à porta do salão, que a valsa terminasse, ouvindo vestidos roçarem contra ela e o rumor de pés que se arrastavam no assoalho. **Estava ainda perturbado pela resposta brusca e rude da jovem. O incidente lançara uma sombra sobre ele, que agora tentava dissipá-la** ajustando os punhos da camisa e o nó da gravata. (grifo meu, JOYCE, 2005, p.176)

Desconcertado, Gabriel ajusta sua roupa como um garoto que foi surpreendido, preparando-se para o discurso que deveria fazer. E, ainda, no texto de Joyce a reiteração de letras “(...) *listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet*” produz um efeito lírico que reforça a movimentação dos pés no andar de cima. Na tradução em português esse efeito é drasticamente perdido na sentença “(...) ouvindo vestidos roçarem contra ela e o rumor de pés que se arrastavam no assoalho”. A troca de letras que reforçam o movimento (S e F) em inglês, pelo gutural (R) em português, produz na tradução o efeito inverso, de uma rudeza e crueza irreparáveis.

Por fim, a personagem Lily evoca emoções de um apelo que poderiam ser classificados como sexuais, como quando suas qualidades são enumeradas à luz do lampião do vestíbulo. Contudo, o elenco dessas propriedades, ao invés de despertar em Gabriel uma espécie de sentimento sensual, faz com que sintam-se superior, agindo equivocadamente, como atesta o final desse encontro:

When he had flicked lustre into his shoes he stood up and pulled his waistcoat down more tightly on his plump body. Then he took a coin rapidly from his pocket. “O Lily,” he said, thrusting it into her hands, “it's Christmas-time, isn't it? Just...here's a little...”

He walked rapidly towards the door. “O no, sir!” cried the girl, following him. “Really, sir, I wouldn't take it.” “Christmas-time! Christmas-time!” said Gabriel, almost trotting to the stairs and waving his hand to her in deprecation. The girl, seeing that he had gained the stairs, called out after him:

“Well, thank you, sir.” (JOYCE, 1991, p. 105)²⁴

²⁴Quando terminou de lustrar os sapatos, endireitou-se, ajustou o paletó em seu corpo robusto e, afobadamente, tirou uma moeda do bolso:

- Lily, disse ele, colocando a moeda em sua mão.

- Estamos no Natal, não é? Tome... uma pequena...

Apressou-se em direção à porta.

- Oh, não! - exclamou a moça, saindo atrás dele. - Não posso aceitar!

- É Natal! É Natal! - disse Gabriel, quase correndo para a escada e agitando a mão num gesto de desculpa.

Vendo-o subir as escada, Lily gritou:

- Então muito obrigada, senhor Conroy. (JOYCE, 2005, p.176)

O breve encontro com a filha do zelador poderia indicar um desejo latente de Gabriel por Lily, entretanto, sua conduta é apenas uma demonstração de sua incapacidade; apesar do narrador não nomear e categorizar os inúmeros sentimentos que perpassam a mente de Gabriel, temos boas indicações através do comportamento dos personagens, de que sentimentos são esses. Como é o caso do apelo erótico evocado pelo vestíbulo e pela sua rica iluminação, que confere às personagens diferentes perspectivas. Ou como é o caso do aparecimento da neve e sua funcionalidade no conto, como outros estudiosos esboçaram em estudos recentes.

3.3 Molly Ivors

Em seguida Gabriel retira de seu colete os apontamentos que tinha feito a respeito do discurso que faria aquela noite

He was undecided about the lines from Robert Browning, for he feared they would be above the heads of his hearers. Some quotation that they would recognise from Shakespeare or from the Melodies would be better. The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles reminded him that their grade of culture differed from his. He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure.
(JOYCE, 1991, p. 105)²⁵

Somos revelados, por meio do discurso indireto livre, das percepções de Gabriel, em que ele sente-se superior e convicto de que a festa era um equívoco. “The indelicate clacking of the men's heels and the shuffling of their soles”, em que a palavra *soles*

²⁵Continuava indeciso quanto à citação dos versos de Robert Browning, pois temia que estivesse acima da compreensão dos ouvintes. Talvez fossem melhor alguns versos de Shakespeare ou das Melodias de Thomas Moore. A forma grosseira como os homens batiam os pés e arrastavam os sapatos no chão recordou-lhe a diferença de cultura que os separava. Faria um papel ridículo, citando-lhes poesia que não podiam compreender. Pensariam que fazia alarde de sua superioridade. Erraria com eles como errara com a jovem lá embaixo. Escolhera um tom falso. O discurso todo era um equívoco, um completo fracasso. (JOYCE, 2005, p. 176-7)

adquire sonoramente duplo significado, podendo ser entendida como *solas*, ou “souls” (almas).

Lily representa para Gabriel uma atração pelo seu amadurecimento físico, pois ela não deixa de ser a empregada das tias Morkan, além do fato de que o encontro dos dois ter sido puramente ocasional, Lily apenas fazia seu trabalho; ao passo que Molly Ivors, é uma jovem intelectualizada, e que provoca Gabriel de modo mais intenso e pontual.

Com Lily Gabriel não sabe dirigir-se, pois seu código de conduta o mantém afastado do provincianismo, que julga vulgar, como atestado acima em seu comportamento quase infantil. Contudo, com a senhorita Ivors, o distanciamento mantém-se no nível ideológico, pois que a representação de Ivors se dá no campo cultural e político.

A primeira informação que temos a seu respeito nos é fornecida pelo narrador:

She was a frank-mannered talkative young lady, with a freckled face and prominent brown eyes. She did not wear a low-cut bodice and the large brooch which was fixed in the front of her collar bore on it an Irish device and motto. (JOYCE, 1991, p. 109)²⁶

Molly era o seu par na dança que acabara de ser organizada. Ao longo dessa dança Molly o provoca, ridicularizando-o por escrever resenhas literárias para um jornal britânico, por realizar a viagem de bicicleta com os amigos para outros países que não a Irlanda, e finalmente chamando-o de inglês na frente dos outros participantes. Gabriel se sente ofendido e acredita que a literatura está acima da política, esforçando-se para manter as coisas calmas e para evitar dar vazão à raiva.

Molly pode ser entendida como a representação do sentimento nacionalista, e, como tal, perturba Gabriel, que se sente incomodado com suas afirmações petulantes, pois ela faz questionamentos para os quais Gabriel não possui resposta, como se tais questionamentos fossem uma espécie de exame de consciência nacionalista:

²⁶ (...) jovem loquaz e desembaraçada, de rosto sardento e grandes olhos castanhos. Seu vestido não era decotado e o largo broche espetado no colo continha o emblema e a divisa irlandesa. (JOYCE, 2005, p. 184)

I have found out that you write for The Daily Express. Now, aren't you ashamed of yourself? Why should I be ashamed of myself? asked Gabriel, blinking his eyes and trying to smile. Well, I'm ashamed of you, said Miss Ivors frankly. To say you'd write for a paper like that. I didn't think you were a West Briton. (...)But that did not make him a West Briton surely. (JOYCE, 1991, p. 110)²⁷

Ainda de acordo com o dicionário etimológico (2001) *Molly* é a forma afetiva irlandesa de *Mary* dada a animais domésticos. No início do século XVI o nome referia-se à prostitutas, significando “companhia de um ladrão”. Em Joyce, Molly representará o ultra-nacionalismo. No conto Gabriel considera Molly, apesar de sua aparente intelectualidade, bastante vulgar.

As indagações de Molly refletem quase que fidedignamente os questionamentos que a intelectualidade da época na Irlanda fazia a respeito dos mesmos temas, principalmente a submissão aos ingleses. Molly Ivors aparece como um personagem representando a intelectualidade que o próprio Joyce criticava na época, e também o falso moralismo político. Gabriel não reage a suas provocações, acreditando estar acima dessas questões. Molly Ivors pode ser entendida como uma crítica ao patriotismo cego da época. Em seguida, Gabriel é solicitado a trinchar o ganso, pedido que acode imediatamente, esquivando-se de argumentar, expressando exagerada solicitude, quando não consegue agir de acordo com as regras de conduta necessárias.

Mais adiante:

When their turn to cross had come he was still perplexed and inattentive. Miss Ivors promptly took his hand in a warm grasp and said in a soft friendly tone: Of course, I was only joking. Come, we cross now. (JOYCE, 1991, p. 110)²⁸

²⁷ (...) Descobri que você escreve para o Daily Express. Não se envergonha disso?

Por que haveria de me envergonhar? – perguntou Gabriel piscando os olhos e tentando sorrir.

- Bem. Estou envergonhada de você – disse ela com franqueza – pensar que escreve para um jornal como esse. Não sabia que era anglófilo. Gabriel estava perplexo. Era verdade que escrevia a resenha literária semanal do Daily Express (...). Mas, por certo, isso não fazia dele um traidor. (JOYCE, 2005, p. 184-5)

²⁸ Ao chegar o momento de trocarmos de par, Gabriel ainda estava confuso e distante. Ela apertou calidamente sua mão e sussurrou-lhe em tom suave e amistoso:

- Eu estava brincando. Vamos, é nossa vez. (JOYCE, 2005, p. 185)

Molly fez questão de provocar Gabriel durante a dança, parecendo sentir certo apreço ao fazê-lo, como se fosse testá-lo até o seu limite, embora mais uma vez não saibamos a respeito de suas sensações e motivações porque o foco é voltado a Gabriel. Mesmo depois da dança, resíduos da inquietação de Gabriel pelas afirmações de Molly ainda irão perturbá-lo:

(...) Gabriel tried to banish from his mind all memory of the unpleasant incident with Miss Ivors. Of course the girl or woman, or whatever she was, was an enthusiast but there was a time for all things. (...) She had tried to make him ridiculous before people, heckling him and staring at him with her rabbit's eyes.²⁹

Molly pode ser interpretada como uma espécie de instituição ambulante, obscurecendo seus encantos em prol de um nacionalismo obcecado e fanático. Como o narrador descreve anteriormente, “*She did not wear a low-cut bodice and the large brooch which was fixed in the front of her collar bore on it an Irish device and motto.* (meu grifo, JOYCE, 1991, p. 109)”

“Seu vestido não era decotado e o largo broche espetado no colo continha o emblema e a divisa irlandesa.” Nacionalismo (o emblema irlandês) encontrado no colo da representação nacionalista.

Gabriel então lembra-se do discurso que faria após o banquete, mas não consegue afastar-se do encontro, ou ao menos é o que o narrador nos ensina:

Miss Ivors had praised the review. Was she sincere? Had she really any life of The Dead 110her own behind all her propagandism? There had never been any ill-feeling between them until that night. It unnerved him to think that she would be at the supper-table, looking up at him while he spoke with her critical quizzing eyes. Perhaps she would not be sorry to see him fail in his speech. (JOYCE, 1991, p. 113)³⁰

²⁹ (...) Gabriel procurava banir da mente o incidente com a senhorita Ivors. A jovem, ou mulher, ou o que quer que fosse, era sem dúvida uma exaltada. Afinal, para tudo existe momento adequado. (...) Tentara ridicularizá-lo na presença de todo mundo, provocando-o e encarando-o com seus olhos de coelho. (JOYCE, 2005, p. 187)

³⁰ (...) Molly Ivors elogiara-o. Teria sido sincera? Será que apesar de todo o seu proselitismo, ela teria uma verdadeira vida interior? Até aquela noite, nunca existira animosidade entre eles. Irritava-o pensar que iria encontrá-la à mesa do jantar e que ela o estaria observando com seu olhar crítico e zombeteiro, enquanto discursasse. Talvez nem se importasse em vê-lo fracassar. (...). (JOYCE, 2005, p. 188)

Gabriel acreditava que os participantes da festa eram ignorantes, que não seriam capazes de entender as citações do discurso que faria, demonstrando-se rancoroso, quando deseja que seu discurso seja um ataque à Molly Ivors.

Molly é retomada mais adiante, depois que a dança termina, quando os últimos preparativos para a ceia estão sendo feitos. Gabriel encontra Mary Jane (sobrinha das tias e prima de Gabriel) e a esposa tentando convencê-la a ficar para pelos menos um prato no banquete. Molly declara que não tem fome e que já passara da hora de voltar para casa. Gabriel tenta persuadi-la a deixá-lo levá-la para casa, mas esta recusa todos os convites:

If you will allow me, Miss Ivors, I'll see you home if you are really obliged to go.

But Miss Ivors broke away from them.

I won't hear of it, she cried. For goodness' sake go in to your suppers and don't mind me. I'm quite well able to take care of myself. (JOYCE, 1991, p. 115)³¹

Gabriel é um homem solícito, aparentemente cioso de seu dever como co-anfitrião, já que é sobrinho das tias e primo de Mary Jane, também organizadora do baile. Contudo, sua solicitude neste caso parece um pouco exagerada, de um tom falso, tendo em vista as preocupações precedentes.

Mais adiante veremos como Huston resolve a mesma questão.

³¹ - Se me permite, senhorita Ivors, acompanha-lá-ei até sua casa. Se é que precisa mesmo ir.

Ela porém afastou-se dizendo:

- De forma alguma! Pelo amor de Deus, vão para o seu jantar e não se importem comigo. Sei muito bem cuidar de mim mesma. (JOYCE, 2005, p. 191)

3.4 Gretta Conroy

Gretta Conroy não constitui o enfoque do narrador de *Os Mortos*, mas definitivamente desempenha fundamental papel em sua composição. Somos levados a entender ao longo do texto as melífluas sensações a que Gabriel é sujeito, como numa espécie de mosaico textual que se assemelha ao efeito causado pelo vitral na adaptação de Huston (analisaremos a seguir) onde Gretta está ouvindo a música que a faz lembrar de coisas do passado. Essas cenas podem representar as pinceladas do pintor simbolista, onde a atmosfera e a composição geral dos quadros é muito mais importante que o arranjo das estruturas de acordo com o modelo de pintura clássica. Acompanhando a evolução dessas sensações, chega-se ao momento central do conto.

He was in a dark part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the shadow made appear black and white. It was his wife. (JOYCE, 1991, p. 123)³²

A revelação de Gabriel é uma descoberta mortificante, evanescente e epifânica. Apesar de o narrador não nos situar quanto à data do baile, sabe-se tratar do dia 6 de janeiro, o Dia de Reis, que é também chamado de epifania, e segundo o testemunho bíblico é o dia em que os reis tiveram a “revelação” do nascimento de Cristo, que na introdução sobre *Dubliners*. Aparte a razão bíblica, *Os Mortos* chega ao ápice com o que poderíamos chamar de primeira revelação de Gabriel. Os convidados do baile dirigiam-se para suas casas, após lauto e delicioso banquete, a neve e o frio cobriam tudo para fora da casa das tias, quando como que num sentido quase sacro e místico – o narrador devota extrema cautela e precisão nesse momento –, Gabriel percebe a esposa, e ao fazer isso, percebe o quão intensamente a deseja, a mulher parada no alto do patamar, divinizada, erotizada.

³²Gabriel (...) ficou num canto escuro do vestíbulo olhando para o alto da escada. Perto do primeiro patamar, também na penumbra, havia uma mulher. Não podia ver-lhe o rosto, mas distinguia as faixas rosa e marrom do vestido, que a sombra transformava em branco e negro. Era sua esposa. (JOYCE, 2005, p. 204)

She was leaning on the banisters, listening to something. Gabriel was surprised at her stillness and strained his ear to listen also. But he could hear little save the noise of laughter and dispute on the front steps, a few chords struck on the piano and a few notes of a man's voice singing. He stood still in the gloom of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of. (JOYCE, 1991, p.123)³³

E esse desejo se intensifica, como numa percepção tardia de sua beleza, como se tivesse subitamente despertado uma nova “ária” na triste melodia que ouvia.

Gabriel watched his wife, who did not join in the conversation. She was standing right under the dusty fanlight and the flame of the gas lit up the rich bronze of her hair, which he had seen her drying at the fire a few days before. She was in the same attitude and seemed unaware of the talk about her. At last she turned towards them and Gabriel saw that there was colour on her cheeks and that her eyes were shining. A sudden tide of joy went leaping out of his heart. (JOYCE, 1991, 124)³⁴

Essa admiração e esse agraciar curiosamente acontecem no mesmo lugar em que Lily o recepcionou no começo do conto, e cujas implicações analisamos acima. Quer o vestíbulo represente um espaço erótico no conto ou não, ao menos a luz do lampião parece desempenhar uma função importante.

A luz do lampião, o espaço do vestíbulo em que as personagens param (Lily para receber os convidados e Gretta para escutar uma distante melodia) agem de modo que o espaço se sobreponha ao enredo, que como afirmamos é de maior importância

³³ Estava encostada no corrimão ouvindo alguma coisa. Surpreso com aquela imobilidade, Gabriel procura também ouvir. Mas não se escutava nada a não ser o rumor de risos e vozes na entrada, alguns acordes de piano e uma voz de homem cantando. Deixou-se ficar na obscuridade do vestíbulo, tentando captar a ária que a voz interpretava e contemplando a mulher. Havia graça e mistério em sua atitude, como se ela fosse uma figura simbólica. Perguntou a si mesmo que simbolizaria uma mulher, imóvel na penumbra de uma escada, ouvindo uma distante melodia. (JOYCE, 2005, p. 204-5)

³⁴ Gabriel observava a esposa que não se juntara à conversa. Ela estava sob o lampião empoeirado e a luz do gás inflamava o rico tom castanho de seus cabelos, que Gabriel contemplara enquanto ela os secava ao fogo dias antes. Parecia distante do que sucedia à sua volta e ficara outra vez imóvel. Finalmente voltou-se para ele e Gabriel viu que havia um rubor em suas faces e que seus olhos brilhavam. Súbito, uma onda de alegria transbordou o coração de Gabriel. (JOYCE, 2005, p. 207)

(estratégia retomada por Joyce em outras narrativas, em especial *Ulysses* e *Finnegan's Wake*).

Enquanto Lily torna-se pálida sob a luz de gás e Gabriel se dá conta de seu amadurecimento, os cabelos de Gretta são inflamados pela luz do lampião, como se de chofre ela desse vida a algo inanimado, desse modo estimulando a admiração de Gabriel.

Gabriel segue com a esposa com destino à acomodação que tinham reservado, depois que todos foram para casa. Gabriel já não vê graça em sua postura, mas

(...) Gabriel's eyes were still bright with happiness. The blood went bounding along his veins; and the thoughts went rioting through his brain, proud, joyful, tender, valorous.

She was walking on before him so lightly and so erect that he longed to run after her noiselessly, catch her by the shoulders and say something foolish and affectionate into her ear. She seemed to him so frail that He longed to defend her against something and then to be alone with her. Moments of their secret life together burst like stars upon his memory. (JOYCE, 1991, 125)³⁵

O narrador a seguir elenca uma série de vívidas e caras memórias a Gabriel, sua vontade de esquecer o mordaz cotidiano conjugal pelos momentos sublimes. Um entretecer de sentimentos, como se tivesse alcançado uma outra esfera de pensamento e de desejo. Esse desejo, que passa a se refinar cada vez mais, pode ser entendido como um desejo não unicamente sexual devido a todo seu apelo e sua carga erótica, mas como um sentimento de apropriação, de tomada de posse do outro. Somente no fim do conto somos levados a crer no intenso desejo de Gabriel pela esposa.

Quando chegam ao hotel onde ficariam, Gabriel finalmente toma consciência de seu desejo, antes algo inominado agora um segredo desvendado. O tom da narração (a escolha das palavras), é de considerável leveza.

³⁵ (...) seus olhos brilhavam ainda de felicidade. O sangue acelerava-se em suas veias e os pensamentos precipitavam-se orgulhosos, tenros, alegres, intrépidos. Caminhava tão leve e ereta, que sentiu vontade de alcançá-la sem ruído e, agarrando-a pelos ombros, murmurar algo tolo e carinhoso ao ouvido. (...) Momentos de sua vida íntima irromperam como estrelas na memória. (JOYCE, 2005, p. 208)

He had felt proud and happy then, happy that she was his, proud of her grace and wifely carriage. But now, after the kindling again of so many memories, the first touch of her body, musical and strange and perfumed, sent through him a keen pang of lust. (JOYCE, 1991, p. 126)³⁶

A subida do casal até o aposento pode ser interpretada como um presságio sensual, parecendo que mesmo os lugares onde passam possuem certa dose de mistério. O narrador nos informa que os degraus são cobertos por um espesso tapete, que há apenas uma vela iluminando todo o ambiente e que Greta tinha “(...) os delicados ombros como que derreados por um peso e o vestido colando-se ao seu corpo” (p. 210)

Subindo as escadas para irem até o aposento onde dormiriam, Gabriel é surpreendido novamente por intenso desejo, quase incapaz de conter-se:

He could have flung his arms about her hips and held her still, for his arms were trembling with desire to seize her and only the stress of his nails against the palms of his hands held the wild impulse of his body in check. (...) In the silence Gabriel could hear the falling of the molten wax into the tray and the thumping of his own heart against his ribs. (JOYCE, 1991, p. 124)³⁷

E alguns instantes depois o narrador mais uma vez se vale da iluminação para conotar certa beleza, o que é muito interessante, pois que se compararmos com o título do conto a palidez que ele descreve parece se justificar:

A ghastly light from the street lamp lay in a long shaft from one window to the door (...) She turned away from the mirror slowly and walked along the shaft of light towards him. Her face looked so serious and weary that the words would not pass Gabriel's lips. (JOYCE, 1991, 127)³⁸

³⁶ (...) Sentia-se feliz e orgulhoso. Feliz por ela lhe pertencer, orgulhoso de sua graça e maturidade. Mas agora, após tantas recordações, o primeiro toque de seu corpo perfumado, estranho e harmonioso, despertou nele uma pungente sensualidade. (JOYCE, 2005, p. 210)

³⁷ Seria capaz de agarrá-la ali mesmo pela cintura, tanto seus braços tremiam do desejo de envolvê-la, e somente enterrando as unhas nas próprias mãos, Gabriel pode conter o impulso que o arrebatava (...). No silêncio, Gabriel ouvia as gotas de cera tombando no castiçal e as pancadas do seu próprio coração. (JOYCE, 2005, p. 210)

³⁸ Uma luz pálida projetava-se da rua através da janela até a porta (...) Ela voltou-se lentamente e caminhou para ele ao longo da réstea de luz. Tinha o rosto tão grave e fatigado que Gabriel não conseguia falar. (JOYCE, 2005, p. 211).

Gabriel tenta comunicar seu sentimento a Gretta, mas não sabe como começar e desvia para outro assunto, como que se uma distância os separasse, algo incomunicável. Gabriel se sente impaciente para contar-lhe sobre o desejo que o dominava e ansiava para que a esposa lhe voltasse o mesmo gesto: “(...) queria gritar-lhe do fundo da alma, estreitá-la contra seu corpo, subjugar-lá.”

O momento é de extrema tensão, a vontade de Gabriel de possuir a esposa chega a seu clímax, uma vontade que parece ser anormal, não-natural, vinda de alguém cuja sensibilidade é enfatizada durante todo o conto, mostrando-o mesmo como um homem cru. Gretta inesperadamente aproxima-se do marido e lhe dá um beijo, dizendo-lhe que é muito generoso. O beijo não parece ser um movimento de correspondência, uma vontade correspondida, embora Gabriel acredite que talvez estivessem pensando as mesmas coisas. Durante todo o desenvolvimento do enredo Gabriel é exageradamente solícito com todas as pessoas, mesmo com aquelas que julga fúteis e cuja diferença de cultura os separa, a não ser com a esposa. Em nenhum momento do conto volta-se para atender as suas vontades, pouco sabemos da esposa ao longo da trama. Portanto a declaração de Gretta, a de que Gabriel é generoso, pode ser muito mais uma triste constatação por parte dela do que um elogio.

Gabriel finalmente pergunta à esposa em que ela esteve pensando,

Tell me what it is, Gretta. I think I know what is the matter. Do I know?

She did not answer at once. Then she said in an outburst of tears:

O, I am thinking about that song, The Lass of Aughrim.

(JOYCE, 1991, p. 128)³⁹

Gabriel fica perplexo diante dessa afirmação e nesses instantes finais do conto Gretta lhe revela toda a sua angústia e tristeza. Gretta lembra-se de Michael Furey, de seu ato de extremo amor há muito tempo, quando mesmo doente arriscou a própria vida para vê-la uma última vez. Michael Furey costumava cantar a mesma canção para Gretta. A figura de um morto evocada pela canção, pois que Michael Furey morre pouco tempo depois de ter se arriscado para ver Gretta numa noite de chuva, é o motivo pelo qual Gretta está mortalmente triste. Gabriel se sente humilhado e frustrado, e pouco a pouco a segunda revelação do conto se completa, a de que suas vidas são condenadas,

³⁹ - Conte-me Gretta. Creio que sei do que se trata. Não sei?

Ela não respondeu imediatamente. Então, numa torrente de lágrimas, murmurou:
- Estou pensando naquela canção. *The Lass of Aughrim*. (JOYCE, 2005, p. 212)

murchas e mortas. Gretta adormece depois de contar a Gabriel sua tristeza. Gabriel vai até a janela do quarto e acompanha o lento cair da neve sobre todas as coisas: “Seria melhor precipitar-se na morte no apogeu de uma paixão, do que extinguir e murchar lentamente com a velhice.” (p. 217)

E lugubrememente belas são as palavras finais do narrador, que parece conhecer tão bem as sensações de Gabriel,

His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead. (JOYCE, 1991, p. 129)⁴⁰

⁴⁰ Sua alma desmaiava lentamente, enquanto ele ouvia a neve cair suave através do universo, cair brandamente – como se lhes descesse a hora final – sobre todos os vivos e todos os mortos. (JOYCE, 2005,p. 217).

CAPÍTULO IV: JOHN HUSTON, UM DIRETOR REALISTA

Nesse capítulo buscaremos e mapearemos duas das adaptações realizadas por John Huston, comparando-as com seu último trabalho *The dead*, levando-se em conta a teoria vigente da época, a teoria do *auteur* (ou também chamada de *auteurism* nos EUA) que influenciara sobremaneira seu trabalho na década de 50 e levaria como traço fundamental de sua obra.

A teoria do *auteur* foi criada no final dos anos 50 a partir de cineastas que, ao modo dos romancistas e poetas, imprimiam uma característica inconfundível e idiossincrática à película, sendo a revista francesa *Cahiers du cinema* sua grande divulgadora, contando com colaboradores de renome como André Bazin, François Truffaut, Christian Metz e Claude Chabrol.

A teoria do autor era também denominada de *Politique des Auteurs* por constituir mais um método de análise crítico de alguns filmes e cineastas particulares que a compreensão sistemática de um determinado fenômeno cinematográfico, sendo essa a postura que adotaremos para nossa análise de Huston. Cineastas como Godard, Antonioni, Bergman, Fellini figuravam, segundo a política do autor, num “panteão” de cineastas, semelhantemente ao “cânone” literário, com características e traços pessoais e inconfundíveis.

De acordo com Xavier (2008, p. 44) essa política foi “(...) responsável por uma certa avidez em descobrir coisas 'notáveis' e marcas de um estilo pessoal nos filmes americanos” e ainda “Nos anos 50 e também no início dos anos 60, são dezenas de críticos à procura de um autor, na Europa e nos Estados Unidos.”

A política do *auteur* acentuava em Huston um estilo americano diferente, em voga especialmente entre os teóricos do *Cahiers*, em meio às produções assinadas por Hollywood e seus grandes estúdios como Universal e MGM.

Segundo Andrews (1989) a teoria do *auteur* desenvolveu

(...) sofisticado modo de descrever um filme ou um grupo de filmes chamando a atenção para detalhes e padrões significativos que iluminam a personalidade e a visão do cineasta. A teoria do *auteur* é também um modo de enumerar diretores numa hierarquia de valor. (ANDREWS, 1989, p. 14)

John Huston, um dos cineastas e atores mais prolíferos do cinema Hollywoodiano, tornou-se mundialmente conhecido por suas excitantes adaptações de romances e pelos roteiros impecáveis. Suas adaptações da literatura deram-lhe fama internacional e seu método irreverente rendeu-lhe espaço na tradição de diretores Hollywoodianos autorais, como Alfred Hitchcock, Nicholas Ray e Orson Welles.

Seu primeiro filme, romance adaptado do escritor Dashiell Hammet, *Falcão Maltês*, de 1941, garantiu-lhe prestígio internacional e estrondoso sucesso de bilheteria. O filme lançou atores como Humphrey Bogart e Mary Astor ao estrelato e rendeu-lhe três indicações ao Oscar: melhor filme, melhor roteiro e melhor ator coadjuvante.

*Falcão Maltês*⁴¹ narra a aventura do detetive Sam Spade (interpretado por Humphrey Bogart) em busca de uma relíquia perdida do século XVI, uma estatueta dourada em formato de um falcão. Bogart interpreta Sam Spade de um modo que ficaria marcado na história do cinema, o estereótipo do detetive-durão (influenciando detetives futuros como Philip Marlowe, do escritor Raymond Chandler), representando um personagem-tipo que ficaria sendo uma das características da *star persona* de Bogart na maioria dos seus filmes (*Casablanca*, *O tesouro de Sierra Madre*, *À beira do*



FIG. 3. *Falcão Maltês*, 1941. Reflexo das legendas no escritório de Spade.

⁴¹ *Maltese Falcon (original)*. Dirigido e roteirizado por John Huston, 1941.

abismo, etc.).

Falcão Maltês também assinala a categoria do gênero *noir*. Gênero bastante prestigiado pela crítica literária, oriunda das pulp magazines dos anos 30 (como a famosa *Black Mask*), o universo *noir* trata da ambientação obscura dos cenários e da psicologia dos personagens; urbanização caótica do modernismo, como becos lúgubres, ruelas enevoadas e ruas chuvosas. No campo fílmico a iluminação é um contraste entre sombra e iluminação, cenários cinzentos e claustrofóbicos, sendo *Falcão Maltês*, um clássico exemplo disso ao lado de películas como *No silêncio da noite* (1950) de Nicholas Ray e *Los Angeles, cidade proibida* (1997) de Curtis Hanson.



FIG. 4. *Falcão Maltês*, 1941. Cenários escuros e esfumaçados.

Segundo Couto (2009), o estilo visual de *Falcão Maltês* é impecável:

Da ambientação realista e predominantemente noturna às cenas internas com luz filtrada por persianas, do cinismo 'cool' do protagonista ao encanto enganoso da 'femme fatale' que o atrai para os labirintos do submundo, do caráter intrincado do enredo à galeria de escroques que se entredorram, em 'O falcão Maltês' estão presentes todos os elementos básicos do gênero que revelou uma América sombria e corrupta, uma espécie de negativo da imagem sorridente do 'American way of life'. (COUTO, 2009, p. 60)

Contrapondo-se à ideologia americana de uma sociedade burguesa, *Falcão Maltês* é uma distinção até mesmo do gênero. Filmado em locações externas, ao contrário do modismo dos estúdios de Hollywood da época em filmar apenas nos próprios estúdios, marca que o diretor Huston levaria a outros de seus filmes nos anos seguintes: *O tesouro de Sierra Madre* (1948), *A glória de um covarde* (1951), *Uma aventura na África* (1951), *Moby Dick* (1956), *À sombra do vulcão* (1984).

Considerado também como um dos melhores roteiros escritos na glamorosa Hollywood dos anos 40, o crítico Roger Ebert (2009) ressalta:

Descrever o enredo numa forma linear e lógica é praticamente impossível. E também não tem qualquer importância. O filme é essencialmente um conjunto de diálogos entremeados por rápidos e violentos interlúdios. Tudo é estilo. Não se trata de violências e caçadas, mas da forma como os atores aparecem, se movimentam, conversam e corporificam seus personagens. Sob o estilo reside uma atitude: homens duros, com problemas duros, numa sociedade que está emergindo da Depressão e se encaminhando para uma guerra, são movidos pela avareza e capazes de matar. Pelo pagamento de uma hora, Sam Spade se movimentará nesse terreno. Ele sempre está à margem, dando medida às coisas. Poucos heróis de Hollywood, antes de 1941, mantiveram uma distância tão grande da convencional lealdade de um enredo. (EBERT, 2000, p. 22)

Em Huston, apesar de assinar com os estúdios de Hollywood e de seus filmes não exibirem o grau de experimentação de determinados diretores da época como Antonioni e Fellini, não segue o paradigma da indústria Hollywoodiana, apta a catalisar o sonho americano em filmes que Xavier (2008) classifica como perpetradores de determinada ideologia burguesa através de um controle absoluto da realidade, apresentada como um discurso neutro e que supostamente retrata a “realidade”.

O cinema clássico Hollywoodiano, de acordo com Xavier (2008) opera no sentido de um cinema naturalista, que tem por função a reprodução da realidade de um modo objetivo, no que o autor denomina de efeito “janela”, onde o espectador observa o mundo através dela.

Para Xavier (2008) a representação naturalista dos filmes de Hollywood reúne os seguintes efeitos básicos:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.

- elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurados por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.

- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc.

(XAVIER, 2008, p. 41)

Para os filmes funcionarem de acordo com esse conceito, o mecanismo que produz o discurso cinematográfico é ocultado. A máquina dos sonhos americana é verificada por uma aparente impressão de realidade e pela “imitação da vida”, estratégia muito utilizada em diversos melodramas da época (TEIXEIRA, 2005). Ainda que os filmes de Huston não pertençam à categoria de melodrama, com seu típico exagero e artificialidade, boa parte de sua obra é permeada pelas restrições de executivos e de interesses de Hollywood, como o caso da adaptação do romance de Stephen Crane, *The red badge of courage*, traduzido para o português como *A glória de um covarde*.

O próximo filme adaptado de Huston de repercussão foi *A Glória de um covarde*⁴² (1951), estrelando Audie Murphy (herói condecorado da Segunda Guerra contratado por Hollywood com função de angariar bilheteria e que Huston desejava utilizar como elemento irônico ao enredo do filme) e Bill Mauldin.



FIG. 5. *A glória de um covarde*, 1951. Menu Inicial enfatizando a fotografia do filme.

Fonte:

⁴² *The red badge of courage* (original). Roteiro e direção de John Huston, 1951.

Seymour Chatman (1990) chama a atenção para esse filme como exemplo de roteiro escrito à várias mãos. Roteirizado por Huston o filme teve vários problemas em seu processo de edição, pois o diretor da MGM (Louis B. Mayer) e o chefe da produção (Dory Schary) desejavam que o filme fosse uma propaganda heróica sobre a Guerra Civil Americana, enquanto Huston e Gottfried Reinhardt (produtor do filme) propunham explorar o lado covarde e doentio da guerra.

Apesar dos problemas de estúdio para seu lançamento, que em sua versão final teve uma redução de 10 minutos, uma típica estratégia narrativa é utilizada, comum às produções da época, para conferir fidedignidade à obra.

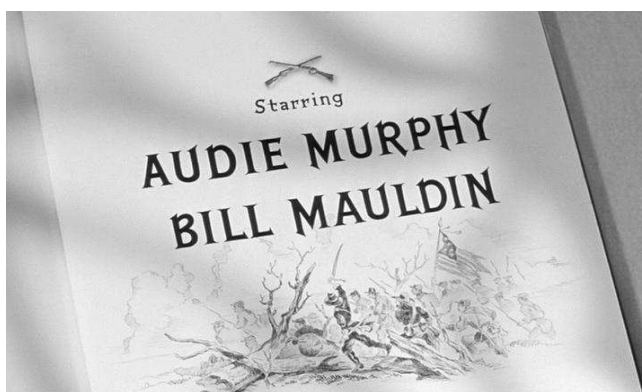
Logo nos créditos iniciais o espectador é avisado de que se trata de uma adaptação do romance de guerra de Stephen Crane *The Red Badge of Courage*,

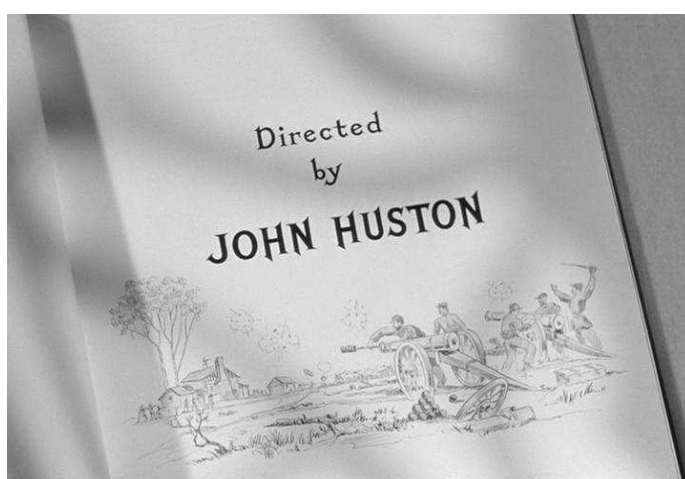
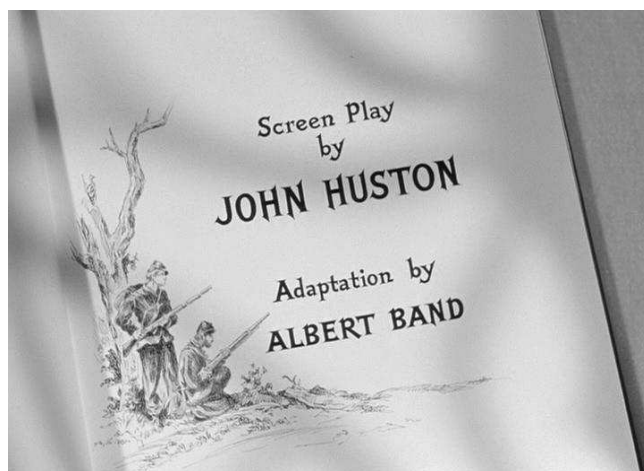


FIG. 6. *The red badge of courage* (1951). Os créditos iniciais do filme exibem a capa do livro de Crane, como uma forma de dar credibilidade à adaptação.

publicado em 1893.

Figuras 7,8,9. À semelhança de um livro, as próximas seqüências da abertura mostram a preocupação do filme em fornecer ao espectador uma obra fiel.





Segundo introdução de Gomes (2000) para o livro de Crane, *A Glória de um covarde*:⁴³

(...) foi o carro chefe da rejeição às narrações glorificadoras de guerra, na literatura dos Estados Unidos. Autores norte-americanos como Joseph Heller (*Ardil 22*, 1962), Kurt Vonnegut, (*Cama-de-Gato*, 1963, *Matadouro 5*, 1969) e os adeptos da *beat generation* dos anos 50 e da contra-cultura dos anos 60 – a 'década dos direitos civis' – seguiram a trilha aberta por Crane com uma literatura irreverente que, muitas vezes, assumiu um caráter pacifista e desarmamentista, pondo em cheque a legitimidade das instituições oficiais e denunciando o maniqueísmo fácil das guerras. (GOMES, 2000, p. 5).

⁴³ Em algumas edições traduzido como *Emblema rublo da coragem*.

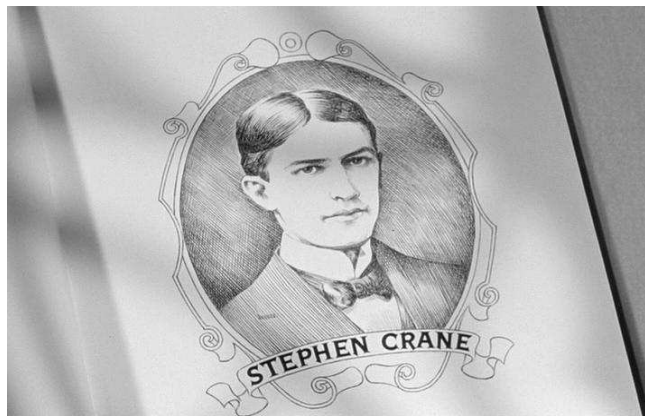


FIG. 10. Stephen Crane retratado no filme de Huston nos créditos iniciais.
Fonte:

O romance esboça a fissura de uma guerra que é considerada patética no modelo de narrativa que Kurt Vonnegut e outros pós-modernos se baseariam nos anos 60 e 70 nos EUA e na Europa, a respeito da guerra da Segunda Guerra e do conflito do Vietnã.

Percebeu de imediato que seria impossível escapar do regimento. Ele o engolfava. Havia barras de ferro feitas de lei e tradição pelos quatro lados. O jovem corria dentro de uma caixa ambulante. Reconhecendo esse fato, ocorreu-lhe que jamais desejara ir para a guerra. Não tinha se alistado voluntariamente. Fora sugado pelo governo impiedoso. E agora o levavam para o abatedouro. (CRANE, 2000, p. 41)

E, curiosamente, em *Matadouro 5* (1969) de Vonnegut:

Seguiam em fila indiana. Primeiro iam os soldados: espertos, elegantes, silenciosos. Carregavam rifles. Em seguida, ia o artilheiro anti-tanque: desajeitado e lento, espantando os alemães com uma Colt .45 automática numa das mãos e uma faca de trincheira na outra. Por último ia Billy Pilgrim, de mãos vazias, tristemente pronto para morrer. Billy estava patético – um metro e noventa de altura, com peito e ombros parecidos com uma caixa de fósforos. Não tinha capacete, nem casaco, nem arma, nem botas. Seus pés calçavam sapatos comuns e baratos que ele havia comprado para o enterro do pai. Billy tinha perdido um dos saltos, o que o fazia caminhar num sobe-e-desce, sobe-e-desce. A dança involuntária, sobe-e-desce, sobre-e-desce, deixou-o com dor nos quadris. (VONNEGUT, 2006, pg. 39)

Na adaptação de Huston, a interpretação do veterano de guerra Audie Murphy para o personagem central Henry Fleming é opaca. Sua atuação limitada é restrita a reprodução mecânica das falas e diálogos, e embora o filme tente esboçar um aspecto realista (como já discutimos sobre a reprodução Hollywoodiana da realidade, ou de impressão de realidade), sua presença justifica-se pelas suas atitudes fora de cena, no *front real* na Segunda Guerra, como estratégia dos produtores e diretores do estúdio de assegurar que o filme não falhasse.

O filme utiliza-se de músicas de guerra de impacto em momentos cruciais, que exigem o apelo sentimentalista do espectador; e as diversas explosões, bombas e embates corporais conferem um aspecto verídico à crueldade e absurdo da guerra, como poucas produções dos anos 40 e início dos anos 50 viram.

Contudo, devido aos problemas com as edições e cortes no estúdio da MGM, *Glória de um Covarde*, como marcado por Chatman (1990), tornou-se exemplo de adaptação cuja autoria é múltipla:

(...) the list of the “real authors” of the Red Badge of Courage includes Crane, Huston, Reinhardt, Lewis, Booth, Karper and Schary – not to speak of the actors, cinematographer Harold Rosson, designers Cedric Gibbons and Hans Peters, and other production people who made choices about how things should look or sound, with or without Huston's knowledge (...).
(CHATMAN, 1990, p. 95)⁴⁴

O filme foi finalizado com um senso de edição pronunciado, que a maior parte dos espectadores não atentaria, e sua unidade é garantida pelas estratégias discutidas acima (voice-over, etc.).

No entanto, ainda de acordo com as considerações de Chatman: “Huston's concern for the Civil War was mostly a pretext for a psychological study of soldiers ignorant of the cause for which they risked their lives”⁴⁵ (CHATMAN, 1990, p.95). Fato que foi praticamente ignorado pela crítica da época, considerando o filme apenas como um majestoso retrato de guerra, em sua aparente concepção realista e em sua obsessão pela descrição fidedigna do romance.

⁴⁴(...) a lista de “autores reais” de *A glória de um covarde* inclui Crane, Huston, Reinhardt, Lewis, Booth, Kaper e Schary – sem mencionar os atores, assistente de direção Harold Rosson, os designers Cedric Gibbons e Hans Peters, e outras pessoas da produção que fizeram escolhas sobre como as coisas deveriam parecer e soar, com ou sem o conhecimento de Huston (...).

⁴⁵ A preocupação de Huston pela Guerra Civil era mais um pretexto para um estudo psicológico sobre os soldados alheios à causa pela qual arriscaram suas vidas. (CHATMAN, 1990, p.95)

Chatman ainda sugere a respeito de uma resenha no *World-Telegram & Sun*, na época de lançamento do filme, “John Huston has written and directed a stirring film in an understanding and close reproduction of the novel”⁴⁶ (CHATMAN, 1990, p. 92); considerando a enorme influência externa que o diretor sofrera sendo impossível atribuir sua realização a unicamente um diretor/realizador.

E ainda:

It is as if, somewhere between shooting and final version, the light of inspiration had died. Huston got tired of it, or became discourage, or decided that it wasn't going to come off... Mr. Huston's product is that of a splendid director who had lost interest, who was no longer striving for that final touch of perfection, who had missed the cumulative passion and commentary on human beings that mark his best pictures. (APUD CHATMAN, 1990, p. 90).⁴⁷

⁴⁶ John Huston escreveu e dirigiu um estonteante filme numa reprodução compreensível e próxima do romance. (CHATMAN, 1990, p. 92)

⁴⁷ É como se, entre a filmagem e a versão final, a luz de inspiração tivesse morrido. Huston ficou cansado do projeto, ou tornou-se desencorajado, ou decidiu que não iria vingar... O produto do senhor Huston é o daquele esplêndido diretor que perdeu o interesse, que não estava mais lutando por aquele toque final de perfeição, que havia perdido a paixão e comentários sobre os seres humanos que marcam seus melhores filmes. (APUD CHATMAN, 1990, p. 90)

4.1. Os vivos e os mortos

O último filme de Huston *Os mortos*, e nosso objeto principal nesse estudo, foi lançado em 1987, contando com a participação de seus filhos no elenco (Angélica Huston como Gretta Conroy) e roteiro (Tony Huston).

Esta também assinala a última adaptação de Huston para o cinema de uma obra literária e também seu último trabalho, que como observamos constituiu importante característica em sua carreira como diretor. *Os mortos* foi filmado em Dublin na Irlanda (a magífica ponte O'Connell e algumas ruas); e em Valência, Califórnia (as partes internas do filme), conferindo um apelo realista ao filme.

Nessa perspectiva realista, contudo, o filme *aparentemente* não assume os mesmos recursos e grandiosidade que o texto de Joyce; porém Huston adota outros artifícios que sugerem outros efeitos, que veremos a seguir em nossa análise.

A filmagem em loco já indica uma postura em Huston, cuja preocupação era perfazer um retrato “fidedigno” do conto de Joyce⁴⁸. Segundo depoimento no documentário póstumo *John Huston and the Dubliners* (1988), John Huston afirma que *The Dead* fala sobre “(...) *a man being revealed to himself. And while we're watching that happen, we're revealed to ourselves*”⁴⁹.

De acordo com o crítico Jonathan Rosenbaum (1988):

(...) although Huston was possibly a great man and certainly was a great man of the cinema, he wasn't a great filmmaker, nor was he particularly interested in being one. His colorful life span might be regarded as the story of an adventurer rather than that of an artist; despite his lengthy involvements in many of the arts—painting, fiction, theater, and film—one often feels from his autobiography that it was the adventures that counted most for him. (ROSENBAUM, 1988)⁵⁰

⁴⁸ *John Huston and the Dubliners* (1988). Direção: Lylian Sievernich.

⁴⁹ Um homem sendo revelado a si mesmo. E enquanto assistimos isso acontecer, nós nos revelamos a nós mesmos. *John Huston and the Dubliners* (1988)

⁵⁰ (...) embora Huston fora possivelmente um grande homem e certamente fora um grande homem do cinema, ele não era um grande cineasta, e nem estava muito interessado em ser um. A abrangência de sua interessante vida pode ser considerada como a história de um aventureiro ao invés da de um artista, apesar de seu envolvimento com a pintura, ficção, teatro, e filme- pode-se frequentemente sentir de sua autobiografia que foram as aventuras que contaram mais para ele. (ROSENBAUM, 1988)

Comparar as obras de Huston às obras e tendências do cinema-arte que se desenrolou nos anos 60 na Europa parece uma atitude desesperada e incongruente, tendo em vista que, embora Huston não se declarasse membro ou associado de nenhuma vertente da época, certamente sua obra não pode ser classificada como frouxa, ou destituída de estrutura, senso artístico e forte sentido estético.

Sem sombra de dúvidas Huston realmente fora um homem, que ao modo de Hemingway na escrita e Bogart na tela, pousou para as câmeras como um dândi Hollywoodiano, aventurando-se na África como caçador de elefantes, tendo casos com suas atrizes, entre outros atributos que cabem a um diretor de fama global.

Mas todos esses dados, embora tentadores que pareçam e esclarecedores do ponto de vista das escolhas que efetuava, pouco nos ajudam em nosso trabalho, que analisa criticamente sua obra. Apesar das escolhas inadequadas que tomara em sua carreira, Huston construiu uma estrutura fílmica particular e que não era simplesmente o núcleo de realismo clássico de Hollywood que assistia muitas das produções da época.

Xavier (2005, p. 41) situa o realismo clássico Hollywoodiano desenvolvido como “(...) um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica.” Como mencionamos anteriormente, Huston escapa do simples realismo e do melodrama dos anos 40, a exemplo de *Falcão Maltês*, onde os elementos do cenário e de sua composição sugerem uma utilização metódica e intimista do romance original. E apesar de estar de certa forma ligado às tendências do cinema Hollywoodiano e dos caprichos dos executivos e diretores dos mega-estúdios, como exemplificado em *A glória de um covarde*, as obras de Huston possuem uma estrutura comum e um apelo lírico que pouco diretores de estúdio tinham.

Em *Os mortos* a saúde de Huston o fazia trabalhar com uma máscara de oxigênio no estúdio, sendo que a maior parte das vezes encontrava-se sentado e assistindo as tomadas por meio de uma câmera. Huston falece pouco depois do lançamento de *The Dead*.

O filme inicia com intensa atividade, as tias Morkans estão esperando os convidados no topo da escada, enquanto Lily recebe os convidados no andar de baixo. Uma música suave pode ser ouvida desde a abertura da primeira cena.

Em Joyce a referência à música é construída vagarosamente, utilizando efeitos estilísticos líricos próprios à poesia (aliteração), como comentamos anteriormente acerca da repetição de sons para acentuar determinada sensação, naquele caso o roçar dos vestidos no andar de cima.

Em Huston o ambiente é volumosamente cercado de música, sendo essa a primeira atividade sensorial encontrada no filme, logo nos créditos iniciais quando o espectador é introduzido no clima festivo por meio da execução de melodiosa música natalina.

Ao som distante do piano, duas carruagens trafegam na Dublin repleta de neve, numa atitude que Chatman (1990, p.43) considera como descritiva, onde os movimentos de câmera “(...) *highlight properties, rather than actions.*”⁵¹ A descrição prepara o clima que encontramos em Joyce e em Huston: a calorosa festividade realizada pelas Morkans, com toda sua música alegre, lauto banquete, citações de poesia – no caso de Huston – e revelações; ao passo que a “neve lá fora”, gélida, constante e onipresente (pois ela desce sobre todos os “vivos e os mortos”).



FIG.11. *The dead.* (1987). Cena de abertura do filme. Primeiro plano: carruagem.

Segundo Corseuil (2001) a descrição acima desacelera o ritmo narrativo e provoca um distanciamento dos eventos descritos na festa. Contudo, essa descrição

⁵¹ (...) destacam propriedades, ao invés de ações. (CHATMAN, 1990, p. 43)

prepara o tom da adaptação de Huston e demonstra a relação animosidade da festa das Morkans contra o frio que a neve exibia fora de casa, assim como a contradição entre a vontade de Gabriel de estar lá fora e a recepção da festa.

Dentro da casa as tias esperam impacientemente a chegada de Gabriel, grande atração da festa, cujas qualidades oratórias e de co-anfitrião fazem suas tias tranquilizarem-se.

Poucos instantes depois de introduzidos ao clima festivo e agitado, Lily é incumbida de várias tarefas por uma de suas patroas, que saberemos depois ser Mary Jane:

Mary Jane: Lilly, I am upstairs. Keep an eye on the potatoes to see they don't boil over.

Lily: But who will answer the door, miss? I can't hear the bell from the kitchen.

Mary Jane: Just pop down every few minutes and come straight up again like a good girl.

Lily: I have to lay the table, miss.

Mary Jane: Well, do your best.

Lily: I'll try, but...⁵²

Lily é lembrada de seus serviços para a noite e essa passagem justifica as afirmações das tias no texto de Joyce: “*What a comfort it is to have a girl like that, one you can depend on! There's that Lily, I'm sure I don't know what has come over her lately. She's not the girl she was at all*”⁵³ (JOYCE, 1991, p. 106) e repetidas também em Huston.

Gabriel chega atrasado com a esposa e quando Lily os recebe não há nenhum indício de que exista algum tipo de atração entre os personagens. Gretta vai até o banheiro no andar de cima e muda de sapatos. A atenção do foco cinematográfico é voltada para os seus pés por alguns momentos, onde se pode ver um belo par de sapatos

⁵² Mary Jane: Lily, estou no andar de cima. Fique de olho nas batatas e veja se elas não cozinham demais.

Lily: Mas quem irá atender a porta senhora? Não posso ouvir a campainha da cozinha.

Mary Jane: Desça de vez em quando para olhar, como uma boa garota.

Lily: Eu tenho que arrumar a mesa, senhora.

Mary Jane: Bem, faça seu melhor.

Lily: Eu tentarei, mas...

The dead, 1987. 4'35”.

⁵³ É um sossego a gente ter uma moça como ela em quem se pode confiar! Lily, por exemplo, não sei o que está acontecendo com ela. Não é a mesma menina de antes. (JOYCE, 2005, 179)

marrons sendo calçados. O pé de Gretta é filmado quase de modo fetichizado, como prova inicial de sua graciosidade e beleza, que Gabriel secretamente deseja em vários momentos da festa.

Assim que chegam Lily os recebe solícita, avisando as tias e gritando do vestíbulo de entrada para a escada, de que os Conroy haviam chegado. Gabriel informa a Lily e as tias que Gretta leva três longas horas para se arrumar, talvez sendo esse um provável motivo de seu atraso.

Gabriel fica sozinho por alguns instantes com Lily. Pergunta se ela ainda vai à escola, afirmando em seguida que até pouco tempo ainda a via brincar de boneca nas escadas. Lily parece não esboçar nenhuma reação em Gabriel que não a de constrangimento pelas respostas prontas. A iluminação da cena não a faz mais atraente e nem indica qualquer propriedade sensual em Lily.

Em Joyce, através dos recursos que analisamos anteriormente, a iluminação do vestíbulo a torna mais pálida, prenunciando uma característica quase sombria ao conto (não fosse suas características de moça de compleição atraente).

É ela, *Lily*, denotando palidez e ausência de vida, quem serve os convidados, sugerindo primeiramente a relação vivos e mortos. Lily escapa também da interpretação de alguns teóricos de ser simplesmente objeto das patroas e do desejo masculino (Suzette Henke em *Sex-roles stereotypes in Dubliners*, 1986), pois que então a metáfora da “morte” recebendo os convidados, se perderia completamente; como também nas acusações de que Gabriel subjuga a esposa e as mulheres no conto (Ruth Bauerle em *Date Rape, Mate Rape: Liturgical Interpretation of the Dead*, 1988).

Em Huston Lily é interpretada com vivacidade e suas atitudes não denotam exploração por parte de suas tias e de Gabriel. Gabriel, não sabendo como responder a afirmação “*man are all palaver and what they can get of you*”, tenta recompensá-la com uma gorjeta por ser época de Natal, dirigindo-se rapidamente ao andar de cima, numa atitude típica de sua solícitude e de sua insegurança, que na adaptação parece de descuidado

A interpretação de Donal McCan no papel de Gabriel parece distante e alheia, a julgar pela sua expressão inalterada e por não conhecermos seus pensamentos, uma vez que Huston não utiliza para Gabriel o recurso de *voice-over*. Para que esse efeito seja produzido, o narrador de *Os mortos* poderia segundo Chatman (1990, p. 164) “*preserve the ‘sound’ of a proeminent narrator’s ‘voice’, films most obvious option is to replicate*

*it, to make it literally audible.*⁵⁴” Desse modo sustentando os pensamentos, sensações de um personagem e dirigindo a narrativa juntamente com os movimentos de câmera, como utilizado em filmes tais quais *A mulher do tenente francês (1981)*, *Apocalypse Now (1979)*, *Das Weiss Band (2009)*.

De acordo com Corseuil (2001, p. 68) sobre a adaptação de Huston:

Unlike the short-story, the film presents a slow pace that can be attributed to the lack of focalization of the descriptive passages by a given character, thus creating the effect of rupture between narrative development and description - as if the descriptions were “frozen” in time. (CORSEUIL, 2001, p. 68)⁵⁵

Desse modo, enquanto Joyce nos indica as sensações de Gabriel por meio do agenciamento de vozes no discurso sem que o narrador o interrompa para isso, em Huston as indicações da agitação de Gabriel se dão apenas por meio de seus gestos e expressão facial.

Ainda segundo Corseuil (1999, p. 73) “*There is basically no integration between Gabriel and other characters, as the camera is constantly showing him in his attempt to glance at his speech*”⁵⁶. Gabriel parece despreendido dos personagens a sua volta e sua resposta imediata aos outros personagens é irritação, como quando é provocado por Molly Ivors e em sua calma explosão de sentimentos no final do filme.

A seguir as tias conversam com Gretta, enquanto essa troca os sapatos. Comentam superficialmente sobre o diferente comportamento de Lily. Que comportamento seria esse? Seria porque Lily desobedecia às suas patroas? Essa possibilidade não é comprovada no desenvolvimento da trama, pois que Lily parece estar sempre a postos e ser sempre solícita. Ou seria porque ela está amadurecendo fisicamente e esse fato a conduz a um comportamento típico dos jovens, principalmente dos que não estudam, como lhe pergunta Gabriel no vestíbulo?

⁵⁴ Para preservar o ‘som’ de uma ‘voz’ narrativa proeminente, a opção mais óbvia dos filmes é repeti-la, fazê-la literalmente audível.

⁵⁵ Diferentemente do conto, o filme apresenta um ritmo lento que pode ser atribuído a ausência de focalização das partes descritivas por um personagem qualquer, assim criando um efeito de ruptura entre o desenvolvimento narrativo e descrição – como se as descrições estivessem ‘congeladas’ no tempo. (CORSEUIL, 1999, p. 68)

⁵⁶ Basicamente não existe integração entre Gabriel e outros personagens, enquanto a câmera está constantemente mostrando-o em sua tentativa de olhar para seu discurso. (CORSEUIL, 1999, p. 73)

A segunda hipótese parece ser mais coerente, e essa dedução nos conduz a um outro questionamento, que analisamos acima, a questão do espaço, mais precisamente a do lampião do vestíbulo.

O lampião do vestíbulo não a torna pálida, nem atraente, Lily não fica perto o suficiente para que sua luz lhe confira um aspecto sensual. No entanto, Lily está bem maquiada, suas bochechas estão candidamente ruborizadas. E Gabriel, antes de subir, consternado pela resposta que ela havia lhe dado sobre o casamento, lhe dá alguns moedas porque era “época de Natal”. Na verdade Gabriel parece querer preencher aquele breve momento (Lily está guardando seu casaco e suas galochas numa prateleira) sem que tenha que olhá-la diretamente e sem que tenha de lhe dispensar muita atenção. Lily as recusa e quando Gabriel sobe sua feição fica espantada.

Gabriel se junta à esposa e às tias, começando animada conversa a respeito de seu exacerbado cuidado com a esposa e com os filhos. A atmosfera organizada é esplêndida. O cenário é rico em cores e movimentação, os convidados dançam suavemente embalados pela música, numa sensação acolhedora e confortante. Tons de vívido amarelo e vermelho resplandecem pela cuidada composição de luzes, velas e lampiões.



FIG. 12. *The dead* (1987). Gabriel tem conhecimento da agitada atmosfera do baile. Ao fundo do plano convidados dançam.



FIG. 13. *The Dead* (1987). A atenção do narrador se dá nos pés de Gretta e nos seus sapatos marrons, que aparece ocupando todo o plano.

Gabriel está preocupado com seu discurso, tira as notas do bolso para conferir o que deveria falar no momento apropriado. Alguns momentos depois encontra a mãe de Freddy Malins e inicia trivial conversa sobre pescaria. Nesse momento sua atenção e o foco narrativo é voltada à esposa, que está dançando. Parece olhar admirado para ela, mas seria rude de sua parte não prestar atenção ao que a velha senhora diz. Freddy Mallins chega bêbado ao baile e Gabriel se vê obrigado a amenizar o problema ajudando-o a refazer-se no banheiro.

Freddy Malins desempenha um papel fundamental na adaptação de Huston. Ao chegar bêbado na festa das Morkans, sua interpretação é um elemento de comicidade na seriedade da temática tratada no conto; sua presença traz uma leveza inesperada que age a favor do filme. Sua interpretação (o ator Donal Donnelly interpreta Freddy) não é afetada, como a de muitas interpretações cênicas de personagens bêbados; e essa “adição” (pois Freddy no texto de Joyce não tem a mesma performance que possui no filme) contribui para que o filme tenha um andamento cômico que o texto de Joyce não exhibe.



FIG. 14. *The Dead* (1987). Gabriel ajuda Freddy Mallins a recompor-se.

Mary Jane é intimada a demonstrar seu talento perante os convidados, pois muitos eram seus alunos de música, e todos param para ouvi-la ao piano. Gabriel dá sinais de preocupação a julgar pelo seu semblante, pelo discurso que deveria proferir e por estar incomodado de ser obrigado a desempenhar o papel de co-anfitrião. O foco é dirigido aos convidados e por alguns instantes repousa na senhorita Molly Ivors

(embora não saibamos quem ela seja ainda), quando esta lhe dirige uma breve piscada de olho, como um flerte. Gabriel enrubesce e fica consternado, dirigindo sua atenção para outro lugar.

Molly Ivors evidentemente sabia que Gabriel era um homem casado e de boa reputação. A provocação é um indício de que Molly tem interesse por Gabriel? E que igualmente anseia por uma confirmação de que seu desejo será correspondido? Aparentemente nenhum outro personagem percebe a piscada.



FIG. 15. A câmera focaliza Miss Ivors e sua discreta piscadela para Gabriel.
Fonte: *The Dead* (1987)

No instante seguinte um dos convidados também é intimado a fazer uma apresentação. Este recita uma tradução de um poema irlandês de *Lady Gregory* que fala, em linhas gerais, sobre o amor. Todos os convidados ficam absortos enquanto ele lê. Gabriel dirige um olhar de curiosidade para a esposa, mas esta tem a fronte carregada, e quando percebe o olhar de Gabriel, fica constrangida. Seus pensamentos estão longe, e Gabriel, com este olhar, parece de certo modo querer confirmar os sentimentos que o orador está lendo sobre o amor (“você tomou o leste de mim, você tomou o oeste de mim”); mas Gretta não corresponde ao olhar.

Em seguida a quadrilha é organizada e Gabriel dança com Molly Ivors. Molly Ivors é igualmente provocativa em seus comentários sobre Gabriel e aqui novamente ele não consegue atinar com as respostas. Pontualmente correta, a adaptação não dá indícios de uma aproximação entre os dois. Ela o provoca, talvez como a continuação do flerte anterior, e Gabriel fica perturbado. Aparentemente o narrador está preocupado em mostrar os movimentos dos personagens. Existem poucos cenários, e quase não há cortes no filme. A câmera, quando necessita de uma maior aproximação entre os personagens ou quando quer dar a entender certa aproximação sensualizada, utiliza o enfoque tradicional, plano – contra-plano.

Molly Ivors está impecavelmente vestida, sua figura evoca a idéia de nacionalismo e ousadia no broche em formato de trevo que usa em sua roupa. Aqui, em Huston, sua evidente atraência é ofuscada por seu ultra-nacionalismo e pela mecânica reprodução do discurso vigente da época: “(...) *Haven't you your own language to keep in touch with - Irish?*”⁵⁷”

Pode-se ter a impressão, pelo exposto em nossa análise até o momento, que Huston fez uma adaptação mecânica, sem originalidade. Os diálogos, como já mencionado, são pontuais, reproduzindo fielmente os diálogos do conto.

Na próxima cena tia Júlia “contribui com seu quinhão”, cantando uma de suas músicas antigas (*Arrayed for the Bridal*⁵⁸). Nesse preciso momento a câmera deixa a sala onde os convidados ouvem tia Júlia, e sobe as escadas até o que parece ser o andar de cima, entrando num quarto. Tia Júlia canta no andar de baixo, e ainda podemos ouvir sua triste melodia e seu pobre desempenho. No texto literário somos deixados a entender que tia Júlia não “perdia uma única variação tonal” (p. 189), mas tia Júlia canta sôfrega e desafinadamente na adaptação. O que quer que a desafinação represente (ou apenas seja um modismo da época, ou um capricho do autor implícito), enquanto ela canta no andar de baixo, a câmera sobe até um quarto, quando repousa sua atenção em alguns elementos presentes no quarto.

Semelhantemente à descrição literária, quando a atenção da narrativa é desviada ou cessada por alguns instantes para elencar determinadas propriedades dos objetos ou lugares, nessa cena a câmera focaliza alguns objetos: miniaturas de três anjos sobre uma mesa; um tecido bordado; um retrato de um velho oficial e logo abaixo duas de suas medalhas; uma fotografia de três jovens mulheres – uma delas está num balanço

⁵⁷ (...) E não precisa manter contato com sua própria língua, o irlandês?

⁵⁸ Pronta para as Bodas.

enquanto que as outras duas estão ao seu lado; uma fotografia de um casal e uma criança no berço; alguns sapatos de vidro; e finalmente uma bíblia juntamente com um crucifixo. Como afirma Chatman (1990, p.43), “os movimentos de câmera que não possuem outro motivo (como comunicar a percepção de um personagem de uma cena) são freqüentemente puramente descritivos”⁵⁹.

A descrição parece querer mostrar a consciência da vida doméstica, as recordações da vida passada de Tia Júlia, talvez de um marido que se perdeu, de tempos alegres e da religiosidade, tudo tornado mais evocativo pela música nostálgica. Gabriel (no texto literário), em seu discurso após o banquete, enfatiza:

“(...) em encontros como este sempre nos ocorrem tristes recordações: lembranças do passado, da juventude, de mudanças, de rostos ausentes cuja falta sentimos”
(JOYCE, 2005, p. 199).

É essa a forma pela qual o narrador penetra na individualidade de um personagem, e o faz discretamente, secretamente, sem que os convidados o saibam e sem que a história se interrompa, pois tia Júlia continua cantando enquanto a descrição acontece.

Embora não existam traços de sensualidade aqui de um modo mais incisivo, é importante compreender quais os recursos que foram utilizados para demarcar a psicologia dos personagens.

Após a apresentação de tia Júlia, os convidados a aplaudem e a elogiam veementemente. Gabriel, juntamente com a esposa e Mary Jane, percebem que Molly Ivors está indo embora, sem ao menos se servir de um prato. Insistem categoricamente para que fique, ao menos para o banquete, mas esta replica que deve ir embora imediatamente.

Molly Ivors ainda exhibe um sorriso enigmático para Gabriel. Ele se oferece para pelo menos acompanhá-la até sua casa, em que ela recusa, afirmando que tem um encontro. Gabriel, inconvenientemente, pergunta a Molly que encontro seria esse e Molly responde que se tratava de um encontro no comitê. O engajamento político de Molly Ivors é explícito desde sua primeira aparição, primeiramente pelo broche que utiliza (sabemos pelo texto literário que é o broche da divisa irlandesa, embora o filme não nos avise desse fato), e depois pelo diálogo com Gabriel na quadrilha.

⁵⁹ Minha tradução.

Depois de os convidados terem ido embora, Gabriel pára alguns momentos para calçar suas galochas, contando com a ajuda de Lily no vestíbulo. Na parte superior do plano que mostra os dois há uma escada onde se pode enxergar um bonito vitral parecido com o de uma igreja, com fortes tons de vermelho, amarelo e verde. Gretta desce as escadas até sua imagem ficar contrastante com o vitral. Sua graciosa figura, ativa e determinada, fica imóvel para escutar a triste melodia, que pelo tom de voz sabe-se pertencer ao tenor Bartell D'Arcy. Gretta está usando um véu branco e sua feição é de intenso pesar. A iluminação da cena é parca, onde havia vívidos tons de amarelo e vermelho agora há uma lúgubre e cinzenta penumbra. Gretta torna-se uma figura divinizada, sacra, ao permanecer imóvel defronte ao vitral, enquanto que Gabriel a contempla extasiado e confuso embaixo da escada.

Durante o caminho de volta, enquanto esperam chegar até o hotel, Gabriel tenta iniciar uma conversa com a esposa, falando sobre seu falecido avô e seu cavalo Johnny. Contudo, Gretta é fria e melancólica em suas respostas.

No hotel, a única iluminação vem de uma vela que o hoteleiro carrega. Quando chegam ao quarto a iluminação vêm apenas da rua. Um tom prateado se espalha pelo aposento tocando todos os elementos do quarto com uma sensualidade misteriosa. Gabriel está se trocando frente a um espelho oval e repara em Gretta penteando seus cabelos do outro lado do quarto.

Em um gesto que demonstra intenso interesse sexual Gabriel a toma nos braços perguntando o que está sentindo e em que esteve pensando. Gabriel espera que Gretta lhe responda que está pensando o mesmo que ele, ou seja, em seu desejo. Mas Gretta conta sua enigmática tristeza, sobre Michael Furey e sua coragem em sacrificar a vida para vê-la numa noite de tempestade há muito tempo atrás. Gabriel fica intensamente frustrado, mas ao mesmo tempo se compadece da dor da esposa e se comove com o amor que o garoto lhe devotara, um amor que sabia não possuir pela esposa.

Gretta rompe em lágrimas e Gabriel tenta confortá-la como pode. Após alguns instantes Gretta adormece e somos dados a conhecer as reflexões de Gabriel. Gabriel vai até a janela e olha para fora: a neve cobre a todas as coisas.

A cena é de extrema beleza. Enquanto que Gabriel, agindo como narrador, conta a reviravolta de emoções que sente naquele momento e descreve como todas as coisas lhe parecem mortas e murchas, várias imagens são sobrepostas. A neve cobrindo

diversos lugares, montanhas, árvores ressecadas, riachos, até um cemitério cujas lápides também estão cobertas de neve.

Lass of Aughrim (A garota de Aughrim) é ouvida ao fundo da sobreposição de imagens e da narração de Gabriel. *Os Mortos* termina com a imagem da neve caindo sobre a Irlanda.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Os Mortos* de Huston a ambigüidade não é de todo perdida. Embora, segundo Chatman, as adaptações percam pela especificidade, ou seja, o cinema tem de preencher com imagens as lacunas deixadas pelo narrador literário, a adaptação não deixa de ser complexa e rica.

Apesar dos implícitos mais sutis, tais quais a aproximação da filha do zelador e de Gabriel e o intenso desejo pela esposa terem sido pouco explorados, a adaptação é muito apropriada e bela em iluminação e imagem.

O vitral anteposto foi solução extremamente eficaz para se obter um efeito *místico*, aquela sensação evocada pelo texto literário que corresponderia à epifania. A adaptação também é pontual quanto aos diálogos do texto literário, o que dá uma dinâmica vívida e movimentada à trama.

Uma solução freqüentemente adotada pelo cinema para as adaptações de romances é a narração em *off* do personagem principal, como mencionado no trabalho. A narração do personagem protagonista é célebre em alguns filmes, tais quais *Laranja Mecânica*, *O Grande Gatsby* e *Lolita*.

No conto a percepção de Gabriel é fundamental, pois que é através de suas medidas (seus medos, frustrações, angústias) que se compreende o conto, o sentido da epifania e os implícitos sexuais são melhor entendidos se soubermos quais são essas relações. Na adaptação essa solução não foi adotada, embora a questão tenha sido resolvida, julgando Gabriel pelo seus gestos e expressão facial. A adaptação é, ao seu modo, e utilizando os recursos que observamos acima, talvez não tão repleta de indícios da sexualidade dos personagens, mas igualmente bela e triste.

Segundo Wawrzycka (1998, p.68) a escolha de Huston para o papel de Gretta, interpretado por Angelica Huston, seria inadequada, uma vez que seu estatus de estrela mundial ofusca uma performance mais intimista e, portanto, mais próxima ao texto de Joyce. No entanto, apesar de Huston ter escalado a própria filha para o papel de Gretta, Angélica estréia como atriz principal nesse papel. Sua interpretação é coerente à produção feita por Huston, uma tradução do conto de Joyce.

Gabriel é retratado como um personagem alheio e distante aos acontecimentos da festa, e sua revelação final não possui o mesmo vigor e estilo que o texto literário produz. Em Joyce, Gabriel, como um homem das letras, funciona como uma espécie de

discurso retórico: suas ações com o discurso que deveria proferir na festa e com Lily, o modo de tratar suas tias e os convidados, o modo de desejar a esposa. Gabriel, utilizando sua própria metáfora, é um pintor simbolista, que retrata suas sensações e sentimentos através do lirismo que lhe é peculiar através do discurso indireto livre. *Uma música distante* é seu trabalho, e sua incapacidade de agir com as pessoas, que não no nível retórico e estilístico, é latente.

Em Huston, a figura de Gabriel é, apesar de apontar brilhantemente como um galante e cortês, incapaz de produzir o mesmo efeito simplesmente pela expressão facial, trajas e gesto. Sua interpretação é um artifício decorativo, assim como a mística iluminação da festa, que erotiza os personagens dando-lhes uma aparência de embriaguez e nostalgia.

A saliência das partes descritivas mencionadas: as carruagens percorrendo as ruas de Dublin, a fala precisa dos atores irlandeses, a penetração na individualidade das tias Morkans, a melíflua festa e banquete, a bela iluminação, conferem à adaptação um caráter próprio e vívido.

As metáforas de Joyce, revelada num único momento na vida de um personagem, em que mortos estão mais presentes que vivos, e em que os momentos da vida de um casal são compostos de puro tédio e obrigações, são infelizmente para sempre perdidas, uma vez que a construção fílmica de Huston não contribui para a evolução dessas considerações mentais.

Huston explora a tomada final (a neve cobrindo todas as coisas na bela e triste Irlanda) com o *voice-over* de Gabriel numa imagem magnífica e realista. Contudo, a compensação veio tardiamente, e o final não possui o mesmo efeito de deslumbramento que deveria sustentar.

REFERÊNCIAS

FÍLMICAS

ADAPTATION. Direção: Spike Jonze. Intérpretes: Nicolas Cage, Tilda Swinton, Meryl Streep, Chris Cooper, Jay Tavare. 2002. 1 DVD. (114 min.), son., color.

O FALCÃO MALTÊS: RELÍQUIA MACABRA. Direção: John Huston. Intérpretes: Humphrey Bogart, Mary Astor, Gladys George, Peter Lorre, Barton Maclane. Manaus DVD vídeo, 1941. 1 DVD. (100 min.), son., preto e branco. Produzido no Pólo Industrial de Manaus. (Coleção Folha Clássicos do cinema).

THE DEAD. Direção: John Huston. Intérpretes: Anjelica Huston, Donal McCane, Elene Carrol, Cathleen Delany, Dan O'Herlihy, Sean McClary, Rachal Dowling. Look Video, 1987. 1 DVD. (83 min.), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

THE RED BADGE OF COURAGE. Direção: John Huston. Intérpretes: Audie Murphy, Bill Mauldin. Produção: John Huston e Gottfried Reinhardt. Manaus: DVD vídeo, 1951. 1 DVD. (69 min.), son., preto e branco. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

ROMA. Criação: John Milius, William J. Macdonald, Bruno Heller. Intérpretes: Kevin Mckidd, Ray Stevenson, Polly Walker, Lindsay Duncan, James Purefoy. Manaus: DVD vídeo, 2005. 5 DVDS. (570 min.), son., color. Produzido no Pólo Industrial de Manaus.

BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, CHESTER G. **Vidas literárias: James Joyce.** Traduzido por Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

ANDREW, Dudley J. **As principais teorias do cinema: uma introdução.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

AUERBACH, Erick. **Mimesis.** São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** São Paulo, Papyrus, 2002. 2a. Edição.

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text.** New York: Hill and Wang, 1977.

BAUERLE, Ruth. **Date Rape, Mate Rape: Liturgical Interpretation of the Dead.** Ed. B.K. Scott. New Alliances in Joyce Studies. Delaware: 1988.

- BORDWELL, David. **Narration in the fiction film**. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. **Film art: An introduction**. 5a. ed. Nova York: McGraw-Hil, 1996.
- BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 2006.
- CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Films**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- CORSEUIL, Anelise. **John Huston's adaptation of James Joyce's The Dead**. Cadernos de Tradução, Florianópolis, n. 7 – 2001-1, p. 67-80, 2001.
- EAGLETON, Terry. **Literary Theory**. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.
- GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse: An essay in method**. New York: Cornell University Press, 1980.
- HENKE, Suzette. **Sex-Role Stereotypes in Dubliners**. In: International Perspectives on James Joyce, ed. Gottlieb Geiser (Troy, NY, 1986), 22-31.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. New York: Routledge, 2006.
- JOYCE, JAMES. **Dubliners**. Traduzido por Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- _____. **Dublinenses**. Traduzido por Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 9ª. Edição, 2005.
- _____. **Dubliners**.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MURPHY, Michael. **Gabebashing in Joyce country: some misreadings of James Joyce's The Dead**. In: English Studies 81 (2000), 41-55.
- RAENGO, Alessandra e STAM, Robert. **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation**. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2003.
- VIZIOLI, Paulo. **James Joyce e sua obra literária**. São Paulo: EPU, 1991.
- VONNEGUT, Kurt. **Matadouro 5**. Trad. Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- _____. **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 2003.

WAWRZYCKA, Jolanta. **Apotheosis, Metaphor, and Death John Huston's The Dead Again**. In: Papers on Joyce 4 (1998): 67-74. Radford Press.

WILSON, George M. **Narration in light: studies in cinematic point of view**. Baltimore, London: the John Hopkins University Press, 1986.

SITE

BERARDINELLI, 2009. **Reelviews**. Disponível em:

<http://www.reelviews.net/movies.php>. Acessado em 20 de outubro de 2009.

ANEXOS

ANEXO A – Fotos de James Joyce



Ezra Pound, Ford Madox Ford e John Quinn, 1923.

Fonte: http://ourexamination.files.wordpress.com/2008/11/joycepound_buffalo.jpg



Joyce na Shakespeare & Co. 1938

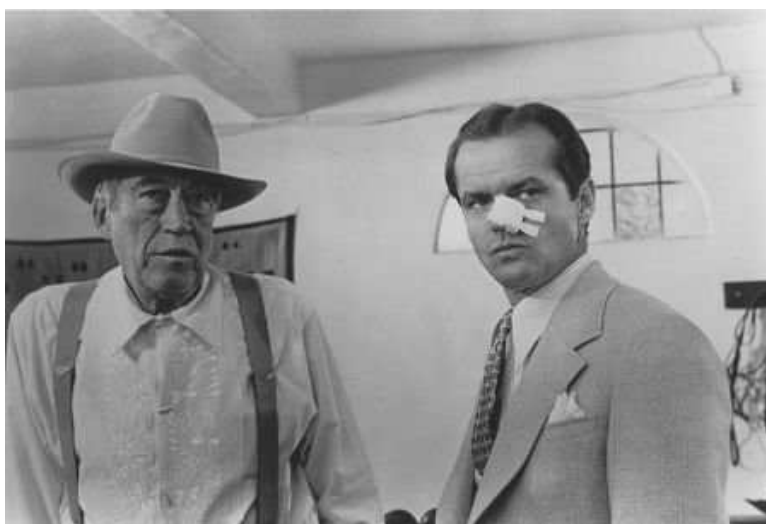
Foto por Gisele Freund.

Fonte: http://www.james-joyce-music.com/images/jj_bookshop.jpg

ANEXO B – Fotos de John Huston

Retrato de John Huston

Fonte: <http://www.pharmacytechs.net/uploads/JohnHuston.jpg>



John Huston e Jack Nicholson em *Chinatown*.

Fonte: <http://dsavioares.files.wordpress.com/2009/08/john-huston-e-jack-nickolson.jpg>



John Huston e Humphrey Bogart.

Fonte: http://dsavioares.files.wordpress.com/2009/08/bogart_and_huston.jpg

ANEXO C – Capa Falcão Maltês

Capa promocional de *Falcão Maltês*.Fonte: http://toirock.files.wordpress.com/2009/03/maltese_falcon.jpg


```
ERROR: undefined
OFFENDING COMMAND:

STACK:
```