



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

BERNARDO LUIZ ANTUNES SOARES

**FAZENDO “SOPA DE CARVER”: A TRANSTEXTUALIDADE EM *SHORT CUTS* –
CENAS DA VIDA, DE ROBERT ALTMAN**

JOÃO PESSOA – PB

2019

BERNARDO LUIZ ANTUNES SOARES

**FAZENDO “SOPA DE CARVER”: A TRANSTEXTUALIDADE EM *SHORT CUTS* –
CENAS DA VIDA, DE ROBERT ALTMAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Genilda Azerêdo.
Área de concentração: Literatura, Cultura e Tradução.
Linha de pesquisa: Tradução e Cultura.

**JOÃO PESSOA – PB
2019**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S676f Soares, Bernardo Luiz Antunes.
Fazendo "Sopa de Carver": A transtextualidade em Short
cuts - Cenas da vida, de Robert Altman / Bernardo Luiz
Antunes Soares. - João Pessoa, 2019.
152 f. : il.

Orientação: Genilda Azerêdo.
Dissertação (Mestrado) - UFPE/CCHLA.

1. adaptação. 2. transtextualidade. 3.
intertextualidade. 4. Carver. 5. Short cuts. I.
Azerêdo, Genilda. II. Título.

UFPE/CCHLA

BERNARDO LUIZ ANTUNES SOARES

FAZENDO "SOPA DE CARVER": A TRANSTEXTUALIDADE EM *SHORT CUTS – CENAS DA VIDA*, DE ROBERT ALTMAN

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Data da aprovação: 11 / 03 / 2019.

Banca examinadora:



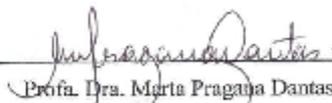
Profa. Dra. Genilda Azerêdo

Orientadora



Prof. Dr. Anacá Rupêta Moreira Cruz e Costa Agra

Examinador



Profa. Dra. Maria Pragaia Dantas

Examinadora

Profa. Dra. Rosângela Neres Araújo da Silva

Examinadora

(Suplente)

AGRADECIMENTOS

A minha mãe e minha avó, por seu contínuo apoio incondicional.

A minha família pessoense, especialmente minha tia-avó Lourdes e minha prima Valneide, que nos apoiaram em momentos críticos da nossa vida.

À Profa. Genilda Azerêdo, que, com sua orientação para a escrita desta dissertação, me ajuda a concretizar um sonho que alimento desde meus 15 anos, quando fui exposto a este filme pela primeira vez.

Aos amigos Bruno, Fábio, Filipe, Fran, Karina, Leandro, Leonardo, Lívia, Ralzinho, Renato, Thiago e Vinícius, por compartilharem o amor pela sétima arte e pela amizade que atravessa o Brasil inteiro e data de muito antes do meu ingresso à universidade. Há muito de nossas conversas (e risadas) diárias neste trabalho.

À CAPES, pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

O interlocutor do autor é o próprio autor, mas como leitor de um outro texto. Aquele que escreve é o mesmo que lê. Como seu interlocutor é um texto, ele próprio não é nada mais que um texto lendo a si próprio. A estrutura dialógica, portanto, aparece apenas à luz do texto elaborando a si mesmo como ambivalente em relação a outro texto.

(Julia Kristeva, A palavra, o diálogo e o romance)

RESUMO

O presente trabalho tem como propósito analisar a adaptação cinematográfica *Short cuts* – *Cenas da vida*, de Robert Altman, em consonância com dois de seus textos-fonte, o conto “Tanta água tão perto de casa” e o poema “Limonada”, de Raymond Carver. Através da teoria da transtextualidade de Gérard Genette, a discussão foi subdividida em cinco categorias que contemplam aspectos distintos e complementares da relação entre texto fílmico e texto literário. Fizemos uso de teorias relacionadas à música no cinema e às relações entre poesia e música para contemplar a expressividade da música no processo de adaptação do poema, através de Michel Chion e Christina Cano; o papel da montagem e da descentralização na estrutura do filme para explorar o entrecruzamento narrativo, através de Jacques Aumont e Jacques Derrida; a onipresença das imagens na sociedade (pós-)moderna para trabalharmos com a sociologia da adaptação, a partir de Guy Debord; a transposição de personagens e do enredo do conto e poema para o filme, com o auxílio de Linda Hutcheon; e analisamos os códigos associados ao realismo nos textos literário e fílmico a partir de Roland Barthes, Roman Jakobson e André Bazin. Todos estes temas estão associados diretamente com a teoria da intertextualidade elaborada por Julia Kristeva e desenvolvida por outros teóricos. Os resultados apontam para uma obra cujos autores e vozes distintas se complementam através de elaboradas técnicas de adaptação, reafirmando, no processo, a adaptação como um meio poderoso de diálogo entre as artes.

Palavras-chave: adaptação; transtextualidade; intertextualidade; Carver; *Short cuts*.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the film adaptation *Short cuts*, by Robert Altman in relation to two of its source materials, the short story “So much water so close to home” and the poem “Lemonade”, by Raymond Carver. Through Gérard Genette’s transtextuality theory, the discussion was divided into five categories that contemplate distinct and complementary aspects of the relationship between the filmic text and the literary text. We discussed the use of music in cinema and the relations between poetry and music to reveal the expressiveness of music in the poem adaptation through theories by Michel Chion and Christina Cano; we also analyzed the editing role and the decentralized structure of the film to explore the narrative intersection, through the theories of Jacques Aumont and Jacques Derrida. Moreover, we analyzed the omnipresence of images in the (post-)modern society so as to deal with the sociology of adaptation, through the theory of Guy Debord; the transposition of characters and plot from the short story and the poem to the film with the aid of Linda Hutcheon; and the codes associated with realism employed in literary and filmic texts, through the theories of Roland Barthes, Roman Jakobson and André Bazin. All of those themes are directly associated with the theory of intertextuality, conceptualized by Julia Kristeva and further developed by other theoreticians. The results point to a work whose authors and distinct voices complement one another through elaborate techniques of adaptation, thus reaffirming adaptation as a powerful tool for the dialogue among arts.

Keywords: adaptation; transtextuality; intertextuality; Carver; *Short cuts*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pôster do filme <i>Short cuts</i> .	37
Figuras 2 a 4: Formação do título nos créditos iniciais do filme.	41
Figura 5: Créditos iniciais expondo o hipertexto.	52
Figuras 6 a 9: Tess joga uma pedra de gelo em Zoe; um homem urina no corpo morto da menina.	96/97
Figura 10: Uma placa de Betty Weathers é vista no gramado dos Kane.	98
Figuras 11 e 12: o vendedor de aspirador aparece no restaurante de Doreen; o homem que urinou no corpo reaparece com seu filho.	99
Figura 13: Créditos finais mostram o mapa da Califórnia.	101
Figuras 14 a 19: A televisão presente nos diversos núcleos do filme.	104
Figuras 20 e 21: Os Kane e os Wyman assistem ao noticiário em busca de informações sobre o terremoto.	110
Figura 22: Os cidadãos de Nashville cantando em meio a uma tragédia.	112
Figura 23 a 26: A entidade sobrenatural retorna para os cantores da estação de rádio em <i>A última noite</i> ; em <i>Prêt-à-porter</i> , o desfile de modelos nuas se transforma em anúncio publicitário.	113
Figuras 27 a 30: Stuart conta a Claire sobre a descoberta do corpo.	131/132
Figuras 31 e 32: Stormy abre a porta para Claire na confeitaria; Gene para o carro de Claire.	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I: DOS PRINCÍPIOS DA TRANSTEXTUALIDADE E SUA APLICAÇÃO EM <i>SHORT CUTS</i> – <i>CENAS DA VIDA</i>	16
1. O INTERTEXTO: O CINEMA COMO AUDIOVISÃO E AS RELAÇÕES ENTRE MÚSICA E POESIA	26
2. O PARATEXTO: A FRAGMENTAÇÃO DA MONTAGEM E A ESTRUTURA DESCENTRALIZADA	37
3. O METATEXTO: A RECEPÇÃO NA SOCIEDADE (PÓS-)MODERNA	47
4. O HIPERTEXTO: O PROCEDIMENTO DA ADAPTAÇÃO	53
5. O ARQUITEXTO: O REALISMO LITERÁRIO E FÍLMICO	61
CAPÍTULO II: FAZENDO SOPA DE CARVER: UMA ANÁLISE DAS CATEGORIAS DA TRANSTEXTUALIDADE EM <i>SHORT CUTS</i> – <i>CENAS DA VIDA</i>	71
1. PERSONAGENS PRISIONEIROS DA VIDA E UNIDOS PELA MÚSICA	79
2. OS ATALHOS NA OBRA DE CARVER	93
3. A ALIENAÇÃO DA SOCIEDADE PÓS-MODERNA	104
4. O DESLOCAMENTO DO FOCO NARRATIVO	118
5. AS EQUIVALÊNCIAS DAS ESTÉTICAS REALISTAS	127
CONCLUSÃO	137
REFERÊNCIAS	141
FILMOGRAFIA	146
ANEXOS	148

INTRODUÇÃO

Quando Robert Altman lançou, em 1993, seu filme *Short cuts – Cenas da vida*, baseado em escritos de Raymond Carver, ele chamou sua obra de “sopa de Carver”¹, em uma entrevista à época do lançamento do filme (STEWART, 1993)² – uma declaração que encontra respaldo em outra, feita no prefácio da coleção de contos do escritor, em que Altman diz enxergar todas as histórias de Carver como uma só (2015, p. 7). A expressão “sopa de Carver”, que utilizamos como título de nossa pesquisa, nos informa quanto ao processo de adaptação do cineasta e nos redireciona para a principal problemática de nosso trabalho: marcando 3 horas e 8 minutos (o mais longo dos filmes do cineasta), o filme distribui nove contos e um poema do escritor em dez núcleos distintos, mas não os trata de forma isolada. O filme de Altman não constitui uma antologia, uma coleção de episódios separados e remendados juntos, mas que não se tocam. As narrativas dos contos estão em constante choque, se cortando ou se combinando, crescendo ou diminuindo, conforme a criatividade do cineasta, apontando constantemente para sua totalidade.

O *corpus* literário desta pesquisa são o conto “So much water so close to home” e o poema “Lemonade”, que constituem, em um primeiro olhar, apenas dois dos dez núcleos narrativos do filme. Todavia, o desafio resultante desta decisão criativa de Altman em entrelaçar todos estes contos é a inviabilização de uma pesquisa que, ainda tendo como foco dois de seus núcleos, ignore os outros oito desenhados pelo diretor. Portanto, nossa pesquisa terá como foco esses dois textos, mas evidentemente uma leitura e investigação de todos os outros contos é necessária.

A escolha do *corpus* desta dissertação foi motivada pela participação em um Projeto de Iniciação Científica chamado “Narrar para viver, viver para (re)contar: potencialidades da ficção na formação de subjetividades”, sob a orientação da Profa. Dra. Genilda Azerêdo, em dois ciclos, 2015-2016 e 2016-2017. No segundo ciclo deste projeto, o autor Raymond Carver fora objeto de estudo e, assim, o aprofundamento em diversas de suas criações artísticas foi um dos objetivos, o que inevitavelmente nos levou ao filme de Altman.

Durante esta etapa da pesquisa, uma problemática inesperada surgiu com a descoberta de duas versões diferentes do conto “So much water so close to home”³: a primeira publicada

¹ “Carver soup”

² As traduções de fontes em língua estrangeira são de nossa autoria.

³ De modo a uniformizar o texto, optamos pelo uso de títulos em inglês ou francês que permitem a correspondência com a bibliografia utilizada nessa língua e colocamos no anexo A uma tabela de traduções dos

em 1981 pela editora Vintage Books na coleção *What we talk about when we talk about love* e a segunda presente na coleção *Short cuts*, lançada originalmente em 1993 (dispomos da versão de 2015) pela mesma editora como acompanhamento ao filme, que traz passagens adicionais que alteram significativamente eventos e a construção das personagens em relação à versão de 1981. Sendo assim, o que poderia se apresentar como um obstáculo para nossa análise se mostrou como uma oportunidade para incorporar novas questões: qual dos dois contos foi utilizado para a adaptação de Altman? Qual a razão da existência de duas versões? A particularidade desta situação demonstrava um potencial para uma análise enriquecedora sobre o que significa o ato de adaptar: se o fato de adaptar contos e poema já coloca o filme em uma situação não muito comum (é notório que cineastas, ao beberem da fonte literária, optam em sua maioria por romances ou peças de teatro), a existência de duas versões de parte da mesma narrativa posiciona o filme em um cenário ainda mais raro para os estudos comparados entre literatura e cinema.

Posteriormente, uma nova descoberta também surgiu com relação ao poema: descobrimos duas versões diferentes⁴, uma estruturada em versos e estrofes, presente na coleção *All of us* (também da editora Vintage Books; dispomos da versão de 2015) e a outra na coleção *Short cuts*, estruturada em prosa, porém apresentada no sumário como poema, caracterizando-se, assim, como pertencente ao gênero poema em prosa. Novamente, optamos por integrar ambas as versões, que, desta vez, se distinguem pelo gênero.

O interesse por estudos comparados veio, por sua vez, ainda antes, no primeiro ciclo do Projeto de Iniciação Científica, quando desenvolvemos um trabalho sobre a intertextualidade envolvendo os autores James Joyce e Clarice Lispector. A partir da familiarização com este domínio da literatura, a transição para estudos comparados entre formas de arte diferentes se provou bem mais enriquecedora, agregando textos de teóricos literários sobre intertextualidade com outros de teóricos de cinema sobre adaptação.

Durante o Projeto de Iniciação Científica, foram investigados os trabalhos de Ferdinand de Saussure, Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre e Gérard Genette a respeito da intertextualidade, sendo este último nossa opção de base teórica para a dissertação: com sua abordagem estruturalista, ele renomeia a teoria da intertextualidade para transtextualidade, utilizando o prefixo “trans-” para ressaltar o aspecto *transcendental* entre textos (2010, p. 10). Além disso, ele sistematiza cinco categorias para a

títulos.

⁴ Uma tradução, de nossa autoria, de ambas as versões do poema encontra-se inclusa nos Anexos B e C.

transtextualidade (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade), as quais Robert Stam reaproveita, em seu texto “Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade” sobre adaptação, para repensá-las à luz do meio cinematográfico.

Assim, estruturamos nossa discussão a partir destas cinco categorias: no primeiro capítulo, dividiremos a discussão em cinco subseções, cada qual dedicada a uma das categorias de Genette e ao modo como escolhemos aplicá-las para a leitura da adaptação. A partir do que cada categoria suscita, enveredamos por aspectos diferentes do campo cinematográfico e literário e como estes se conectam para produzir uma leitura de Carver na obra de Altman. Começaremos com um preâmbulo cuja função é resumir a teoria da intertextualidade a partir de estudos de Saussure, Bakhtin, Kristeva, Tynianov, Riffaterre e Barthes. Depois trabalharemos com uma subseção em que aplicaremos a intertextualidade (segundo a acepção de Genette) para uma análise da adaptação do poema “Lemonade” no filme através da música. Aqui, discutiremos as funções da música no cinema e as relações entre música e poesia, que nos serão úteis para a análise da adaptação do poema “Lemonade”; trabalharemos com teóricos da música e da poesia para discutirmos as funções da música no cinema e as relações entre música e poesia. Depois, em uma subseção dedicada à paratextualidade, analisaremos como os elementos paratextuais do filme apontam para sua fragmentação, que, em linguagem cinematográfica, se reflete na montagem (cujos teóricos utilizados serão Jacques Aumont e Marcel Martin), assim como a estrutura descentralizada da narrativa, a partir de Jacques Derrida e Tzvetan Todorov. A terceira subseção, sobre a metatextualidade, se concentrará na sociologia da adaptação, que se faz presente pelas questões que envolvem a recepção da música e da televisão nos filmes de Altman – trabalharemos aqui com Guy Debord. A quarta subseção, sobre a hipertextualidade, abordará questões diretamente relacionadas à adaptação, a partir de Linda Hutcheon, Robert Stam, André Bazin e Dudley Andrew. Finalmente, a quinta e última subseção, cujo foco é a arquitextualidade, avaliará a questão dos códigos e das convenções associados ao realismo nas duas formas artísticas a partir de Roland Barthes, Roman Jakobson, James Wood e André Bazin.

No segundo capítulo, nos voltaremos à análise específica de nosso *corpus* a partir da teorização traçada no primeiro capítulo. Sua organização espelhará a do capítulo precedente, de modo que teremos cinco subseções dedicadas, cada uma, a analisar as questões suscitadas no primeiro capítulo. Na primeira subseção, observaremos como temas do poema

“Lemonade” se refletem ao longo do filme e, principalmente, a partir de uma de suas músicas, “Prisoner of life”. Na segunda subseção, analisaremos os efeitos da montagem no filme e como o núcleo dramático de “So much water so close to home” se correlaciona com todos os outros núcleos/contos do filme. Na terceira subseção, desenvolveremos a ideia da recepção em *Short cuts* como algo complementar a outros filmes de Altman, como *Nashville* e *A última noite*. Na quarta subseção, trabalharemos com questões relativas especificamente ao conto, em particular, quanto às suas duas versões e como elas se refletem na construção de personagens e de eventos narrativos. Finalmente, na quinta subseção, analisaremos a estética realista de Robert Altman como equivalente ao realismo literário de Raymond Carver, observando a transposição de códigos entre cinema e literatura de modo a persuadir o leitor quanto ao realismo das obras ficcionais.

As cinco categorias sublinhadas por Genette nos parecem particularmente propícias para um trabalho acadêmico sobre um filme como *Short cuts*, que se destaca por trazer uma estrutura marcadamente fragmentada, recortada, mas que está constantemente se reconstruindo, chamando atenção para o seu conjunto. As categorias permitem que questões surjam organicamente a respeito do processo de adaptação, sem, com isso, deixar de contemplar a obra enquanto unidade. Pois, ao escrever sobre o modo de funcionamento das categorias entre si, Genette não impõe uma distância entre elas; ao contrário, ele afirma que elas estão em constante comunicação entre si e suas relações são numerosas (1982, p. 16). Sendo assim, os temas para a leitura de *Short cuts* se repetem, se unem e se complementam entre as categorias, apesar de atribuirmos a cada uma sua própria especificidade.

Portanto, assim será nossa postura nesta dissertação: destacaremos, no primeiro capítulo, o aspecto suscitado por cada categoria isoladamente, para, no segundo capítulo, reintegrá-la ao seu conjunto dentro do filme. Esta é a abordagem metodológica defendida por Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété para uma análise fílmica:

[Em uma primeira fase] [p]arte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do próprio filme. [...] Uma segunda fase, consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento (2002, p. 15).

Uma escrita preliminar deste trabalho foi realizada para a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, na graduação em Letras Inglês, em 2016. Entretanto, devido ao escopo

imposto por uma pesquisa deste gênero, não pudemos, naquele momento, trabalhar com o diálogo entre filme e poema nem abordamos outras possibilidades de análise entre as duas versões do conto e do filme. A oportunidade apresentada pela dissertação é a de não apenas elaborar discussões, como reelaborá-las, revisá-las e repensá-las à luz de novos aprendizados propiciados pelo Mestrado.

CAPÍTULO I: DOS PRINCÍPIOS DA TRANSTEXTUALIDADE E SEU MODO DE APLICAÇÃO EM *SHORT CUTS* – *CENAS DA VIDA*

Todas as coisas são conectadas a todas as outras.

(Barry Commoner, Primeira Lei da Ecologia)

Os palimpsestos datam da era arcaica e se referem a um tipo particular de pergaminho que era submetido a uma prática comum daquele período. Por se tratar de itens de alto custo e de difícil produção e aquisição, os pergaminhos eram constantemente reutilizados, bastando raspar-se a mensagem inicial quando esta se tornava descartável e escrever outra naquele mesmo espaço. No entanto, uma peculiaridade desta prática é que aquela escrita prévia permanecia marcada e legível, de tal forma que, à medida que outras escritas passavam a ser incorporadas ao pergaminho e posteriormente raspadas, observava-se uma coabitação e amálgama de escritos, tornando-se, assim, impossível dizer qual fora o primeiro texto daquele espaço.

Apropriado por Gérard Genette em seu trabalho homônimo, o conceito dos palimpsestos se tornou metafórico para o próprio funcionamento da literatura. Em *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*, Genette expõe sua teoria da transtextualidade, que ele posiciona como “o objeto da poética”, utilizando o prefixo trans- para ressaltar o aspecto *transcendental* do texto: o objeto da poética não seria o texto isolado, pois é somente sua relação com os outros que permite um estudo das categorias gerais do que constituiria a “literariedade da literatura” (GENETTE, 2010, p. 10). Como reconhece logo no primeiro capítulo de seu trabalho (assim como em *Introduction à l’architexte*), Genette está, assim, tomando emprestada a teoria da intertextualidade.

Neste momento, sintetizaremos a maneira como a intertextualidade opera de acordo com diversos outros teóricos da literatura. Justificamos essa abordagem pelo fato de que em Genette não encontramos uma análise detalhada da transtextualidade em seu conjunto: a metodologia de Genette se caracteriza por uma investigação individual das categorias, porém, não de todas as cinco – em *Palimpsestos*, ele se dedicará exclusivamente à análise de uma das cinco categorias, a hipertextualidade, ao passo que encontraremos livros solos dedicados a outras duas categorias (*Seuils* trabalha com a paratextualidade e *Introduction à l’architexte* com a architextualidade). Pensamos ser importante contemplar a transtextualidade em si

(ainda que trabalhada sob o nome de intertextualidade pelos outros teóricos) para apenas então nos voltarmos a cada categoria.

O termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva, e tem suas raízes nas postulações dos linguistas Ferdinand de Saussure e Mikhail Bakhtin, sendo subsequentemente desenvolvida por diversos outros autores, como Roland Barthes e Michael Riffaterre. A partir do argumento sausseriano de que “[o] signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito [significado] e uma imagem acústica [significante]” (SAUSSURE, 2006, p. 80), a arbitrariedade da língua é exposta; sua natureza referencial não se constrói diretamente com o objeto do mundo. Isto é um dos aspectos que leva Saussure a concluir que “[u]ma língua constitui-se num sistema” (2006, p. 23).

A literatura, tendo a língua como sua matéria-prima, também carrega em si este princípio. Ainda que o conceito de intertextualidade tenha sido elaborado apenas em 1967 por Kristeva, a noção da literatura enquanto sistema já havia sido pensada antes. Em 1927, Iuri Tynianov, em seu artigo “Da evolução literária”, descreve que é necessário “convir primeiramente que a obra literária constitui-se num sistema e que a literatura igualmente se constitui em outro” (1970, p. 107). Sua intenção era, juntamente com a de seus colegas formalistas russos, alçar o estudo da literatura ao estatuto de ciência; ele observava uma tendência das pesquisas de substituir a história da literatura por uma busca em sua gênese, ou seja, o autor (1970, p. 106). Tynianov formula, então, uma função da literatura, denominada *construtiva*, como

a possibilidade de [um elemento da obra] entrar em correlação com os outros elementos de um mesmo sistema e por conseguinte com o sistema inteiro. [...] Assim, o léxico de uma obra correlaciona-se simultaneamente, de um lado com o léxico literário e o léxico tomado em seu todo, e, de outro, com os outros elementos dessa obra (1970, p. 108).

A visão de Tynianov é, contudo, um pouco mais voltada a delinear caminhos metodológicos para o estudo literário: assim, ele aponta como um dos usos potenciais desta correlação as possíveis explicações que transformariam determinado elemento em algo banal ou “automatizado”; em outras palavras, a se tornar um clichê (2001, p. 109). Ainda assim, temos aqui um esboço inicial do procedimento operacional da intertextualidade: o léxico de uma obra traz em si todo um trajeto histórico descrito em sua evolução no sistema literário; é a partir dele que a construção de significado poderá ser efetuada. Observamos noção similar em Kristeva, porém expandida, em que “todo texto se constrói como mosaico de citações;

todo texto é absorção e transformação de outro. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2012, p. 142).

Em Kristeva, como na concepção sausseriana, a referencialidade do texto não é a objetos exteriores do mundo e da sociedade, mas ao próprio texto. Esta é uma noção que se desdobra em diversas maneiras: a princípio, a crítica ou interpretação de uma obra artística não deve usar como referência o real. Encontramos em Michael Riffaterre um grande defensor deste postulado: “O texto se refere não a objetos fora de si, mas a um inter-texto. As palavras de um texto significam não por se referirem a coisas, mas por pressuporem outros textos⁵” (*apud* ALLEN, 2000, p. 115). Riffaterre argumenta em favor disso através de seu conceito de *agramaticalidade*, momentos em que o recurso do real não consegue explicar determinadas lacunas do texto: “cada agramaticalidade é um sinal de gramaticalidade em outro local, um sinal que ela pertence a um outro sistema⁶” (*apud* RABAU, 2002, p. 162). As agramaticalidades “forçam” um entrave na leitura ao enviar o leitor para fora do texto, mas não em direção ao mundo real e sim a um outro texto. Sendo assim, o fora do texto, para Riffaterre, é o próprio texto. Não se trata, no entanto, de que a intertextualidade represente uma fuga ou uma negação do real, mas que este é uma produção do próprio texto – uma *ilusão*, como Riffaterre chama, ou um de seus *efeitos*, como diz Roland Barthes. A recusa a se deixar confinar pelos limites do real é uma maneira de ampliá-lo a uma pluralidade de significados.

Tal pluralidade, aliás, termina por ser um dos principais pontos tratados por Kristeva, utilizando como base o conceito de *dialogismo*, de Mikhail Bakhtin:

a palavra não é uma coisa material, mas a mídia eternamente móvel, eternamente instável de interação dialógica. Ela nunca gravita em direção a uma única consciência ou uma única voz. A vida da palavra é contida em sua transferência de uma boca para outra, de um contexto para outro, de uma coletividade social para outra, de uma geração para outra. [...] Quando o membro de uma coletividade falante se depara com uma palavra, não é como uma palavra neutra da linguagem, não é como uma palavra livre de aspirações e avaliações de outros, desabitada pela voz dos outros. Não, ele recebe a palavra da voz do outro e preenchida por esta outra voz⁷ (1984, p. 202).

⁵ “The text refers not to objects outside of itself, but to an inter-text. The words of the text signify not by referring to things, but by presupposing other texts.”

⁶ “chaque agrammaticalité dans un poème est un signe de grammaticalité ailleurs, le signe qu’elle appartient à un autre système.”

⁷ “the word is not a material thing but rather the eternally mobile, eternally fickle medium of dialogic interaction. It never gravitates toward a single consciousness or a single voice. The life of the word is contained in its transfer from one mouth to another, from one context to another context, from one social collective to another, from one generation to another generation. When a member of a speaking collective comes upon a word, it is not

Se uma das contribuições de Saussure para a linguística foi a de pensar a língua como um sistema, a de Bakhtin foi a de contemplá-la em sua dimensão social. Todavia, o social em Bakhtin não se caracteriza da forma objetiva e abstrata, como vista em Saussure, mas engloba todos os discursos dentro da sociedade e que “está constantemente refletindo e transformando relações de classe, institucionais, nacionais e interesses de grupos⁸” (ALLEN, 2000, p. 18).

Para Bakhtin, a palavra jamais se encontra estática, mantendo-se em constante transformação para se adequar ao contexto social da comunicação e à voz do locutor. A palavra é o reflexo das trocas sociais e, como tal, caracteriza-se por sua pluralidade, sendo impregnada pela voz dos outros, pelo uso que outros fizeram dela. Com isso, a referencialidade está presente em um jogo de alteridade: a enunciação não surge isoladamente, ela está em direta relação com o que fora dito antes e o que será dito depois. Verificamos esta noção no texto de Tynianov sobre a evolução histórica do léxico, mas o conceito de Bakhtin se revela mais complexo e amplo: o jogo de alteridade é caracterizado por um ciclo interminável em que é impossível se determinar sua origem.

Uma consequência preliminar disso é algo já estabelecido por uma dicotomia sausseriana, a de *langue* (língua) e *parole* (fala), que preconiza que “[a] linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 2006, p. 16). A *langue* configura-se como o lado social, é “o conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa compreender e fazer-se compreender” (SAUSSURE, 2006, p. 92). Por esta necessidade de se fazer compreender, ao falante não é permitido que altere ou (re)invente o sistema linguístico. Como as combinações possíveis pelo sistema linguístico são numerosas, a *parole* rege o lado individual da língua, as escolhas que o indivíduo fará para se comunicar – “é um ato individual de vontade e inteligência” (SAUSSURE, 2006, p. 22).

Em Bakhtin, encontramos uma nuance adicional a esta dicotomia, pois ele enfatiza a participação do receptor na comunicação. Se o falante não pode alterar o sistema, é porque a língua não lhe pertence, dependendo de uma prévia relação de reciprocidade, em que ambos falante e receptor dominam o mesmo código. Sobre isso, Bakhtin e Volosinov afirmam:

toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. Toda palavra serve de expressão a um

as a neutral word of language, not as a word free from the aspirations and evaluations of others, uninhabited by others' voices. No, he receives the word from another's voice and filled with that other voice.”

⁸ “is constantly reflecting and transforming class, institutional, national and group interests.”

em relação ao outro. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, isto é, em última análise, em relação à coletividade. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, VOLOSINOV, 1981, p. 84).

Nesse aspecto, Bakhtin e Volosinov expõem que é apenas mediante o uso da palavra que o falante pode expressar sua individualidade, ao mesmo tempo em que esta promulga uma união entre falante e receptor, pois o dialogismo se constitui não apenas por uma troca de diálogos: ao utilizar a palavra, o falante utiliza palavras que lhe são conhecidas e, a partir disso, revela suas referências, seu conhecimento, seus pontos de vista, visões de mundo, enfim, sua consciência. Ao mesmo tempo, os teóricos assinalam a importância do receptor, cuja função de decodificação e interpretação não se reduz a uma postura passiva: é sua participação que garante que a comunicação seja efetuada (ALLEN, 2000, p. 23).

Ao deslocar estes conceitos para o campo da literatura, uma drástica sublevação ocorreu na dinâmica entre autor, obra e leitor. Enquanto que anteriormente ao autor recaía a aura de detentor da verdade sobre sua obra, com a crítica recorrendo a uma abordagem biográfica para solucionar os mistérios de sua criação, a noção de falta de originalidade enfraquece seu poder: a partir do momento em que sua obra é publicada, ela está inserida no sistema e deixa de ser apenas sua. Em Marcel Proust, encontramos um dos críticos mais ferrenhos desta postura, chegando a escrever um livro, *Contra Saint-Beuve*, abertamente reprovando o crítico literário Charles Augustin Saint-Beuve, um dos maiores defensores desta prática biográfica.

Em Tynianov, também já encontramos essa ideia, a de que a noção de “influência” é praticamente problemática: “Existem profundas influências pessoais, psicológicas ou sociais que não deixam traço nenhum sobre o plano literário” (1976, p. 117). Tynianov, dessa maneira, argumenta que apreender uma influência é um processo não confiável, na medida em que esta se funde uma com a outra tão imperceptivelmente, que fixá-la a uma única fonte é algo facilmente contestável.

Contudo, é com Roland Barthes que o prestígio autoral será desconstruído: em seu polêmico ensaio “A morte do Autor”⁹, Barthes elucida pontos cruciais da teoria da intertextualidade ao dizer que:

⁹ O uso de letra maiúscula é simbólico da crítica de Barthes a uma sacralização da figura do Autor, como um Deus que se posiciona sempre acima da obra e do leitor e cuja soberania é incontestável.

Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psiquê, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja abalada ao mesmo tempo que o Autor (2004, p. 63).

Enquanto que a língua é abrangida em sua dimensão social no pensamento bakhtiniano, Barthes e Kristeva irão transportar a literatura a uma esfera política. Contribuidores da revista *Tel Quel*, a produção dos dois autores coincidiu com um período conturbado da história francesa e muito da ideologia que predominava no pensamento acadêmico é articulado na teoria de ambos¹⁰. Ao destronarem o Autor, eles estavam, em verdade, arguindo contra as grandes instituições capitalistas, cujo poderio se refletia em um controle autoritário de uma verdade única e manipulável para uma contínua manutenção das estruturas sociais dominantes.

Barthes cria, então, suas próprias dicotomias representativas desta sua ideologia; a primeira delas é a de obra e Texto. A obra é “um objeto de consumo” (2004, p. 72), ela é o produto adquirido, comercializado, o lado material da literatura, que impulsiona o mercado capitalista; para torná-la comercializável, a figura do Autor entraria em jogo de modo a centralizar todas essas forças. Cabe ressaltar que Barthes não pensa na morte do Autor como um desprezo total a ele, mas nesta construção dele enquanto uma sumidade a ser reverenciada: “Não é que o Autor não possa “voltar” no Texto, no seu texto; [...] a sua inscrição já não é privilegiada, paterna, atlética, mas lúdica” (2004, p. 72). Barthes reverte, então, a hierarquia de Texto e Autor: a vida do Autor já não é mais a origem de seu escritos, mas é o Texto que “permite ler a vida deles como um texto” (2004, p. 72). Assim, tendo atribuído uma posição mais equilibrada ao Autor, Barthes chega até mesmo a considerá-lo como um objeto de desejo dentro do Texto: “tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção), tal como ele tem necessidade da minha” (1987, p. 38).

Enquanto que a obra seria a versão concreta, tangível da literatura, o Texto seria sua versão imaterial, que “mantém-se na linguagem, só existe tomado num discurso [...] *só se*

¹⁰ Os eventos de 1968 na França foram uma série de greves e revoltas iniciadas por movimentos do meio estudantil: em geral, os estudantes protestavam contra os avanços do capitalismo marcado pelo imperialismo americano na economia francesa. Os eventos, então, atingiram a massa dos trabalhadores, que se revoltaram contra as leis trabalhistas, negociando questões salariais e de jornada de trabalho. Os eventos alcançaram uma esfera nacional tamanha que levou à fuga do então presidente Charles de Gaulle, cujo mandato estava sob ameaça dos protestos, que exigiam sua renúncia (De Gaulle renunciaria no ano seguinte). Citamos, como referências cinematográficas, os filmes *Os sonhadores*, de Bernardo Bertolucci e *Os amantes constantes*, de Philippe Garrel, que retratam os incidentes deste período.

prova o Texto num trabalho, numa produção” (2004, p. 67) – aqui verificamos o uso da letra maiúscula, antes atribuída ao Autor, para refletir a grandiosidade, a potência que o Texto detém. Já observamos, em Kristeva, a palavra “mosaico” para definir o texto; em Barthes encontraremos termos como “rede”, “travessia”, ou, resgatando o sentido diretamente na etimologia da palavra, “tecido”. Como a palavra bakhtiniana, o Texto barthesiano é caracterizado por se manter sempre em movimento, em passagem: ele não é coexistência, e sim disseminação. “[A] sua leitura é semelfactiva” (BARTHES, 2004, p. 70), ou seja, é uma atividade que repensa o próprio conceito de tempo, tratando-se de uma ação instantânea, que não tem fim, mas que é completa em si mesma.

Destarte, a teorização do Texto de Barthes se alia à pluralidade do discurso observada em Kristeva e Bakhtin. Através de Dostoiévski, Bakhtin identifica o exemplo mais completo daquilo que ele chama de *polifonia*:

Uma pluralidade de vozes e consciências independentes e não fundidas, uma genuína polifonia de vozes completamente válidas é de fato a maior característica dos romances de Dostoiévski. O que transcorre em seus trabalhos não é uma multidão de personagens e destinos em um único mundo objetivo, iluminado por uma única consciência autoral; ao invés disso, uma pluralidade de consciências, com direitos iguais e cada qual em seu próprio mundo, se combinam mas não são fundidas na unidade do evento¹¹ (1984, p. 6).

Em Bakhtin, notamos uma democratização do ser humano através da oralidade: a consciência é respeitada, em Dostoiévski, ao não ser submetida ao ponto de vista do autor, que, no entanto, ainda se encontra presente no romance, mas como uma voz entre as outras. Não se trata, portanto, do caso de a personalidade do autor se ver presente no discurso de seu herói, como um alter ego – um fenômeno que, segundo Tynianov, ocorre no caso de determinados autores, como Byron (1976, p. 116). O herói de Dostoiévski tem sua própria voz, é autônomo, e o autor se encontra presente não como força autoritária, mas paralelo a ele (ALLEN, 2000, p. 24).

Nos anos 1960, os trabalhos de Bakhtin eram relativamente pouco conhecidos, sendo Kristeva a responsável por introduzi-lo ao público acadêmico francês. Para ela, esta pluralidade de vozes reforçada constantemente por Bakhtin é algo que transforma o texto em

¹¹ “A plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices is in fact the chief characteristic of Dostoevsky’s novels. What unfolds in his works is not a multitude of characters and fates in a single objective world, illuminated by a single authorial consciousness; rather a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world, combine but are not merged in the unity of the event.”

“um eterno estado de produção, ao invés de um produto para ser rapidamente consumido¹²” (ALLEN, 2000, p. 34). Com isso, o texto torna-se inesgotável, pois as relações intertextuais tornam-se impossíveis de catalogar. Sempre há a possibilidade de um novo texto surgir e ressignificar o texto precedente, pois o sistema da intertextualidade escapa à percepção do tempo humano como algo linear (RABAU, 2002, p. 15). Com a intertextualidade, Kristeva supera a noção de precursores, subvertendo uma hierarquização que outorga às obras do passado uma posição de superioridade a outras que vieram posteriormente. Barthes sintetiza este aspecto de “reversão das origens” (1987, p. 48) promulgada pelo intertexto ao recontar a experiência de ler Stendhal e lembrar de Proust: “Proust é o que me ocorre, não é o que eu chamo; não é uma ‘autoridade’; é simplesmente uma *lembrança circular*” (1987, p. 48).

A partir da fala de Barthes, podemos extrair um outro fundamento da intertextualidade para Kristeva: sendo a intertextualidade algo inerente à literatura, ela existe em todo texto, independentemente de ser algo intencionado por seu autor ou não. É por esta razão que Barthes afirma que a obra não pertence a ele no momento de sua parição: no Texto, “é a linguagem que fala, não o Autor” (2004, p. 59). Stendhal não poderia prever que Proust seria uma possível referência a seu trabalho, pois a obra de Proust veio depois (no tempo cronológico) da sua. A partir disso, Kristeva rejeita a compreensão da intertextualidade como sinônimo de influência (ALLEN, 2000, p. 36): se a palavra, para Bakhtin, trazia todas as vozes que foram por ela usadas antes, o texto traz todos os textos que o autor leu antes da escrita, de tal forma que o processo da intertextualidade é algo involuntário, inconsciente (aliás, não apenas todos os textos que o autor leu, mas também os lidos pelo leitor).

A intertextualidade abraça uma leitura do texto social em todas as suas incertezas e contradições por acreditar na pluralidade como “uma fonte de liberação e alegria¹³” (ALLEN, 2000, p. 56). Kristeva rejeita noções do texto enquanto detentor de um significado unificado e monolítico, de uma verdade absoluta e apreensível; para ela,

O diálogo e a ambivalência levam a uma conclusão importante. A linguagem poética no espaço interior do texto, tanto quanto no espaço dos *textos*, é um “duplo”. O *paragrama* poético de Saussure (*Anagrammes*) estende-se de *zero* a *dois* – em seu campo o “um” (a definição, “a verdade”) não existe. Isso significa que a definição, a determinação, o signo “=” e o próprio conceito de signo, que supõe um corte vertical (hierárquico) significante-significado, não podem ser aplicados à linguagem poética – que é uma infinidade de junções e de combinações (2012, p. 146).

¹² “always in a state of production, rather than being products to be quickly consumed”

¹³ “a source of liberation and joy”

Se a concepção de um texto que se caracteriza por sua infinitude poderia soar amedrontadora, Kristeva celebra esta perspectiva como reafirmação última da liberdade individual do ser humano. Na intertextualidade, o que observamos é um reconhecimento da voz do leitor no processo de significação da obra. Em Barthes, esse ressurgimento do leitor é uma consequência da morte do Autor: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento de leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (2004, p. 64).

Riffaterre também é outro teórico a ressaltar a importância do leitor, que é notada desde sua definição da intertextualidade como a “percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a sucederam” (RIFFATERRE *apud* GENETTE, 2010, p. 14). Em Barthes, o papel da recepção do texto o leva a uma segunda dicotomia, a de consumidores e leitores, que se associam à dicotomia de obra e Texto: enquanto os consumidores buscam o significado estável da obra, os leitores são os que tratam o Texto em sua pluralidade. Neste sentido, os leitores seriam eles mesmos escritores do Texto, indicando, assim, a visão proativa com que Barthes enxerga o ato de ler.

Mas a leitura não é uma operação simples, segundo Barthes, pois “ler [...] não é um gesto parasitário”¹⁴, ao contrário, é um *trabalho* (1970, p. 15). Os conceitos de subjetividade e objetividade não se aplicam à leitura, não se trata de atribuir sentidos que cada leitor reconhecerá como sua própria verdade: “Interpretar um texto não é lhe dar um sentido (mais ou menos fundado, mais ou menos livre), é, ao contrário, apreciar de qual plural ele é feito”¹⁵ (1970, p. 11).

Em suma, o que observamos nos trabalhos de Kristeva e Barthes é uma dissolução dos papéis estanques de emissão e recepção: à medida em que a intertextualidade se estabelece como uma rede onde textos se entrecruzam, se neutralizam, se absorvem ou se complementam, leitor e autor usufruem de funções historicamente atribuídas ao outro. “A leitura é uma produção” (BARTHES, 1984, p. 39), pois instiga o desejo de escrever e a escrita se volta novamente à leitura, em um procedimento que leva ao infinito. As funções não são mais “automatizadas”, portanto, para fazermos referência ao termo formalista: é o texto que irá estabelecê-las.

Em linhas gerais, concluímos que trabalhar sob o ponto de vista de uma poética da intertextualidade implica em valorizar a articulação entre os textos. Para trazermos ao contexto de nosso *corpus*, não se trata de buscar como a escrita de Raymond Carver *explica* o

¹⁴ “Lire [...] n’est pas un geste parasite”

¹⁵ “Interpréter un texte, ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait.”

filme de Robert Altman, mas sim, como Altman se *reapropria* de Carver. Como apontamos, o conceito de originalidade foi invalidado em sua antiga acepção de algo único ou criado a partir do nada; com a intertextualidade, a originalidade reside, paradoxalmente, na forma como uma obra transpõe, absorve ou imita outra – a exemplo de como *Zelig* o faz com *F for Fake* (STAM, 2014, p. 231) ou *Ulysses* o faz com *A Odisséia* (RABAU, 2000, p. 29). Por essa razão, nossa postura não será a de privilegiar uma obra em detrimento da outra, mas de investigar como estas vozes distintamente autorais se correlacionam, se complementam ou mesmo se cancelam.

Procederemos com nossa análise das cinco categorias a partir da forma como Genette as ordena “em ordem crescente de abstração” (2010, p. 14). Entretanto, cabe ressaltar que ele não pensa nas categorias de maneira normativa. Para Genette, é possível que um mesmo fenômeno textual assumam funções de mais de uma categoria – talvez até mesmo de todas as cinco (2010, p. 24). Sendo assim, embora destaquemos um elemento específico para examinar em cada categoria, é notório que existe uma recorrência de temáticas entre cada uma delas, o que, em nossa percepção, torna a teoria de Genette ainda mais rica, pois, ao mesmo tempo em que o texto não se fecha hermeticamente a um só elemento, tampouco deixa de ser coeso.

1. O INTERTEXTO: O CINEMA COMO AUDIOVISÃO E RELAÇÕES DE MÚSICA E POESIA

Depois da poesia, eu colocaria, quando se trata da atração e do movimento do espírito, a arte que, entre aquelas do discurso, mais se aproxima da poesia e que pode mesmo se associar a ela o mais naturalmente, a saber, a música.

(Immanuel Kant, *Crítica da faculdade do juízo*)

A noção de intertextualidade ganha uma outra conotação bem mais restrita daquela originalmente concebida por Kristeva, sendo redimensionalizada como uma categoria menor dentro da transtextualidade. De acordo com Genette, trata-se de:

uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como a presença efetiva de um texto dentro de outro. Sua forma mais explícita e mais literal, é a prática tradicional da *citação* (entre aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica, é a do *plágio* [...], que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal, é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete (2010, p. 11).

Quando Robert Stam pensa nos modos de aplicação da intertextualidade no contexto fílmico, ele chega a confabular possíveis subdivisões desta categoria, como “intertextualidade genética” para a escalação de atores filhos de grandes estrelas e cuja presença traz à tona a lembrança dos pais ou “autointertextualidade”, que seria o próprio autor fazendo uma citação de si mesmo (2014, p. 232). Assim, embora mais restrita, as possibilidades deflagradas por Stam ainda são inúmeras.

Em nossa pesquisa, cooptamos como objeto de estudo intertextual de nossa análise o uso da música em *Short cuts*, que traz em si canções de jazz interpretadas pela atriz Annie Ross que, como sua personagem, Tess Trainer, também tem uma extensa carreira como cantora de jazz. O filme se destaca quanto à banda sonora através do uso de performances musicais diegéticas, ou seja, justificadas organicamente dentro do universo narrativo. Assim, a música não funciona em uma dimensão afastada, disfarçada ou escondida no filme, como normalmente ocorre no cinema convencional, mas, de uma forma semelhante a uma citação, ela anuncia sua presença, em vários momentos sendo até mesmo introduzida pela

personagem. Destarte, enquanto citação, trabalharemos com o papel da música dentro do filme e como este efeito diegético é articulado; enquanto alusão, selecionamos uma das canções para análise em conjunto com o poema “Lemonade”, fazendo-se necessário, então, um estudo sobre as relações entre música e poesia.

Quando nos referimos à ação de recepção da obra cinematográfica, normalmente fazemos uso de verbos como “assistir” ou “ver”, ignorando a noção de que também escutamos um filme. O advento do som trouxe à sétima arte a possibilidade de repensar a imagem: quando assistimos a um filme, o som atribui um novo significado à imagem e a imagem traz um novo significado ao som. Em Michel Chion, iremos encontrar a expressão *valor de adição* para referir-se à potencialidade do som (no qual, evidentemente, se inclui a música) de enriquecer uma determinada imagem (2017, p. 13).

O fato de ignorarmos, em uma visão desatenta, o som e a música no cinema ocorre graças a uma de suas características básicas: no cinema, a percepção da música é, muitas vezes, voluntariamente direcionada a não ser conscientemente percebida; ela se dissolve na imagem, se faz ser esquecida, ainda que continue agindo sobre nosso subconsciente. Isso ocorre pela própria natureza da propagação e recepção do som: como seres humanos, não temos a opção de *não* escutar, como é possível no caso da visão (não existem mecanismos para os ouvidos que interrompam a passagem do som como fazem as pupilas com a passagem da luz para os olhos); além disso, o som é omnidirecional, se dissemina em todo o nosso entorno. Incapazes de processar todas as informações sonoras que recebemos involuntariamente, aprendemos a naturalmente selecionar o que escutamos (ação consciente) e o que ouvimos (ação inconsciente). Mesmo nos momentos em que não prestamos atenção, entretanto, o som submerge em nós e se insere em nossa percepção; assim, “[u]ma consequência disso para o cinema é que o som parece ser mais que a imagem um meio insidioso de manipulação afetiva e semântica¹⁶” (CHION, 2017, p. 44).

Esse aspecto do som é intensificado na música e provoca um fenômeno que vários autores criticam ser marca do cinema clássico americano: uma inundação de música no filme. Jacques Aumont e Michel Marie dizem que: “[os filmes americanos] apresentam uma banda de música quase ininterrupta, a sublinhar aqui e ali determinado acontecimento, mas na maior parte do tempo a fazer-se esquecer” (2004, p. 196). Christina Cano, por sua vez, elucida sobre nossas reações provocadas por um uso excessivo da música de fundo: “posto que a música

¹⁶ “[u]ne conséquence, pour le cinéma, est que le son semble être plus que l’image un moyen insidieux de manipulation affective et sémantique.”

pode ativar reações vegetativas, e conseqüentemente reações psico-emotivas inconscientes, é possível se limitar a utilizar clichês mais correntes, que servem de simples fundo sonoro, para garantir a satisfação do público¹⁷” (2010, p. 205).

Isso ocorre, em parte, porque a música traz uma função de amplificar emoções com facilidade – função esta notória e para a qual encontramos terminologias: em Cano, encontramos como função *geradora de emoções*, ao passo que, em Jean-Rémy Julien, ela se chama função *melodramática*. Marcel Martin, por sua vez, a nomeou como função *dramática* e traz a seguinte definição: “a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade humana do episódio” (2013, p. 140). Trata-se, evidentemente, do uso mais difundido da música no cinema.

Mas as reações subscientes da música são destrinchadas com maior complexidade por Cano, que atribui ao ritmo a dimensão simbólica mais rica do som: partindo de estudos da psicanálise e da psicologia que apontam o ritmo como uma força já presente no subsciente desde a infância¹⁸, Cano discorre sobre o elemento físico presente no ritmo da música, que permite uma relação entre o filme e o corpo do espectador (2010, p. 187-188). Esta seria a razão da inundação da música no cinema americano: o ritmo teria um efeito de imersão do espectador, o ritmo provocaria, em parte, seu distanciamento da realidade, o envolveria no contexto do filme, ajudaria a “suspensão da descrença”.

Sob um ponto de vista estrutural, o ritmo é o que permite uma função ordenadora da música. Ela passa, então, a ser incorporada dentro da perspectiva da montagem, trazendo uma unidade ao filme como um todo bem como a função de suavizar as transições entre cenas. Quanto a isso, Hanns Eisler fala de uma concepção sintética da música, que busca “concentrar a atenção do espectador-ouvinte na situação enquanto totalidade” (*apud* MARTIN, 2013, p. 167). Em Chion, também encontraremos esse aspecto globalizante: “a presença eventual de uma música de fosso¹⁹ que, escapando à noção de tempo e espaço reais, cola as imagens em um mesmo fluxo²⁰” (2017, p. 56).

¹⁷ “étant donné que la musique peut activer des réponses vegetatives, et conséquemment des réactions psycho-émotives inconscientes, il est possible de se limiter à utiliser les clichés les plus courants, qui servent de simple fond sonore, pour garantir la satisfaction du public.”

¹⁸ Freud, por exemplo, fala sobre o efeito sedativo do movimento rítmico de balanço da criança no colo materno.

¹⁹ Nome que Chion dá à música não-diegética em um filme, fazendo referência ao fosso da orquestra de uma ópera clássica. Sua terminologia para a música diegética é a expressão *música de tela*, que “traz uma fonte situada diretamente ou indiretamente no local e tempo da ação” (2017, p. 88).

²⁰ “la présence éventuelle d’une musique de fosse qui, en échappant à la notion de temps et d’espace réels, coule les images dans un même flux.”

Em linhas gerais, Chion estabelece a música como uma “plataforma giratória espaço-temporal”, dizendo que:

Toda música que intervém em um filme [...] é suscetível de funcionar como uma plataforma giratória espaço-temporal; isto quer dizer que a posição particular da música é de não ser assujeitada às barreiras de tempo e de espaço, contrariamente aos outros elementos visuais e sonoros, que devem ser situadas com relação à realidade diegética e a uma noção de tempo linear e cronológica. Ao mesmo tempo, a música é [...] capaz de comunicar instantaneamente com outros elementos da ação concreta [...]. Sendo fora de tempo e fora de espaço, a música se comunica com todos os tempos e todos os espaços do filme²¹ (2017, p. 89).

A música, portanto, tem uma maleabilidade para conectar elementos narrativos presentes em espaços e tempos diferentes, sem, com isso, chamar atenção para si (a não ser, claro, que assim queira o filme). Em Cano, iremos encontrar uma sistematização bastante extensa e detalhada de funções e subfunções sob o ponto de vista de dois campos da linguística: a semântica e a pragmática. Nossa análise irá focar na linha pragmática, que leva em conta três vertentes (que ela chama de “macrofunções”): motoro-afetiva, social e comunicativa.

A macrofunção motoro-afetiva é a mais complexa de todas, sendo trabalhada extensivamente por Cano: ela lida com os níveis psicológicos que a música promove sobre o ouvinte ou auditor, sendo dividida entre função sensorimotora e função geradora de emoções. A função sensorimotora é a que exerce um forte efeito físico no ser humano, que nem sempre é assimilado conscientemente – aliás, na maioria das vezes, tal efeito age inconscientemente. Como já apontamos, o ritmo é o principal desses elementos, porém ele não é o único: a música é dotada de sensações vibratórias que reverberam em todo o organismo do ouvinte, fazendo “o corpo humano se comportar como uma caixa de ressonância”²², ao provocar uma sensação de vibração e excitação, a depender da intensidade do som. Já um terceiro elemento da música a provocar reações físicas seria sua tonalidade, que trabalha em associação com a função afetiva, mas se interessa pelo efeito físico que emoções como tensão, alegria ou tristeza provocam no auditor (CANO, 2010, p. 171-173).

²¹ “Toute musique intervenant dans un film [...] est susceptible d’y fonctionner comme une plaque tournante spatio-temporelle; cela veut dire que la position particulière de la musique est de ne pas être assujettie à des barrières de temps et d’espace, contrairement aux autres éléments visuels et sonores, qui doivent être situés par rapport à la réalité diégétique et à une notion de temps linéaire et chronologique. En même temps, la musique au cinéma est [...] capable de communiquer instantanément avec les autres éléments de l’action concrète [...]. Hors-temps et hors-espace, la musique communique avec tous les temps et tous les espaces du film.”

²² “le corps humain se comporte comme une caisse de résonance”

Nesta função sensorimotora, temos cinco subfunções: auxiliadora da ação, conativa, fundo sonoro, hipnótica e terapêutica. A primeira diz respeito ao uso da música para um estímulo fisiológico a uma ação (como dançar ou marchar); a segunda trata de um uso persuasivo ou manipulador da música para fins emotivos; a terceira é o uso da música como background sonoro, comumente vista na sociedade como música de elevador ou em lojas de departamento, que servem para “preencher os espaços vazios da consciência²³”; a quarta se observa quando a música “produz, além de seu papel desinibidor, um aumento progressivo da excitação geral até o paroxismo²⁴”; e, enfim, a quinta ocorre em sentido inverso, quando a música é usada para um efeito tranquilizador ou sedativo, de modo a “levar o auditor a se abandonar ao fluxo sonoro²⁵” (CANO, 2010, p. 176-177).

A função geradora de emoções, por sua vez, é uma que perpassa a função sensorimotora, mas não se encerra nela: esta se organiza a partir de reflexos físicos e (geralmente) do subconsciente, ao passo que aquela se encarrega de uma resposta subjetiva à emoção. Diz Cano:

Em sua abstração fundamental [...], a música é, com efeito, um receptáculo inesgotável de nossas projeções, pois nos permite projetar nela as variáveis de nossa interioridade psíquica e de nosso inconsciente, ao ponto de poder associá-la a imagens, conceitos, sensações infinitas²⁶ (2010, p. 177).

Se a função sensorimotora trabalha com o efeito da música sobre o ouvinte, a função geradora de emoções trabalha com a nossa ação sobre a música. É nesse nível que nossa individualidade se efetua, desde características fisiológicas constitucionais (como idade, modo de vida, etc.) a ocasionais (cansaço), passando por estados psicológicos (a reatividade emocional a um tipo de música, a condição psicológica dominante no momento de escuta, por exemplo), os hábitos culturais (o conhecimento sobre determinado gênero musical), enfim, todos os elementos que integram a subjetividade do auditor e sua sensibilidade para com a música (CANO, 2010, p. 178-179).

²³ “remplir les espaces vides de la conscience”

²⁴ “produit, au-delà de son rôle désinhibant, une augmentation progressive de l’excitation général, jusqu’au paroxysme”

²⁵ “pousser l’auditeur à s’abandonner au flux sonore”

²⁶ “Dans son abstraction fondamentale [...], la musique est, en effet, un réceptacle inépuisable de nos projections, car elle nous permet de projeter en elle les variables de notre intériorité psychique et de notre inconscient, au point de pouvoir y associer des images, des concepts, des sensations infinies.”

A música também teria uma macrofunção de socialização, que trabalha com as formas com que ela “organiza grupos sociais e serve de suporte às atividades sociais²⁷” (CANO, 2010, p. 206). Esta macrofunção é dividida em cinco funções: comunhão, distração, regulativa/instrumental, celebrativa e fática (como vemos, Cano se inspira nas funções de linguagem de Jakobson para nomear determinadas funções). A primeira diz respeito ao papel da música em fazer o indivíduo se sentir integrado na identidade coletiva do grupo; a segunda ocorre quando a música “representa uma ação concomitante ao seio de uma ação social em conjunto, como em uma festa²⁸”; a terceira se refere ao uso do som “para regular, de forma imperativa ou de convite, um comportamento de seus destinatários²⁹”, como o caso do sino da igreja indicando o início de uma missa; a quarta diz respeito ao uso da música para eventos cerimoniais; e a quinta se manifesta quando a música “lembra simplesmente a atenção e abre à comunicação real³⁰”, normalmente a partir do uso de fórmulas repetitivas, que podem interromper uma reação vegetativa do auditor (2010, p. 206-207).

Finalmente, a macrofunção de comunicação visa à transmissão de algo para o auditor, dividindo-se em seis funções: discursiva, poética, narrativa, mnemotécnica, informativa e metalinguística. A função discursiva refere-se ao texto musical enquanto discurso, trabalhando em uma esfera temática, sendo dividida entre subfunções de comentário, quando a música revela aspectos mais aprofundados da imagem fílmica; referencial, quando a música reforça um referente preciso, como um sentido ou uma situação em particular; ou espetacular, quando o som “estabelece estratégias para atrair a atenção do auditor³¹” à sua própria existência (2010, p. 208-209).

A função poética “se manifesta, de maneira geral, quando a música não é apenas rica de um ponto de vista estrutural e semântico, mas quando ela se enriquece de uma nova densidade em sua relação com as imagens e a narrativa³²” (CANO, 2010, p. 210). Em Martin, encontramos uma função lírica para a música, que deveria “produzir uma impressão global sem parafrasear a imagem” (2013, p. 142), através dos elementos musicais como ritmo e melodia.

²⁷ “organise les groupes sociaux et à servir de support aux activités sociales”

²⁸ “représente une action concomitante au sein d’une action sociale d’ensemble, comme par exemple, une fête”

²⁹ “pour réguler de façon impérative ou sous forme d’invitation, le comportement de leurs destinataires”

³⁰ “rappeler simplement l’attention et ouvrir à la communication réelle”

³¹ “établit des stratégies pour attirer l’attention de l’auditeur”

³² “se manifeste, en général, quand la musique n’est pas seulement riche du point de vue structurale et sémantique, mais quand elle s’enrichit d’une nouvelle densité significative dans son rapport avec les images et le récit”

A função narrativa, de uma forma geral, trabalha com a habilidade da música de atravessar e ligar tempos e espaços diferentes que Chion já apontara, ou então para efeito contrário, para reforçar sua fragmentação. A função mnemotécnica, por sua vez, diz respeito ao uso da música para facilitar sua memorização (por exemplo, através de usos de *leitmotiv*, músicas que se repetem para indicar a presença de algum personagem ou situação); a função informativa é utilizada para indicar os fatores temporais, históricos e geográficos de um filme; e, enfim, a função metalinguística se faz presente quando a música fala dela mesmo, o que, no caso do cinema, é algo raro (2000, p. 216-217).

Para fins didáticos, trazemos uma tabela adaptada de Cano (2000, p. 164), onde são esquematizadas todas estas funções (é importante salientar que uma mesma música, ou mesmo um fragmento de música, pode exercer várias funções simultaneamente):

Macrofunção	Função	Subfunção
Motoro-afetiva	<ol style="list-style-type: none"> 1. Sensorimotora 2. Geradora de emoções 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1.Auxiliar da ação 1.2.Conativa 1.3. De fundo sonoro 1.4.Terapêutica 1.5.Hipnótica
Socialização	<ol style="list-style-type: none"> 1. Comunhão 2. Distração 3. Regulativa e instrumental 4. Celebrativa 5. Fática 	
Comunicativa	<ol style="list-style-type: none"> 1. Discursiva 2. Poética/Lírica 3. Narrativa 4. Mnemotécnica 5. Informativa 6. Metalinguística 	<ol style="list-style-type: none"> 1.1.Comentário 1.2.Referencial 1.3.Espetacular

Como podemos observar já através da função poética ou lírica da música, a relação entre poesia e música é algo já amplamente estabelecido, presente desde a etimologia da

palavra “lirismo”, que demonstra como os poemas eram concebidos com o propósito de serem cantados sob o acompanhamento de uma lira (MARCHAL, 2007, p. 22). Mesmo que, em sua acepção contemporânea, o poema não seja mais cantado, rima, métrica e melodia apontam para a importância da sonoridade em sua construção. A poesia articula esta sensibilidade auditiva para trabalhar com a sensorialidade do mundo, assim, ela “teria a missão de dar ao homem a consciência, posse e gozo de sua voz³³” (VAILLANT, 2016, p. 17). Encontraremos escritos sobre essa relação entre música e poesia em diversos poetas, como William Wordsworth, Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, T.S. Eliot e Edgar Allan Poe.

Trabalhando à época (século XVIII) com uma nova versão de poesia, a qual ele intitula de “baladas líricas”, o poeta romântico inglês William Wordsworth declara que “[a] música da linguagem métrica harmoniosa [é um dos princípios] mais importantes em unir o doloroso sentimento sempre encontrado em descrições poderosas de paixões profundas³⁴” (*apud* ELLIOT, John W.; 1965; p. 16). Já aqui observamos a função dramática atribuída à música, que vimos anteriormente, pois tanto música quanto poesia são artes que agem diretamente sobre a emoção. T.S. Eliot, em um ensaio intitulado “The music of poetry”, argumenta que “a música da poesia não é algo que existe separado do significado³⁵” (1961, p. 21), mas logo desenvolve a noção de significado como algo intimamente atrelado à emoção: “Se somos comovidos pelo poema, ele significou algo, talvez algo importante, para nós; se não fomos comovidos, então, como poema, ele é insignificante³⁶” (1961, p. 22).

Esta emoção ocorre porque, em poesia, a dicotomia sausseriana de significado e significante os põe em igual patamar: sendo o significante uma imagem-som, ele se mostra particularmente adepto a trabalhar com a sensorialidade do mundo através da língua, a partir dos sentidos da visão e audição (MARCHAL, 2007, p. 33). Valéry, em seu ensaio “Poésie et pensée abstraite”, traz uma fala de Mallarmé aplicável a este aspecto da poesia: “não é de ideias que se faz versos; é de palavras³⁷” (p. 5). Valéry explica que esse pensamento de Mallarmé não está menosprezando as ideias em um poema, mas que a poesia trabalha com as duas esferas do signo. A construção estética da poesia só é possível por valorizar o significante, por atribuir igual importância a ele e ao significado.

³³ “Elle aurait pour mission de redonner à l’homme conscience, possession et jouissance de sa voix”

³⁴ “The music of harmonious metrical language [is one of the principle] which is of the most important use in tempering the painful feeling always found intermingled with powerful descriptions of the deeper passions”

³⁵ “the music of poetry is not something which exists apart from the meaning.”

³⁶ “If we are moved by a poem, it has meant something, perhaps something important, to us; if we are not moved, then it is, as poetry, meaningless.”

³⁷ “Ce n’est point avec des idées, [...] que l’on fait des vers. C’est avec des mots.”

A consequência dessa importância do significante, que distingue a poesia da linguagem comum, é que “a palavra poética é um microcosmo³⁸”, segundo Jean-Paul Sartre (1985, p. 22), mais um a colocar a poesia “ao lado da pintura, da escultura e da música³⁹” (1985, p. 17). Sartre diz que o poeta não tem a intenção de discernir ou expor a verdade do mundo (ao menos não de forma literal, bem entendido); a língua do poeta traz uma multiplicidade de aspectos tão diferentes que acabam por criar um novo objeto:

As palavras-coisas se agrupam por associações mágicas de conveniência e de não conveniência, como as cores [em pintura] ou as notas [em música], elas se atraem, se repelem, se queimam e sua associação compõe a verdadeira unidade poética que é a frase-objeto⁴⁰ (SARTRE, 1985, p. 22).

A atitude poética, em Sartre, faz com que a língua deixe de ser um instrumento ou um utensílio para nomear o mundo, de modo a tornar-se instável, até mesmo “selvagem⁴¹” (1985, p. 17); há sempre “um sentimento de estranheira⁴²” (1985, p. 22) na forma como o poeta utiliza a língua.

Valéry, por sua vez, adiciona uma nuance fascinante em sua comparação entre poesia e música, explicando que, nesta última, a diferença entre ruído e som é a diferença “do puro e do impuro, da ordem e da desordem [...] e que permitiu a constituição da música⁴³” (p. 7). No universo poético, o ruído seria o equivalente à palavra em seu estado corrente; já o som seria o estado poético da palavra, em que “nada que se passar nesse estado será resolvido, concluído, abolido por um ato bem determinado⁴⁴” (p. 6). O que acontece (e que, para Valéry, torna a música bem mais simples de definir que a poesia) é que a música traz em si um sistema concebido pela física e matemática como intermédio para sua composição, o que não ocorre na poesia:

Não há nada de puro [na poesia]; mas uma mistura de excitações auditivas perfeitamente incoerentes. Cada palavra é uma reunião instantânea de um som e um sentido que não possuem qualquer ponto de ligação entre eles. Cada frase é um ato

³⁸ “le mot poétique est un microcosme”

³⁹ “du côté de la peinture, de la sculpture, de la musique”

⁴⁰ “Les mots-choses se groupent par associations magiques de convenance et disconvenance, comme les couleurs et les sons, ils s’attirent, ils se repoussent, ils se brûlent et leur association compose la véritable unité poétique qui est la phrase-objet”

⁴¹ “sauvage”

⁴² “un sentiment d’étrangeté”

⁴³ “du pur et de l’impur, de l’ordre et du désordre [...] et qui a permis la constitution de la musique”

⁴⁴ “rien de ce qui se passera dans cet état ne sera résolu, achevé, aboli par un acte bien déterminé”

tão complexo que ninguém, eu creio, pôde até aqui lhe dar uma definição tolerável⁴⁵(p. 7).

Tudo procede, então, como se a poesia fosse uma forma tão abstrata que nunca pudesse ser inteiramente definida. A poesia não é definida apenas por versos, e Aristóteles já indicava o absurdo de utilizar a métrica como forma de classificar os poetas, exemplificando que “Homero e Empedócles nada têm em comum, exceto a métrica” (2011, p. 41). Poe, por sua vez, afirma quanto à possibilidade de haver sentimento poético em outras áreas (como escultura, pintura, dança, arquitetura e mesmo paisagismo), mas seria “na Música, talvez, que a alma mais próxima consegue atingir o grande fim com o qual, quando inspirada pelo Sentimento Poético, ela luta – a criação da Beleza sobrenatural⁴⁶” (2012, p. 3283).

Eliot também refuta a musicalidade do poema como sendo definida apenas por elementos padrões como a melodia, dizendo que:

Seria um erro, entretanto, assumir que toda poesia deve ser melodiosa, ou que a melodia é mais do que um dos componentes da música das palavras. Há poesia feita para ser cantada; a maioria, nos tempos modernos, é feita para ser falada – e há muitas outras coisas a serem faladas além do murmúrio de inumeráveis abelhas⁴⁷ (1961, p. 24).

Eliot segue, assim, afirmando a importância da unidade em um poema para compor a sua música: a música de uma palavra não é inata, não existem palavras bonitas, mas surge a partir de sua inserção no contexto geral do poema, da “riqueza de sua associação⁴⁸” com as outras palavras (1961, p. 25).

Uma conclusão final a respeito da música na poesia é que “[é] senso comum observar que o significado de um poema pode escapar completamente à paráfrase⁴⁹” (ELIOT, 1961, p. 22). Como na música, a poesia trabalha com nuances abstratas, de modo que resumir um poema inevitavelmente levará a uma perda destas nuances: a expressão da Beleza (Poe), o microcosmo (Sartre), todos levam ao conceito de algo que não é apenas expresso verbalmente; trata-se de algo que é um sentimento, uma visão de mundo nova.

⁴⁵ “Rien de pur; mais un mélange d’excitations auditives parfaitement incohérentes. Chaque mot est un assemblage instantané d’un son et d’un sens, qui n’ont point de rapport entre eux. Chaque phrase est un acte si complexe que personne, je crois, n’a pu jusqu’ici en donner une définition supportable”

⁴⁶ “It is in Music perhaps that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by the Poetic Sentiment, it struggles — the creation of supernal Beauty.”

⁴⁷ “It would be a mistake, however, to assume that all poetry ought to be melodious, or that melody is more than one of the components of the music of words. Some poetry is meant to be sung; most poetry, in modern times, is meant to be spoken -and there are many other things to be spoken of besides the murmur of innumerable bees”

⁴⁸ “wealth of its association”

⁴⁹ “[i]t is a commonplace to observe that the meaning of a poem may wholly escape paraphrase.”

A partir da teoria aqui selecionada, buscamos sinteticamente explorar as diversas funções presentes no uso da música no cinema e, também, problematizar os elementos musicais da poesia, que não se restringem aos óbvios elementos de ritmo e melodia: trata-se de uma conscientização nova a respeito do mundo. A música da poesia trabalha a sensibilidade do indivíduo, sua sensorialidade, elementos que atuam em comunhão com a significação, as ideias de um poema.

2. O PARATEXTO: A FRAGMENTAÇÃO DA MONTAGEM E A ESTRUTURA DESCENTRALIZADA

Um eu não significa muito, mas nenhum eu é uma ilha; cada um existe em uma teia de relações que agora é mais complexa e móvel do que era antes. Jovem ou velho, homem ou mulher, rico ou pobre, uma pessoa está sempre localizada em 'pontos nodais' de comunicação específica, não importa o quão pequena estas possam ser. Ou melhor: uma pessoa está sempre localizada em um posto em que vários tipos de mensagens passam.⁵⁰

(Jean-François Lyotard, *The postmodern condition: A report on knowledge*)

A primeira sistematização das cinco categorias de Genette pode ser vista no último capítulo de *Introduction à l'architexte*, em que ele traz uma outra definição para a paratextualidade: “essencialmente, creio, [relações] de imitação e de transformação, onde o pastiche e a paródia podem dar uma ideia⁵¹” (1979, p. 127). Em *Palimpsestos*, no entanto, ele atribui esta função à hipertextualidade (a qual trabalharemos depois) e retoma a nomenclatura para designar uma outra esfera do texto (com a qual nos dispomos a trabalhar nesta dissertação), formada por:

título, subtítulo, intertítulos; prefácios⁵², posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso (2010, p. 15).

⁵⁰ “A self does not amount to much, but no self is an island; each exists in a fabric of relations that is now more complex and mobile than ever before. Young or old, man or woman, rich or poor, a person is always located at ‘nodal points’ of specific communication circuits, however tiny these may be. Or better: one is always located at a post through which various kinds of messages pass” (1984, p. 15)

⁵¹ “pour l’essentiel, je pense, d’imitation et de transformation, dont le pastiche et la parodie peuvent donner une idée”

⁵² Não entraremos em detalhes a respeito das teorizações de Genette sobre prefácio e entrevista contemplada em *Seuils*, mas fizemos uso do prefácio escrito por Altman para a coleção *Short cuts* assim como uma entrevista dele feita na época do lançamento do filme em 1993.

Feita esta definição preliminar, será em outro texto, *Seuils*⁵³, que Genette se aprofundará nestes elementos. Em sua forma física, a obra literária se apresenta, geralmente, em livro e este nunca se encontra em estado bruto ou nu. Os elementos paratextuais servem, então, para emoldurar e apresentar o texto, tanto para afirmar sua presença no mundo quanto para promover um primeiro contato entre texto e leitor (GENETTE, 2015, p. 4-6). O prefixo “para”, carregado desta noção de entorno, é tomado de empréstimo de Jacques Derrida, que o classifica como “o espaço que se encontra dentro e fora (ou ‘para’) [...] ele paradoxalmente enquadra e, ao mesmo tempo, constitui o texto para os leitores⁵⁴” (*apud* ALLEN, 2000, p. 103).

Sabemos que uma questão importante da paratextualidade é que esta lida inevitavelmente com forças que, muitas vezes, não são da alçada do autor – seja por se configurarem como funções editoriais (pois o livro é, forçosamente, um objeto que passa por muitas mãos antes de sua publicação), judiciais (alguma possível infração a direitos autorais), comerciais ou de marketing ou simplesmente por razões póstumas (textos pessoais que um autor não gostaria de publicar) –, mas que estão inevitavelmente ligadas ao texto e agem sobre o leitor. A metodologia de Genette em *Seuils* se caracteriza não como uma abordagem crítica dos paratextos, mas como um inventário ou uma “tabela geral⁵⁵” (2013, p. 32) das possibilidades dos paratextos. Como tal, ele se mostra minucioso em catalogar detalhes que variam desde a qualidade do papel para a publicação e disseminação da obra até a abreviação ou eliminação de títulos, subtítulos ou indicações genéricas (como a queda do subtítulo *Costumes da Província* em edições póstumas de *Madame Bovary* como indício da forma como o texto foi retransmitido pelo público), de modo que seremos criteriosos em nossa abordagem ao nos deter apenas em uma seleção pequena de paratextos de *Short cuts* e que antecipam ou contribuem para sua leitura.

Para a realidade cinematográfica, dispomos de textos de Robert Stam, que afirma que “a ‘paratextualidade’ pode evocar todos esses materiais soltos do texto, tais como pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante” (2006, p. 30). Stam não se debruça em repensar a paratextualidade; sua atenção se volta, sobretudo, para campanhas de

⁵³ Em português, se traduz como “soleiras”, a região no chão que marca o local da porta, o limiar entre a entrada e a saída – metaforicamente simbolizando a região em que os paratextos se localizam com relação ao texto, na fronteira entre o dentro e o fora.

⁵⁴ “the space which is both inside and outside (or ‘para’) [...] it paradoxically frames and at the same time constitutes the text for its readers”

⁵⁵ “tableau général”

marketing, certamente uma força mais intensa no cinema do que na literatura, e que variam de materiais distribuídos a críticos em cabines até a “produtos subsidiários como brinquedos” ou notícias sobre bastidores (2014, p. 232).

Começaremos a pensar na paratextualidade em *Short cuts* a partir de seu pôster, que também é utilizado na capa da publicação da coleção homônima de 1993:

Figura 1: Pôster do filme *Short cuts*.



Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0108122/mediaviewer/rm259822592>

Se pensarmos em comparação com a literatura, o pôster tem função similar à da capa de um livro; na terminologia proposta por Genette, a capa compõe o *peritexto*⁵⁶ *editorial*, que

⁵⁶ Genette divide o paratexto em duas subcategorias, conforme a maneira com que se situam espacialmente: o peritexto seriam os elementos paratextuais diretamente ao redor do texto, como a capa (e todos os elementos que podem estar presentes nela), folha de rosto, prefácio, sumário e contracapa; ele se opõe ao epitexto, que seriam elementos ainda ao redor do texto, porém mais distantes, como entrevistas ou correspondências íntimas (2015, p. 11). É fascinante pensar na aplicação deste conceito para o pôster, pois, no caso do cinema, há uma necessidade midiática para a recepção do filme que o rende imaterial: enquanto um livro é um objeto físico, não podemos realmente dizer o mesmo sobre um filme quando assistimos a ele no cinema, o que configura o pôster como um epitexto (e mesmo as versões digitais de um livro possuem capas diretamente ao seu redor). Nesse caso, poderíamos pensar em peritextos cinematográficos como as vinhetas de produtoras e créditos iniciais e finais. Por outro lado, o pôster se configuraria como peritexto se pensarmos em um DVD ou Blu-ray como a versão física do filme da forma como Genette nos convida a pensar o livro e o texto (aqui chegamos, talvez, a

constitui a “zona [...] que se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) [...] da edição, ou seja, do fato que um livro é editado e eventualmente reeditado, e proposto ao público sob uma ou várias apresentações mais ou menos diversas⁵⁷” (2013, p. 38). Sabemos que, no caso do cinema, o termo editorial não é apropriado e poderíamos pensar em outras forças que cumprem mais ou menos atividades similares à edição na literatura (como a publicitária), mas o princípio ainda é aplicável: trata-se dos paratextos que apresentam o texto ao público, como seu material de divulgação, o que inclui o pôster.

O pôster nos parece um bom ponto de partida, pois traz em si determinados componentes paratextuais que nos serão relevantes: o título, a ilustração e a lista de atores do elenco. Começaremos com a ilustração⁵⁸, que traz, de forma mais direta, o aspecto que pretendemos salientar em nossa análise: ela nos mostra um coração construído através de um mosaico. Em um primeiro momento, isso nos recorda a fala de Kristeva ao definir a intertextualidade como “um mosaico de citações”; como mosaico, o texto teria a qualidade de uma união de fragmentos de objetos díspares e advindos de outros lugares que se unem para a confecção de algo novo.

Mas, mais do que isso, a partir da imagem do mosaico, o paratexto nos convida a pensar o próprio processo de adaptação do filme: composto pela seleção de contos e um poema originalmente publicados em diversas coleções ao longo da carreira de Carver, o filme se constrói pela intersecção destas obras. No entanto, o mosaico não se detém em analisar a funcionalidade destes pedaços menores, mas o efeito que a integração dessas partes traz ao conjunto. Aqui aludimos à fala de Altman sobre sua adaptação como “sopa de Carver”: acreditamos numa sopa e num mosaico como uma associação de ingredientes e fragmentos integrados em tão perfeita harmonia que não se possa destrinchá-los ou apontar, exatamente, a origem de cada elemento incorporado. A perfeita inserção de um núcleo original (o de Annie Ross e Lori Singer, que interpretam mãe e filha Tess e Zoe), entre outros adaptados diretamente de obras de Carver, fortalece essa impressão.

uma lacuna no estudo de Genette, que não considera a hipótese imaterial da literatura, na forma de audiobooks, por exemplo). Em todo caso, sendo peritexto ou epitexto, a comparação do pôster com a capa ainda nos parece pertinente para nossa análise.

⁵⁷ “zone [...] qui se trouve sous la responsabilité directe et principale (mais non exclusive) [...] de l’édition, c’est-à-dire du fait qu’un livre est édité, et éventuellement réédité, et proposé au public sous une ou plusieurs présentations plus ou moins diverses”

⁵⁸ Genette não se põe a analisar a ilustração, reconhecendo esta falha por uma própria limitação iconoclástica sua. Ele apenas diz que “ela tem um valor de comentário talvez forte demais”, de tal forma que autores como Flaubert e James recusavam ilustrações em princípio (2013, p. 976) – o que sabemos que, no meio cinematográfico, é impossível.

Já elucidamos a respeito da expressão “sopa de Carver” (que se configura também como paratexto) na introdução desta dissertação como metafórica do processo de adaptação de Altman, que pensou nos contos de Carver como parte de uma mesma macronarrativa. Poderíamos pensar, como contraponto a *Short cuts*, em filmes como *Rendez-vous de Paris*, de Éric Rohmer ou *Certain women*, de Kelly Reichardt, que, estruturalmente, trabalham a nível de antologia, com histórias que começam, se desenvolvem e terminam para então dar lugar à história seguinte, não se conectando em um nível narrativo, mas apenas a partir de questões gerais como temática e focalização (o filme de Reichardt, em particular, é especialmente pertinente a nossa discussão, pois também trata-se de uma adaptação do gênero conto – especificamente, três contos da autora Maile Meloy). Em *Short cuts*, por outro lado, as conexões são tangíveis do primeiro ao último plano.

Este aspecto de *Short cuts* é reforçado por todos os outros elementos paratextuais vistos no pôster: o título, por exemplo, é um dos paratextos mais importantes na obra de Genette, sendo, em sua forma contemporânea, “um objeto artificial, um artefato de recepção ou de comentário⁵⁹” (2013, p. 129). Em Theodor Adorno, encontramos uma especificação desta capacidade de comentário e recepção do título como “uma tarefa paradoxal, evitando uma generalização racional assim como uma especificidade autocontida⁶⁰”; o título, ele define, é “o microcosmo do trabalho, a cena de aporia da literatura⁶¹” (1992, p. 4): ele deve prever a obra inteira, calculando exatamente a distância com que vai descrevê-la, nem longe ou perto demais. Genette delimita quatro funções para o título, sendo a primeira e mais importante de todas a de identificar a obra, considerando-se que o destinatário do título não é necessariamente o destinatário do texto, “[p]ois se o livro é um objeto de leitura, o título, como o autor, é um objeto de circulação⁶²” (2013, p. 173).

A segunda é uma função descritiva, que Genette divide em dois tipos de título: temáticos (que indicam o conteúdo do texto) ou remáticos (que indicam a forma ou o gênero do texto). Neste nível, já podemos atribuir a *Short cuts* (que, em português, é traduzido como atalhos) a classificação de título temático e ao subtítulo *Cenas da vida* a classificação de remático (na seção de arquitextualidade trabalharemos mais sobre esse aspecto). A pergunta que resta é: a que se referem os “atalhos” em *Short cuts*? Genette afirma que o título temático pode ter sentido marginal ou mesmo metafórico: “A não pertinência [do título] pode ser só

⁵⁹ “un objet artificiel, un artefact de réception ou de commentaire”

⁶⁰ “The task of every title is paradoxical; it eludes rational generalization as much as self-contained specificity”

⁶¹ “the microcosm of the work, the scene of the aporia of literature itself”

⁶² “[c]ar, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d’ailleurs le nom de l’auteur, est un objet de circulation”

aparente e revelar uma intenção metafórica⁶³” (2013, p. 188), indicando, desta forma, um novo lado do texto, já que “a relação temática pode ser ambígua e aberta à interpretação⁶⁴” (2013, p. 190). Assim, em sentido literal, podemos pensar em atalhos como referente à parte suburbana de Los Angeles, onde o filme se passa, e que fazem os personagens se esbarrarem ao longo do filme, muitas vezes sem nem mesmo notarem a presença um do outro.

Sobre esta escolha do local, Altman diz que “[u]ma das razões pelas quais nós transpusemos a ambientação do noroeste do Pacífico para o sul da Califórnia foi porque queríamos localizar a ação em um vasto ambiente suburbano que tornaria fortuitos os encontros dos personagens⁶⁵” (CARVER, 2015b, p. 10). Altman ressalta, com isso, que a imensidão da região da Califórnia não permitiria uma explicação para estes encontros dos personagens, a não ser como obra do acaso. De fato, ao longo do filme, os encontros entre os personagens são sempre coincidentes: personagens se encontram em lanchonetes, hospitais, concertos, enfim, locais de grandes aglomerações – não temos aqui, por exemplo, personagens conglomerados em um único ambiente como em *M.A.S.H., A última noite* ou *Assassinato em Gosford Park*, outros filmes de Altman. Aliás, nem mesmo temos um único evento que reúna todos os personagens, como o engarrafamento no começo ou o concerto no desfecho de *Nashville*.

Em uma outra leitura, podemos pensar o título metaforicamente representando a construção dos personagens: em boa parte das narrativas, os personagens se deparam com dilemas morais e fazem uso de “atalhos”, soluções mais fáceis para resolver estes dilemas (reservaremos um aprofundamento desta ideia para a seção em que debateremos a construção de personagem; no momento, basta apontá-la como uma das possíveis ramificações do título). Finalmente, o título “atalhos” também pode se relacionar ao próprio processo de adaptação de Altman: não desejamos, com isso, convidar interpretações pejorativas – não pensamos que Altman tomou “saídas fáceis” para adaptar os contos de Carver. Acreditamos, no entanto, que este se concatene mais à noção física e geográfica da palavra: o diretor, com isso, observou de que formas estes contos se conectavam naturalmente e traçou atalhos entre eles, ligações – seja em uma esfera temática ou narrativa. É assim, portanto, que ele conseguiu desenvolver uma “sopa de Carver”.

⁶³ “La non-pertinence peut aussi n’être qu’apparente, et révéler une intention métaphorique”

⁶⁴ “la relation thématique peut être ambiguë, et ouverte à l’interprétation”

⁶⁵ “One of the reasons we transposed the settings from the Pacific Northwest to Southern California was that we wanted to place the action in a vast suburban setting so that it would be fortuitous for the characters to meet.”

Uma terceira função⁶⁶ do título, para Genette, seria a conativa, que diz respeito à *maneira* como o título exerce sua função temática ou remática (2013, p. 201). O teórico traz diversos exemplos que variam de títulos que empregam aliterações ou assonâncias a títulos com nomes de personagens, passando por usos de sufixos ou mesmo títulos que indicam a assinatura de um autor. No meio cinematográfico, podemos pensar no recurso imagético explorado para introduzir o título nos créditos iniciais:

Figuras 2 a 4: Formação do título nos créditos iniciais do filme.



Fonte: Frame retirado do filme.

O título nos é apresentado, como mostram as figuras, em pedaços menores que surgem separadamente até serem reorganizados para formar o título. Em português, como dissemos, “short cuts” significa atalhos, mas uma tradução palavra por palavra traz também o sentido de “cortes curtos”, uma expressão que nos remete ao procedimento com que o título é repartido e que converge para uma leitura de fragmentação observada também no mosaico.

Já em linguagem cinematográfica, os cortes curtos seriam, em uma leitura metonímica, representativos da função da montagem no filme. Segundo Vincent Amiel, a operação técnica de *cutting* “consiste em cortar, e depois colar os pedaços da película” (2007, p. 9). O corte na

⁶⁶ Genette concebe uma quarta e última função para os títulos, uma função de sedução, que ele não desenvolve muito; trata-se de uma função difícil de ser definida objetivamente, sendo “ao mesmo tempo evidente demais e difícil de apreender [sendo] estimuladora da compra e/ou da leitura do livro” (GENETTE, 2015, p. 207).

montagem tem a função de segmentar o conjunto em diversos pontos menores, mas o *raccord* tem a função de uni-los de volta ao seu conjunto, de modo a manter a continuidade narrativa e apagar essas rupturas temporais (AUMONT, MARIE; 2003, p. 251).

Para uma definição clássica de montagem (em seu modo narrativo), recorremos a Marcel Martin, segundo quem, a montagem

consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente em conteúdo fatural, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama pelo espectador) (2013, p. 147).

Em sua acepção operatória (ou “canônica”), a unidade da montagem seria o plano, marcado pelo conteúdo entre dois cortes (AUMONT, 2016, p. 55). Conforme a linguagem cinematográfica foi se desenvolvendo, entretanto, a noção de plano passou a englobar também uma montagem dentro do próprio plano: trabalhando a partir da teoria dos grandes sintagmas de Christian Metz, Jacques Aumont repensa a montagem para englobar unidades dentro do próprio plano, na medida em que existe um “relacionamento de dois ou muitos elementos (de mesma natureza ou não), esse relacionamento produzindo este ou aquele efeito em particular não contido em nenhum dos elementos iniciais tomados isoladamente” (2016, p. 61). Com isso, Aumont pensa na função de articulação entre diferentes partes, normalmente exercida pela montagem, mas sem a necessidade da operação de colagem da película na pós-produção, o que o leva a uma definição ampliada da montagem como “o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração” (2016, p. 62). Esta definição será importante para pensarmos no entrecruzamento dos núcleos narrativos em *Short cuts* no próximo capítulo.

Para concluirmos com os elementos paratextuais, nos dirigimos agora à disposição, no pôster do filme, dos nomes dos vinte e dois atores do elenco, que ressalta uma outra nuance importante da obra: ao contrário da norma comum no cinema hollywoodiano, o filme não dispensa um tratamento especial a nenhum deles; não existe uma estrela acima das outras, todas elas dividem o mesmo espaço de maneira homogênea, ainda que, entre eles, existam nomes tão heterogêneos quanto Andie MacDowell e Tom Waits. Aliás, esta homogeneidade também é refletida nos créditos iniciais, que apresentam os nomes dos atores enquanto observamos aeronaves sobrevoando o céu de Los Angeles, enumerando-os em grupos de três.

Dessa maneira, o filme se caracteriza por uma estrutura descentralizada, que não possui uma estrela acima das outras, mas todas elas dividindo o mesmo espaço. Eles são, como os contos de Carver, todos peças do mesmo mosaico ou os ingredientes desta sopa.

Pensando nesta descentralização, lembramos do texto “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, de Jacques Derrida. Trata-se de um ensaio sobre o pensamento estruturalista nas ciências humanas, mas que também se revela representativo de toda a ideologia pós-moderna, que foca numa “asserção não de uma mesmice centralizada, mas de uma comunidade descentralizada⁶⁷” (HUTCHEON, 1993, p. 252). Trabalhando a partir dos estudos sobre mitos de Claude Lévi-Strauss, Derrida critica a noção de estrutura no pensamento estruturalista, que é feito “dando-se um centro ou referindo-se a um ponto de presença, uma origem fixa⁶⁸” (1993, p. 224). Para ele, este pensamento se revela redutor na medida em que este centro é determinado por sua inalteração e imobilidade, como algo cuja origem ou essência poderia ser apreendida.

A partir do empréstimo do termo *bricolage* de Lévi-Strauss, Derrida expõe mais diretamente sua posição sobre a ausência de um centro:

O *bricoleur*, diz Lévi-Strauss, é alguém que usa [...] os instrumentos que ele acha a sua disposição ao seu redor, aqueles que já estão lá, que não haviam sido especialmente concebidos com um olhar para a operação na qual eles serão usados, e pela qual alguém tenta, através de tentativa e erro, adaptá-los, não hesitando em mudá-los quando se mostra necessário ou tentar vários deles ao mesmo tempo, mesmo se sua forma e origem são heterogêneas⁶⁹ (1993, p. 231).

De acordo com Derrida, “todo discurso é *bricoleur*⁷⁰” (1993, p. 231), na medida em que a língua é sempre objeto de empréstimo para construção do discurso; ninguém constrói uma língua do nada. O engenheiro, o oposto do *bricoleur*, é um mito teológico, uma construção do próprio *bricoleur* (1993, p. 232). Esse conceito, aliás, em muito nos relembra aspectos que já consideramos sobre a intertextualidade, expondo, assim, sua aplicabilidade no campo literário, mas essa ausência de centro é algo associado também ao pensamento pós-moderno, que é fundado na contestação do efeito de unicidade. Derrida, assim, concebe o termo *freeplay* para designar o “campo de infinitas substituições no encerramento de um

⁶⁷ “assertion not of centralized sameness but of decentralized community”

⁶⁸ “giving it a center or referring it to a point of presence, a fixed origin”

⁶⁹ “The *bricoleur*, says Lévi-Strauss, is someone who uses [...] the instruments he finds at his disposition around him, those which are already there, which had not been especially conceived with an eye to the operation for which they are to be used and to which one tries by trial and error to adapt them, not hesitating to change them whenever it appears necessary, or to try several of them at once, even if their form and their origin are heterogenous”

⁷⁰ “every discourse is *bricoleur*”

conjunto finito⁷¹” (1993, p. 236); é o *freeplay* que assente a permuta e transformação de elementos. O movimento do *freeplay* só seria permitido por uma necessidade de *suplementariedade*, ou seja, do discurso sempre ter algo em falta, pedir algo adicional (1993, p. 237).

Na análise das estruturas narrativas, Tzvetan Todorov nos traz uma aplicação deste conceito de *suplementariedade*:

Cada narrativa parece ter alguma coisa demais, um excedente, um suplemento, que fica fora da forma fechada produzida por seu desenrolar. Ao mesmo tempo e, por isso mesmo, esse algo mais próprio da narrativa é também algo menos; o suplemento é também uma falta; para suprir a falta criada pelo suplemento, uma outra narrativa se faz necessária (2006, p. 130-131).

A estrutura de *Short cuts* de narrativas menores que se entrecruzam nos leva a pensar no conceito de Derrida e Todorov: o suplemento do filme seria o ponto em que a narrativa demanda a presença de um outro conto, promovendo o entrecruzamento de dois ou mais núcleos, e o *freeplay* seria o que esta permuta entre contos provoca na leitura do filme como um todo e em suas partes individuais. Aqui, delimitamos o objeto de nossa análise no próximo capítulo: o suplemento e o *freeplay* na estrutura narrativa de *Short cuts*.

Recaptulemos nosso percurso nesta seção: a partir da análise de alguns dos elementos paratextuais do filme, como ilustração, título, lista do nome dos atores e créditos iniciais, evidenciamos uma convergência entre eles na maneira como apontam para uma estrutura fragmentada e descentralizada – estrutura esta que, na linguagem cinematográfica, é efetuada pela ação da montagem. Desta maneira, o que o processo de adaptação de Altman promove não se restringe a uma intertextualidade entre filme e conto, mas contribui também para traçar relações intertextuais entre os próprios contos de Carver para, então, confeccionar uma macronarrativa, ainda que preservando, estilisticamente, este efeito recortado.

⁷¹ “field of infinite substitutions in the closure of a finite ensemble”

3. O METATEXTO: A RECEPÇÃO NA SOCIEDADE PÓS-MODERNA

*Eu notei uma suavização no cinema americano ao longo dos últimos vinte anos e eu acho que é uma influência direta da TV. Eu até mesmo diria que se você quer fazer filmes hoje, você estaria melhor estudando televisão do que filme, porque este é o mercado. A televisão diminuiu a capacidade de atenção da audiência. É difícil fazer um filme lento, silencioso hoje. Não que eu quisesse fazer um filme lento e silencioso de qualquer forma!*⁷²

(Oliver Stone)

A terceira categoria da transtextualidade é pouco trabalhada por Genette nas fontes que consultamos, o que pode gerar, para alguns, uma certa confusão⁷³: trata-se da metatextualidade, que é definida como

a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a um outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (ou convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo: é assim que Hegel, na *Fenomenologia do espírito*, evoca, alusiva e silenciosamente, *O sobrinho de Rameau*. É, por excelência, a *relação crítica* (2010, p. 16-17).

Em um outro momento, Genette afirma que “o metatexto crítico se concebe, mas não se pratica muito sem o apoio de uma parte – frequentemente considerável – do intertexto citacional” (2010, p. 22). Como definimos nosso intertexto como o uso da música (em correlação com a poesia) em *Short cuts*, em que nos propomos a trabalhá-la na construção estética e narrativa do filme, trabalharemos, nesta seção, a relação crítica da música e os metatextos que ela evoca – e, para tanto, também faremos uso das funções da música que consideramos na seção da intertextualidade.

O uso da música diegética em uma obra de Altman não é exclusividade de *Short cuts*,

⁷² “I noticed a softening in American cinema over the last twenty years and I think it’s a direct influence of TV. [...] Television has diminished the audience’s attention span. It’s hard to make a slow, quiet film today” (*apud* BORDWELL, THOMPSON; 2008; p. 226)

⁷³ Como é o caso de Robert Stam, que diz que, “na prática, [...] não é sempre fácil distinguir a metatextualidade de Genette de sua quinta categoria da ‘hipertextualidade’” (2005, p. 212) – é importante salientar que a hipertextualidade é, na realidade, a quarta categoria, embora Genette a liste por último em *Palimpsestes*.

tendo sido empregado anteriormente em *Nashville* e posteriormente em *A última noite*, configurando-se, portanto, como alguns possíveis metatextos silenciosos do filme. Nestes três filmes, observamos um papel importante da música na crítica social que Altman constrói, sutilmente trabalhando a recepção dos personagens como um aspecto representativo das sociedades que ele retrata. Se pensarmos que os três filmes se situam em épocas bastante distintas – os três são ambientados no presente concomitante ao de suas respectivas filmagens, ou seja, *Nashville* em 1975, *Short cuts* em 1993 e *A última noite* em 2006 –, observamos as transformações da sociedade pela forma como ela interage com a música.

Em seu livro *A linguagem secreta do cinema*, Jean-Claude Carrière dedica uma seção à perda do sentimento da realidade causada por novos adventos. Um deles seria a *muzak*, que seriam composições deliberadamente construídas para “eliminar os verdadeiros ruídos do mundo, talvez para nos tranquilizar” (2015, p. 57). É um tipo de música a que não prestamos atenção de fato quando a escutamos, e que é construída, em verdade, para não ser realmente escutada: seu propósito é penetrar no inconsciente do ouvinte, de modo a criar nele um estado de distanciamento da realidade. Já observamos, na seção da intertextualidade, sua aplicação no cinema clássico americano e como esta é alvo de críticas; na sociedade contemporânea, o uso de *muzak* é intimamente relacionado às instituições capitalistas: é o tipo de música que se escuta em lojas, salas de espera, shoppings, aeroportos, restaurantes, supermercados.

A intenção de Carrière, ao trazer à tona o conceito de *muzak*, no entanto, é traçar um paralelo com as imagens da televisão: “[e]ssas imagens (deveríamos achar um nome para elas) cumprem a mesma função que a *muzak*. Elas criam um véu entre nós e a realidade; escondem-nos o mundo” (2015, p. 57). Ora, em *Short cuts*, as imagens da televisão são presentes em todos os núcleos, de tal forma que o filme começa e termina com reportagens televisivas. Não entraremos em detalhes no momento quanto ao que isso significa, pois este é o nosso objetivo do capítulo seguinte; no momento, basta dizer que existe uma articulação no discurso do filme quanto à recepção da música e à recepção da televisão, da forma como Carrière elucida, e que este é enriquecido pelas alusões silenciosas aos outros filmes de Altman.

Para ressaltar essa onipresença da televisão em nossas vidas, Carrière conclui que vivemos em uma “civilização de imagens” (2015, p. 59). Diz ele:

Nas imagens que recebemos, tudo se torna mais e mais parecido com tudo. É difícil nos surpreender ou confundir. Afundados na poltrona, com as pálpebras pesadas, as imagens se movem furtivamente diante de nossos olhos semicerrados, e temos a

impressão de estar olhando para elas. Parecem nos hipnotizar, mas na verdade não nos interessa. Todo tipo de alegria ou horror pode adentrar nossos lares sem nos perturbar. Podemos tomar chá ou até mesmo ingerir refeições substanciais assistindo a cenas de fome e desolação. De certo modo, nada disso nos afeta. O aparelho de tevê transforma cada apartamento em uma pequena fortaleza. Se a televisão está ligada, tudo está bem. Reinam a ordem e a paz. As notícias tristes a que estamos assistindo vêm de outro lugar, de outro país, de outro planeta. Basicamente, a televisão não pertence a este mundo (2015, p. 58).

Em sua crítica sobre os efeitos de alienação da televisão, Carrière argumenta que esta civilização de imagens está perdendo seu contato com a realidade. A imagem, em seu estado contemporâneo, é presente em todos os momentos da vida do ser humano, em todos os locais que ele percorre, inundando sua perspectiva, provocando o efeito de anestesiamento similar ao da *muzak*. Laurent Lavaud sintetiza esta perspectiva da imagem moderna da seguinte forma:

a abundância contemporânea das imagens nos direciona à *multiplicidade*, à relativização dos valores e dos seres, à perda do sentido de origem: tudo não é senão imagens, jogo de reflexos e difração de aparências. [...] [O] espectador moderno se encontra na mesma situação que Orson Welles no desfecho de *A dama de Shanghai*: preso dentro de um jogo de espelhos de uma tal complexidade que se torna impossível distinguir a imagem da realidade. Enfim, e é uma consequência do ponto precedente, as imagens contemporâneas são tão extremamente saturadas do irreal que elas se revelam *incapazes de assumir a função de retorno à realidade da coisa*, característica da imagem clássica⁷⁴ (1999, p. 12).

Este efeito da imagem contemporânea é algo que representa, simultaneamente, o seu triunfo (por seu emprego desmedido em todos os aspectos da vida atual) e também sua “entrada em uma era de suspeita⁷⁵” (FERRO, 2015, p. 12), pois existe uma intensa ideologia política por detrás do emprego da imagem televisiva – para Marc Ferro, “a imagem televisiva se transformou, ao mesmo tempo, em um jogo cultural e político⁷⁶”, por tentar se impor ao espectador como um discurso da realidade (2015, p. 13). Isto o leva a uma classificação da era (pós-)moderna como “o império da imagem⁷⁷”, uma definição, evidentemente, muito similar à de Carrière.

⁷⁴ “le foisonnement contemporain des images nous voue à la *multiplicité*, à la relativisation des valeurs et des êtres, à la perte du sens de l’origine: tout n’est alors qu’images, jeu de reflets et diffraction des apparences. [...] [L]e spectateur moderne se retrouve dans la même situation qu’Orson Welles à la fin de *La Dame de Shanghai*: celui-ci est pris dans un jeu de miroirs d’une telle complexité qu’il devient impossible de distinguer l’image de la réalité. Enfin, et c’est une conséquence du point précédent, les images contemporaines sont tellement saturées d’irréel qu’elles s’avèrent *incapables d’assumer la fonction de renvoi à la réalité de la chose* caractéristique de l’image classique.”

⁷⁵ “entrée dans l’ère du soupçon”

⁷⁶ “l’image télévisuelle est devenue un enjeu à la fois culturel et politique”

⁷⁷ “l’empire de l’image”

Estas categorizações da era contemporânea encontram talvez sua forma mais ferrenha no livro *La société du spectacle*, de Guy Debord. Publicado na França em 1968 (como já mencionamos, ano marcante da história naquele país e cujo pensamento político repercutiu nos estudos acadêmicos de diversas áreas da humanidade), o texto de Debord é interpretado como um manifesto das preocupações dos movimentos sociais daquela época, ao mesmo tempo em que ressoa até hoje com a expansão dos meios de comunicação.

Em sua crítica da progressiva dominação das instituições opressoras do capitalismo na vida humana, o livro de Debord já abre com a contundente afirmação de que “[t]udo o que antes era diretamente vivido se reporta dentro de uma representação⁷⁸” (2012, p. 11). Para ele, a consequência desta profusão das imagens atingiu um nível tão esmagador que não existe mais vida distanciada de uma representação desta: a condição do ser humano é visceralmente ligada à sua condição de espectador do mundo.

Mas as imagens, para Debord, adquirem uma conotação de espetáculo na modernidade: o homem não se conscientiza desta sua condição de espectador porque as imagens agem sobre ele de uma maneira hipnótica, mascarando a realidade. Para Debord, as forças que mais manipulam a imagem atual estão intimamente ligadas à noção de consumo capitalista, trabalhando no meio publicitário e na difusão da informação (2012, p. 13). Mas este é apenas um nível inicial de seu argumento, que irá trabalhar com a imbricação do espetáculo no real, que atingiu um ponto tal em que não é mais possível pensá-los em dois extremos da existência. Diz Debord:

Não podemos opor abstratamente o espetáculo e a atividade social efetiva; este desdobramento é ele mesmo desdobrado. O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, e retoma nela mesma a ordem espetacular ao lhe conferir uma adesão positiva. A realidade objetiva é apresentada de dois lados. Cada noção assim fixada só tem sua passagem ao oposto: a realidade surge dentro do espetáculo, e o espetáculo é real. Esta alienação recíproca é a essência e o sustento da sociedade existente⁷⁹ (2012, p. 15).

O pensamento da vida objetivamente real, fora do espetáculo, é, por si só, uma comodidade produzida pelo espetáculo, que lhe convém para manter seu efeito no homem e a

⁷⁸ “[t]out ce qui était directement vécu s’est éloigné dans une représentation.”

⁷⁹ “On ne peut opposer abstraitement le spectacle et l’activité sociale effective ; ce dédoublement est lui-même dédoublé. Le spectacle qui inverse le réel est effectivement produit. En même temps la réalité vécue est matériellement envahie par la contemplation du spectacle, et reprend en elle-même l’ordre spectaculaire en lui donnant une adhésion positive. La réalité objective est présente des deux côtés. Chaque notion ainsi fixée n’a pour fond que son passage dans l’opposé : la réalité surgit dans le spectacle, et le spectacle est réel. Cette aliénation réciproque est l’essence et le soutien de la société existante.”

ilusão de uma realidade fora deste. Entretanto, uma separação dicotômica se mostra impossível na sociedade – a imagem espetacular é instrumento de mediatização da experiência humana, para Debord (2012, p. 13). Ela deve prover ao homem o sentimento de unificação, pois, por ser parte da sociedade, o faz se sentir incluído nesta. Todavia, este sentimento é ilusório; a solidão é a marca desta civilização:

O sistema econômico fundado no isolamento é uma *produção circular do isolamento*. O isolamento fundamenta a técnica, e o processo técnico isola em retorno. Do automóvel à televisão, todos os *bens selecionados* pelo sistema espetacular são também armas para o reforço constante das condições de isolamento das ‘multidões solitárias’⁸⁰ (DEBORD, 2012, p. 25).

As “multidões solitárias” são a condição natural desta sociedade do espetáculo: embora pertencente a um mundo cuja densidade demográfica está sempre em ascendência, o indivíduo encontra-se cada vez mais desconectado do outro, com a televisão tornando-se uma autêntica arma para a manutenção desta alienação. Formulada nos anos 1960, a teoria de Debord não poderia ainda prever como os meios de comunicação de massa viriam a se expandir com os avanços tecnológicos. Sua teoria é facilmente aplicável ao contexto globalizado contemporâneo, com a onipresença da internet e a popularidade das redes sociais que, a despeito de sua função de promover a socialização, amplificou o sentimento de isolamento na coletividade, com o contato humano se dando por intermédio de telas de computador e celular.

Toda esta teorização concerne à questão da sociologia da adaptação, à maneira como a adaptação interage com o contexto espaço-temporal em que está sendo produzida. A adaptação não traduz a obra-fonte em sua totalidade; em parte, porque as transformações sociais de cada contexto influem em alterações da produção de cada obra – algo que, na adaptação, se torna especialmente patente na medida em que ela convida à comparação com uma obra realizada em um outro tempo e um outro espaço. Para Linda Hutcheon,

[é] bastante sugestivo pensar a adaptação narrativa em termos de permanência de uma história, seu processo de mutação e adequação (através da adaptação) a um dado meio cultural. [...] As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver; elas florescem (2011,

⁸⁰ “Le système économique fondé sur l’isolement est une *production circulaire de l’isolement*. L’isolement fonde la technique, et le processus technique isole en retour. De l’automobile à la télévision, tous les *bien sélectionnés* par le système spectaculaire sont aussi ses armes pour le renforcement constant des conditions d’isolement des « foules solitaires ».”

p. 58-59).

Destarte, na seção da metatextualidade, nos propomos a analisar a questão da adaptação de Altman enquanto representativa de determinadas condições de uma geração, a partir desta discussão sobre como os personagens reagem perante a música e a televisão. Observaremos, portanto, como estes temas foram prévia e posteriormente articulados em outras obras do cineasta de modo a iluminar melhor estas questões em *Short cuts*, assim como analisar uma possível complementaridade entre estes discursos. Portanto, se na seção da paratextualidade, nos propusemos a investigar a intertextualidade tecida entre as obras de Carver na adaptação, desta vez nos debruçaremos sobre uma intertextualidade entre os filmes do cineasta.

4. O HIPERTEXTO: O PROCEDIMENTO DA ADAPTAÇÃO

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.

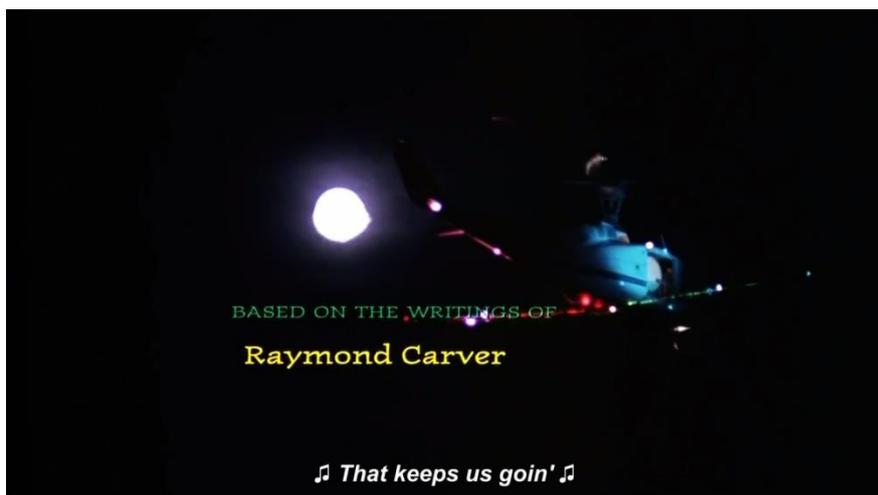
(Walter Benjamin, “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Teskov”⁸¹)

Até aqui, trabalhamos com elementos mais periféricos da adaptação de Carver por Altman – intertextos que Altman levanta para enriquecer e incorporar ao texto carveriano, aspectos que o paratexto ressalta de modo a preparar o espectador para a recepção de *Short cuts* (e como são ressignificados após a recepção), a relação crítica entre os intertextos e as obras listadas –, mas a hipertextualidade é a categoria que mais interessa diretamente aos estudos da adaptação (ALLEN, 2000, p. 109). Segundo Genette, a hipertextualidade seria “toda relação que une um texto B (que eu chamarei de hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de hipotexto) do qual ele *brota* de uma forma que não é a de comentário” (2010, p. 18).

Com efeito, Genette reconhece que, pela própria natureza da transtextualidade, todo texto termina por evocar um texto anterior, acabando por se tornar, conseqüentemente, um hipertexto. Dessa maneira, ele trabalha com a hipertextualidade como uma ligação mais expressa ou manifesta entre textos, que não dependa inteiramente da relação hermenêutica com o leitor: “quanto menos a hipertextualidade de uma obra é maciça e declarada, mais sua análise depende de um julgamento constitutivo, e até mesmo de uma decisão interpretativa do leitor” (GENETTE, 2010, p. 24). Muitas vezes, “a hipertextualidade se declara [...] por meio de um índice paratextual que tem valor contratual” (GENETTE, 2010, p. 23), o que termina por reforçar esta noção de coligação entre as categorias – no caso de *Short cuts*, por exemplo, é-nos anunciado nos créditos iniciais que o filme é “baseado em escritos de Raymond Carver” (assim como no pôster que analisamos na seção da paratextualidade), conforme mostra a seguinte imagem.

⁸¹ 1987, p. 205

Figura 5 – Créditos iniciais expondo o hipertexto.



Fonte: Frame retirado do filme.

Feito este preâmbulo, designamos o hipertexto de nosso trabalho o filme *Short cuts* e os hipotextos o conto “So much water so close to home” e o poema “Lemonade”.

Em um artigo para a *Cahiers du cinéma*, François Truffaut admite qualquer tipo de prática no processo de adaptação de uma obra para o cinema, como a citação a seguir demonstra: “Nenhuma regra é possível, cada caso é particular. Todos os cortes são permitidos exceto os golpes baixos [...] Inadmissíveis são a insipidez, o reducionismo, a suavização⁸²” (2014, p. 257). Essa visão altamente liberal do cineasta, ele mesmo um célebre e renomado adaptador de obras literárias para o cinema, não é a norma entre os críticos.

Nos primórdios do cinema, quando a adaptação fílmica de obras literárias se popularizou, muitos a encararam como algo inferior, como um “quebra-galho vergonhoso” (1991, p. 84), uma expressão concebida por André Bazin para descrever o tratamento que parte da crítica concede à adaptação. O termo “quebra-galho” é bastante significativo ao nos fornecer a impressão de algo fácil, de uma medida paliativa para a falta de imaginação em inovar ou ser original. Aquele que decide adaptar uma obra para o cinema enfrentará de imediato considerável hostilidade de críticos que defendem a “pureza” do cinema. Com a popularização crescente da adaptação de obras clássicas no meio cinematográfico, surgia entre os críticos um pensamento tentador de que o cinema estaria enfrentando um possível declínio (1991, p. 85-86).

⁸² “Aucune règle possible, chaque cas est particulier. Tous les coups permis hormis les coups bas [...] Inadmissibles sont l’affadissement, le rapetissement, l’édulcoration”

O que tal pensamento ignorava, no entanto, é que o processo de adaptação é algo presente desde os primórdios do cinema – como Aumont e Marie indicam, os irmãos Lumière já haviam adaptado desde 1895 uma série cômica ao realizarem sua curta-metragem *O regador regado* (2003, p. 11). Aliás, o empréstimo entre as diferentes formas artísticas é algo que invariavelmente se vê presente em toda a história da arte, algo que Bazin prova traçando diversos paralelos entre música, dança, teatro e pintura (1991, p. 84-85). Desejar que o cinema se desvincule de qualquer outro tipo de arte, que aspire a uma pureza é algo utópico e, portanto, impossível. Essa constante assimilação de elementos previamente originários de outras formas de arte é algo inevitável no contexto do cinema (cuja linguagem sempre foi heterogênea) e ignora o processo evolutivo da arte ao longo dos séculos.

Nesse aspecto, a adaptação se encontra como uma das divisões da intertextualidade – a diferença é que “reservamos um lugar especial para aqueles filmes que evidenciam sua relação ao anunciarem eles mesmos que são versões de algum conjunto padrão⁸³” (ANDREW, 2000, p. 29). Se, em sua argumentação a favor da adaptação, Bazin traçará este painel sobre diversos desenvolvimentos na história da arte, em Dudley Andrew teremos uma noção da prática da adaptação como algo mais ou menos presente em todos os filmes:

Em outras palavras, nenhum cineasta e nenhum filme (ao menos no modo representacional) responde imediatamente à própria realidade ou a sua visão interior. Todo filme representacional adapta um conceito anterior. De fato, o próprio termo *representação* sugere a existência de um modelo. Adaptações delimitam representações ao insistirem em um status cultural do modelo, na existência do modo do texto ou no que já foi textualizado. No caso daqueles textos explicitamente chamados de adaptações, o modelo cultural que o cinema representa é já valorizado como representação em outro sistema de signo⁸⁴ (2000, p. 29).

Assim, a diferença é que a adaptação não esconde a sua relação com outro texto, embora seja uma prática inevitável – exatamente como a intertextualidade. Encontramos respaldo a esta comparação em uma fala de Hutcheon, que afirma que “a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular” (2011, p. 29). Mas o que significa para o processo de recepção este anúncio? Hutcheon afirma que:

⁸³ “we reserve a special place for those films which foreground this relation by announcing themselves as versions of some standard whole”

⁸⁴ “In other words, no filmmaker and no film (at least in the representational mode) responds immediately to reality itself or to its own inner vision. Every representational film adapts a prior conception. Indeed, the very term *representation* suggests the existence of a model. Adaptation delimits representation by insisting on the cultural status of the model, on its existence in the mode of the text or the already textualized. In the case of those texts explicitly termed adaptations, the cultural model that the cinema represents is already treasured as a representation in another sign system.”

Para o leitor, espectador ou ouvinte, a adaptação como adaptação é inevitavelmente um tipo de intertextualidade se o receptor estiver familiarizado com o texto adaptado. É um processo dialógico contínuo [...] no qual comparamos a obra que já conhecemos àquela que estamos experienciando (2011, p. 45).

Através do uso da teoria de Bakhtin, fica evidente a importância da teoria da intertextualidade para o trabalho com adaptações – “com a ressalva de que elas [adaptações] são reconhecidas como adaptações de textos específicos” (HUTCHEON, 2011, p. 46). Mas é essa especificidade que permite um engajamento mais particular entre o espectador e o texto, pois “[s]e conhecemos esse texto anterior, sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experienciando diretamente” (HUTCHEON, 2011, p. 27).

É através da intertextualidade de Kristeva que Hutcheon e Robert Stam, ao escreverem suas teorias da adaptação, rebatem as noções de hierarquização comumente usadas no estudo de adaptações – Stam, em uma fala que em muito lembra Kristeva, diz que: “Qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos com que o outro texto já dormiu” (2006, p. 28). Bazin expande a discussão a um âmbito social, relacionando a depreciação às adaptações como uma prática elitista, a uma “idolatria à forma⁸⁵”, assim como uma concepção individualista do autor e da obra (2000, p. 22-23). Bazin argumenta, ainda, que a ascensão das massas foi concomitante à “emergência de uma forma artística para complementar esta ascensão: o cinema” (2000, p. 24), o que inspirou esse elitismo das classes mais altas. Hutcheon também partilha deste ponto de vista, indicando que, para alguns, “a literatura sempre possuirá uma superioridade axiomática sobre qualquer adaptação, por ser uma forma de arte mais antiga” (2011, p. 24).

Se a crítica comum à adaptação diz respeito ao fato de esta ser uma cópia, Stam argumenta: “Numa perspectiva derridiana, o prestígio aural do original não vai contra a cópia, mas é criado pelas cópias, sem as quais a própria ideia de originalidade perde o sentido” (2006, p. 22). Em outras palavras, para que provoque o interesse de alguém em adaptá-la, uma obra deve ter o seu valor, mas o *status* do original somente é elevado com a adaptação. Em uma fala que se alinha com esse pensamento, Bazin (1991, p. 93) afirma que as vendas de obras literárias que renderam adaptações são impulsionadas graças ao lançamento de adaptações ao cinema, numa prova clara de que a adaptação pode contribuir para a contínua permanência da obra original no cânone ou, no mínimo, para que não caia no esquecimento.

⁸⁵ “idolatry of form”

Retomemos a questão sobre aquilo que a adaptação traz para a experiência de quem conhece o texto-fonte: Hutcheon argumenta (2011, p. 25) que o prazer e o risco de uma adaptação encontram-se, em parte, na repetição (a outra parte, evidentemente, provém da mudança). Não se trata de querer que uma história continue eternamente, que é um desejo ao qual prequelas e sequências se filiam, mas o de ver estas histórias sendo recriadas (2011, p. 31). Este risco, sempre envolvido em um processo de adaptação, é relacionado às próprias expectativas do público, que desejam rever aquilo que a obra original traz.

Especificamente no caso de adaptações da literatura para o cinema, Hutcheon define (2011, p. 48) os modos de engajamento de cada uma, que dependem de estratégias e posições diferentes por parte do leitor/espectador: na literatura, o engajamento é realizado a partir do modo contar, que engaja o leitor no campo da imaginação, uma força altamente subjetiva guiada pelas palavras. Ela permite, por exemplo, um controle na maneira como seguimos a história: podemos parar a leitura em qualquer momento ou retroceder ou avançar nela de qualquer maneira. No cinema, por outro lado, a imagem já é criada para o espectador, que precisa saber ler aquilo que as imagens conotam; a imagem prossegue em um fluxo inexorável, não se submetendo às forças de quem a vê. Para resumir esse ponto, referimos a uma fala de Stam: “a adaptação traz o romance ‘à vida’, ou de um modelo ‘ventriloqual’, onde o filme ‘empresta voz’ aos personagens mudos do romance, ou de um modelo alquímico’, onde a adaptação se transforma em ouro” (2006, p. 27).

Estas divergências de modo evocam diversas outras críticas à adaptação, a começar pela impossibilidade de fidelidade, talvez a questão mais polêmica de todas: na visão tradicional, tudo procede como se a adaptação devesse apreender ou manter-se sob a sombra do texto-fonte. Esta é uma demanda refutada completamente por Bazin: “fidelidade a uma forma, literária ou outra, é ilusória: o que importa é a equivalência em significado às formas” (2000, p. 20). Andrew, por sua vez, problematiza este tema ao comentar a respeito de dois tipos de fidelidade: à letra e ao espírito. A primeira seria aquela em que o texto original seria tratado apenas como um roteiro, como se “[o] esqueleto do original pudesse, mais ou menos completamente, se tornar o esqueleto de um filme⁸⁶” (ANDREW, 2000, p. 32).

A fidelidade ao espírito seria bem mais difícil, com muitos argumentando ser absolutamente impossível, por se tratar da substituição de todo um sistema de signos verbais por signos cinematográficos. Andrew resume estes signos da seguinte forma:

⁸⁶ “[t]he skeleton of the original can, more or less thoroughly, become the skeleton of a film”

Geralmente, o filme funciona da percepção em direção à significação, de fatos externos a motivações interiores e consequências, da maneira como o mundo nos é dado ao significado da história removida do mundo. A ficção literária funciona de forma oposta. Ela começa com signos (grafemas e palavras), construindo proposições que tentam desenvolver a percepção. Como o produto da linguagem humana, ela naturalmente trata de motivações e valores humanos, buscando exteriorizá-las no mundo, elaborando um mundo a partir da história⁸⁷ (2000, p. 32).

A partir desta problematização das diferenças entre os sistemas de signos de cada forma artística, Andrew inevitavelmente chega à conclusão de Bazin sobre uma busca por equivalência de significado. Para ele, a possibilidade da adaptação é sempre viável, pois ambos trabalham com códigos narrativos e, inevitavelmente, compartilham de um destino comum: “são condenados à conotação⁸⁸” (2000, p. 34).

Hutcheon vai além, ao desmistificar esta noção de fidelidade, apontando para a heterogeneidade da linguagem cinematográfica como uma resposta: “é possível criar correlativos visuais e auditivos para eventos interiores, e o cinema de fato tem a seu dispor várias técnicas” (2001, p. 93). Em nossa análise da intertextualidade e da paratextualidade, ressaltamos ao menos dois, a música e a montagem, que ela reconhece como possibilidades: “[o] som nos filmes pode ser usado para conectar estados interiores e exteriores de um modo menos explícito do que em associações de câmera” (2001, p. 71).

Em virtude desta diversidade da linguagem cinematográfica, Hutcheon pondera quem seria(m) o(s) verdadeiro(s) adaptador(es) em um filme: em princípio, pode-se pensar no roteirista, que, afinal, é o responsável (ao menos em tese) por deslocar o texto literário para o primeiro estágio da linguagem cinematográfica e, portanto, lida mais diretamente com signos verbais, elaborando o enredo, os personagens e os diálogos. No entanto, Hutcheon contempla outras alternativas (2001, p. 119-120), tais como o compositor musical (cuja música “reforça as emoções ou provoca as reações do público”), os atores (que “incorporam e dão existência ao material da adaptação”), o montador (que “percebe e cria o todo de uma maneira que ninguém mais pode fazer”). É por esta razão que trabalhar apenas com uma categoria narrativa da adaptação resultaria em uma análise pobre ou inviável, que trairia a multiplicidade de códigos inerentes ao cinema.

⁸⁷ “Generally film is found to work from perception toward signification, from external facts to interior motivations and consequences, from the givenness of a world to the meaning of a story cut out of that world. Literary fiction works oppositely. It begins with signs (graphemes and words), building to propositions that attempt to develop perception. As a product of human language it naturally treats human motivations and values, seeking to throw them out onto the external world, elaborating a world out of a story.”

⁸⁸ “being condemned to connotation.”

Mas é claro que o diretor, por sua posição elevada na hierarquia da construção do filme, está posicionado em outro patamar:

O Rei-Sol, é claro, é o diretor. Peter Wollen argumenta que o diretor, como auteur, nunca é somente outro adaptador: ‘o diretor não está subordinado a nenhum outro autor; sua fonte é apenas um pretexto que fornece catalisadores, cenas que usam suas próprias preocupações para produzir uma obra radicalmente nova’ (2001, p. 121).

Assim, a voz do diretor é instrumental na adaptação. Altman, por exemplo, justifica determinadas mudanças nos escritos de Carver através das diferenças nas sensibilidades de ambos (1993, p. 10). A fala de Altman nos leva a crer numa certa liberdade do autor com relação ao texto original – não deve haver uma anulação de uma voz em detrimento da outra, mas sim um encontro de ambas as vozes. “Adaptadores são primeiramente intérpretes, depois criadores” (2011, p. 43), afirma Hutcheon, e é fascinante pensar em nossa recepção da adaptação como uma leitura em segundo grau, uma leitura da leitura empreendida pelo adaptador.

Há ainda uma questão sociológica envolvida na adaptação, a qual trabalhamos na seção da metatextualidade: o texto-fonte é, muitas vezes, retomado pela adaptação em épocas dissimilares à de sua publicação, o que adiciona uma nova dimensão à análise, pois “[u]ma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe no vazio” (HUTCHEON, 2001, p. 192). Andrew refina esta ligação ao considerar o *estilo* do período e uma adaptação, afirmando que “a análise de adaptações nos leva a uma investigação de estilos de filme e períodos em relação a estilos de literatura e diferentes períodos⁸⁹” (2000, p. 34).

A discussão de contexto, tempo e espaço em Hutcheon é vasta, englobando questões que variam da materialidade da mídia aos temas em voga deste período, passando pela escalação do elenco (2001, p. 192-194) – podemos refletir, por exemplo, o que representa para *Short cuts* ter uma atriz como Andie MacDowell no elenco, bastante em voga nos anos 90, porém essencialmente ausente de grandes produções no contexto contemporâneo.

“A adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2001, p. 28): de alguma maneira, haverá sempre uma modificação do texto-fonte, independentemente da vontade do autor. É algo inerente à própria transcodificação da obra para uma nova forma,

⁸⁹ “adaptation analysis ultimately leads to an investigation of film styles and periods in relation to the literary styles of different periods.”

um novo meio artístico. A partir de Kamilla Elliott, Hutcheon observa que “a adaptação comete a heresia de mostrar que a forma (expressão) pode ser separada do conteúdo (ideias) – algo que as principais teorias estéticas e semióticas questionam ou negam” (2001, p. 32). Seguindo este mesmo raciocínio, Bazin faz uma especulação sobre o futuro da adaptação:

[É] possível imaginar que estamos nos movendo em direção a um reino da adaptação em que a noção de unidade da obra de arte, se não a noção do próprio autor, será destruída. Se o filme que foi feito de *Ratos e homens*, de Steinbeck [...] houvesse sido bem sucedido [...] o crítico (literário?) do ano 2050 encontraria não um romance de onde uma peça e um filme foram “feitos”, mas um único trabalho refletido em três formas de arte, uma pirâmide artística com três lados, todos iguais aos olhos do crítico. A “obra” seria então um ponto ideal no topo desta figura, que seria ela mesma uma construção idealizada. A precedência cronológica de uma parte sobre a outra não seria um critério estético da mesma forma que a precedência cronológica de um gêmeo sobre o outro não é um critério genealógico⁹⁰ (2000, p. 26).

De nossa parte, esclarecemos que nossa postura diante destas obras não será de outorgar a um texto uma posição de superioridade em relação ao outro que veio posteriormente, já que não acreditamos neste tipo de posicionamento ao se analisar adaptações. Como já antecipamos alguns aspectos da adaptação nas seções anteriores (e ainda contemplaremos mais um na seção seguinte), reservamos para a análise da hipertextualidade os elementos direta e especificamente relacionados à narrativa, o que inclui a construção de personagens e focalização, de “So much water so close to home” e “Lemonade” em *Short cuts*. Trabalharemos aqui a problematização com que nos deparamos em nossas pesquisas preliminares sobre as diferentes versões do conto, as alterações de um texto para o outro e, enfim, o que o filme incorpora de cada uma das versões.

⁹⁰ “[I]t is possible to imagine that we are moving toward a reign of the adaptation in which the notion of the unity of the work of art, if not the very notion of the author himself, will be destroyed. If the film that was made of Steinbeck’s *Of Mice and Men* [...] had been successful [...], the (literary?) critic of the year 2050 would find not a novel out of which a play and a film had been ‘made’, but rather a single work reflected through three art forms, an artistic pyramid with three sides, all equal in the eyes of the critic. The ‘work’ would then be only an ideal point at the top of this figure, which itself is an ideal construct. The chronological precedence of one part over another would not be an aesthetic criterion any more than the chronological precedence of one twin over the other is a genealogical one.”

5. O ARQUITEXTO: O REALISMO NA ARTE CINEMATOGRAFICA E LITERARIA

*Acreditamos dever prevenir o Público que, apesar do título desta Obra e o que diz o Redator em seu Prefácio, não garantimos a autenticidade desta Compilação, e que nós temos mesmo fortes razões a pensar que não se trata de nada além de um Romance.*⁹¹

(Aviso do Editor em *Ligações Perigosas*)

A quinta e última categoria concebida por Genette é a arquitextualidade, que em *Introduction à l'architexte*, diz respeito a uma “relação de inclusão que une cada texto a diversos outros tipos de discursos dos quais ele advém. Aqui se observam os gêneros e suas determinações: temáticas, modais, formais e outras (?)”⁹² (1979, p. 127). Em *Palimpsestos*, ele define a arquitextualidade como “uma relação completamente silenciosa, que, no máximo, articula apenas uma menção paratextual [...] de caráter puramente taxonômico”; seria o caso, por exemplo, de textos como *A náusea*, de Jean-Paul Sartre, que trazia o subtítulo taxonômico *Um romance* em sua primeira publicação, ou mesmo *A divina comédia*, que em seu título evoca a questão de seu próprio gênero (2010, p. 17).

Cooptamos, portanto, a análise do subtítulo brasileiro *Cenas da vida* para pensarmos o realismo do filme: ainda que seja um paratexto adicionado pela distribuidora brasileira provavelmente para facilitar a comercialização do filme (uma prática comum entre as traduções brasileiras de título que decidem manter em sua língua original, mas acoplam um subtítulo explicativo), ele “orienta e determina o ‘horizonte de expectativas’ do leitor e, portanto, a leitura da obra” (GENETTE, 2010, p. 17).

Embora o termo “realismo” seja associado à escola literária do século XIX, a “fidelidade ao real”, conforme aponta Roman Jakobson, era o objetivo de muitas outras escolas artísticas, que variam do romantismo ao classicismo, passando pelo futurismo e expressionismo. O uso do termo para denominar a escola literária a qual pertencem autores como Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Honoré de Balzac (no caso da França), Liev

⁹¹ “Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu’em dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l’authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n’est qu’un Roman.” (2017, p. 23)

⁹² “relation d’inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit. Ici viennent les genres, et leurs déterminations déjà entrevues : thématiques, modales, formelles, et autres (?)”

Tolstói, Nikolai Gogol (no caso da Rússia), entre outros, não implica que o real não existe nas outras escolas, mas sim que estes autores imprimiram uma ruptura dos traços que predominavam nelas, sejam de ordem estética ou ideológica (JAKOBSON, 1970, 120). Assim, um dos temas prevalentes de Jakobson em seu ensaio “Do realismo na arte” é esta pluralidade de significados do real e, além disso, como esta concepção do real no texto é uma construção destes autores, a partir de convenções que rompem com o que veio antes. Em Roland Barthes, o realismo é “um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão ubíqua que não notamos como ela estrutura o modo de contar histórias burguês⁹³” (*apud* WOOD, 2008, p. 136). Ou, ainda, para uma discussão no contexto cinematográfico, “obter uma impressão de realidade é trabalhar a analogia entre o referente no real e a imagem do filme⁹⁴” (PRÉDAL, 2006, p. 35).

Em nossa discussão sobre a intertextualidade, ressaltamos como esta é uma noção reforçada por Michael Riffaterre em seu conceito de ilusão referencial:

Referência [...] implica exterioridade: o referente é a ausência que a presença dos signos compensa; ela pressupõe uma prova exterior ou uma evidência de fato que permite ao leitor verificar a retidão das palavras. A existência de uma realidade não verbal fora do universo das palavras é inegável. Entretanto, a crença ingênua em um contato ou uma relação direta entre palavras e referentes é uma ilusão, e isto por duas razões: uma, geral, válida para todos os fatos da língua; a outra, própria à literatura (2015, p. 92).

Assim, com Riffaterre, “a ilusão referencial substitui a realidade por sua representação⁹⁵” (2015, p. 93), mas o texto não se refere ao real, ele apenas o reconstrói em seu interior. Feitas estas considerações de que o real é uma representação do próprio texto e que nossa concepção do realismo é associada a uma escola literária em particular, podemos, então, analisar quais traços foram difundidos por Flaubert e outros autores.

Em seu ensaio “L’effet du réel”, Roland Barthes examina aspectos soltos na prosa flaubertiana que, segundo ele, não trazem qualquer significância em especial: não se articulam para a progressão narrativa, não adicionam texturas para a confecção de uma atmosfera, não agregam à construção do personagem, não contribuem para um discurso ideológico, não constituem, enfim, objetos da “ordem do notável⁹⁶” (2015, p. 82). Esta aparente “inutilidade”

⁹³ “a system of conventional codes, a grammar so ubiquitous that we do not notice the way it structures bourgeois storytelling”

⁹⁴ “obtenir une impression de réalité, c’est en effet travailler l’analogie entre le référent dans le réel et l’image du film”

⁹⁵ “l’illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation

⁹⁶ “ordre du notable”

de determinados elementos leva Barthes a refletir quanto à estética da descrição no romance flaubertiano, que não se curva a uma seleção criteriosa do que se constitui importante na sua descrição, soando mesmo “tirânica” na maneira inabalável com que detalhes ínfimos ganham a atenção da narração (2015, p. 84-85).

Tal abordagem do narrador em Flaubert é algo que, segundo Barthes, simboliza uma “resistência ao sentido”, pois, seguindo o modelo da narrativa histórica, a não pertinência destes detalhes contribui para a impressão de que “aquilo realmente aconteceu”, autenticando o real. De acordo com Barthes, “o ‘real’ é reputado como bastando-se por si mesmo, sendo forte o bastante para desmentir toda ideia de ‘função’, sua enunciação não tem necessidade alguma de ser integrada dentro de uma estrutura e que o ‘haver estado lá’ das coisas é um princípio suficiente da palavra⁹⁷” (2015, p. 87). Assim, estes elementos soltos na prosa de Flaubert “não dizem outra coisa exceto ‘*nós somos o real*’; é a categoria do ‘real’ [...] que é então significada⁹⁸” (BARTHES, 2015, p. 89).

A narração realista instaura sua impressão de objetividade ao não ser processada, filtrada por um narrador que seleciona aquilo que lhe parece conveniente ou relevante de dizer e que, desta maneira, estaria impondo sua visão de mundo, sua subjetividade, sua própria voz. É por essa razão que Barthes traça uma comparação com o discurso histórico, que, na escrita, é o referencial para a narrativa flaubertiana, já que, supostamente, deve reportar o que de fato ocorreu no mundo real (2015, p. 86-87).

Esta prática da prosa realista, da qual Flaubert é considerado um dos exemplos mais notórios, é também notada por Jakobson: “[o]s adeptos da nova escola consideram os traços inessenciais como uma característica mais real do que aqueles usados na tradição precedente” (1970, p. 122). Se Barthes contempla exemplos na esfera da estética – a descrição de um objeto do cenário em *Um coração simples* ou, de maneira mais geral, no detalhamento da cidade de Rouen em *Madame Bovary* –, Jakobson observa também a inutilidade de determinados eventos narrativos e até mesmo personagens: “em Gogol, em Dostoievski, em Tolstoi, o herói se encontrará de início com alguém absolutamente inútil à fábula”. Trata-se do que Jakobson chama de “espessamento” da narrativa, que “se realiza fora da intriga e mesmo a elimina” (1976, p. 125). A partir de Jakobson, podemos inferir que a narrativa realista não buscaria o drama ou o conflito tão abertamente quanto outrora fizeram outras

⁹⁷ “le <<réel>> est réputé se suffire à lui-même, qu’il est assez fort pour démentir toute idée de <<fonction>>, que son énonciation n’a nul besoin d’être intégrée dans une structure et que l’avoir-été-là des choses est un principe suffisant de la parole.”

⁹⁸ “ne disent finalement rien d’autre que ceci: nous sommes le réel; c’est la catégorie du <<réel>> [...] qui est alors signifiée”

escolas – que, aliás, se contentaria em segmentos essencialmente destituídos de conflito ou afastados do conflito principal.

Jakobson também verifica um outro desdobramento da busca incansável do realismo pelo detalhe, a saber, a acentuação de um novo traço. Para tanto, seria necessário diminuir o reconhecimento do objeto, incorrendo em possíveis exageros, mas que seriam justificados na medida em que eles mostram o objeto sob um novo ângulo. “É necessário deformar sua aparência precedente [do objeto], colori-lo como se colore as preparações para observá-lo no microscópio” (JAKOBSON, 1976, p. 126). O efeito do real seria alcançado por esta coloração na medida em que aumenta a sensorialidade do objeto: ele se torna mais sensível, mais visível, mais palpável (JAKOBSON, 1970, 126).

Para James Wood, foi esta atenção de Flaubert ao detalhe que revitalizou o romance, cuja prosa

privilegia um alto grau de observação visual; ela mantém uma compostura não sentimental e sabe como se retirar, como um bom mordomo, de comentário supérfluo; ela julga boa e má neutralidade; ela busca a verdade, mesmo sob pena de nos repelir; e as digitais do autor em tudo isso são, paradoxalmente, rastreáveis, mas não visíveis⁹⁹ (2008, p. 32).

Um dos aspectos importantes do realismo de Flaubert é apagar as marcas próprias da manipulação da ficção através da impessoalidade de sua prosa, cuja compilação de detalhes se acumula como a vida (WOOD, 2008, p. 33). Esta impessoalidade da prosa, resultante da objetividade, que já discutimos em Barthes, traz reverberações na maneira com o narrador não confere diferentes graus de importância ou de significação ao que ele observa. Dessa maneira, o narrador de Flaubert não distingue, por exemplo, entre detalhes de ordem habitual ou de ordem dinâmica: “os detalhes de Flaubert pertencem a diferentes assinaturas do tempo, algumas instantâneas e algumas recorrentes, porém todas são representadas juntas como se estivessem acontecendo simultaneamente¹⁰⁰” (WOOD, 2008, p. 34). Este tratamento indiscriminado de eventos narrativos também se reflete na maneira com que Flaubert não ressalta o drama daquilo que é comum:

⁹⁹“it privileges a high degree of visual noticing; that it maintains an unsentimental composure and knows how to withdraw, like a good valet, from superfluous commentary; that it judges good and bad neutrally; that it seeks out the truth, even at the cost of repelling us; and that the author’s fingerprints on all this are, paradoxically, traceable but not visible.”

¹⁰⁰ “Flaubert’s details belong to different time signatures, some instantaneous and some recurrent, yet they are smoothed together as if they are all happening simultaneously.”

o terrível e o regular serão notados ao mesmo tempo – pelo herói ficcional e/ou pelo escritor – e, de alguma forma, não existe qualquer diferença importante entre as duas experiências: todo detalhe é de alguma maneira anestésico e impacta o *voyeur* traumatizado de alguma forma¹⁰¹ (WOOD, 2008, p. 35).

Assim, o realismo não permite que haja uma maior atenção ao trágico; aliás, é justamente a inflexibilidade com que o narrador assimila tudo de uma mesma forma homogênea que ressalta o drama em Flaubert, pois o drama torna-se naturalizado através de sua associação com o ordinário, não irrompendo como algo moldado por uma força criativa maior. Nesse aspecto, podemos verificar como as rupturas do realismo com as outras escolas também se deram por ordem ideológica, algo que Todorov aponta em seu artigo “Uma comunicação inesgotável”. A partir das correspondências amistosas entre Flaubert e George Sand, Todorov aponta para a filosofia pessimista de Flaubert, que associava a busca pela verdade com “a representação da face negra do mundo”: utilizando Flaubert como exemplo, Todorov nota como a ideologia predominante na escola realista se aproximaria do niilismo, um desprezo pela humanidade que era parte da filosofia de Flaubert (TODOROV, 2007, p. 87).

Ezra Pound, por sua vez, nos reencaminha para o prefácio de *Germinie Lacerteux* como “a mais sucinta colocação dos pontos de vista dos realistas do século XIX” (2013, p. 79). Ao averiguarmos o texto dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, encontramos um dos exemplos mais diretos desta ruptura com a representação da felicidade como algo falso, uma ideia associada ao romantismo:

[o] público ainda ama as leituras inofensivas e consoladoras, as aventuras que terminam bem, as imaginações que não incomodam nem sua digestão nem sua serenidade: este livro, com sua triste e violenta distração, foi feito para contrariar seus hábitos e contrariar sua higiene¹⁰² (GONCOURT, p. 5-6).

Todavia, não se trata, para os Goncourt, de confeccionar uma obra que almeje chocar o público leitor, mas sim de dar espaço a outros tipos de representações sociais no romance – um gênero predominantemente associado à burguesia – e que vivenciam uma realidade mais bruta e impiedosa que aquela retratada habitualmente pela ficção. Como Flaubert, os

¹⁰¹ “the awful and the regular will be noticed at the same time—by the fictional hero, and/or by the writer—and that in some way *there is no important difference between the two experiences*: all detail is somewhat numbing, and strikes the traumatized voyeur in the same way”

¹⁰² “Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion ni sa sérénité : ce livre, avec sa triste et violente distraction, est fait pour contrariar ses habitudes et nuire à son hygiène.”

Goncourt justificam esta abordagem a partir de uma busca pela verdade: “[o] público ama os romances falsos: este é um romance verdadeiro¹⁰³” (GONCOURT, p. 5), proclamam categoricamente os Goncourt neste prefácio. O romance teria então o papel de conscientizar o leitor desta realidade social “da rua”; ele teria, como Todorov salienta, um “efeito moral” sobre o leitor (2013, p. 85).

Voltemos agora nossa discussão para o realismo no cinema com uma afirmação de Wood, que verifica, na narração de Flaubert, uma propriedade cinematográfica: “Flaubert parece esquadrihar as ruas indiferentemente, como uma câmera. Assim como, quando assistimos a um filme, não notamos o que foi excluído, também não notamos o que Flaubert escolhe não notar¹⁰⁴” (2008, p. 32). A partir desta fala, podemos já elucidar algumas características do realismo no cinema, a começar pela objetividade do dispositivo, a câmera, que se encontra no cerne destas discussões.

Em seu artigo “Ontologia da imagem fotográfica”, André Bazin afirma que esta objetividade constituía a própria originalidade da fotografia, cuja “gênese automática subverteu radicalmente a psicologia da imagem. A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (1991, p. 22). Nesse aspecto, Bazin ressalta um aspecto importante – a objetividade da máquina age psicologicamente em nossa crença no real que ela retrata:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser outro objeto. [...] A fotografia se beneficia de uma transparência de realidade da coisa para a sua reprodução. O desenho o mais fiel pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito de nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade (1991, p. 22).

Mas a crença no real decorre também do movimento da imagem, que “é certamente o caráter mais específico e mais importante da imagem fílmica”, provocando no espectador uma “crença na existência objetiva do que aparece na tela” (MARTIN, 2013, p. 22). O movimento proporciona uma “densidade, um volume que elas [as coisas] não têm na foto fixa” (AUMONT, 2016, p. 149), pois não podemos esquecer que a imagem cinematográfica é achatada, sendo o movimento que provoca a ilusão de profundidade.

Com Bazin, encontraremos uma rica discussão sobre o realismo no cinema que

¹⁰³ “Le public aime les romans faux : ce roman est un roman vrai.”

¹⁰⁴ “Flaubert seems to scan the streets indifferently, like a camera. Just as when we watch a film we no longer notice what has been excluded, what is just outside the edges of the camera frame, so we no longer notice what Flaubert chooses *not* to notice.”

perpassa toda uma sistematização entre as relações de cinema e teatro, pintura e romance literário, assim como elementos específicos da linguagem cinematográfica, como a montagem. A partir da relação com a pintura, Bazin definiu as possibilidades espaciais do cinema: enquanto a moldura da pintura delimitaria um espaço centrípeto, na tela do cinema, o espaço é de caráter centrífugo. Em outras palavras, “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no espaço” (1991, p. 173).

Esta propriedade particular do cinema resultaria diretamente em um enriquecimento da impressão de realismo, ao não confinar todo o espaço da ação aos limites da tela, como ocorre na moldura da pintura; o espaço do filme não se encerra na tela, ele escoar por todos os lados e direções; o que a câmera filma é apenas um fragmento capaz de sugerir todo um universo, seja pelo uso do som (que, ao contrário da imagem, é construído para contemplar tudo o que não vemos diretamente também) ou por relações de campo e contracampo. A partir da continuidade do movimento da imagem cinematográfica, quando a câmera foca em um outro fragmento, aquele anterior não é apagado, mas permanece subentendido fora do campo de visão da câmera.

A partir desta noção de fragmentação, estamos próximos à discussão que empreendemos sobre a montagem na seção da paratextualidade. Com Bazin, observamos que este é o procedimento “anti-cinematográfico por excelência”, pois ele tem a função de fragmentar o espaço: “[a] especificidade cinematográfica [...] reside, ao contrário, no mero respeito fotográfico à unidade de espaço” (1991, p. 59). Isto o leva a formular uma lei para a proibição do uso excessivo da montagem:

é preciso que o imaginário tenha na tela a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada aí dentro de limites precisos, sob pena de atentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica. [...] [M]e parece que poderíamos estabelecer em lei estética o seguinte princípio: “Quando o essencial de um acontecimento depende de uma presença simultânea de dois ou mais fatores da ação, a montagem fica proibida”. Ela retoma seus direitos a cada vez que o sentido da ação não depende mais da contiguidade física, mesmo se ela é implicada (1991, p. 60; 62).

O fascinante desta análise de Bazin é que ele utiliza como parâmetro os filmes infantis de Albert Lamorisse (mais conhecido como o diretor do clássico de 1959, *O balão vermelho*). Apesar de suas narrativas fantasiosas, Bazin não teme em dizer que “[a] credibilidade deles está certamente ligada a seu valor documental” (1991, p. 59). Mas este valor documental, evidentemente, não aniquila a ficcionalidade da narrativa; ele está associado à encenação

desta, cujo desenvolvimento no espaço não fragmenta as esferas do real e do imaginário e sim as une dentro do plano. Se isto se mostra particularmente enriquecedor nos filmes de Lamorisse, é claro que para documentários, de fato, se torna imperativo, para que haja a impressão de que os fatos se desdobraram diretamente em frente à câmera (BAZIN, 1991, p. 63).

Da mesma forma, o uso da montagem teria uma repercussão na sensibilidade do tempo no filme, pois “a expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem” (BAZIN, 1991, p. 64). A síntese do pensamento de Bazin contra o excesso da montagem não resvala necessariamente num privilégio do plano-sequência¹⁰⁵ – ele chega até mesmo a argumentar que *Festim diabólico*, de Alfred Hitchcock, “poderia indiferentemente ter tido uma decupagem clássica” (1991, p. 62) –, nem de renunciar ao uso da montagem inteiramente, que adiciona camadas de expressividade à recepção do filme, mas de evitá-la enquanto uma trucagem, uma facilidade: “o público exige hoje acreditar no que vê” (BAZIN, 1991, p. 35).

É aqui que chegamos a um conceito importante em Bazin: a transparência. O uso da montagem não é proibido em sua totalidade, mas, para preservar a impressão de realidade da imagem, ele deve ser mascarado, pois as rupturas mais evidentes da montagem permitem que ele veja a si enquanto filme. Segundo Bazin,

[q]ualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados ‘planos’, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama ‘decupagem’ de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea (*apud* AUMONT, 2016, p. 74).

O real está baseado na crença do público e o uso indiscriminado da montagem corre o risco de ferir a psicologia da imagem cinematográfica, sendo necessário um pensamento criterioso em onde e como empregá-la.

Ainda aprofundando-se nas relações do espaço cinematográfico com o realismo, Bazin desenvolve um argumento que valoriza a profundidade de campo como um recurso que

¹⁰⁵ A ausência do corte no plano-sequência não necessariamente exclui o uso da montagem. Como observamos na segunda subseção, a acepção moderna da montagem também inclui uma articulação entre dois ou mais elementos dentro do mesmo plano. É importante salientar que, ao comentar sobre a montagem, Bazin se refere ao tipo mais específico que faz uso do *raccord*.

potencializaria a relação do espectador com a imagem em diversos níveis:

a profundidade de campo coloca o espectador numa relação com a imagem mais próxima do que a que ele mantém com a realidade. Logo, é justo dizer que, independente do seu próprio conteúdo, sua estrutura é mais realista [...] ela implica, por conseguinte, uma atitude mental mais ativa e até mesmo uma contribuição positiva do espectador à *mise-en-scène*. Enquanto que, na montagem analítica, ele só precisa seguir o guia, dirigir sua atenção para a do diretor, que escolhe para ele o que deve ser visto, lhe é solicitado um mínimo de escolha pessoal. De sua atenção e de sua parte depende em parte o fato de a imagem ter um sentido (1991, p. 77).

Utilizando os filmes de Jean Renoir, Orson Welles e William Wyler como parâmetros, Bazin observa o uso da profundidade como um elemento que mais se aproxima do real por permitir que a imagem não seja diretamente significada ao espectador; a imagem abre-se, assim, para permitir a ele escolher em qual elemento deseja se concentrar, ao invés de sua atenção ser controlada pela montagem. A imagem, desta maneira, “conserva o seu mistério”, a ela é restituída “o sentido de ambiguidade do real” (BAZIN, 1991, p. 79) por permitir que adentre uma diversidade de signos – da forma como ocorre naturalmente na vida, em que o sentido das imagens não nos é entregue, mas nós que exercemos o poder de escolha do que desejamos extrair delas, conforme Aumont explica (2016, p. 72). Novamente, o sentimento de objetividade é engrandecido, pois permite uma acumulação de detalhes na tela, “de integrar o tempo real das coisas, a duração dos eventos” (BAZIN, 1991, p. 81).

Para finalizar, ao trabalhar com uma comparação entre teatro e cinema, Bazin vai novamente ressaltar a questão da abertura com o mundo do espaço fílmico em oposição ao espaço teatral: “A ilusão não está fundada no cinema, como no teatro, em convenções tacitamente admitidas pelo público, mas, ao contrário, no realismo imprescritível do que lhe é mostrado” (1991, p. 149-150). O espaço teatral é centrado nas limitações materiais da arquitetura do palco; ele se volta, como na pintura, para seu interior. É por essa razão que, no teatro, a presença de atores é obrigatória, mas no cinema, é facultativa: há cinema no prosaico, “uma porta que bate, uma folha ao vento” (1991, p. 145).

Em contrapartida, a presença dos atores é justamente o trunfo do teatro com relação ao cinema, pois “o cinema pode acolher todas as realidades, exceto a presença física do ator” (BAZIN, 1991, p. 140). No teatro, vê-se o ator diretamente diante da plateia, sua presença é sentida temporal e espacialmente, como a mesma de quem assiste ao ator. No cinema, a presença do ator ainda existe, mas de maneira diferente: o cinema “faz isso à maneira de um espelho (que, é ponto pacífico, substitui a presença daquilo que se reflete nele), mas de um espelho com reflexo diferido, cujo aço retivesse a imagem” (BAZIN, 1991, p. 141-142).

Os estudos de Bazin ainda se voltarão com mais detalhes à escola do neorealismo italiano – guardaremos os elementos específicos desse estudo para nossa análise de *Short cuts*, que nos será muito útil na medida em que ele compara o neorealismo com o romance americano. Nesta seção, tentamos expor, em linhas gerais, as características mais marcantes do discurso realista no cinema e na literatura. Na análise que empreenderemos no próximo capítulo, articularemos a teoria até então discutida com o *corpus* selecionado, em que observaremos como, no processo de adaptação de Altman, os signos e as convenções do realismo da literatura empregados por Carver foram traduzidos para aqueles advindos do cinema.

CAPÍTULO II: FAZENDO SOPA DE CARVER: UMA ANÁLISE DAS CINCO CATEGORIAS DA TRANSTEXTUALIDADE EM *SHORT CUTS – CENAS DA VIDA*

Em linhas gerais, *Short cuts* distribui nove contos e um poema de Raymond Carver em nove núcleos distintos, os quais sistematizaremos a seguir conforme foram ordenados no livro:

- 1) “Neighbors”: a história de um casal que toma conta do apartamento de seus vizinhos e experiencia um desejo de viver a vida deles ao passar cada vez mais tempo naquele apartamento. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Bill (Robert Downey, Jr.) e Honey Bush (Lili Taylor) no filme.
- 2) “They’re not your husband”: a história de um homem que escuta sua mulher ser debochada por outros homens e a convence a emagrecer. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Doreen (Lily Tomlin) e Earl Pigott (Tom Waits).
- 3) “Vitamins”: a história de um homem casado que sai com outra mulher, que é assediada durante esse encontro. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Jerry (Chris Penn) e Lois Kaiser (Jennifer Jason Leigh).
- 4) “Will you please be quiet, please?”: a história de um casal cujo marido fica obcecado com a ideia de que sua esposa já o traiu. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Ralph (Matthew Modine) e Marian Wyman (Julianne Moore).
- 5) “So much water so close to home”: a história de uma mulher cujo marido viaja com amigos para pescar e descobre o cadáver de uma jovem no rio. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Claire (Anne Archer) e Stuart Kane (Fred Ward).

- 6) “A small good thing”¹⁰⁶: a história de um casal cujo filho é atropelado e passa a receber ligações ameaçadoras enquanto o filho está no hospital. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Ann (Andie MacDowell) e Howard Finnigan (Bruce Davison).
- 7) “Jerry and Molly and Sam”¹⁰⁷: a história de um homem que odeia o cachorro de sua família e resolve abandoná-lo do outro lado da cidade. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Sherri (Madeleine Stowe) e Gene Sheppard (Tim Robbins).
- 8) “Collectors”¹⁰⁸: a história de um vendedor de aspirador de pó que vende de porta em porta. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Stormy (Peter Gallagher) e Betty Weathers (Frances McDormand).
- 9) “Tell the women we’re going”¹⁰⁹: a história de dois homens casados que avistam duas mulheres em uma estrada e resolvem paquerá-las. Este conto mais se aproxima do núcleo dos personagens Jerry e Lois Kaiser e Bill e Honey Bush.
- 10) “Lemonade”¹¹⁰: um poema em que o eu-lírico lamenta a morte do filho de um conhecido. Este poema mais se aproxima do núcleo dos personagens Ann e Howard Finnigan.

Além disso, também encontramos um núcleo envolvendo a cantora de jazz Tess Trainer (Annie Ross) e sua filha violoncelista Zoe (Lori Singer), cujo relacionamento difícil é marcado pelo suicídio do marido/pai. Este núcleo não possui conexão direta com qualquer texto de Carver, embora, como discutiremos ao longo do trabalho, possamos identificá-lo com “So much water so close to home” e “Lemonade”. Alguns críticos o interpretam como uma homenagem de Altman à esposa de Carver, Tess Gallagher: em uma entrevista sobre o filme, ela comenta que a personagem “foi um grande presente para mim”¹⁰⁷ (STEWART, 1993) e que se identificava com o temas de viúve da personagem.

¹⁰⁶ Publicado originalmente na coleção *What we talk about when we talk about love* sob o título de “The bath” em uma versão significativamente editada.

¹⁰⁷ “she was a real gift to me”

A verdade é que esta atribuição de contos a núcleos acaba não funcionando para uma análise mais aprofundada do processo de adaptação construído pelo filme (optamos por incluí-la, ainda assim, como um resumo da obra). Não apenas Altman altera dramaticamente eventos importantes das narrativas de cada conto como também redimensiona a própria conexão entre os personagens, que já mencionamos anteriormente como o principal traço desta adaptação do diretor. Por esta razão, utilizamos a expressão “se aproxima mais”, pois, em verdade, cada conto está ligado, direta ou indiretamente, a todos. Obviamente, contudo, buscaremos nos ater a exemplos deste núcleo, evidenciando não apenas como Altman adaptou estes personagens e esta narrativa, mas como sua agregação a outros contos de Carver permitiu uma adição de novas texturas.

Na introdução desta dissertação, mencionamos nossa descoberta de duas versões do conto “So much water so close to home” e duas versões do poema “Lemonade”. Em nossas pesquisas, observamos uma justificativa para estas discrepâncias através da relação de Raymond Carver com seu editor Gordon Lish, com quem Carver trabalhara na época da publicação de *What we talk about when we talk about love*. A prática de trabalhar com editores é notória em qualquer escritor (como já observamos na seção sobre o paratexto), entretanto, o trabalho de edição empreendido por Lish foi extremamente significativo nos contos desta coleção. É reconhecido que estas edições (o que inclui até mesmo a alteração do título do próprio livro e de alguns dos contos) não foram da vontade do escritor, que foi obrigado a acatá-las em função de um contrato. Carol Slenicka, biógrafa do autor, escreve: “Ele [Carver] havia pedido a Lish para usar um lápis em suas histórias. Ele não esperava um cutelo de carne¹⁰⁸” (*apud* KING, 2009).

Carver, ao falar da publicação de sua próxima coleção de contos, *Cathedral*, faz um apelo em uma carta para Lish datada de 1982: “Mas Gordon, sob a verdade de Deus, e eu tenho que dizer isso agora, eu não posso me submeter ao tipo de amputação e transplante cirúrgico que pode fazê-los [os contos] se encaixar de alguma forma na caixa para que a tampa feche¹⁰⁹” (CARVER, 2007). Nesta carta, Carver exprime uma preocupação de se ver impossibilitado de escrever como realmente deseja. Ele temia que os novos contos não se encaixassem na concepção do “autor Carver” estabelecida pela crítica e que isso novamente motivasse Lish a fazer edições extensivas. Ele explica que as histórias dessa nova coleção

¹⁰⁸ “He [Carver] had urged Lish to take a pencil to stories. He had not expected... a meat cleaver.”

¹⁰⁹ “But Gordon, God’s truth, and I may as well say it out now, I can’t undergo the kind of surgical amputation and transplantation that might make them someway fit into the carton so the lid will close”

seriam maiores, atribuindo a isso uma mudança natural em seu processo artístico. “Eu não sou o mesmo escritor que costumava ser¹¹⁰”, ele diz (CARVER, 2007).

Diante da morte de Carver, em 1988, sua esposa (e também escritora), Tess Gallagher, ficou responsável por toda a obra e legado artístico de seu marido. Quando Altman se interessou em adaptar as obras de Carver, ele recorreu a Gallagher, que lhe deu acesso completo a todos os escritos do autor. É muito provável, portanto, que o diretor tenha lido ambas as versões do conto. Acreditamos que a razão pela qual a versão escolhida para esta nova coleção distinga-se daquela de 1981 seja motivada pela própria Gallagher, que desejava que os contos de seu marido fossem publicados como originalmente escritos por ele. Em 2009, ela finalmente conseguiu isso através da publicação póstuma da coleção *Beginners* (o título original do conto “What we talk about when we talk about love”). No prefácio desta nova coleção, consta que mais de 50% do manuscrito original entregue por Carver foi cortado pela edição de Lish (CARVER, 2009, p. 8). O manuscrito se encontra preservado pela Biblioteca Lilly da Universidade de Indiana.

Neste momento, nos propomos a sintetizar o enredo e ressaltar as diferenças entre ambos os contos, sem nos aprofundarmos em uma análise, que será feita nas subseções destinadas às categorias da transtextualidade. Começamos pela versão encontrada na edição de 1981, que é narrada em primeira pessoa por Claire e inicia-se com ela observando silenciosamente seu marido, Stuart, enquanto ele come. Ambos parecem estar em um momento de crise, embora Stuart tente disfarçar agindo como se estivessem em paz, uma atitude que Claire pressente ser falsa. Há uma menção ao fato de o nome de Stuart estar nas manchetes de jornais e ao fato de estarem sendo importunados por telefonemas, mas não sabemos o motivo – apenas que isto é o fio condutor desta crise no casamento deles.

Voltamos no tempo e Claire nos explica o incidente que ocasionara este momento dramático inicial: Stuart havia feito uma viagem de pescaria no final de semana, acompanhado de seus amigos, que são descritos como “homens de família”. Ao chegarem ao local, eles encontram o cadáver de uma jovem flutuando no rio. Eles debatem sobre como devem proceder, mas resolvem permanecer no local – um deles sugere apenas que amarrem o cadáver para que não seja levado pela correnteza. Eles permanecem no lugar por dias, acampando, comendo, jogando pôquer, bebendo uísque e pescando, embora encurtem a viagem em um dia e notifiquem a polícia na volta para casa. No dia seguinte ao retorno de Stuart, Claire o escuta gritando ao telefone e então ele confessa o ocorrido.

¹¹⁰ “I’m not the same writer I used to be”

De volta ao presente, o casal resolve sair de carro para comprar cerveja e para em um lugar com saída para o mar. Claire observa o mar e imagina-se no estado da mulher, como se também estivesse submersa no rio. Ela conversa sobre a morte de outra mulher em sua antiga cidade, o que o deixa nervoso. Stuart desconversa, mas ela percebe que ele sabe do que ela está falando.

No dia seguinte, ela finge estar dormindo enquanto ele se prepara para sair para o trabalho e levar seu filho, Dean, à escola. Ele escreve um bilhete assinado “Love” e ela repousa sua caneca de café sobre a palavra, deixando um círculo nela. Ela lê a notícia da morte da mulher no jornal e resolve marcar um horário no cabeleireiro. Quando se encontra lá, ela informa que irá ao funeral da mulher.

Claire resolve dormir no sofá naquela noite. No dia seguinte, ela se apronta para ir ao funeral, em outra cidade, deixando um bilhete ao filho. Dirigindo pela rodovia, ela subitamente se sente perseguida por um homem em outro carro. Ela resolve estacionar no acostamento e deixar que o homem passe. No entanto, logo depois, o homem retorna e bate no seu vidro, questionando se ela se sentia bem. Ela se sente ameaçada por ele, que insiste para que abra a janela e a porta, mas ela não abre. Ela sente o olhar dele em seus seios e pernas.

No funeral, ela observa de longe os procedimentos. Na saída, uma senhora conversa com ela, mencionando os assassinos da mulher morta, afirmando que eles foram presos. Claire aponta que esses assassinos costumam ter amigos e a senhora responde que conhecia a vítima desde que era uma criança.

De volta à casa, Stuart está sentado na mesa, bebendo. Claire subitamente pressente que algo aconteceu a Dean, mas Stuart diz que ele está no quintal. O conto termina com Stuart desabotoando a roupa dela e ela, sem escutá-lo (ela diz que só escuta o som da água), apenas responde para que o sexo seja rápido, antes que Dean volte.

A versão de *Short cuts*, por sua vez, é consideravelmente maior. Todos os acontecimentos expostos na de 1981 encontram-se presentes aqui, embora ocasionalmente ganhem diferentes conotações em função de novas ações dos personagens. Há diversas frases e palavras incluídas ao longo da narração de Claire que não se encontram na versão de 1981 – logo no primeiro parágrafo, por exemplo, Claire finaliza a descrição de seu marido comendo com a seguinte frase: “Algo aconteceu entre nós embora ele gostaria que eu acreditasse o

contrário¹¹¹” (2015b, p. 69), de modo que nossa análise contemplará aquelas que julgamos mais substanciais.

Na sequência em que Stuart e Claire estão observando o mar e ela menciona o assassinato de uma menina em sua cidade, quando Stuart desconversa sobre o assunto, Claire impulsivamente o esbofeteia. Ela tenta esbofeteá-lo de novo, mas é freada pelo marido.

No dia seguinte, quando Stuart sai de casa e Claire acorda e vê o jornal, ela entra em um monólogo interior, refletindo sobre a passagem do tempo e como isso não afetará o relacionamento entre eles dois. Ela menciona um acontecimento maior que deve mudar essa relação, implicitamente se referindo ao descobrimento do cadáver, mas percebe que, no fundo, nenhuma mudança ocorrerá a partir disso.

A narração de Claire, então, retrocede no tempo e nos fornece uma rápida contextualização a respeito da relação deles: descrevendo sua relação na terceira pessoa, Claire aborda seu casamento com Stuart e seu pressentimento inicial a respeito dele que logo fora ignorado. Em determinado momento do casamento, durante uma briga particularmente forte, ele diz que tudo acabará em violência, uma fala que parece marcá-la profundamente. Ela brinca com seu filho diariamente, até que passa a sentir uma dor de cabeça ao final de todos os dias. Ela procura ajuda médica, que recomenda que ela se interne em um local não especificado. Sua sogra muda-se durante esse período (uma sogra que parece não gostar dela) para tomar conta de Dean, mas Claire retorna tempos depois e a sogra vai embora. Então, em certo ponto, enquanto estão deitados na cama, Stuart busca consolá-la, dizendo que tudo ficaria bem, que havia conseguido uma promoção e um novo carro e que seriam felizes a partir de então. Sua narração imprime um tom de desilusão com a vida que levava casada com ele e desesperança em relação a qualquer melhora.

Claire retorna ao presente. Agora, Dean descobriu o incidente e questiona ao pai sobre o que se passou. Claire, no entanto, não permite que Stuart entre em muitos detalhes. Quando Dean vai embora e Stuart a toca, Claire se sobressalta, o que causa um constrangimento entre eles dois, que ela busca disfarçar.

Sentados no sofá, após o jantar, eles se deparam com a reportagem da menina morta no noticiário, e Stuart decide beber algo. Claire descreve a reportagem, fornecendo um nome à menina (Susan Miller), e observando a reação apática do marido. Após a reportagem, ele se levanta para ir dormir, mas Claire começa a se preparar para dormir no sofá. Ela disfarça sua atitude, dizendo que não está com sono e ficará mais um tempo assistindo à TV. Quando ela

¹¹¹ “Something has come between us though he would like me to believe otherwise”

caminha em direção ao quarto para buscar um travesseiro, ele a bloqueia e questiona, em tom ameaçador, sobre o que ela está fazendo. Ela explica que precisa ficar sozinha, ao que ele retruca que seria melhor que pense bem sobre o que está fazendo. Ela permanece sem reação por um instante, mas continua a forrar o sofá com um lençol enquanto ele vai para o quarto.

Na sequência em que Claire vai ao salão de beleza, temos acesso a mais diálogos entre ela e as funcionárias. Em certo ponto, Claire pergunta a Millie, que faz seu cabelo, se ela algum dia sentiu vontade de ser outra pessoa, ao que recebe não como resposta. Naquela noite, Claire novamente se prepara para dormir no sofá, recebendo de Stuart uma reação silenciosa. Ela não consegue dormir, mas deita-se de olhos fechados por um longo tempo, até que resolve se levantar, observa o seu quarto, no qual Stuart dorme de luz acesa, e depois o de seu filho, com quem resolve deitar junto na cama.

No dia seguinte, ela parte em direção à cidade onde o funeral será realizado. Ela para em um posto de gasolina e pede informações a um atendente, que tenta convencê-la a não viajar, argumentando ser uma viagem difícil demais para uma mulher. Ela diz que ficará bem, mas a insistência do atendente a deixa mais e mais impaciente. Ela vai embora aborrecida com o comportamento dele.

Na sequência em que ela é perseguida na rodovia, o assédio do homem se mostra bem mais intenso. Claire, depois de ouvir do homem que se sufocaria com a janela, diz que quer sufocar, o que o leva a se afastar e ir embora. Ela o observa se afastar pela estrada até que, em um sinal de angústia, ela repousa a cabeça no volante.

No final do funeral, durante a conversa com a senhora sobre o homem preso, somos informados de que ele seria um “cabeludo”, ao que Claire menciona poder haver cúmplices. De volta à casa, após ser informada de que Dean estava no quintal, Claire começa a se abrir ao marido, dizendo que estava com muito medo, mas que não sabe explicar o motivo. Stuart diz que sabe do que ela precisa: ele se aproxima dela e começa a desabotoar sua roupa. Ela, no entanto, recusa a ação dele e pede para que pare. Quando ele ignora o pedido dela, ela pisa em seus dedos do pé e é arremessada pelo marido, que, em um grito de fúria, a xinga e a manda para o inferno. A reação de Claire, no entanto, é de pena. Ele não consegue evitar isso, ela pensa.

Ele não passa a noite em casa, mas, no dia seguinte, ela recebe em sua porta um buquê de crisântemos de um entregador. Pouco depois, ele liga, pedindo desculpas e dizendo que a ama. Ela, contudo, transfere suas coisas para o quarto de hóspedes. À meia-noite, Stuart

arromba a porta de seu quarto, enfurecido, porém não faz nada. Ele fecha a porta de Claire e ela o escuta do quarto, enquanto ele tira gelos de uma bandeja.

Concluindo nosso resumo, temos, ainda, ao final do conto, Claire acordando com uma ligação de Stuart de seu trabalho, dizendo que sua mãe viria morar com eles por um tempo. Ela desliga o telefone enquanto ele fala, mas em seguida volta a ligar para ele, dizendo que não adianta mais fazer isso. Ele apenas responde que a ama. Ela, ainda com sono, começa a adormecer ao telefone enquanto ele continua falando. O conto termina com ela dizendo ao telefone a ele: “Pelo amor de Deus, Stuart, ela era apenas uma criança¹¹²” (2015, p. 92).

¹¹² “For God’s sake, Stuart, she was only a child”

1. PERSONAGENS PRISIONEIRO DA VIDA E UNIDOS PELA MÚSICA

Havia muitos poemas no livro, mas também escritos de prosa e o que pareciam observações ou mesmo páginas de comentário em cada uma das seleções. O que era tudo isso? Eu me perguntei. Eu nunca havia visto um livro como este – nem, claro, uma revista como Poesia.¹¹³

(Raymond Carver, “Some Prose on Poetry”)

A primeira publicação do poema “Lemonade” apareceu no livro *A new path to the waterfall*, em que Raymond Carver trazia textos poéticos de sua autoria mesclados com poemas de Anton Tchékhov. Se algo parece errado nesta nossa frase de abertura, é porque há mesmo: Tchékhov não foi escritor de poesia, mas de prosa e texto dramático. Sendo assim, que textos são esses que Carver reunira para esta sua obra? Trata-se de fragmentos de diversos contos, novelas, romances e peças de Tchékhov, que Carver versifica, repartindo e espaçando as linhas de prosa de modo a formar versos e estrofes e, enfim, atribuindo novos títulos a eles (embora mantendo o crédito a Tchékhov e apontando a obra à qual eles pertencem originalmente).

Como já observamos em nossa introdução, nos deparamos com duas versões de “Lemonade”, porém estas não trazem alterações em termos de exclusão ou adição de trechos, como no caso dos contos, e sim na maneira como são estruturadas: uma delas (presente na coleção *All of us*) obedece à divisão poética em versos e estrofes, ainda que Carver trabalhe com versos livres, empregando fartamente *enjambements* e sem uso de rimas ou uma métrica regular; a outra (presente na coleção *Short cuts*) é estruturada em parágrafos, mas se apresenta, no sumário, como um poema, automaticamente se convertendo em um “poema em prosa”, ao estilo do que podemos observar, por exemplo, em Baudelaire ou Mallarmé. A discussão das fronteiras da poesia consta do capítulo teórico destinado à música, mas aqui ela se refere ao campo literário e às fronteiras entre prosa e verso – certamente poderíamos nos estender a uma análise a respeito do gênero ao qual a poesia de Carver pertence, à forma como esta estrutura afeta a leitura de ambas as versões e, enfim, à questão das alterações

¹¹³ “There were lots of poems in the book, but also prose pieces and what looked like remarks or even pages of commentary on each of the selections. What on earth *was* all this? I wondered. I’d never before seen a book like it—nor, of course, a magazine like *Poesia*.” (2015a, p. 340)

editoriais possivelmente ferindo a visão do autor. De fato, não dispomos de provas se Carver desejava que ambas as versões fossem publicadas ou se foi uma possível mudança editorial novamente; além disto, tal discussão se afastaria demais de nosso objeto de estudo. Sendo assim, reaproveitaremos ambas as versões para um pequeno debate sobre a visão poética de Carver priorizando o poema “Lemonade” e, posteriormente, abrindo a discussão sobre o poema em consonância à música e ao filme *Short cuts* de uma maneira geral, utilizando uma delas, em particular, para nossa análise.

Logo de início, já podemos observar uma prática hipertextual delimitada por Genette em *Palimpsestos* – a versificação. Porém, ao contrário dos exemplos que Genette traz, que convertiam prosa em versos alexandrinos ou rimados ou com alterações no ritmo (1982, p. 300-301), as palavras selecionadas por Carver mantêm-se intactas, tendo apenas sido reorganizadas em versos. A partir desta simples (porém reveladora) operação, argumentamos que a poesia, para Carver, se situa em um entrecruzamento de diversos gêneros textuais. Pois não apenas Carver versificou obras em prosa de Tchekhov, como também trechos de cartas de outros artistas (como o pintor Pierre-Auguste Renoir), expondo a maneira como ele enxergava a poesia sem ser limitada a uma forma de gênero, mas a uma sensibilidade para com o mundo. Trabalhamos extensamente com esta questão no capítulo teórico, mas em Carver, ela ganha uma nova dimensão: a versificação dos textos em prosa é utilizada para ativar o sentimento poético no leitor, que está automatizado a pensar poeticamente apenas ao se deparar com este tipo de estrutura.

Quando Viktor Chklovski formulou o conceito do papel desautomatizador da arte, ele considerava as relações do sujeito com os objetos no mundo: “[s]e examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez habitualizadas, as ações tornam-se também automáticas” (1976, p. 43). A desautomatização para Chklovski ocorre no nível da palavra poética, que, com suas propriedades sonoras e rítmicas (enfim, musicalizadas), “é criada conscientemente para liberar a percepção de automatismo” (1976, p. 54). O automatismo se dá por meio de uma postura mecânica do indivíduo ao mundo, que não consegue enxergar mais os objetos. Seria unicamente através do efeito de singularização da palavra poética que voltaríamos a enxergar os objetos como se os víssemos pela primeira vez (CHKLOVSKI, 2001, p. 83).

Estendemos esta noção para a própria recepção do leitor em relação à prosa e ao verso: ao versificar a prosa de outros artistas, é como se Carver as estivesse poetizando também, impulsionando uma atitude poética do leitor perante estes textos. Entretanto, por sua opção de não alterar nenhuma das palavras, Carver está implicitamente argumentando em favor da

poesia na prosa – se lembrarmos que, segundo Wordsworth, os poetas deveriam “escrever seus poemas sobre incidentes e situações da vida comum¹¹⁴” (ELLIOT, John W.; 1965; p. 13), ou seja, trazer o prosaico para a poesia, com Carver esta discussão é expandida para um olhar novo sobre a prosa literária enquanto lírica também.

Destarte, muitos dos textos poéticos de Carver, incluindo “Lemonade”, trazem narrativas, isto é, “uma série de eventos ou ações conectadas pelo tempo¹¹⁵” (BENNETT, ROYLE; 1999, p. 53), algo mais associado ao campo da prosa. Ao mesmo tempo, se já apontamos que o escritor não prioriza a métrica ou rima em seus textos poéticos, ele ainda assim faz um uso expressivo da organização das palavras em versos e desses em estrofes.

Antes de nos debruçarmos sobre sua análise, reproduzimos a seguir a versão em versos de “Lemonade”, presente em *All of us* (2015a, p. 212-215):

When he came to my house months ago to measure
my walls for bookcases, Jim Sears didn't look like a man
who'd lose his only child to the high waters
of the Elwha River. He was bushy-haired, confident,
cracking his knuckles, alive with energy, as we
discussed tiers, and brackets, and this oak stain
compared to that. But it's a small town, this town,
a small world here. Six months later, after the bookcases
have been built, delivered and installed, Jim's
father, a Mr Howard Sears, who is “covering for his son”
comes to paint our house. He tells me – when I ask, more
out of small-town courtesy than anything, “How's Jim?” –
that his son lost Jim Jr in the river last spring.
Jim blames himself. “He can't get over it,
neither,” Mr Sears adds. “Maybe he's gone on to lose
his mind a little too,” he adds, pulling on the bill
of his Sherwin-Williams cap.

Jim had to stand and watch as the helicopter
grappled with, then lifted, his son's body from the river
with tongs. “They used like a big pair of kitchen tongs
for it, if you can imagine. Attached to a cable. But God always
takes the sweetest ones, don't He?” Mr Sears says. He has
His own mysterious purposes.” “What do *you* think about it?”
I want to know. “I don't want to think about it,” he says. “We
Can't ask or question His ways. It's not for us to know.
I just know He taken him home now, the little one.”

He goes on to tell me Jim Sr's wife took him to thirteen foreign
countries in Europe in hopes it'd help him get over it. But
it didn't. He couldn't. “Mission unaccomplished,” Howard says.
Jim's come down with Parkinson's disease. What next?
He's home from Europe now, but still blames himself
for sending Jim Jr back to the car that morning to look for
that thermos of lemonade. They didn't need any lemonade

¹¹⁴ “write his poems about incidents and situations from common life”

¹¹⁵ “a series of events or actions which are connected in time”

that day! Lord, lord, what was he thinking of, Jim Sr has said a hundred – no, a thousand – times now, and to anyone who will still listen. If only he hadn't made lemonade in the first place that morning! What could he have been thinking about? Further, if they hadn't shopped the night before at Safeway; and if that bin of yellowy lemons hadn't stood next to where they kept the oranges, apples, grapefruit and bananas. That's what Jim Sr had really wanted to buy, some oranges and apples, not lemons for lemonade, forget lemons, he hated lemons – at least now he did – but Jim Jr, he liked lemonade, always had. He wanted lemonade.

“Let's look at it this way,” Jim Sr would say, “those lemons had to come from someplace, didn't they? The Imperial Valley, probably, or else over near Sacramento, they raise lemons there, right?” They had to be planted and irrigated and watched over and then pitched into sacks by field workers and weighed and then dumped into boxes and shipped by rail or truck to this god-forsaken place where a man can't do anything but lose his children! Those boxes would've been off-loaded from the truck by boys not much older than Jim Jr himself. Then they had to be uncrated and poured all yellow and lemony-smelling out of their crates by those boys, and washed and sprayed by some kid who was still living, walking around town, living and breathing, big as you please. Then they were carried into the store and placed in that bin under that eye-catching sign that said Have You Had Fresh Lemonade Lately? As Jim Sr's reckoning went, it harks all the way back to first causes, back to the first lemon cultivated on earth. If there hadn't been any lemons on earth, and there hadn't been any Safeway store, well, Jim would still have his son, right? And Howard Sears would still have his grandson, sure. You see, there were a lot of people involved in this tragedy. There were the farmers and the pickers of lemons, the truck drivers, the big Safeway store.... Jim Sr, too, he was ready to assume his share of responsibility, of course. He was the most guilty of all. But he was still in his nosedive, Howard Sears told me. Still, he had to pull out of this somehow and go on. Everybody's heart was broken, right. Even so.

Not long ago Jim Sr's wife got him started in a little wood-carving class here in town. Now he's trying to whittle bears and seals, owls, eagles, seagulls, anything, but he can't stick to any one creature long enough to finish the job, is Mr Sears's assessment. The trouble is, Howard Sears goes on, every time Jim Sr looks up from his lathe, or his carving knife, he sees his son breaking out of the water downriver, and rising up – being reeled in, so to speak – beginning to turn and turn in circles until he was up, way up above the fir trees, tongs sticking out of his back, and then the copter turning and swinging upriver, accompanied by the roar and whap-whap of the chopper blades. Jim Jr passing now over the searchers who line the bank of the river. His arms are stretched out from his sides,

and drops of water fly out of him. He passes overhead once more,
 closer now, and then returns a minute later to be deposited, ever so gently laid down, directly at the feet of his father. A man who, having seen everything now – his dead son rise from the river in the grip of metal pinchers and turn and turn in circles flying above the tree line – would like nothing more now than to just die. But dying is for the sweetest ones. And he remembers sweetness, when life was sweet, and sweetly he was given that other lifetime.

Observemos como a organização dos versos afeta a leitura desta versão de “Lemonade”: marcado por um uso extremo do fluxo de consciência, que conecta a morte de um filho à bebida-título, o texto é organizado em estrofes razoavelmente alinhadas que não permite um intervalo na leitura, replicando o ritmo incessante de um discurso indireto livre, ou seja, marcado pela imediatez com que o raciocínio é processado. A maneira incansável e inesgotável com que diversos fatores, até os mais insignificantes, são enumerados pelo eu lírico, sugere como os incidentes catalisadores do luto são remoídos exaustivamente pelos personagens. Isto se reflete na concatenação e articulação imediata de uma ideia a outra, de um incidente a outro, evocando um caráter lógico e racional de um discurso que, no entanto, não poderia ser classificado desta forma pelo senso comum, dadas as dimensões que o eu lírico enumera para rastrear todos os fatores responsáveis pela morte do filho.

Embora se mantendo uniforme na maior parte de sua construção, o poema rompe com esta estrutura ao trazer momentos em que o fluxo inabalável da leitura é interrompido por versos que trazem apenas uma palavra isolada – como “pausas dramáticas” que irrompem em momentos de maior intensidade no discurso. Quando o eu lírico descreve a lembrança do pai sobre a operação de resgate do corpo do filho, por exemplo, ele efetua esta pausa dramática quatro vezes (para os versos “downriver”, “swinging”, “sides” e “more”), enfatizando a tragédia do ocorrido, que ganha mais espaço no corpo do poema. Esta pausa é particularmente expressiva, pois o discurso desta sequência é objetivo e inflexível, avesso ao emprego de adjetivos, advérbios ou outras classes gramaticais que expressam mais claramente esta emoção, priorizando a descrição de ações e movimentos. Assim, estas pausas alongam a duração do poema na página, como se replicassem os momentos em que o relato ou o fluxo de pensamento se tornam mais lentos.

Como já observamos, o poema é fortemente marcado pelo uso de discurso indireto livre, em que, segundo Genette, “o narrador assume o discurso do personagem, ou, se preferir,

o personagem fala pela voz do narrador¹¹⁶” (2007, p. 178). Há um efeito curioso na maneira como Carver opta por posicionar o seu eu lírico: ele não é o indivíduo que sofre diretamente a tragédia da perda de um filho; aliás, esse personagem (Jim) nem mesmo aparece diegeticamente, mas é trazido à tona pela fala ou memória de outros personagens. Tampouco o eu lírico é o personagem que escuta o testemunho deste pai sobre o ocorrido; ele o descobre a partir do relato de Howard, pai de Jim. Assim, o poema se organiza em camadas metadiscursivas, configurando-se como um relato de um relato, mantendo o eu lírico, a princípio, à distância dos eventos.

Esta distância é reduzida a partir do uso de discurso indireto livre: se inicialmente temos as aspas como marcas de diálogos para o eu lírico e Howard, estas somem e dão espaço a uma só voz narrativa. Essa convergência em uma única voz implica em uma aproximação do eu lírico à tragédia: quando a “pausa dramática” surge pela primeira vez, o uso de aspas já havia desaparecido vários versos antes. Porém, não se trata apenas de uma empatia ou compadecimento do eu lírico; o discurso dele absorve o de Howard porque passa a ser o seu próprio discurso, seus próprios sentimentos perante (o relato d)a tragédia. Não estamos diante de uma autêntica representação do dialogismo bakhtiniano em Dostoiévski, em que as vozes dos três personagens coabitam o mesmo universo independentemente; mas tampouco as vozes são reduzidas a “uma única voz autoritária¹¹⁷” (BAKHTIN, 1984, p. xxii), pois, ao mesmo tempo, o eu lírico mantém a presença de Howard e Jim em seu discurso. O que ocorre, assim, é que o discurso de um está contido no discurso de outro, que está contido no de um terceiro, o próprio eu lírico.

O encadeamento destas três vozes expõe, em um primeiro nível, a maneira não premeditada como tocamos a vida um do outro, seja através da construção de um discurso de causa-e-efeito *ad infinitum*, seja através da retransmissão deste discurso por outras pessoas. Da mesma forma que Jim se põe a refletir sobre o perfeito alinhamento de fatores, além de seu controle, que resultaram na morte de seu filho, este seu discurso enlutado transcende o seu íntimo e adentra o de ao menos mais dois personagens, na medida em que ele é propagado pela palavra.

Em um nível mais avançado, isto é representativo da própria universalidade do texto poético, que reside em um paradoxo: trabalhando com emoções filtradas por um eu subjetivo, a poesia ganha sua pungência quando é capaz de se aplicar aos sentimentos dos leitores. Este

¹¹⁶ “le narrateur assume le discours du personnage, ou si l’on préfère le personnage parle par la voix du narrateur”

¹¹⁷ “a single authoritative voice”

é um elemento já observado desde Aristóteles, que aponta que “a poesia é mais filosófica e mais séria que a história, pois a poesia se ocupa mais do universal” (2011, p. 55); Adorno, por sua vez, elucida que

o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e sentimentos individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individualizado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando, desse modo, por antecipação, algo de um estado que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo de particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, a universalidade (2003, p. 66).

Como já observamos no capítulo teórico, a propriedade da linguagem poética é o fato de ela expandir-se – e uma consequência desta expansão, para Adorno, é sua potencialidade de retratar simultaneamente a especificidade de uma forma que se converta em uma generalização. Por esta razão, quando Altman afirma que “[o] poema ‘Lemonade’ é a base do filme inteiro para mim¹¹⁸” (STEWART, 1993), não podemos deixar de associar esta universalidade do lírico como algo reaproveitado pelo processo de adaptação em *Short cuts*.

Até aqui concedemos mais atenção à tragédia da perda de um filho no epicentro narrativo de “Lemonade”, sem dúvida alguma, um elemento fundamental para o filme, mas que não contempla seu conjunto; é na moral que encontramos o elemento mais importante da adaptação do poema. Quanto a este aspecto, Terry Eagleton declara: “[p]oemas são declarações morais [...] não porque lançam julgamentos rigorosos segundo algum código, mas porque lidam com valores humanos, significados e propósitos¹¹⁹” (2007, p. 29). Esta moral, portanto, está associada a todo o humanismo do lírico, a mensagem que se extrai de seu sentimentalismo. A moral de “Lemonade” reside no perfeito alinhamento de eventos para a ultimação desse incidente maior, que o eu lírico apresenta como um enfileiramento metódico de pequenos acontecimentos aleatórios isoladamente, mas cuja correlação se prova tão fatal que, enfim, expõe como o ser humano é impotente face as forças do acaso. Esta moral, reconhecida pelo próprio Altman como um traço fundamental em sua obra e que o une a Carver, é encontrada também em uma das canções do filme, “Prisoner of life” (de autoria de

¹¹⁸ “[t]he poem “Lemonade” is the basis of the whole picture for me.”

¹¹⁹ “Poems are moral statements [...] not because they launch stringent judgements according to some code, but because they deal in human values, meanings and purposes”

Doc Pomus e Mac Rebennack, performada no filme por Annie Ross e The Low Note Quintet), que transcrevemos na íntegra a seguir¹²⁰:

If you're looking for a rainbow
 You know there's gonna be some rain
 One minute you're filled with happiness
 Next minute there's nothing but pain

When you're a prisoner
 And I'm a prisoner
 I'm a prisoner of life

One day your man is here
 The next day he's walked out and gone
 But no matter what happens
 You simply somehow gotta carry one

When you're a prisoner
 And I'm a prisoner
 I'm a prisoner of life

Life's good
 Life's bad
 It's somewhere in between

But it's the unexpected
 And the uncertainty
 That keeps us going
 You know what I mean

Yesterday you own the world
 The next day the world owns you
 One day everything's a lie
 The next day you swear it's all true

That's what happens when you're a prisoner
 And I'm a prisoner
 I'm a prisoner of life

Posicionada tanto como a primeira e a última canção (existe uma adicional, mas que toca apenas nos créditos finais), “Prisoner of life” é provavelmente a canção mais importante de *Short cuts*. Ao ser situada na introdução e na conclusão, ela parece funcionar como uma síntese da moral do filme, estabelecendo o posicionamento da obra com relação à vida. Ela adquire a função discursiva que comentamos no primeiro capítulo, expressando uma mensagem, um ponto de vista (CANO, 2000, p. 208).

Desde seu título, a música traz a mensagem sobre a impotência do ser humano perante os eventos inesperados da vida: o termo “prisioneiro” expressa a noção de falta de liberdade e

¹²⁰ Optamos pela transcrição da música em inglês, mas trazemos uma tradução livre de nossa autoria no anexo D.

controle à qual o ser humano se submete ao exercer seu direito de viver e já automaticamente nos redireciona aos versos finais de “Lemonade”, com a sensação de esgotamento emocional de alguém que não deseja mais viver e encara a morte como um alívio ou como uma clemência pela dor do luto – “[m]as morrer é para os mais puros¹²¹” (CARVER, 2015a, p. 372), afirma o eu lírico a partir do ponto de vista de Jim, concluindo que a morte não lhe virá e que a vida passou a significar um castigo para si.

No entanto, a letra da música adiciona camadas interessantes a essa premissa inicial: a primeira estrofe, ao associar a presença de um arco-íris à necessidade de chuva, expressa a ideia de contrastes serem vitais à nossa existência. Arco-íris passa a simbolizar aquilo buscado pelo ser humano (como felicidade) e chuva aquilo de negativo (como dor). Os opostos constituem a vida. Aliás, mais do que isso, a chuva é um pré-requisito para a ocorrência do arco-íris e corrobora a importância destes eventos (ou emoções) negativos para uma valorização maior dos eventos positivos da vida: para alcançar a felicidade, é necessário enfrentar momentos de dor, parece ser a moral da canção¹²².

A recorrência de locuções adverbiais de tempo em diversos versos, como “one minute/the next minute” e “yesterday/the next day” sugerem o estado transitório e efêmero de nossas vidas, que se encontram em um eterno movimento de transformação e mudança, muitas vezes fugindo de nosso controle. As situações se reverterem constantemente e novas informações são agregadas às nossas existências, informações que podem modificar nosso modo de agir e pensar sobre o outro – uma nuance que encontramos também no poema “Lemonade”, quando o eu lírico menciona que, seis meses antes, “Jim Sears não parecia um homem/que iria perder seu único filho¹²³” (CARVER, 2015a, p. 369). Ao traçar uma comparação entre a aparência do personagem quando o conheceu com sua realidade no presente, o eu lírico reforça o impacto destes acontecimentos e sua natureza arbitrária e imprevisível.

A música traz uma nuance importante a essa mensagem que não encontramos no poema, cujo caráter é de desilusão perante esta arbitrariedade da vida. Na música “Prisoner of life”, por outro lado, através da estrofe “But it’s the unexpected/And the uncertainty/That

¹²¹ “[b]ut dying is for the sweetest ones”

¹²² Aqui tocamos no eudemonismo e que não pretendemos nos aprofundar, já que não diz respeito ao propósito deste trabalho. Todavia, trazemos Schopenhauer como referência particular, que afirmava que “[a]legria imoderada e sofrimento muito violento [...] se condicionam mutuamente” (2001, p. 37). Para ele, esta alegria imoderada é efêmera e, uma vez que ela desaparece, “deve-se pagar tantos sofrimentos amargos” (2001, p. 38). Sendo assim, ambos são co-existentes na vida humana.

¹²³ “Jim Sears didn’t look like a man/who’d lose his only child”

keeps us going”, a canção traz uma explicação para o sentimento de esperança ao atribuir a nossa motivação de existência ao inesperado. Se, como a canção enuncia em outros momentos, em um dia estamos felizes e no outro não estamos mais, há sempre a esperança de a situação se reverter à condição do dia anterior. Nesse aspecto, o inesperado e o incerto são vistos como algo positivo – é ele que “nos mantém indo”, ou seja, sempre em frente, em direção à vida.

De que formas estas interpretações podem ser vinculadas ao filme como um todo? A questão da impotência se faz presente em todo o seu decorrer: a própria interseção dos núcleos dramáticos aponta para o modo como constantemente estamos afetando a vida uns dos outros, ainda que de maneira inconsciente – o que também, diga-se de passagem, replica não apenas a causalidade dos elementos que levaram à morte do filho no poema como também a questão da retransmissão dos discursos, que expõem, de uma forma geral, a magnitude da tragédia. Em *Short cuts* e, em especial, no núcleo de “So much water so close to home”, observamos isso na cena em que Stuart e seus amigos humilham Doreen na frente de Earl, considerando que eles não tinham como prever que ocasionariam a briga que quase viria a separá-los.

Da mesma forma, diversas outras situações desenvolvidas nas narrativas do filme se manifestam como vicissitudes da vida: a própria premissa de “So much water so close to home” (e de seu núcleo correspondente no filme), a descoberta do corpo da mulher por Stuart e seus amigos, se configura como pura obra do acaso. Trata-se de um evento que se apresenta diante dos personagens, independente de suas escolhas e decisões. Com isso, a obra indica como existem forças além desses personagens agindo em suas vidas. Eles estão sempre à mercê delas e nada podem fazer para impedi-las, pois sempre se apresentam de maneira inesperada. Eles são, de fato, prisioneiros da vida.

O que interessa ao filme é observar como estes personagens lidarão com estes eventos e como isto transformará suas vidas. Por esse ângulo, para Claire, a revelação de que seu marido é capaz de prosseguir com o lazer da pescaria e permanecer na presença de um cadáver por dias se alinha à noção de que a vida e as pessoas (ou a nossa perspectiva com relação a elas) estão constantemente mudando. A construção da dinâmica do casal, ainda mais do que no conto de Carver, potencializa esta leitura: se, em ambas as versões do conto, o casal atravessava uma crise conjugal velada que se intensifica com o incidente da viagem, no filme de Altman, a relação do casal é inicialmente estabelecida como amorosa e estável. Ao se reencontrarem após a viagem, por exemplo, Stuart e Claire se recebem carinhosamente em

meio a abraços e beijos, se entregam ao sexo, enquanto ela profere exclamações amorosas como “Você me faz tão feliz!¹²⁴”.

Com isso, a confissão de Stuart torna-se muito mais chocante para Claire, para quem a negligência em notificar à polícia sobre o descobrimento do cadáver não corresponde à concepção que ela tinha do marido. Se, na versão mais longa do conto de Carver, aquele ato era um indício ainda mais forte da suspeita dela de que seu marido era um estuprador; em *Short cuts*, o incidente ganha contornos chocantes por partir de um homem até então relativamente normal, com uma boa relação conjugal. Dessa maneira, na percepção de Claire, Stuart ganha contornos de um homem extremamente insensível e frio, destituído de empatia.

Além disso, a questão da motivação dos personagens em relação ao incerto é o que torna o final em aberto especialmente marcante. Sem se preocupar em oferecer finais amarrados à maioria dos personagens, o filme se abre à possibilidade de que algo inesperado invada o futuro deles, evidenciado pelo chocante surto psicótico de Jerry (Chris Penn), que assassina a menina com quem flertava.

A partir do exemplo de “Prisoner of life”, podemos verificar o cuidado com a seleção musical para refletir determinadas questões temáticas de *Short cuts*; porém, há também de se analisar a maneira como a música se organiza esteticamente. Como já observamos anteriormente, o filme justifica narrativamente a presença da música ao conceber um núcleo original protagonizado por uma cantora e uma violoncelista, evidenciando, com isso, a importância que Altman dá à música em seu filme. Sobre isso, o diretor comenta:

Eu queria ter uma razão para a música. Eu não queria que a música viesse de um estúdio e amplificasse as emoções. E, ainda assim, eu sei que música faz isso. Eu sabia que não poderia fazer um filme sem música. Seria duro para o público. Mas eu não queria apenas aplicar a música¹²⁵ (STEWART, 1993).

Não iremos nos aprofundar no que a música representa para o núcleo dessas duas personagens, já que não constitui nosso foco. Nosso propósito é nos concentrarmos no efeito da música ao longo do filme.

Em sua fala, Altman alude ao uso das músicas como uma forma de facilitar a experiência do espectador. “Seria duro para o público” ver um filme sem música, ele afirma. É uma afirmação importante, pois reconhece a receptividade que temos ao uso do som, que

¹²⁴ “You make me so happy!”

¹²⁵ “I wanted to have a reason for the music. I didn't want the music to come from a sound studio outside and amplify the emotions. And yet I know that music does that. I knew I couldn't do this picture without music. That's tough for an audience. But I didn't just want to apply music.”

altera a percepção do tempo do filme. No entanto, ao mencionar a questão de “aplicar a música”, Altman se refere à manipulação envolvida na trilha sonora e sua preocupação em justificá-la narrativamente. Ainda que *Short cuts* traga uma trilha mais tradicional além daquelas tocadas por Ross e Singer (de autoria de Mark Isham), esta é discreta e de presença reduzida.

Contudo, o mesmo não pode ser dito quanto às canções interpretadas por Ross que, por se incorporarem diegeticamente à narrativa, anunciam sua presença. Com isso, a manipulação da música é escancarada – em alguns momentos, as canções são introduzidas pela cantora, mas não deixam de, como o próprio diretor afirma, “amplificar as emoções” do filme. De que forma fazem isso? Este é o ponto que mais nos interessa.

O recurso das apresentações diegéticas não constitui algo inédito na carreira de Altman, sendo possível observá-las também em *Nashville* e *A última noite*. O efeito resultante é que a presença da música é anunciada nesses filmes: a música não é um elemento que surge e desaparece magicamente como estamos acostumados; ela ganha forma, torna-se também parte integrante do enredo. Dessa maneira, Altman se opõe ao uso da música para provocar reações vegetativas no espectador, como observamos no capítulo teórico, e a atenção do espectador é despertada para a música; o espectador é convidado a assistir aos personagens cantando como em um concerto. É como se a “representação unívoca” característica da imagem cinematográfica (MARTIN, 2013, p. 22) se prolongasse para a música. Da mesma forma que o filme enuncia “eis uma casa” quando apresenta uma imagem de uma casa, ele enuncia “eis uma canção” quando esta começa a tocar.

O ato de cantar e o de experienciar a música tornam-se eventos narrativos por si só e a música preenche o papel também de construção de personagem: quando Tess canta, ela está expressando a si mesma (em certo instante, por exemplo, ela introduz uma música dizendo: “Eis uma música que quero cantar para mim mesma¹²⁶”) e, indiretamente, está expressando a condição de todos os outros personagens, ainda que estes não as escutem (já comprovamos isso com a análise sobre “Prisoner of life”). Aqui remetemos à fala de Adorno sobre o equilíbrio entre o individual e o universal da lírica: Tess usa a música para falar de si, mas esta ganha a dimensão do universal por se referir a todos os outros.

Esta universalidade é potencializada pelo uso de montagens paralelas durante as apresentações, cortando para ações que ocorrem concomitantemente à apresentação. Bordwell e Thompson destacam o uso do som como algo que, ao lado da edição, cria ligações: “Através

¹²⁶ “Here’s a song I want to sing for myself”

da edição, pode-se unir tomadas de dois espaços quaisquer para criar uma relação significativa. Similarmente, o cineasta pode misturar qualquer fenômeno sonoro em um conjunto¹²⁷” (2008, p. 265). A presença de Tess é ainda sentida nesses momentos, sua voz propaga e ressoa nas outras imagens, muitas vezes dividindo o mesmo espaço sonoro que as vozes de outros personagens. A atenção à totalidade se faz particularmente importante em um filme como *Short cuts*, que, em um primeiro momento, é dividido entre múltiplas narrativas menores. O uso de uma personagem que canta as músicas da trilha sonora intensifica uma ligação entre as imagens e os núcleos dramáticos. É possível que, de outra forma, estas narrativas soassem mais dispersas, soltas.

Não que a música em *Short cuts* deixe de desempenhar sua função dramática, mas, pela própria variação de tonalidades entre os diferentes núcleos, a articulação das canções às narrativas também se afasta do efeito vegetativo mesmo nesta função: assim, podemos escutar Tess cantando uma música mais triste enquanto observamos Casey (o filho de Ann e Howard) em estado de coma e, em seguida, pularmos para uma cena de Stuart e seus amigos amarrando o cadáver no rio. A música passa, assim, a salientar emoções similarmente tristes em dois núcleos narrativamente bastante opostos – um que trabalha com uma emoção diretamente trágica, outra cujo drama provém de um dilema moral. Esta é uma das propriedades das emoções que Cano discute em sua teoria: as emoções primitivas são classificadas em felicidade, tristeza, medo, cólera e desgosto (2000, p. 100). Todas as outras partem destas categorias maiores. Assim, a música consegue associar diferentes nuances de emoção ao aglomerá-las a divisões mais primárias – existe uma tristeza subjacente na situação de ver a jovem morta sendo amarrada que é impulsionada pela música e pela associação com a imagem de Casey no hospital.

É evidente que a música termina por desempenhar uma função narrativa também, que, segundo Cano, “religa elementos narrativos que se desenrolam em locais e tempos separados e distantes, dando assim uma unidade e uma continuidade aos deslocamentos espaço-temporais¹²⁸” (2000, p. 212). Com isso, a música reforça também o elo narrativo das ações, que podem transcorrer separadas no tempo, mas adquirem um efeito de continuidade da trama.

¹²⁷ “Through editing, one may join shots of any two spaces to create a meaningful relation. Similarly, the filmmaker can mix any sonic phenomena into a whole.”

¹²⁸ “relie des éléments narratifs qui se déroulent en des lieux et des temps séparés et éloignés dans le temps, donnant ainsi une unité et une continuité aux dislocations spatio-temporelles.”

Para finalizar, é importante mencionarmos a trilha instrumental composta pelo One Note Quintet (o grupo que toca durante as apresentações de Tess), que traz em si o que Martin chama de despojamento narrativo:

A utilização do jazz, muito em moda de uns tempos para cá, a ponto de tornar-se rapidamente um lugar-comum, aproxima-se de algum modo à dos clássicos, na medida em que o jazz recupera o despojamento e a objetividade de um Bach [...] O recurso ao clássico e ao jazz obedece ao que chamo de música-ambientação, que não se reduz evidentemente a esses dois aspectos. Assim utilizada, a música limita-se a criar uma espécie de ambiente sonoro, de atmosfera afetiva, intervindo como contraponto livre e independente à tonalidade psicológica e moral (angústia, violência, tédio, esperança, exaltação, etc.) do filme considerado em sua totalidade, e não em cada um de seus episódios (2013, p. 143).

O despojamento evocado pelo jazz é um elemento importante, pois não apenas mantém o fluxo narrativo em movimento, como também reforça a natureza prosaica das cenas: em um filme centrado na contemplação da banalidade de eventos cotidianos (com algumas exceções, é claro), o uso do jazz reforça este aspecto ao não lhe forçar uma tonalidade sentimental desmedida ou ainda uma seriedade rigorosa, mantendo-se em um nível da informalidade, de acompanhar cenas que transcorrem naturalmente, sem uma busca pelo drama. Ao mesmo tempo, as cenas, sem a música, poderiam soar secas, túrgidas demais – o jazz, para Martin, traz uma “atmosfera afetiva”, e que nos parece especialmente relevante, por se tratar de um filme que privilegia os personagens, em evocar uma empatia do espectador.

À guisa de conclusão, trabalhamos na análise da música e poesia em *Short cuts* como um elemento que também se articula com a questão da adaptação em vários níveis, sendo unidas através da temática sobre as forças do acaso, que é ecoada na canção principal do filme e em uma das temáticas principais por ele abordada; consideramos o caráter simultaneamente universal e subjetivo da poesia, pois, enquanto cantada diegeticamente, ela é a expressão individual da personagem, enquanto repercutida nas imagens das outras narrativas, ela se torna simbólica da condição dos outros personagens do filme. Por fim, analisamos, também, como a poesia e a música desempenham papéis específicos a si, embora se concatenem à noção de união, seja através da propagação do discurso ou através da partilha de sentimentos.

2. OS ATALHOS NA OBRA DE CARVER

Alguma coisa me dizia que ele estava além de ajuda, além de qualquer coisa que eu pudesse fazer por ele, e que a única coisa que ocorria entre nós por estas poucas horas era que ele me causava – forçava, talvez seja uma palavra melhor – a olhar para o meu próprio abismo.¹²⁹

(Raymond Carver, “The fling”)

Os contos de Raymond Carver frequentemente empregam narradores homodiegéticos, termo cunhado por Genette para designar o “narrador presente como personagem dentro da história que ele conta¹³⁰” (2007, p. 225). Isso significa que existe a voz de um personagem que impera perante os outros que participam daquelas histórias, algo que, no caso de “So much water so close to home”, é evidente na forma como Claire encontra-se sempre presente em todas as ações, e mesmo no momento crucial em que a personagem não testemunha a viagem do marido, ela ainda se faz presente através de expressões como “meu Stuart”, salientando que é sua reportagem a que temos acesso¹³¹.

Ao aglomerar os contos de Carver como pertencentes a uma mesma macronarrativa, o foco narrativo na adaptação é dramaticamente alterado. Não temos a noção de apenas um personagem principal, mas de, no mínimo, dezoito. Nenhum deles dispõe de maior peso ou importância do que qualquer outro ou age como fio condutor de todas as histórias. Trata-se de um procedimento característico de Altman, um cineasta de carreira prolífica e eclética, mas que se tornou reconhecido por seus filmes de múltiplas narrativas. Com efeito, podemos pensar em dois tipos de filmes de múltiplas narrativas na filmografia do diretor: aqueles que se detêm por mais tempo em certos personagens, alçando-os à condição de protagonistas, como é o caso de Hawkeye em *M*A*S*H*, Ry em *De corpo e alma* ou Dr. T em *Dr. T e as mulheres*, ainda que englobem um elenco numeroso que incorre em seus próprios eventos narrativos sem correlação direta com estes protagonistas (que podem, ainda assim, agir na

¹²⁹ “Yet something else tells me that he was beyond help, beyond anything I could do for him, and that the only thing that transpired between us in those few hours was that he caused me—*forced* might be the better word—to peer into my own abyss” (2009, p. 90)

¹³⁰ “narrateur présent comme personnage dans le récit qu’il raconte”

¹³¹ Mesmo nos contos com narradores heterodiegéticos – termo de Genette para denominar o “narrador ausente da história que conta” (2007, p. 225) –, observamos um claro protagonismo, como é o caso de Ralph em “Will you please be quiet, please?” e Al em “Jerry and Molly and Sam” (personagem renomeado como Gene em *Short cuts*).

capacidade de observadores); ou aqueles em que nenhum ator sobressai perante os demais, em que os eventos narrativos são marcados pelo cruzamento ininterrupto dos personagens entre si e o que é privilegiado é o conjunto dos atores, como é o caso de *Nashville*, *A última noite*, *Prêt-à-porter*, *A fortuna de Cookie*, *Assassinato em Gosford Park* e, claro, *Short cuts*.

Destarte, enquanto que, nos contos de Carver, temos o domínio, a prevalência de apenas um ponto de vista sobre os demais, o que Altman faz é uma autêntica democratização do foco narrativo. De narrativa a narrativa, de núcleo a núcleo e de cena a cena, ele destitui o filme de uma centralidade, como que nivelando conflitos e personagens em relevância. Isso traz implicações consideráveis para o processo de adaptação do filme. Observaremos, na seção da hipertextualidade, como a dramatização do conto “So much water so close to home” é alterada pelo fato de Claire deixar de ser a narradora; nesta seção, nos debruçaremos sobre o conto para analisar como a estrutura descentralizada de Altman opera no contexto geral do filme. Em outras palavras, quais são as interações entre este conto em particular e todos os outros selecionados pelo autor?

No resumo do filme que abre este capítulo, já elaboramos que uma solução criativa inicial adotada por Altman foi de subdividir seu filme em núcleos mais ou menos correspondentes aos contos selecionados: como os contos de Carver frequentemente lidam com famílias, sobretudo sob o ângulo da relação conjugal, vemos que cada família é oriunda de um conto e integra seu próprio núcleo. Entretanto, para efetuar as ligações entre os contos, observamos uma operação engenhosa por parte de Altman: ele observa momentos do suplemento derridiano para efetuar o *freeplay* entre os contos.

Observemos como isso procede em uma das cenas iniciais, em que Stuart e seus companheiros comem no restaurante em que Doreen trabalha. Este momento é oriundo do conto “They’re not your husband” e não trazia qualquer informação relevante sobre os homens a quem Doreen servia. Quem eram aqueles personagens? No conto, não possuímos qualquer contextualização sobre eles, sendo descritos apenas como vestidos “em ternos, com nó da gravata desfeito e colarinho aberto¹³²” (2015b, p. 16). Eles somente existem neste único momento no conto. Eles não eram importantes como indivíduos, mas como deflagradores do conflito central entre Doreen e seu marido. Com tamanha imprecisão ao descrever os personagens, por que, então, eles não poderiam ser os homens de “So much water so close to home”? Trata-se de uma evidência do suplemento de Derrida: um conto carece em informações que o outro irá, então, suprir.

¹³² “in business suits, their ties undone, their collars open”

No universo altmaniano, a presença de personagens de apoio é raríssima – aqui, entendemos personagens de apoio como aqueles que não têm sua própria história, mas que servem de apoio à história dos outros. Cada personagem afirma sua presença naquele universo ao trazer consigo sua própria trajetória. Para manter esta estratégia no desenvolvimento dos personagens, Altman desloca as funções atribuídas a personagens secundários para serem exercidas por personagens centrais de outros contos. Uma cena mundana e simples como esta do restaurante passa a incorporar personagens que já conhecíamos e continuaremos a acompanhar. A cena deixa de ser apenas sobre a relação entre Earl e Doreen, como fora concebida em “They’re not your husband”, e os outros personagens passam a ser tão relevantes quanto eles nesse momento. Por já nos ter apresentado a Stuart como um homem casado e com uma boa relação conjugal, a cena no restaurante nos fornece uma dimensão nova sobre ele através da interação com seus amigos. Ela evidencia o escárnio e misoginia aos quais eles submetem Doreen e que será relevante para a forma como eles tratarão o cadáver da mulher.

A articulação entre os diversos personagens nesta única cena é possível graças ao sentido mais aberto de montagem que Aumont concebe: ao longo de cada entrecruzamento de contos, observamos dois ou até três núcleos diferentes interagindo entre si. A função da montagem é exercida ainda que, muitas vezes, sem a necessidade de cortes, enquadrando-os no mesmo plano. Pensemos em outra definição de montagem que Aumont traz, a partir de Béla Balász: “a colocação, lado a lado, de dois elementos fílmicos que acarretam a produção de um efeito específico, que cada um desses elementos, considerado isoladamente, não produz (AUMONT, 2016, p. 66). Assim, estes elementos a que alude Aumont e Balász são os próprios núcleos na medida em que passam a coexistir em uma mesma sequência e o efeito que esta coexistência provoca é diferente se fossem considerados isoladamente.

Todavia, se o posicionamento de Stuart nesta cena é possível, isto se deve não apenas ao fato deste suprir o papel antes exercido por um personagem secundário, mas sobretudo porque se adequa à temática de ambos os contos, que lidam com formas de machismo em relações conjugais. Assim, o encontro de Earl e Stuart aponta uma *complementaridade* entre esses homens que amplifica o discurso moral destes núcleos narrativos e dos próprios contos: não se trata apenas de um estímulo para Earl, mas também de um efeito de espelhamento, como se as ações de Stuart e seus companheiros refletissem também a conduta de Earl para com Doreen. Nesse aspecto, a cena também evidencia um traço autoral de Carver, não apenas pela recorrência temática do machismo como ainda por este efeito de espelhamento:

constantemente encontramos nas obras de Carver personagens que observam e se projetam sobre ações de outros – uma ação que será potencializada pela estrutura entrecruzada do filme de Altman, que permite encontros fortuitos de personagens.

Este espelhamento atingirá o seu ápice no encontro dos Kane com o casal Marian e Ralph Wyman, pertencentes ao conto “Will you please be quiet, please?”. Altman une os dois casais tanto no início quanto no clímax e desfecho do filme, quando o drama enfrentado por ambos se intensifica por essa união. Verificamos em ambos uma complementaridade na crise conjugal não por sua motivação, mas pela forma como estas se expressam: nas obras de Carver, o foco reside na maneira velada, submersa com que os casais resolvem lidar com este momento dramático. Eles optam por não conversar a respeito, mergulhando seus respectivos casamentos em crise por haver algo que deve ser discutido que eles se mostram determinados a ignorar, salientando ainda mais sua culpa por omissão.

Esta omissão é sintetizada por uma fala de Ralph em certo ponto, que diz para Marian: “Não é maravilhoso, Marian, como podemos patinar ao redor de um problema, sempre brincando nosso joguinho?¹³³” – algo que se aplica também à dinâmica dos Kane até então. Ao longo do filme, as ações dos casais se manifestam em um jogo de indiretas e provocações, de modo a tentar trazer à tona um reconhecimento do parceiro de que há um problema na relação. Existe um patente distanciamento entre os casais, como é possível notar na cena em que Sherri, a irmã de Marian, convida Ralph para ir a sua casa, e Marian demonstra uma latente ansiedade para que o marido não venha, deixando claro seu desejo de não estar em sua presença.

O mais fascinante é que o cineasta recria estes núcleos na adaptação a partir também de um terceiro conto de Carver, “What we talk about when we talk about love”¹³⁴, cujo enredo gira em torno de um encontro de dois casais; encontro esse que, regado a muita bebida, os leva a um debate sobre amor que inevitavelmente se equipara a seus próprios relacionamentos. Em *Short cuts*, a presença da bebida é marcante e a reunião dos casais desperta uma erupção pela combinação destes dois núcleos. No entanto, o drama não irrompe

¹³³ ““Isn’t it wonderful, Marian, how we can skate around an issue, always playing our little game?”

¹³⁴ Conto que não se encontra na coleção *Short cuts*. Lançamos, assim, a hipótese de que Altman não se limitou às dez obras selecionadas naquela edição, tendo em vista como ele afirma, no prefácio da coleção, que leu “todos os escritos de Ray” (2015b, p. 8). Esta hipótese se torna mais forte quando nos voltamos ao personagem Paul Finnigan (interpretado pelo célebre ator Jack Lemmon): pertencente ao núcleo do casal Finnigan, aquele personagem, todavia, não consta no conto “A small good thing”. Em nossas investigações, encontramos o conto “The fling” (escolhido como epígrafe para esta subseção), que gira em torno do encontro, depois de anos, entre pai e filho, em que o primeiro desabafa em um longo monólogo sobre as circunstâncias da traição a sua esposa – relembrando, com isso, toda a sequência na cafeteria do hospital com Paul e Howard em *Short cuts*.

através de embates verbais, mas mantendo a troca de provocações e zombarias que os reduzem a um nível infantil, lembrando o “joguinho” ao qual Ralph se referiu. Este cenário é potencializado pela decisão de Altman de atribuir a Claire a profissão de animadora em festas infantis: se, a princípio, existe uma troca de cortesias vazias quando os Wyman recebem os Kane em sua casa (com Marian se propondo a apresentar a casa para Claire e Ralph levando Stuart para observar a vista), à medida que a festa prossegue, os quatro se entregam de forma cada vez mais aberta a estes jogos, abandonando gradativamente a abordagem velada de antes – o que é simbolizado pelo fato de os quatro se converterem em palhaços durante a festa, remetendo à transformação por que passam ao longo do filme.

A ironia, marca comum de Altman, perpassa toda a interação entre os Kane e os Wyman, mesmo antes deste clímax: eles imediatamente se arrependem de terem marcado este encontro e frequentemente esquecem os nomes uns dos outros, demonstrando uma certa alienação que será importante para o discurso social do filme (que analisaremos na próxima subseção). De fato, ao longo da festa, apenas podemos notar um momento que quebra esta representação ácida do cineasta: a terna e honesta conversa dividida entre Marian e Stuart, em que a primeira se recorda de um antigo professor de pintura, e que é recebida com escárnio por Ralph – mas um escárnio que provém de um sentimento de ciúmes, de desejar ter um momento assim com a esposa.

Se o fato de Altman literalmente pintar seus personagens de palhaços ao final do filme poderia soar como óbvio ou caricatural, este sentimento é suavizado pelo fato de a profissão de Claire ser amplamente estabelecida ao longo do filme em cenas relativamente banais: observamos Claire se maquiando enquanto o marido sai de casa para viajar ou se deparando com Paul na recepção do hospital a caminho de uma festa infantil – ou, também, na cena que traz Ann na confeitaria, escolhendo o bolo de aniversário de seu filho, oriunda do conto “A small good thing”. Esta cena inicia-se com Ann observando um cardápio de bolos, posteriormente integra Stormy ao espaço e, finalmente, termina com a chegada de Claire, que recolhe um pedido de bolo para um aniversário no qual trabalhará. Trata-se de uma sequência que expõe a fluidez e maleabilidade com que estes diversos personagens atravessam as vidas uns dos outros.

Notemos como Altman cria vida na cena: a câmera encontra-se presente dentro da confeitaria e atenta para a entrada em cena de cada personagem, destacando com uma panorâmica, por exemplo, o momento em que Claire estaciona seu carro ao longe e vai se aproximando da câmera quando entra na loja. Mas as ações dos outros personagens não são

interrompidas para dar a vez a esta personagem nova. Ainda que não tenham muita interação um com o outro, os três prosseguem em ações diferentes enquanto a câmera não se preocupa em estabelecer um foco principal, ressaltando apenas a continuidade e simultaneidade da vida, em que escutamos várias falas ao mesmo tempo, sem necessariamente nos atermos a uma apenas. A conversa em si não é importante; é a reunião dos personagens no espaço que é relevante. A ação de entra-e-sai da confeitaria espelha a dinâmica do filme em si, um entra-e-sai de personagens de cenas, núcleos, narrativas e contos diferentes.

Outra conexão diz respeito à reencenação do encontro entre Claire e o motorista, cujo papel é atribuído a Gene, personagem de “Jerry and Molly and Sam”. Mais uma vez, a questão do assédio é explorada pelo filme, com Gene utilizando sua profissão de policial para conseguir o número do telefone de Claire; sua inserção no contexto do filme causa uma simetria com o assédio sofrido por Doreen: se, naquela cena do restaurante, vemos o marido de Claire praticando o assédio, desta vez ela experiencia este assédio – e sua reação descontente e de repulsa antecipa a reação que terá ao saber que o marido passou o final de semana em presença do corpo de uma mulher morta. Nesse aspecto, a variedade de sequências de assédio resulta também em um painel complexo sobre machismo, reverberando ao longo do filme em sequências como a de Lois sendo tratada como prostituta em um bar ou a revelação de que Earl assediou Honey no passado. Esta recorrência traz um efeito cumulativo ao filme que atinge seu clímax no final, quando finalmente testemunhamos um feminicídio praticado por Jerry, cujo crescendo acompanhamos não apenas nas cenas envolvendo o personagem diretamente, mas também por este efeito de ressonância ao longo dos vários núcleos.

Figuras 6 a 9: Tess joga uma pedra de gelo em Zoe; um homem urina no corpo morto da menina.





Fonte: Frames retirados do filme.

Todavia, talvez a conexão mais fascinante e elegante do filme a “So much water so close to home” seja com relação a Zoe, ainda que Stuart e Claire jamais interajam com ela ou sua mãe em qualquer momento do filme. Se, no conto de Carver, Claire experienciava um momento de empatia e identificação com o corpo da menina, Altman atribui esta capacidade de empatia a Zoe. Assim, na cena que antecede o descobrimento do corpo, observamos Zoe boiando na piscina de sua casa – e espelhando a posição do homem urinando em cima do corpo, vemos Tess, de sua janela, atirando uma pedra de gelo na filha. Além disso, a transição entre cenas exerce função importante em conectar as duas personagens, já que Altman frequentemente conclui as cenas que envolvem o corpo no rio com as de Zoe, formando uma ligação forte entre as duas personagens. Esta função da montagem (em sua acepção mais clássica) nos relembra Pudovkin, que diz:

A montagem representa um novo método, descoberto e cultivado pela sétima arte, para precisar e evidenciar todos os vínculos, exteriores ou interiores, que existem na realidade dos diferentes acontecimentos (*apud* MARTIN, 2013, p. 100).

Jamais conhecemos a menina que morre, mas Altman sugere uma correlação nas trajetórias de ambas que as torna personagens trágicas – e, portanto, o eventual suicídio de Zoe surge como fruto de um *foreshadowing* poderoso do diretor através da similaridade com a menina do rio. Finalmente, o corpo no rio também se vincula à questão temática envolvendo relações de gênero, considerando-se o fato de que a menina fora estuprada e sufocada até a morte, como Claire descobre ao ler os jornais.

Uma sexta conexão diz respeito à troca das fotos de Arlene e Lois, respectivamente personagens dos contos “Neighbors” e “Vitamins”, com aquelas tiradas por um dos colegas de Stuart. Esta é uma cena não presente em nenhum dos três contos, mas impressiona, ainda

assim, por exibir a amplitude de tons do filme de Altman, que não se prende a uma única emoção ao conectar os personagens. Ainda que o cadáver encontrado no rio seja utilizado para fins dramáticos ao deflagrar a crise conjugal, o diretor encontra justificativa até mesmo para fazer uma piada envolvendo o corpo – e, novamente, observamos o efeito de espelhamento agindo aqui, já que a troca das fotos provoca um engano de mesma natureza. Além disso, temos outro momento de humor envolvendo o cadáver na sequência da festa com os Wyman, quando Stuart pergunta a Ralph, que é médico, se este toca com frequência em cadáveres e recebe dele uma reação desconfiada. Ao final das três horas de metragem, o filme adquire uma gama impressionante de emoções e tonalidades, percorrendo várias delas em sua representação da vida humana.

Figura 10: Uma placa de Betty Weathers é vista no gramado dos Kane.



Fonte: Frame retirado do filme.

Até aqui, não contemplamos apenas um núcleo, o do casal Weathers¹³⁵, cuja ligação é a mais sutil de todas com “So much water so close to home”. Comentamos como Stormy encontra-se presente na cena da confeitaria, mas Altman insere ao menos duas outras conexões menores, que apenas notarão aqueles espectadores mais atentos: a primeira delas surge na cena com Doreen no restaurante, quando Aubrey Bell surge pela primeira vez,

¹³⁵ Atribuímos a este núcleo o conto “Collectors”, embora o único personagem identificável deste texto seja Aubrey Bell, o vendedor de aspirador/limpador de carpetes (a identidade do protagonista, que seria Stormy em *Short cuts*, é mantida como mistério no conto).

tomando o assento de Earl, quando este se retira do restaurante; a segunda, ainda mais furtiva, pode ser vista no momento em que Claire sai de sua casa para buscar o jornal e avistamos uma placa com “Betty Weathers” escrito no gramado.

Figuras 11 e 12: o vendedor de aspirador aparece no restaurante de Doreen; o homem que urinou no corpo reaparece com seu filho.



Fonte: Frames retirados do filme.

Até aqui, não contemplamos apenas um núcleo, o do casal Weathers¹³⁶, cuja ligação é a mais sutil de todas com “So much water so close to home”. Comentamos como Stormy encontra-se presente na cena da confeitaria, mas Altman insere ao menos duas outras conexões menores, que apenas notarão aqueles espectadores mais atentos: a primeira delas surge na cena com Doreen no restaurante, quando Aubrey Bell surge pela primeira vez, tomando o assento de Earl, quando este se retira do restaurante; a segunda, ainda mais furtiva, pode ser vista no momento em que Claire sai de sua casa para buscar o jornal e avistamos uma placa com “Betty Weathers” escrito no gramado.

Trata-se de uma modalidade fascinante de ligações, pois estas não trazem qualquer importância narrativa ou agregam novas informações sobre os personagens: se a presença de Stormy na confeitaria é justificada narrativamente pelo fato de ele comprar um bolo para Betty, que faz aniversário, e também para adicionar um traço ao personagem como alguém que comprou o bolo de última hora para tentar reconquistá-la, a presença de Aubrey no restaurante ou da placa de Betty no gramado dos Kane não implica qualquer consequência para o restante do filme. Não perceber estas conexões, portanto, não traz qualquer influência para a compreensão da narrativa do filme. Ainda assim, esses pontos de encontro adicionam uma diversidade à maneira como estes ocorrem. As conexões não se fazem presentes apenas

¹³⁶ Atribuímos a este núcleo o conto “Collectors”, embora o único personagem identificável deste texto seja Aubrey Bell, o vendedor de aspirador/limpador de carpetes (a identidade do protagonista, que seria Stormy em *Short cuts*, é mantida como mistério no conto).

da forma explícita como observamos até então; elas também se infiltram imperceptivelmente, sem chamar atenção para si, encarregando o espectador de percebê-las (analisaremos na quinta subseção como elas se agregam ao discurso baziniano da “ambiguidade do real”).

Para finalizar, uma última conexão ocorre também na cena em que Gene recolhe seu cachorro das mãos da criança e um pai sai de sua casa para falar com ele: este pai é o amigo de Stuart que urina no corpo da menina. Associamos esta conexão ao momento de “So much water so close to home” em que Claire descreve os pescadores como “homens de família¹³⁷” (2015b, p. 51): a reaparição deste personagem em um contexto familiar elucida quanto ao jogo de aparências que o conto critica, que relata sobre homens de família como metonímico a homens de boa conduta – não apenas isso, mas o fato de Gene conseguir tomar o cachorro de volta termina por emasculinizar o amigo de Stuart, que deve acatar as ordens de um policial (mesmo que as mentiras de Gene sejam ridicularizadas ao longo do filme).

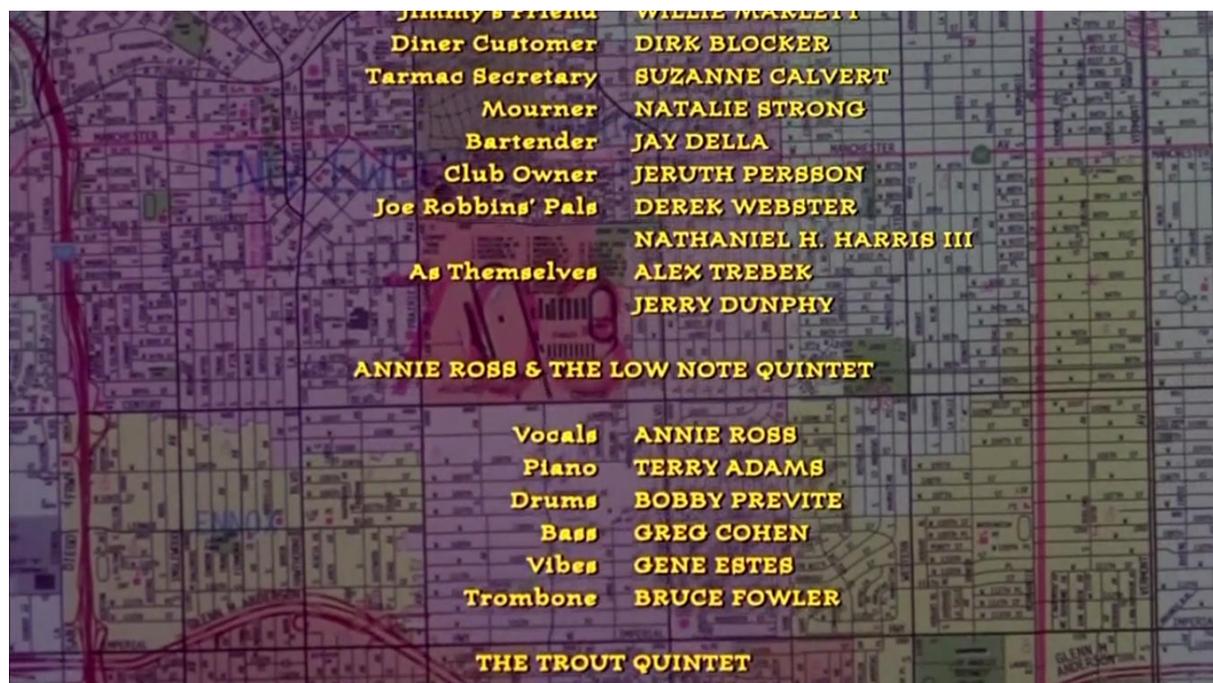
Apesar de *Short cuts* não se furtrar a povoar sua narrativa com personagens de morais questionáveis, que cometem erros de conduta que os transformam em seres falhos e, portanto, profundamente humanos, o efeito final da estrutura descentralizada impede que o filme se torne niilista: existe uma irmandade entre estas pessoas pelo fato de compartilharem, todos, o foco narrativo do filme. Nenhum deles tem importância superior, reproduzindo a experiência da vida, em que nenhum ser humano cresce acima dos demais, em que o espaço de cada pessoa é delimitado pelo espaço do outro. O fato de eles inconscientemente adentrarem e afetarem uns as vidas dos outros os transformam em figuras extremamente vulneráveis e diminutas, o que inspira uma compaixão pela condição inerentemente indefesa da vida humana, suscetível a grandes reviravoltas pela mais breve e simples conexão com as outras pessoas. Em última instância, portanto, a estrutura replica toda a moral presente na canção “Prisoner of life” e no poema “Lemonade”.

A partir de nossa análise da estrutura descentralizada em “So much water so close to home”, evidenciamos a riqueza das conexões do conto com todos os outros selecionados para a adaptação, contribuindo para um trabalho de adaptação ambicioso e complexo que abrange as temáticas, eventos narrativos e personagens de formas criativas do ponto de vista estético, tonal e narrativo. Concluimos que a ausência de um foco central ressalta, enfim, a visão macro que Altman intenciona com o filme. Cada personagem possui uma independência que o torna palpável, como alguém com vida própria, ao mesmo tempo em que todos são interdependentes entre si, compondo um pedaço do mosaico daquela cidade. No fundo, é Los

¹³⁷ “family men”

Angeles a verdadeira estrela do filme – é ela que aparece em todas as cenas, que conecta todos os personagens. O fato de Altman terminar seu filme com uma imagem do mapa da cidade é bastante indicativo deste aspecto.

Figura 13: Créditos finais mostram o mapa da Califórnia.



Fonte: Frame retirado do filme.

3. A ALIENAÇÃO DA SOCIEDADE PÓS-MODERNA

*Tenho uma pequena confissão a fazer. Foi folheando, pela vigésima vez, o famoso Gaspar da noite, de Aloysius Bertrand, [...] que a ideia me veio de tentar algo de análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de uma vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele havia aplicado à pintura da vida antiga [...].*¹³⁸

(Charles Baudelaire, prefácio de *O spleen de Paris*)

Quando Charles Baudelaire escreveu *O spleen de Paris*, ele justificou, no prefácio do livro, sua decisão de escrever poemas em prosa para alçar este gênero ao pensamento da era moderna: a ruptura com a estética clássica da poesia, marcada pela regularidade da rima, do ritmo e da cadência, se faria necessário, pois estes elementos não seriam capazes de representar o modo de vida da modernidade, que se caracteriza pela grandiosidade. Diz ele:

Qual é aquele de nós que, em seus dias de ambição, não sonhou o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É, sobretudo, da frequentação das cidades enormes, dos cruzamentos de suas inúmeras relações, que nasce este ideal obsessivo¹³⁹. (p. 2)

Através da fala de Baudelaire, verificamos que o autor atribui uma dimensão social ao gênero da poesia em prosa, que seria capaz de uma “descrição da vida moderna” (p. 2). Nesse sentido, ao deslocarmos este pensamento para a versão em prosa do poema “Lemonade”, observamos que a ruptura de Baudelaire permanece facilmente associável à poesia de Carver. Extinguindo os traços da poesia clássica, Carver (como Baudelaire fizera antes) transfere a poesia da contemplação da natureza comum dos poetas românticos para uma realidade mais

¹³⁸ “J’ai une petite confession à vous faire. C’est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d’Aloysius Bertrand, [...] que l’idée m’est venue de tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne [...]” (p. 1-2)

¹³⁹ “Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C’est surtout de la fréquentation des villes énormes, c’est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.”

urbana e crua, fazendo uso de uma linguagem tipicamente cotidiana, sem floreios. Quando descreve a escola literária “realismo sujo”, à qual Carver é identificado, o crítico Bill Buford diz:

[S]ão histórias estranhas: desadornadas, desguarnecidas, tragédias baratas sobre pessoas que assistem televisão de dia, lêem romances baratos ou escutam música country ou western. [...] Eles são de Kentucky ou Alabama ou Oregon, mas, no geral, eles poderiam ser de basicamente qualquer lugar: vagabundos em um mundo entupido de comida não saudável e de detalhes opressivos do consumismo moderno.¹⁴⁰ (1983)

O traço (pós-)moderno da obra de Carver se faz presente, também, de um ponto de vista temático, pela focalização em personagens à margem da sociedade: seriam garçonetes, carpinteiros, trabalhadores de motéis, vendedores de porta em porta, entre outras profissões desvalorizadas e praticadas por indivíduos considerados de “baixa cultura”, mas que estariam rodeados por preocupações tipicamente modernas envolvendo o consumismo. Assim sendo, a estética simples de um poema em prosa reflete toda esta questão moderna com relação à focalização: personagens assim não pensam na forma clássica de uma poesia, mas na forma mais direta de uma prosa não ritmada, não rimada e não cadenciada.

Nos filmes de Altman, por sua vez, a importância do espaço social é notória. Seja *Short cuts*, *Nashville*, *Prêt-à-porter*, *A última noite*, *Assassinato em Gosford Park*, *O jogador*, *Kansas City*, *De corpo e alma* ou *M*A*S*H**, Altman elaborou estudos de costumes que demonstram como o espaço e tempo de uma cultura afetam o comportamento e o modo de vida das pessoas destas sociedades. Altman, com isso, nos lembra muito uma afirmação de Allen sobre Bakhtin e Kristeva: “Bakhtin e Kristeva compartilham [...] uma insistência de que textos não podem ser separados de uma textualidade social ou cultural maior daquela em que foram construídos¹⁴¹” (2000, p. 36).

A fala de Allen nos aponta para a importância do contexto sociocultural nas obras artísticas: no conto de Carver, temos a impressão de que este se passa no presente, mas esta impressão é criada pela linguagem conversacional de Carver mais do que propriamente por qualquer marcador temporal no seu universo diegético. A narrativa de Carver não se atém a

¹⁴⁰ “[T]hese these are strange stories: unadorned, unfurnished, low-rent tragedies about people who watch day-time television, read cheap romances or listen to country and western music. [...] They are from Kentucky or Alabama or Oregon, but, mainly, they could just about be from anywhere: drifters in a world cluttered with junk food and the oppressive details of modern consumerism.”

¹⁴¹ “Bakhtin and Kristeva share [...] an insistence that texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed”

especificações de datas ou mesmo a descrições de qualquer elemento cultural que possam nos fornecer alguma noção sobre o tempo exato do enredo.

Em contrapartida, em razão do meio visual do cinema, *Short cuts* traz estampadas em quase todos os seus planos as marcas da cultura dos anos 90, tais como figurinos, maquiagem, penteados, cenários e valores de produção (casas, móveis, carros e locações). Dessa maneira, é interessante observar que, embora publicado cerca de dez anos antes, o uso estratégico dos dêiticos por parte de Carver traz uma atemporalidade ao conto que se contrapõe à adaptação de Altman, que produz, no espectador, o sentimento nítido de algo fincado em um período bem mais específico da história.

Figuras 14 a 19: A televisão presente nos diversos núcleos do filme.



Fonte: Frames retirados do filme.

Dentre todos os elementos culturais apresentados por Altman ao longo do filme, nenhum parece ser tão representativo da sociedade quanto a televisão. O filme evidencia a força e o poder atribuídos à televisão naquele período, quando o aparelho tornou-se indispensável em todos os lares de famílias norte-americanas, caracterizando, assim, a civilização das imagens de Jean-Claude Carrière, o império das imagens de Marc Ferro ou a sociedade do espetáculo de Guy Debord. Embora elemento periférico da narrativa, a acessibilidade da televisão é de vital importância como símbolo desta cultura. Em uma sociedade ainda pré-internet¹⁴², a importância da televisão é tamanha que ela abre o filme, permitindo uma conexão inicial entre os diversos núcleos da narrativa desde os minutos iniciais. Assim, quando a obra inicia com a visão de aeronaves sobrevoando a cidade de Los Angeles, o telejornal apresentado por Howard Finnigan se encarrega de nos explicar organicamente a função deles de disseminar um inseticida. Essa presença numerosa da TV em lares (e até mesmo dentro da limusine dirigida por Earl) evidencia, diga-se de passagem, a própria globalização, funcionando, no processo, como um elemento que conecta esses núcleos organicamente ao longo de todo o filme.

No entanto, a televisão desempenha um papel ainda mais importante do que meramente fornecer uma ligação entre os diversos núcleos; ela também expõe a crescente alienação desta sociedade. Desde sua primeira aparição, é possível observarmos isso diante do comportamento dos personagens perante a televisão, que, transmitindo o telejornal de Howard, provoca apenas reações de apatia e desinteresse nos demais personagens. O único que parece genuinamente interessado é o próprio Howard, que, narcisisticamente, parece apreciar a reflexão sobre si mesmo na tela (por outro lado, sua esposa sequer parece esconder sua impaciência, folheando uma revista).

Evidenciando a visão tipicamente ácida de Altman, a televisão em *Short cuts* é um elemento que simultaneamente conecta os núcleos, porém afasta os personagens entre si e da realidade, o que não deixa de ser curioso se considerarmos que ela “é um exercício de intimidade” (CARRIÈRE, 2015, p. 50) na medida em que adentra os lares de todas as famílias, une todos em um mesmo cômodo. Tal perspectiva é compartilhada por outros cineastas contemporâneos a Altman, como Federico Fellini, que, segundo Jean-Claude Carrière:

¹⁴² Chega a ser cômico, na cena em que os homens descobrem o corpo, o comentário de um amigo de Stuart sobre precisar de um telefone com direcionamento de satélite – em outras palavras, um celular – para notificar as autoridades sobre o corpo, inspirando toda uma reflexão acerca dos avanços tecnológicos que nossa sociedade experienciou desde o período em que o filme se situa.

[...] disse certa vez que a televisão criou uma nova geração de espectadores que ele considerava arrogantes, autoritários, neuroticamente impacientes. A capacidade de mudar de canal a qualquer hora, o que aniquila a narrativa, de prosseguir à procura de uma coisa a mais (a ideia de que imagens que eu não estou vendo estão sendo exibidas em outro lugar é intolerável), originou espetáculos de fogos de artifício que jorram das pontas de nossos dedos. O mágico controle remoto nos dá a ilusão de que essas imagens nos pertencem, de que temos poder total sobre elas, de que não existiriam sem nós. Elas são simples imagens perseguindo outras imagens, sem nenhuma esperança de tragá-las. Essa impaciência, dizia Fellini, nunca poderia ser satisfeita ou mitigada, pois não conseguimos fixar nossos olhos numa imagem antes de eliminarmos o filme a que estávamos assistindo, assim como não podemos pronunciar duas palavras ao mesmo tempo. É uma procura vã, fútil, que causa depressão e fadiga. O próprio espectador é destruído por esse papel febril. A sequência de imagens não pode resistir a ele. Despedaça-se em suas mãos. E ele afunda junto. (2015, p. 42)

Assim, Fellini notava a própria alteração da conduta do espectador, que regredira intelectualmente com a integração da televisão em suas vidas. O ato de assistir à televisão contaminara o ato de assistir e fazer cinema. Aqui recorremos à comparação de Carrière da televisão com a *muzak*, que comentamos no capítulo anterior, e que termina com a conclusão de que “convivemos com imagens seguramente destinadas a não serem vistas” (2015, p. 57).

Neste sentido, *Short cuts* parece se alinhar à afirmação de Carrière. Ao longo das mais de três horas de metragem, a televisão é constantemente ligada e ignorada pelos personagens. Ela é usada como ferramenta para distrair as crianças enquanto Lois trabalha como operadora de um serviço de telessexo ou, em outro núcleo, quando as irmãs Sherri e Marian conversam sobre suas vidas sexuais. No núcleo que nos propomos a analisar, ela encontra-se ligada enquanto Claire adormece. Mesmo quando não se encontra presente no campo visual da câmera, a presença da televisão é sempre sentida e escutada, tornando-se componente do som ambiental cotidiano dessas casas. Duas cenas gêmeas trazem mães apenas notando a presença de seus filhos graças ao som da TV: Ann somente percebe a presença de Casey de volta em casa após o atropelamento quando encontra o aparelho ligado, e Betty apenas percebe que Chad fora abandonado pelo pai pelo mesmo motivo. A TV deve ser ligada sempre que alguém estiver em casa.

A televisão deixou de exercer a função que lhe fora inicialmente atribuída, mas passou a incorporar outras funções, comprovando, desta forma, a crítica de Fellini quanto à autoridade e dominação que os espectadores sentem perante o aparelho e que não possuem com relação ao cinema. Em uma outra perspectiva, Debord enxerga esta autoridade do espectador como apenas ilusória; em verdade, é a televisão que nos domina: “Lá onde o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens se transformam em seres

reais e em motivações eficientes de um comportamento hipnótico¹⁴³” (2012, p. 11). O comportamento hipnótico seria exemplificado pelo filme através deste ato inconsciente de assistir e não assistir à televisão, de mantê-la a seu alcance por uma necessidade de distração sem, de fato, se distrair com ela. “A atitude que [o espetáculo] exige por princípio é esta aceitação passiva¹⁴⁴” (2012, p. 10), resume Debord.

Tal comportamento é algo que Carrière associa a uma “solidão” (2015, p. 59) característica de sua civilização de imagens. Claire liga a televisão como forma de ter uma companhia durante a noite, enquanto seu marido Stuart encontra-se em sua viagem, sendo desligada quando ele retorna. Irônico como de praxe, Altman coloca a personagem dormindo enquanto a TV transmite um clássico obscuro do cinema B, *O monstro do armário* (1986), salientando, com isso, que a qualidade do espetáculo recepcionado é irrelevante, pois a televisão não foi ligada para ser usufruída por Claire, e sim para levá-la ao sono. Da mesma forma, quando os pais encontram-se ocupados ou ausentes, as crianças devem recorrer à televisão, que se encarrega de fornecer algum tipo de educação ou companhia a elas. Entretanto, a presença do aparelho não cura essa solidão; ao contrário, o efeito que ele nos provoca é o de nos alienar da realidade.

Altman, porém, não se restringe a retratar as mudanças da sociedade espectadora apenas em relação direta ao aparelho de TV, revelando esta mesma postura arrogante e impaciente em outros eventos. Assim, por exemplo, o momento em que os Wyman conhecem os Kane, no concerto clássico de Zoe, traz os personagens desconcentrados pela presença de uma pessoa famosa na plateia, o apresentador do game show *Jeopardy!*, Alex Trebek¹⁴⁵ (e em mais um momento de ironia por parte do diretor, vemos os personagens jogando o *game show*, comercializado como jogo de tabuleiro, quando eles voltam a se encontrar). Em outra cena, Earl¹⁴⁶ reclama com relação ao comportamento de um grupo de negros que conversam em voz alta durante o show de Tess, quase ocasionando uma altercação física. Já em um terceiro momento, Tess conversa com Zoe e menciona de passagem a qualidade da plateia,

¹⁴³ “Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d’un comportement hypnotique.”

¹⁴⁴ “L’attitude qu’il exige par principe est cette acceptation passive”

¹⁴⁵ Alex Trebek é uma personalidade desconhecida de grande parcela do público brasileiro, mas é um dos nomes mais associados à tradição da televisão norte-americana. Em 2018, com 78 anos de idade, Trebek completa 34 anos como apresentador do game show de perguntas e respostas, *Jeopardy!*, uma posição que está assegurado de continuar até, ao menos, 2020. Desde 2014, Trebek conquistou o recorde do Guinness por ser o apresentador de game show por mais episódios na história da televisão norte-americana – atualmente, mais de sete mil episódios de *Jeopardy!* foram gravados com ele.

¹⁴⁶ Em um momento metaficcional, o personagem é interpretado pelo cantor de jazz Tom Waits, o que explicaria o fato de ser o único a desejar escutar a música de Tess em todo o filme.

nos induzindo a lembrar do momento protagonizado por Earl. Suas palavras sobre a plateia são: “Eu odeio L.A. Tudo o que fazem é conversar e cheirar cocaína. Acho que vou conseguir um trabalho em Amsterdam. Eles realmente sabem como tratar uma pessoa do jazz lá¹⁴⁷”.

E aqui a discussão se torna ainda mais rica quando trabalhamos em parceria com *Nashville* e *A última noite*, outros filmes de Altman que lidam com a relação da recepção da sociedade à música em épocas diferentes. Há uma linearidade no discurso dos três filmes quanto a esta questão, de modo que separamos os filmes em três eixos centrais: *Nashville* seria a ascensão; *Short cuts*, o declínio; e *A última noite*, a nostalgia.

Nashville, provavelmente o filme mais reverenciado de Altman, desenvolve de forma potente uma das funções sociais da música contempladas por Cano (que elucidamos no primeiro capítulo): a função de comunhão. A música teria a função de unir uma cultura, uma sociedade, uma comunidade em torno de sua celebração. Ao longo das quase três horas de filme, observamos como a cidade-título idolatra a música *country* como parte de sua identidade sociocultural, celebrando o espírito americano a partir dela. Além disso, a música também tem o poder expressivo analisado na primeira subseção deste capítulo a respeito de Tess e suas canções: em *Nashville*, a diversidade de personagens cantores se reflete numa diversidade de canções com temáticas e tonalidades que variam de acordo com a personalidade de quem as cantam.

Ao mesmo tempo e, ao contrário de *Short cuts*, a música atinge a quem se permite escutá-la: com efeito, uma das sequências mais marcantes do filme é aquela em que Linnea (Lily Tomlin) escuta uma apresentação do cantor Tom Frank (Keith Carradine), que se revela uma declaração de amor a ela – e Altman ressalta o impacto deste momento através de um demorado zoom na personagem de Tomlin, que nada faz além de escutar a canção em meio a uma plateia. É esta valorização do efeito da música no ouvinte, e não apenas na apresentação em si, que permite uma discussão rica sobre os efeitos da música.

Treze anos após o declínio na recepção testemunhado em *Short cuts*, temos *A última noite*, um filme sobre a última apresentação musical de um programa de rádio. O discurso não poderia ser mais contundente: apontando desde 1993 a onipresença da televisão, o cineasta, em 2006, se despede (este seria seu último filme) relatando a extinção do rádio. Mas o tom do filme não é derrotista; trata-se de uma nostalgia celebrativa, que se detém em reminiscências de personagens sobre eventos do passado, enquanto cantam canções que, novamente,

¹⁴⁷ “I hate L.A. All they do is talk and snort coke. Think I’ll get a job in Amsterdam. They really know how to treat a jazz person there.”

expressam coisas que lhe são profundamente caras (as irmãs Rhonda e Yolanda, interpretadas por Tomlin e Meryl Streep, cantam canções em homenagem a sua falecida mãe, por exemplo). Ainda assim, o filme não ignora que se trata do fim, inserindo na narrativa até mesmo uma personagem sobrenatural que se configura literalmente como um anjo da morte (interpretada por Virginia Madsen), cuja presença metafóricamente alude à própria morte da estação de rádio do filme e ao rádio, de uma maneira geral, enquanto mídia.

Entretanto, são em seus respectivos desfechos que os três filmes empreendem discursos que se complementam à temática até então estudada. Começemos pelo fato de que, em *Nashville*, a música tem a função social celebrativa, que também vimos em *Cano*, com toda a cidade reunida para celebrar o concerto de música; em *Short cuts*, não temos esta reunião dos personagens, que se encontram irreparavelmente distanciados, cruzando-se em encontros furtivos e incidentais. De fato, este é o único filme da carreira de Altman que não traz qualquer evento que una estes personagens significativamente – como ele fizera em *Nashville*, com um engarrafamento e o concerto final; em *A última noite*, com a transmissão de rádio; em *Prêt-à-porter*, com a Paris Fashion Week; em *De corpo e alma*, com uma companhia de ballet; em *Cerimônia de casamento* e *Dr. T e as mulheres*, com um casamento; em *M*A*S*H**, com a guerra da Coreia; em *Kansas City*, com sequestros; além dos assassinatos em *Assassinato em Gosford Park*, *O jogador* e *A fortuna de Cookie*.

O terremoto, que ocorre no desfecho do filme, poderia ganhar a alcunha de evento unificador do filme: com efeito, desastres naturais ou calamidades também são reconhecidamente eventos comuns em filmes com multiplicidade de narrativas e personagens. Nos anos 1970, surge um subgênero dedicado a representar esses eventos (os filmes desastre), despontando uma onda avassaladora de produções com elenco de grandes nomes, incluindo até mesmo um filme intitulado *Terremoto*, além de outros como *Aeroporto* (e suas três continuações), *O destino do Poseidon* (e sua continuação), *O inferno na torre* e outros vários que tentaram replicar o sucesso de bilheteria destes filmes, com resultados variáveis.

Todavia, a releitura de Altman de um desastre natural ocorre justamente pelo fato de o terremoto ser absolutamente irrelevante à trajetória dos personagens: ao contrário dos filmes mencionados, em que o desastre natural toma o centro da narrativa, o terremoto de *Short cuts* ocupa pouco menos de dois minutos de tela, tornando-se risivelmente insignificante de tal forma que expõe, no processo, como esta insignificância era o objetivo de Altman. Destarte, a irrelevância do terremoto impede que este cumpra, de fato, o papel de unificar estes personagens, pois o desastre não os afeta, sendo sumamente ignorado assim que termina.

Debord, mais uma vez, nos auxilia a compreender este sintoma da sociedade contemporânea: “A origem do espetáculo é a perda da unidade do mundo e a expansão gigantesca do espetáculo moderno exprime esta perda [...] Aquilo que religa os espectadores não é nada além de uma relação irreversível em seu centro que mantém seu isolamento¹⁴⁸” (2012, p. 14). A televisão alcança a aparentemente contraditória tarefa de se encontrar presente em todos os lares, mas não, de fato, criar uma unidade entre eles.

Figuras 20 e 21: Os Kane e os Wyman assistem ao noticiário em busca de informações sobre o terremoto.



Fonte: Frames retirados do filme.

Tudo procede, então, como se o cineasta não empregasse o terremoto pela espetacularização do desastre, mas justamente para comentar sobre esta. Pois Altman, que abre *Short cuts* com a presença da televisão, retorna a ela em seus momentos finais. Nesta cena, testemunhamos pela primeira vez como alguns dos personagens centrais (entre eles, o casal Kane) alteram suas posturas apáticas ao realmente assistirem a uma televisão com relativa concentração em busca de informações sobre o terremoto que acabaram de presenciar. Entretanto, novamente, o diretor revela uma visão ácida ao trazer os personagens indiferentes diante da tragédia da morte de uma mulher – há um breve lamento de Marian, porém os quatro rapidamente ignoram a TV e prosseguem com sua festa, tomando doses de tequila. Para Debord,

[a] alienação do espectador em favor do objeto contemplado (que é o resultado de sua própria atividade inconsciente) se exprime assim: quanto mais ele contempla, menos ele vive; quanto mais ele aceita as imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende sua própria existência e seu próprio desejo.¹⁴⁹ (2012, p. 15)

¹⁴⁸ “L’origine du spectacle est la perte de l’unité du monde, et l’expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte [...]Ce qui relie les spectateurs n’est qu’un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement.”

¹⁴⁹ “L’aliénation du spectateur au profit de l’objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s’exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images

Esta acidez se torna ainda mais perceptível quando relembramos que um feminicídio também é o evento-clímax na sequência que encerra *Nashville*, causando uma comoção geral que não poderia ser mais contrastante com a alienação que testemunhamos em *Short cuts* – a diferença sendo que o feminicídio em *Nashville* é presenciado por todos os personagens principais, e não filtrado pela televisão, cujo efeito alienante evocado por Debord comprova o poder da televisão de distanciamento do real.

A complementaridade entre os filmes não se limita à discrepância das reações dos personagens frente a uma tragédia, pois *Nashville*, tendo exposto minuciosamente todo o poder de comunhão da música, volta a este em seus minutos finais: quando uma cantora, estrela venerada da cidade, é morta a tiro, em pleno palco, no momento em que estava prestes a cantar, outro astro corre em seu socorro e, em um comovente ato de desespero, clama que “alguém cante! Alguém cante! Cantem!”¹⁵⁰. O microfone, então, passa por diversas mãos; observamos os personagens centrais saindo de cena, abalados com a tragédia, até que, finalmente, a personagem que, no decorrer do filme, desejava cantar e não conseguia, é a única capaz de soltar a voz diante desta adversidade – e seu canto, então, inspira uma poderosa reação de comunhão em toda a plateia, que se une na canção para proclamar um ato de resiliência perante esta tragédia¹⁵¹, que não lhe destruirá a força de espírito.

Toda esta sequência é elevada a um estatuto de grandiosidade através da opção de Altman de enquadrá-la em um longo *zoom out*, capturando, em uma imensa profundidade de campo, uma gigantesca bandeira norte-americana tremeluzindo no horizonte, em frente à numerosa plateia, simbolizando todo o espírito daquela nação. Trata-se, enfim, de uma ode ao povo americano comum que compõe aquela cidade – e o resultado final aponta para um poder vigoroso da música para a união das pessoas não apenas em torno de um mesmo evento, como de um mesmo sentimento, o compadecimento perante uma tragédia e a elevação de seus espíritos.

dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir.”

¹⁵⁰ “somebody sing! Somebody sing! Sing!”

¹⁵¹ *Nashville* faz diversas referências à morte do presidente John F. Kennedy ao longo de sua narrativa. A associação com esse episódio não apenas cria um *foreshadowing* para seu clímax, como atribui maior peso à morte da cantora (chegando a inspirar um comentário revoltante por parte de um dos personagens de que “aqui não é Dallas” – local em que o presidente foi assassinado) e fornece um contexto para as tragédias que a nação americana teve de suportar no decorrer de sua história.

Figura 22: Os cidadãos de Nashville cantando em meio a uma tragédia.



Fonte: Frame retirado do filme *Nashville*.

Toda esta função de comunhão, que irrompe no filme como um efeito catártico que contagia a cidade inteira e auxilia seus habitantes em seu processo de luto (diante da morte de um ícone da cidade) e de luta (a este ataque ao espírito da cidade), é quase que completamente subvertida em *Short cuts*. A única cena que retém ainda um pouco do clímax de *Nashville* é a do último momento de Tess no filme, que, com Zoe morta em seu colo, canta, em meio às lágrimas, durante o terremoto – um canto que traz em si o luto de ter perdido a filha. Contudo, os outros personagens estão alheios ao seu canto, que é isolado, com cada personagem se encontrando em sua própria ilha ao final do filme. Ou, nas palavras de Carrière, em sua própria *fortaleza*, uma noção que nos parece particularmente apropriada quando levamos em conta a opulência da residência dos Wyman, que, de fato, remete a uma fortaleza: localizada em um bairro nobre de Los Angeles, com um quintal que permite acesso a uma visão privilegiada da cidade, surgindo no horizonte no plano final do filme, afastada da celebração que se sucede entre os Wyman e os Kane.

De acordo com Debord, “[s]e as necessidades sociais de uma época onde se desenvolvem tais técnicas não podem achar a satisfação [...] é porque esta “comunicação” é essencialmente unilateral¹⁵²” (2012, p. 13). Assim, um elemento básico de meios de comunicação de massa como a televisão é o fato de não permitir uma troca, como ocorre com a música. A televisão age apenas de um lado sobre o espectador, se concentra apenas em

¹⁵² “Si les besoins sociaux de l’époque où se développent de telles techniques ne peuvent trouver de satisfaction [...] c’est parce que cette « communication » est essentiellement *unilatérale*”

repercutir seu discurso, seu espetáculo é “o contrário do diálogo¹⁵³” (DEBORD, 2012, p. 11); a música, de outro lado, tem esta capacidade de comunhão tão bem sintetizada por *Nashville*.

Figura 23 a 26: A entidade sobrenatural retorna para os cantores da estação de rádio em *A última noite*; em *Prêt-à-porter*, o desfile de modelos nuas se transforma em anúncio publicitário.



Fonte: Frames retirados dos filmes *A última noite* e *Prêt-à-porter*.

A morte, diga-se de passagem, é uma presença palpável também no desfecho de *A última noite*, e a maneira como se articula a esta nossa discussão é particularmente fascinante: o filme brinca, em seu clímax, com uma resolução miraculosa para o encerramento do programa de rádio, a partir da morte do empresário interpretado por Tommy Lee Jones, mas logo reconhece que este era um acontecimento inevitável dada a atual conjuntura dos meios de comunicação. Em seguida, temos um epílogo em que vemos alguns personagens reunidos em uma lanchonete algum tempo depois do fim do programa de rádio, planejando um tour final que bancasse na nostalgia de seus fãs, até que o filme encontra um tom perfeitamente balanceado para lidar com o final desta era radiofônica – o retorno da personagem de Virginia Madsen, que, como já vimos, simboliza a morte e indica a inviabilidade do projeto daqueles personagens, que encontram-se anacrônicos, ultrapassados. Da mesma forma, a transformação da personagem de Lindsay Lohan também comprova essa anacronia, na medida em que ela demonstrava certo encanto pelo trabalho de sua mãe durante a maior parte do tempo e, neste epílogo, já exhibe uma latente impaciência diante de sua contínua inaceitação de que a sua era acabou.

¹⁵³ “le contraire du dialogue”

De um modo geral, este esforço de retorno ao passado é uma abordagem sumamente negada nos filmes de Altman, ainda que seja reconhecidamente um desejo comum ao ser humano: em *Short cuts*, temos a fala de Marian sobre as aulas que tinha com um professor que ensinava a pintar com varetas e pedras, em um esforço de “fazer [os alunos] sentirem algo” (nas palavras de Marian), mas a falta de empatia se mostra prevalente com a evolução da sociedade, conforme já analisamos. Nenhum outro filme de Altman, diga-se de passagem, demonstra isso de forma tão contundente quanto *Prêt-à-porter*, que, em seu clímax, apresenta um verdadeiro retorno às origens através de um desfile de modelos nuas orquestrado pela personagem de Anouk Aimée – um ato que é considerado revolucionário na indústria da moda daquele momento, expressivo de problemas que o meio vem enfrentando e é ovacionado pelos que se encontram presente na ocasião. Todavia, na cena seguinte (a última do filme), observamos como a máquina publicitária busca capitalizar em torno deste ato, que, antes tendo conotações políticas, é subvertido para se tornar objeto de campanhas de marketing. Esta incapacidade de retorno ao passado é, nestes filmes, uma tentativa de fuga do espetáculo e das transformações acarretadas por este, que, como já elaboramos no capítulo anterior, é impossível na sociedade contemporânea: o espetáculo encontra-se imbricado na atividade humana de tal forma que ele está incluso, também, no momento em que não se encontra presente (DEBORD, 2012, p. 15). Dessa maneira, o espetáculo conseguirá espetacularizar mesmo os raros momentos em que a sociedade consegue se libertar, pois esta liberdade é ilusória.

Para concluirmos, retornamos ao social na poesia com que abrimos esta subseção, evocando desta vez o ensaio “The social function of poetry”, de T.S. Eliot, em que o autor elucida a respeito das funções sociais da poesia. Esta dimensão é frequentemente ignorada neste gênero literário e, para Eliot, ocorre, pois o poeta, “[a]o expressar o que outros sentem, está também mudando o sentimento ao torná-lo mais consciente; ele está fazendo as pessoas mais cientes do que elas já sentem e, portanto, ensinando a elas sobre si mesmas¹⁵⁴” (1961, p. 9). Mas este ensinamento sobre si mesmo, para o autor, é também um ensinamento sobre o outro, uma vez que este é um sentimento compartilhado pela arte. Como já explanamos no capítulo 1, as ligações entre poesia e música são inúmeras – não contemplamos, naquele momento, o lado social, pois o reservamos para o aspecto da sociologia da adaptação que aqui relacionamos. Eliot, então, prossegue delimitando a função social da poesia da seguinte

¹⁵⁴ “In expressing what other people feel he is also changing the feeling by making it more conscious; he is making people more aware of what they feel already, and therefore teaching them something about themselves.”

maneira: “E isto é o que quero dizer da função social da poesia em seu maior sentido: que ela afeta, em proporção a sua excelência e seu vigor, o discurso e a sensibilidade de toda uma nação¹⁵⁵” (1961, p. 12).

À guisa de uma conclusão, observamos, ao longo de nossa análise, o percurso da sensibilidade de uma nação consoante a sua recepção da música em três gerações diferentes. Noções como empatia, alteridade e compadecimento se transformaram no decurso destes anos e apontam para gerações crescentemente alienadas, desconectadas e desinteressadas (veremos na seção seguinte como isso se aplica para “So much water so close to home”). Comprovamos, também, um aspecto da sociologia da adaptação e que também fora defendido, de uma outra maneira, pela corrente crítica da *Cahiers du Cinéma*: “todo grande filme [é] um documentário sobre sua própria filmagem” (GAUDREAULT, JOST, 2009, p. 47). Ao agregar aspectos do contexto sociocultural dos anos 1990, *Short cuts* evidencia elementos determinantes deste período, que se complementam com outros filmes de Altman, resultando em uma obra que não busca apenas replicar o texto-fonte, mas construir em cima dele, ao modo de um palimpsesto.

¹⁵⁵ “And this is what I mean by the social function of poetry in its largest sense: that it does, in proportion to its excellence and vigour, affect the speech and the sensibility of the whole nation.”

4. O DESLOCAMENTO DO FOCO NARRATIVO

Os atos estéticos são configurações da experiência que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas de subjetividade política.

(Jacques Rancière, *A partilha do sensível*¹⁵⁶)

Atribuímos a esta subseção a análise da adaptação em si, muito embora, não possamos deixar de reiterar o fato de que tudo o que abordamos até aqui concerne à adaptação. Quando nos debruçamos diante da tarefa de analisar “So much water so close to home” e “Lemonade” em *Short cuts*, notamos a dificuldade de lidar com este trabalho não apenas em razão da estrutura adotada por Altman, mas por desejarmos contemplar a multiplicidade de linguagens presentes no cinema e que enriquecem o procedimento de adaptação. Entretanto, uma análise dos elementos diretamente associáveis ao conto, ao poema e ao filme é necessária – e aqui, entendemos “diretamente” como desenvolvimento dos personagens e dramatização dos eventos narrativos. Já apontamos que, mesmo uma análise deste porte, é complexa para nossa pesquisa, devido à existência de duas versões do conto “So much water so close to home” consideravelmente diferenciadas, redirecionando nossa atenção para a questão de qual versão pode ser identificada com mais clareza na adaptação de Altman.

Começamos com a questão com que abrimos em nossa análise da estrutura descentralizada do filme, o foco narrativo, que, como já adiantamos, é homodiegético no caso de “So much water so close to home”. O autor constantemente adota narradores homodiegéticos que fazem uso de uma linguagem com traços típicos de uma linguagem conversacional, como se estivessem relatando algo a alguém. Com isso, o narrador de Carver é frequentemente caracterizado pelo fato de se direcionar a nós, como no instante em que Claire fala: “Foi então que ele me contou o que eu contei a você¹⁵⁷” (2015b, p. 57).

Esse elemento de reportagem não apenas repercute em um endereçamento ao leitor, mas na própria maneira como a narrativa é desenvolvida. Pois os narradores de Carver estão relatando algo que eles mesmos experienciaram ou que fora relatado a eles por outra pessoa, não detendo uma verdade universal. Quando eles não têm acesso visual, tudo o que podem

¹⁵⁶ 2005, p. 11

¹⁵⁷ “It was then that he told me what I told you”

fazer é inferir. Claire, em determinado ponto, diz que *sabe* que seu marido escutou algo (2015, p. 58), mas ela não pode dizer que ele *de fato* escutou, pois não tem como ter certeza desta informação. O fato de a informação ser filtrada desta maneira salienta o ponto de vista específico em que a história é contada, cuja subjetividade é parcial, não contemplando uma visão onisciente. Isso acarreta em uma inevitável incompletude no ponto de vista da narradora, que ao nos manter fixados apenas naquilo que ela testemunhou, não é capaz de abranger determinados pontos ou mesmo permite que questionemos sua visão. Dessa maneira, atingimos aquela que é uma das grandes marcas do autor: a ambiguidade, que, sem dúvida nenhuma, é fundamental para os contos que aqui analisamos.

Tal ambiguidade e parcialidade de um ponto de vista explicam a discrepância nas caracterizações do Stuart de 1981 e o de 2015. O Stuart da versão de 2015 é um homem de conduta extremamente agressiva, parecendo desejar se impor perante a esposa de forma violenta, salientando sua dominação tipicamente masculina frente à suposta vulnerabilidade feminina – quando ele arromba a porta do quarto em que ela dormia, por exemplo, Claire diz: “Ele faz isso só para me mostrar que pode¹⁵⁸” (CARVER, 2015, p. 66). Esta postura autoritária é recorrente ao longo do conto, desde as ameaças veladas quando Claire decide dormir no sofá até os confrontos físicos e a tentativa de assédio sexual, concluindo, enfim, com chantagens emocionais.

Em contrapartida, o Stuart da versão de 1981 é construído de maneira comparativamente atenuada, quase enigmática. Não temos jamais a concretização de qualquer tipo de postura física agressiva; sua caracterização limita-se a uma atitude dissimulada ao ignorar as ações mais provocativas da esposa (como ao fingir não escutá-la quando ela joga a louça no chão). Assim, não podemos dizer que o Stuart de 1981 é uma figura assumidamente ameaçadora, mas sua postura apática permanece inquietante, de toda forma.

Com isso, o próprio conflito central dos contos é virtualmente alterado. O conto de 1981 encontrava como fonte de drama a chocante apatia do marido em permanecer se divertindo com os amigos na presença de um cadáver. Sob o ponto de vista de Claire, observamos sua crescente conscientização desta nova faceta do marido. Parecendo buscar desesperadamente alguma reação emotiva dele que o levasse a uma possível redenção, Claire é desapontada em todos os seus esforços e, assim, é ela quem se rende ao marido no último momento do conto. Mas se, na superfície, este final parece também indicar uma apatia por parte dela, sob uma análise mais aprofundada revela uma crise conjugal velada. Ao insistir na

¹⁵⁸ “He does it just to show me that he can”

metáfora da água que impede a esposa de escutar o marido, o conto nos leva a uma imagem final de um casal cujo relacionamento se romperá: mesmo que o casamento ainda esteja em progresso, a concepção que a esposa antes tinha do marido rachara dramaticamente.

Nesse aspecto, suprimir a longa passagem do conto de 2015 em que Claire reconta sobre como conheceu e se casou com Stuart é fundamental, pois amplifica o choque desta revelação sobre o personagem. Assim, se tínhamos a menção de um Stuart que previa uma violência em suas ações naquela passagem, desta vez ele não é contextualizado. Quem é o Stuart antes do incidente do descobrimento do cadáver? Não sabemos. Sua conduta é, portanto, delicadamente ambígua: não sabemos se se trata de um homem que já demonstrava propensão a isso ou se este era o primeiro sinal de um comportamento dessa natureza. Claire, no entanto, deixa escapar uma lembrança do Stuart de 2015, ao comentar com a senhora no funeral que estes assassinos normalmente tinham amigos (CARVER, 2015, p. 60) – estaria ela sugerindo uma participação de Stuart no assassinato? Afinal, o que de fato ocorreu na viagem?

Bem mais explícito é o conflito da obra de 2015, trazendo a clara suspeita e indicação de que Stuart estivesse implicado no estupro e assassinato da menina. Ao longo do conto, o personagem demonstra repetidas vezes uma inclinação a um tipo de comportamento que parece se alinhar ao de alguém capaz de cometer aquele crime. Assim, a ambiguidade neste conto é atenuada, ainda que, por filtrar-se sob a perspectiva de Claire, não possamos afirmar categoricamente que Stuart se envolvera naquele crime.

As duas versões de Claire, diga-se de passagem, se revelam diametralmente opostas na maneira como reagem ao seu marido. Se o que marcava a personagem de 1981 era a forma submissa com que se resignava aos desejos do marido, adotando uma postura bem mais observadora e emocionalmente distanciada dele, no outro conto, ela demonstra uma reação bem mais ríspida aos atos que o marido cometera. A Claire de 2015 frequentemente confronta Stuart, seja esbofeteando-o ou não acatando a sua investida sexual, ainda que pressintamos um medo latente nela do que ele é capaz de fazer.

Ainda assim, podemos identificar em ambas uma desilusão com relação ao marido: mas se, no caso da de 2015, esta vem na forma de um monólogo interior que reconta o declínio de seu relacionamento, no outro caso, esta é bem mais implícita e submersa. Além disso, ambas experienciam uma profunda identificação e empatia com a menina no instante em que se deparam com o mar. No caso do conto de 2015, esta é fundamentada numa relação de gêneros complexa que perpassa qualquer interação entre a personagem e alguém do sexo

masculino, desde seu marido e os amigos dele até o atendente do posto de gasolina e o motorista, atingindo até mesmo o entregador das flores, que a observa em seu robe (CARVER, 2015b, p. 66). Não que esta temática não esteja presente no conto de 1981, mas sua presença é menor, já que não conta com a variedade de personagens masculinos do conto de 2015.

Sobretudo, talvez a relação entre esses dois contos seja uma contundente ilustração da teoria do iceberg de Ernest Hemingway, que em seu *Death in the afternoon*, elucida que:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está escrevendo, ele pode omitir coisas que ele sabe e o leitor, se o escritor estiver escrevendo com honestidade suficiente, terá a sensação tão forte quanto se o escritor as tivesse dito. A dignidade do movimento de um iceberg é devido a apenas um oitavo de ele estar acima da água. Um escritor que omite coisas porque ele as desconhece apenas cria lugares vazios em sua escrita¹⁵⁹. (2012, p. 192)

Com a presença de duas versões do mesmo conto, uma com grande quantidade de informações omitidas, temos a prova de que Carver, como Hemingway afirma, tinha pleno conhecimento de tudo o que estava omitido em seu texto de 1981, independentemente de este ter sido fruto da edição de Lish.

Mas evidentemente, Hemingway não pretendia apenas que o escritor dominasse todas as brechas de seu texto (algo que, como já afirmamos sobre a teoria da intertextualidade, seria impossível). Ao comentar sobre o movimento de um iceberg, ele ilustra o poder do laconismo em suas obras. Em outro de seus livros, *A moveable feast*, Hemingway diz: “minha nova teoria [é] de que se pode omitir qualquer coisa se você souber o que omitiu e a parte omitida fortaleceria sua história e faria as pessoas sentirem alguma coisa mais do que entenderem¹⁶⁰.” (2010, p. 75).

A ambiguidade de “So much water so close to home” (bem mais predominante na versão de 1981) é resultado de seu laconismo. Ao estrategicamente suprimir informações cruciais para que determinemos uma conclusão sobre o ocorrido, os contos abraçam a incerteza na caracterização dos personagens e na dramatização do seu enredo, outorgando ao leitor a responsabilidade de preencher as lacunas nestes momentos. O conto, portanto, não traz uma única leitura, mas várias – e a adaptação de Altman constitui uma delas.

¹⁵⁹ “If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing”

¹⁶⁰ “my new theory [is] that you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.”

Observemos como isso se efetua na sequência da rodovia: como estamos presos ao ponto de vista de Claire, a tensão reside no fato de não termos conhecimento sobre as verdadeiras intenções do motorista, pois a própria Claire as desconhece. A caracterização do motorista é, portanto, vaga, abrindo-se a uma pluralidade de cenários diferentes: o motorista poderia estar tentando realmente violentar Claire como ela imagina ou a ameaça poderia ser uma paranoia dela ou mesmo a agressividade dele poderia não ser intencional, como uma sutil crítica a um comportamento machista inconsciente por parte do homem. Não temos como ter certeza de nada. A cena é menos sobre a situação externa e mais sobre o estado interior da personagem, cujo relacionamento instável com Stuart se reflete na interação que tem com outros homens. Nesse aspecto, a cena tem a ressonância temática que notamos em nossa análise comparativa entre os núcleos – e, como vimos, a versão de 2015 vai além na construção desse assunto, com as interações de Claire com o frentista e o entregador de flores.

Em *Short cuts*, por sua vez, as intenções de Gene são cristalinas ao abordar Claire em busca de seu telefone. A ambiguidade e a incerteza, que pairavam antes, não existem mais. Hutcheon, em uma fala precisa, nos respalda a responder a questão de como Altman adaptara estes elementos: “O modo mostrar exige incorporação e atuação, e assim, com frequência, acaba esclarecendo ambiguidades que são centrais à versão contada” (2011, p. 55). Ao mesmo tempo, a tonalidade da cena é diametralmente oposta à do conto: não existe mais qualquer traço de tensão; de fato, ela traz uma certa comicidade, já que conhecemos Gene como um homem mulherengo que não é levado a sério por sua esposa e por sua amante. Porém, o aspecto mais divergente diz respeito à reação de Claire: se a Claire de Carver reage intimidada aos avanços do motorista, a de Altman confronta Gene ao perceber suas reais intenções, o que aponta para mudanças na construção da personagem.

A eliminação da ambiguidade fica ainda mais evidente nas cenas em que os homens pescam: ao retrabalhar a focalização, Altman permite que Stuart tenha cenas longe da esposa e, assim, ele nos mostra exatamente o que ocorreu ao dramatizar os eventos no riacho. Já nos contos de Carver, temos acesso aos relatos de Claire e, assim, a suspeita de que Stuart possa ter incorrido em um comportamento violento é latente. Em um primeiro momento, isso ironicamente afasta *Short cuts* da coleção que inspirou seu próprio título, caminhando em conciliação com o dilema moral do conto de 1981.

No entanto, a temática do machismo, tão presente no conto de 2015, é explorada pelo diretor através da cena da descoberta do cadáver: filmada em um plano geral, Altman traz um dos amigos de Stuart urinando em cima do corpo, em um momento profundamente simbólico

da questão machista – particularmente notável, diga-se de passagem, é o fato de o diretor não se acanhar em expor o pênis do personagem neste momento, em uma demonstração de seu empenho em retratar esta temática. Não bastasse isso, o personagem que urinou na menina ainda é responsável por fazer piadas machistas durante o momento. Verificamos nestas cenas que envolvem a viagem de Stuart alguns dos usos mais emblemáticos do *zoom* em *Short cuts*, relacionado à forma como o cineasta filma o corpo da menina flutuando na correnteza do riacho: ao longo do filme, observamos Stuart e seus amigos realizando as mais diversas ações em companhia do corpo, desde pescar a se divertir ao redor da fogueira à noite. Ao constantemente concluir estas cenas fazendo um *zoom* no corpo boiando enquanto escutamos as vozes dos homens fora de campo, Altman, de forma bastante econômica, ressalta a natureza moralmente questionável da ação destes personagens, reforçando o fato de eles ignorarem a presença de um cadáver.

Por outro lado, se não existe ambiguidade no acontecimento pivô do conto, podemos encontrá-la ainda assim nas imagens provocativas no desfecho do filme: já analisamos a crítica social presente naquela última cena, mas o que será do casamento de Stuart e Claire a partir dali? Eles irão ignorar o ocorrido e alinhar-se à crise velada do conto de 1981 ou à convivência agressiva de 2015? Ou vão agir de outra forma? Não temos uma resposta clara para isso – o filme encerra com uma imagem em aberto que não nos permite conclusões mais definitivas. A felicidade estampada na cena final traz um tom irônico ao se contrastar à crise que acompanhamos até então, mas ele não se fecha em uma resolução, replicando o efeito de continuidade da própria vida.

De forma geral, contudo, uma das questões-chave que levantamos a princípio, a de qual versão teria prevalecido na adaptação de Altman, encontra uma resposta dividida, demonstrada mesmo na caracterização do casal. O cineasta elimina o elemento de violência física da dinâmica do casal, que se confronta em termos mais nivelados, e o Stuart de *Short cuts* não se configura como um indivíduo agressivo ou violento, assemelhando-se mais ao personagem apático do conto de 1981, que prefere ignorar as implicações morais de suas ações. Já Claire é uma mulher forte e que não é intimidada facilmente, mais se comportando como a mulher do conto de 2015 do que aquela submissa de 1981: ao chegar do funeral, por exemplo, ela bebe uísque na presença do marido, em uma atitude claramente desafiadora, além de “alfinetá-lo” em diversas ocasiões, como ao mostrar a notícia do jornal e dizer que a menina tinha um nome. Ao mesmo tempo, a dinâmica amorosa do casal antes da viagem

parece algo original de Altman e a consequência é de ressaltar o abalo que Claire experiêcia ao ouvir de Stuart sobre sua inação.

E, chegamos aqui, a sequência mais importante do filme sobre o relacionamento do casal, a que traz Stuart contando a Claire sobre o acontecimento: também ausente do conto, ela transcorre sintetizando uma harmonia dos dois através do sexo, com Claire chegando a dizer que o marido a “faz tão feliz” – o que contrasta diretamente com a revelação que virá imediatamente em seguida. Nesse momento, temos talvez o instante mais simbólico da discussão sobre gêneros empreendida pelo filme quando, recebendo a notícia, Claire instintivamente sai da cama para lavar sua região genital após o sexo, estabelecendo uma vontade da personagem de se distanciar do marido. Aliás, mais ainda, já que o ato de higienização implica um asco da personagem (que ela logo mais verbaliza, dizendo sentir nojo de Stuart), em um momento de querer se purificar de seu toque. Trata-se, enfim, de uma ação que constrói todo o drama da situação, pois, quando Claire vai ao banheiro para se lavar, a montagem passa a interferir no diálogo dos dois, com cortes que intensificam o seu distanciamento, culminando no momento em que Claire fecha a porta para interromper de vez a comunicação.

Voltemos agora nossa discussão para a adaptação de “Lemonade”, que requer uma abordagem diferenciada da que adotamos para analisar “So much water so close to home”: como não podemos atribuir o poema diretamente a um dos núcleos do filme, como fizemos com o conto, já que *Short cuts* não trabalha com nenhum dos personagens ou com o enredo de “Lemonade”, iremos associar elementos do poema ao filme como um todo.

Iniciaremos, então, com o núcleo que mais se aproxima narrativamente de “Lemonade”, o do casal Finnigan, que experiêcia diretamente a morte de seu único filho. Em verdade, a narrativa destes personagens tem como fonte o conto “A small good thing”, mas o diálogo intertextual entre as duas obras é particularmente notável por enriquecer suas respectivas temáticas. Assim, ambos giram em torno de pais que perdem seus únicos filhos graças a acidentes aleatórios, expondo a vulnerabilidade dos personagens perante as forças do acaso. Não apenas isso, a busca pela empatia também é relevante em ambos, algo que os Finnigan encontram, inesperadamente, na figura do padeiro. Enfim, o núcleo de “A small good thing” compartilha com “Lemonade” o sentimento de desamparo e de luto que acometem seus personagens.

Além disso, ligações um pouco mais sutis surgem, a começar pela empatia do discurso do eu lírico, que é algo que associamos a Zoe, talvez a personagem mais aberta a se

solidarizar com os outros em todo o filme. Assim, a forma como a morte de Casey afeta a personagem lembra a lamentação que o eu lírico vivencia ao receber a notícia da morte do filho de Jim em “Lemonade”, novamente expondo questões que já desenvolvemos na subseção dedicada à música: a maneira como a troca de discursos é capaz de sensibilizar o outro, desenvolvendo sua alteridade.

No caso de Zoe, *Short cuts* elabora a partir do discurso de “Lemonade” e eleva a extremos trágicos esta questão. Destarte, quando Zoe recebe a notícia da morte de Casey, a personagem recorre a sua mãe em busca de uma partilha de sensibilidades. A partilha do sensível é uma expressão concebida por Jacques Rancière; trata-se do

sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se fundamenta numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (2005, p. 15)

A partilha do sensível ocorre no momento em que Zoe sente o luto de Ann e Howard. Mesmo que esta não seja sua própria perda, existe “um comum partilhado”, na medida em que a emoção encharca a personagem do sentimento de *pathos*; e “partes exclusivas” por se tratar de uma emoção que a atinge de forma diferente da que atinge os Finnigan, tendo ela mesma um histórico de perdas familiares com relação a seu pai. Observamos, ao longo do filme, como Zoe é movida pelos vislumbres que sua mãe deixa transparecer sobre quem ele fora e como anseia por mais histórias que preencham sua memória sobre ele – algo que Tess se recusa a fazer, por ter lembranças amargas sobre o marido. Ao receber de sua mãe uma reação fria, ou mesmo alienada, para fazermos referência à nossa análise anterior, quando lhe relata sobre a morte de Casey, Zoe encontra a última validação que precisava para cometer o suicídio.

Embora criações originais de Altman, os arcos dramáticos de mãe e filha não poderiam soar mais carverianos em como exemplificam simultaneamente como a empatia é um sentimento poderoso e como a falta desta traz consequências graves: blindada diante das tragédias de sua vida, Tess não se permite mais empatizar com a dor do próximo e, mais do que isso, ela não percebe o quanto isso afeta sua própria filha. Neste núcleo, a permutação de histórias, o intercâmbio de discursos atinge seu ápice, já que uma morte acarreta outra.

Inconscientemente, Tess vivenciará a emoção que atingiu os Finnigan, completando, com isso, um círculo de partilhas fabuloso entre os dois núcleos.

Para finalizar, atribuímos um último elemento de “Lemonade” a Doreen, que, em *Short cuts*, é a responsável por matar acidentalmente Casey. Este diz respeito à *conscientização* da moral do filme: Doreen é a única personagem que reflete, ao menos de uma forma mais declarada, sobre as forças do acaso. Quando chega em casa, após atropelar o menino, ela se põe a pensar como sua vida poderia ter mudado completamente se o tivesse matado – e a ironia reside no fato de que ela não sabe e talvez nunca venha a saber que, de fato, o atropelamento resultaria na sua morte horas depois. Em todo caso, Doreen é outra personagem que busca uma partilha de sensibilidade após o acidente, em primeiro lugar, com Earl, e depois com Honey.

Em conclusão, nosso estudo dessa seção demonstrou como as práticas de Altman são diversas na adaptação de *Short cuts*. De acordo com sua criatividade e com as demandas da mudança de foco narrativo, ele cria cenas novas que modificam nossa leitura dos personagens com relação aos contos. Sua adaptação não se inclina, portanto, a seguir os contos à risca, como uma receita, mas a integrar elementos que julga valiosos de cada versão, compondo, assim, uma nova leitura de Carver.

5. A EQUIVALÊNCIA DAS ESTÉTICAS REALISTAS

*A sua forma é esplêndida, mas seus personagens são duros e seu tema é desgastado. Qualquer colegial pode fazer melhor... Você deve pegar algo ordinário, algo da vida cotidiana, sem enredo ou final.*¹⁶¹

(Anton Tchêkhov, carta a Alexander Tchêkhov)

Como já estabelecemos, Carver pertencia à escola literária do “realismo sujo”, que surgira entre os autores pós-modernistas norte-americanos dos anos 1970 e 1980. Mais uma escola a ressaltar a representação do real, o realismo sujo, como apontaremos a partir da análise de “So much water so close to home”, empregava diversas estratégias estéticas que delimitamos a partir de nossas investigações de textos de Barthes, Jakobson e Wood, além de outras novas que contemplaremos aqui. Nossa análise, nesta seção, pretende trabalhar o jogo de equivalências entre a estética realista na literatura e no cinema, como ela é vista no texto de Carver e como Altman adaptara este estilo para seu contexto cinematográfico, alcançando o efeito do real mencionado por Barthes.

No capítulo anterior, notamos como um dos elementos recorrentes nas teorias de Barthes, Jakobson e Wood diz respeito ao detalhe. O detalhe atingiria um nível quase exaustivo na estética do realismo do século XIX, almejando uma impressão de realidade pela não discriminação do que se constituiria relevante ou não para a narrativa. Em “So much water so close to home”, o nível do detalhe da narração não atinge a exaustividade da descrição minuciosa de um romance, já que é próprio do gênero “conto” o confinar a um espaço menor; mas o detalhe ainda está lá através de uma narrativa com um escopo muito menor, que permite uma inserção destes detalhes, e uma prosa marcada por “frases sem adorno¹⁶²” (BUFORD, 1993), que também não selecionam o que observam, compondo um retrato do cotidiano daqueles personagens.

Este traço do pormenor é visível em diversos momentos do conto: quando Stuart olha para a varanda, temos o detalhe de “um pássaro voando do gramado para a mesa de

¹⁶¹ “Your form is splendid, but your characters are wooden, and your subject is trite. Any ol’ hi skooler coudov dun betta... You should take something ordinary, something from everyday life, without a plot or ending.” (2008, p. 10)

¹⁶² “unadorned sentences”

piquenique e limpando suas penas¹⁶³” (2015, p. 53). É uma observação que não agrega ao avanço da narrativa, ao desenvolvimento do personagem, ou à construção temática da história. Ele não adquire, tampouco, qualquer equivalente metafórico à situação que estamos acompanhando (ao menos, nenhum que possamos identificar). Trata-se, entretanto, de um detalhe cujo significado é importante para o conjunto da obra por agregar o efeito do real barthesiano, que se faz valer independentemente de ter uma correlação direta com outros elementos. É um detalhe que relembra a descrição de Wood sobre o narrador flaubertiano em não distinguir entre detalhes da ordem instantânea ou recorrentes. A observação do pássaro pertence à ordem instantânea dando a impressão de ser encaixada quase que aleatoriamente entre diálogos do casal.

O detalhe na narração carveriana adquire traços diferentes, que mostram o objeto sob um novo ângulo, mas de uma forma diferente daquela descrita por Jakobson. A narradora não se entrega a uma descrição exaustiva e minuciosa, mas seu olhar é atento. Em outro momento, quando se senta para tomar seu café da manhã, ela casualmente descreve que “faz um anel de café no recado¹⁶⁴” de Stuart escrito “Amor” (2015, p. 56). Desta vez, sim, o detalhe do real acrescenta à obra por uma caracterização da personagem, cuja notação do anel de café demonstra seu ceticismo quanto à declaração de amor do marido (naquele momento, eles já se encontravam em crise). A acentuação deste traço, tão simples e ordinário, ainda traz em si o efeito do real: o detalhe da base do copo de café sujo que cria uma mancha em um papel torna a cena mais palpável e visível, mais sensorialmente rica, como Jakobson descreve ser um dos efeitos do real.

A inflexibilidade da narração flaubertiana é algo que percebemos também na narração carveriana, quando o regular e o terrível passam a conviver juntos naquele universo. Em “So much water so close to home”, temos um forte exemplo disso no momento em que Claire se prepara para ir ao funeral da menina morta e escreve um bilhete para seu filho Dean. O bilhete nos é então transcrito completamente e dá origem a uma divagação de Claire: “Eu olho a palavra ‘Amor’ e então eu a sublinho. Enquanto estou escrevendo o bilhete, eu percebo que não sei se *back yard* é uma palavra ou duas. Eu nunca considerei isso antes. Eu penso sobre isso e então desenho uma linha e faço duas palavras dela¹⁶⁵” (2015, p. 62). Sentimos, com esta divagação de Claire, que temos acesso indiscriminado aos pensamentos da personagem, que

¹⁶³ “a robin flew from the lawn to the picnic table and preened its feathers”

¹⁶⁴ “make a coffee ring on the note”

¹⁶⁵ “I look at the word “Love” and then I underline it. As I am writing the note I realize I don’t know whether *back yard* is one word or two. I have never considered it before. I think about it and then I draw a line and make two words of it.”

ela não faz uma seleção deles e nos relata tudo o que pensa. O nível do detalhe nesta sequência, em que existe uma reflexão a respeito de um bilhete trivial e a ortografia de uma palavra, também agrega elementos à construção da personagem (seu ato de sublinhar a palavra amor indicando seu amor ao filho), ao mesmo tempo em que adiciona a realidade do relato.

Mas existe um dado estilístico particularmente fascinante no real de Carver e que auxilia na ambiguidade que averiguamos na subseção anterior: as elipses. É curioso notarmos como a narração de Claire salta desta divagação sobre a escrita do bilhete para um momento em que para no posto de gasolina para pedir informações, sem nenhuma transição que suavize essa passagem do tempo. Porém, se estes pulos poderiam atrapalhar a impressão da realidade do conto, eles trazem em si uma economia que ajuda a apagar as marcas da manipulação, como se tivéssemos acesso direto às ações de Claire e aos eventos da narrativa sem firulas ou adornos que chamariam atenção para si e, portanto, exporia o fato de se tratar de uma construção ficcional.

Neste aspecto, a própria linguagem de Claire contribui para este real. Bennett e Royle, ao comentarem sobre um conto de Carver, dizem que ele traz um efeito de realidade (1999, p. 74-75) por empregar uma linguagem tipicamente conversacional. As palavras que Claire usa são de seu cotidiano, seu vocabulário jamais irrompe para uma esfera mais formal, são palavras de seu domínio. Esta linguagem conversacional também está atrelada ao elemento de relato que já apontamos anteriormente: a história é materializada como um discurso proferido pela personagem a um leitor/ouvinte com quem ela lida diretamente. Suas palavras não são, portanto, pertencentes a uma esfera imaginária, a um contrato de suspensão de descrença do leitor; ela *sabe* que está se comunicando com alguém.

Para finalizar, os próprios eventos narrativos também se configuram como “as banalidades da vida cotidiana¹⁶⁶” de Tchékov (2008, p. 10): embora a morte de uma menina seja o fator que impulsiona a história, a trama não tem riscos de vida ou morte, seus acontecimentos seguem, a rigor, um comedimento próprio do realismo, sem afetações, sem segmentos grandiosos que poderiam afetar a verossimilhança do enredo. O tratamento homogêneo da narração quanto a detalhes da ordem do notável ou inúteis aponta para uma obra que não caça abertamente o drama, que significaria a comoção do leitor. Este é presente, mas de forma entremeada, não presente a todo momento. A construção da tensão, particularmente no conto de 1981, não atinge picos climáticos mais óbvios nem *dénouements*

¹⁶⁶ “the banalities of daily life”

amarrados, mantendo a ilusão da continuidade da vida através de um final em aberto. No conto de 2015, por sua vez, a ação claramente atinge um clímax na cena em que Stuart faz um avanço em Claire, mas este é ainda pequeno em escala, e o desfecho abrupto novamente se nega a uma conclusão fechada para a obra.

Para a adaptação do efeito do real do conto para o cinema, Altman não poderia contemplar todas as técnicas empreendidas por Carver, algumas sendo da natureza da própria literatura. Por esta razão, chegamos à parte de nossa pesquisa em que utilizaremos a análise de Bazin sobre os traços inovadores do neorealismo italiano e que podem ser observados ao longo de *Short cuts*, com pequenas variações. O primeiro destes traços seria a atenção à atualidade; diz Bazin:

[O] cinema italiano caracteriza-se sobretudo por sua adesão à realidade. [...] [A]té mesmo quando o essencial do roteiro é independente da atualidade, os filmes italianos são, antes de tudo, reportagens reconstituídas. A ação não poderia se desenrolar num contexto social qualquer, historicamente neutro, quase abstrato como os cenários de tragédia, tais como são no mais das vezes, em graus diversos, os do cinema americanos, francês ou inglês. A consequência é que os filmes italianos apresentam um valor documentário excepcional, que é impossível separar seu roteiro sem levar com ele todo o terreno social no qual ele se enraizou. (1991, p. 238)

É claro que atribuir a *Short cuts* um “valor documentário” nos parece excessivo – se faremos correlações entre o filme de Altman e o documentário, estas se limitam a técnicas narrativas ou estéticas em comum. Não nos deteremos longamente neste traço da atualidade, visto que dedicamos toda uma subseção a analisar como o filme se insere na pós-modernidade para tecer seu enredo, mas pensemos até mesmo nos anacronismos do filme: o telessexo, por exemplo, tão relevante para o filme, é algo que inexiste em nossos tempos atuais, mas justamente este anacronismo autentifica a impressão de que o filme jamais poderia ser transferido para outro contexto. E ainda que a moral a respeito da alienação da sociedade possa, sim, ser transferida para um filme atual, este seria completamente diferente de *Short cuts*, cuja impressão é de se passar em uma época extremamente específica da história.

O segundo traço delimitado por Bazin diz respeito ao humanismo do cinema italiano. Para Bazin, “os personagens existem com uma verdade perturbadora. Nenhum fica reduzido ao estado de coisa ou de símbolo, o que permitiria odiá-los confortavelmente, sem ter que ultrapassar, de antemão, o equívoco da humanidade deles” (1991, p. 239). Este traço da humanidade é algo que identificamos na estrutura descentralizada do filme. A ausência de um único foco narrativo rebate noções de protagonismo tão amplamente estabelecidas, se

direcionando mais a uma focalização objetiva em que todos são apreciados. A maleabilidade com que o filme transita entre tantos personagens também nos faz lembrar documentários como os de Frederick Wiseman, cujos filmes são estudos sobre espaços sociais não muito diferentes daqueles que Altman fez em sua carreira, diga-se de passagem. Em Wiseman, saltamos de cena a cena a acompanhar pessoas que são parte daquele ambiente, seu filme se caracteriza por uma colagem de cenas que muitas vezes não têm continuidade narrativa, mas constroem, lenta e determinadamente, um painel social sobre aquele ambiente.

A humanidade de *Short cuts* também repercute na homogeneização de segmentos cômicos e dramáticos, que não faz distinção ou confere maior importância a nenhum deles entre si, algo que associamos também a Wood e sua asserção sobre a copresença de detalhes trágicos e regulares em Flaubert. Assim, podemos saltar de uma cena intensamente dramática em que Ann se entrega a uma crise de choro para outra mais cômica em que há a troca de fotos sem qualquer esforço do filme de suavizar a transição entre as duas emoções, que são diametralmente opostas. Ao considerar todos os dramas dos personagens, por menores ou mais leves que sejam, como igualmente merecedores de atenção, o filme entrega, mais uma vez, ao espectador, um sentimento de algo não filtrado, como se ainda fosse um material bruto: não existe uma seletividade do que é considerado mais honroso ou digno de atenção por parte do filme e dramas de vida ou morte encontram-se presentes no mesmo filme em que um homem serra todos os objetos de sua ex-esposa. Para completar, até mesmo a trilha sonora auxilia na confecção do efeito de homogeneização do real: embora faça uso de uma trilha não-diegética (uma opção de que cineastas da estética do realismo pós-moderno, como os irmãos Dardenne, abrem mão para tornar suas obras ainda mais realistas), o uso das melodias de jazz não é feito para marcar as cenas, para elevá-las em importância ou enfatizar uma emoção, como é o mais recorrente no cinema (conforme já observamos na função dramática da música, em capítulo anterior), conservando, com isso, a igualdade entre todas as cenas.

O terceiro traço do cinema neorrealista italiano, por sua vez, seria a amálgama de atores. Quando comenta a respeito de *Roma, cidade aberta*, Bazin se impressiona com relação à copresença de atores profissionais amplamente estabelecidos, como Aldo Fabrizi e Anna Magnani, e outros amadores, que se configura tão harmonicamente que não há qualquer destoamento entre eles estarem no mesmo universo. Para Bazin, a questão vai além: “Não é a ausência de atores profissionais que pode caracterizar historicamente o realismo social no cinema, [...] mais precisamente, porém, a negação da vedete e a utilização indiferente de atores profissionais e atores ocasionais” (1991, p. 240). Bazin estabelece, com isso, que, para

construir o realismo, seria necessário o abandono do tratamento especial do *star system*, que coloca uma estrela acima dos outros.

Ora, em *Short cuts*, temos uma diversidade impressionante de nomes compondo o elenco central, sendo um total de vinte e dois atores, cada qual com uma carreira singular. Citemos alguns exemplos mais incongruentes: Tom Waits e Lyle Lovett (este último uma figura recorrente nos filmes de Altman, tendo feito também *O jogador*, *A fortuna de Cookie* e *Prêt-à-porter*) são renomados músicos respectivamente de jazz e country, angariando diversos prêmios ao longo de suas carreiras; Annie Ross e Huey Lewis, também músicos de sucessos variáveis; Buck Henry, o roteirista do clássico *A primeira noite de um homem*, de Mike Nichols; Jack Lemmon, um dos maiores atores da era de ouro hollywoodiana; Andie MacDowell, estrela de comédias românticas dos anos 90; Tim Robbins e Lily Tomlin, figuras recorrentes do cinema de Altman; além de outros que se encontram no estrelato até hoje, como Julianne Moore, Robert Downey Jr. e Frances McDormand. Reunindo toda esta galeria de atores das mais diversas origens, o filme consegue homogeneizá-los, transformá-los em seres humanos reais, que pertencem a um mesmo universo.

Já o quarto traço diz respeito ao esteticismo do real. Ao contrário da tendência crítica de pensar que ele acarretaria um regresso, para Bazin, ele é “um progresso da expressão, uma evolução conquistadora da linguagem cinematográfica, uma extensão de sua estilística” (1991, p. 243). No estilo altmaniano, um dos procedimentos característicos é o *zoom*. De fato, é impossível encontrarmos um filme de Altman que não seja marcadamente decupado por *zooms* – já enumeramos alguns exemplos ao longo da análise – e o cineasta encontrou funções fascinantes para ele ao longo dos anos..

Ao se voltarem à origem desta técnica, Bordwell e Thompson apontam como iniciando em imagens de noticiário (2008, p. 170): a técnica auxilia na captação de eventos não controlados pelos cinegrafistas, transmitindo a imediatez dos acontecimentos, refocando sua atenção a partir do desenvolvimento da situação. De fato, é impossível não verificar o amplo uso do *zoom* também em documentários (como é o caso de cineastas como Frederick Wiseman) para enfatizar reações ou capturar detalhes do cotidiano, evocando, assim, um sentimento de espontaneidade, de improviso e do acaso adentrando o filme.

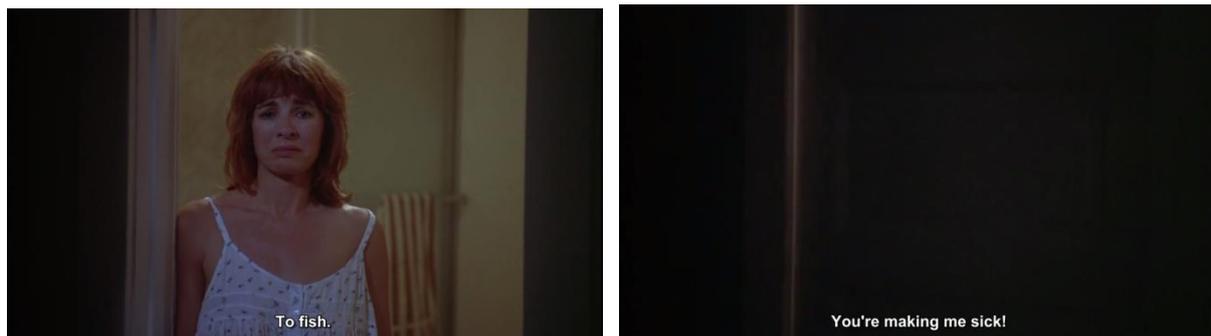
Esta função do real no *zoom* é melhor verificada na sequência em que Stuart e Claire são recebidos pelos Wyman em sua casa e que destaca também outros elementos estéticos do real: a câmera inicialmente foca nos quatro se cumprimentando, mantém-se nos homens enquanto eles tomam um drinque e conversam sobre pescaria à medida que as mulheres saem

da casa para ver a vista. Pouco depois, eles saem do interior da casa e elas retornam; voltamos a escutá-las e Marian se oferece para apresentar o restante da casa. A cena inteira transcorre sem cortes e exibe uma fluidez extremamente elegante em vários níveis: a movimentação espacial dos atores, que traz vida ao ambiente ao fazê-los interagir e se movimentar por ele, explorando as profundidades de campo da imagem; o som das conversas nesse instante, que são abafadas ou escutadas a depender da presença deles na proximidade da câmera (escutamos apenas quem está dentro de casa); e o movimento de câmera, que incorpora o *zoom* à panorâmica para conter todos estes personagens dentro do campo de visão da câmera o máximo possível. Aqui adicionamos ao efeito do real o plano-sequência e a profundidade de campo, que permitem que a ação transcorra, respectivamente, sem cortes temporais e espaciais: com isso, temos a verdadeira impressão de testemunharmos o real não filtrado, capturando a simultaneidade das conversas e dos movimentos dos personagens.

O fato de o *zoom* advir de noticiários não significa que Altman não o utilizará em filmes declaradamente antirrealistas, subvertendo esta sua função: encontraremos o *zoom* em filmes mais abstratos como *Imagens*, *3 mulheres* e *Uma mulher diferente*, em uma ficção científica como *Quinteto* e em um musical como *Popeye*. Isso ocorre porque o *zoom* tem uma função de enfatizar o drama. Bordwell e Thompson ainda mencionam que o *zoom* pode ser um substituto para o travelling para frente ou para trás, o que Martin, ao se referir a *Hiroshima, mon amour* e *O ano passado em Marienbad*, diz trazer uma “função de penetração” (2013, p. 49). Esta função de penetração na ação é importante para a dramatização e prolongamento do suspense em determinados momentos.

Figuras 27 a 30: Stuart conta a Claire sobre a descoberta do corpo.





Fonte: Frames retirados do filme.

Observemos, por exemplo, a cena em que Stuart confessa a Claire sobre o descobrimento do cadáver: Altman inicialmente encena o momento da confissão com um impulso da esposa em se distanciar fisicamente do marido, indo em direção ao banheiro para lavar sua vagina após o ato sexual. Aos poucos, através de seu persistente e contínuo *zoom*, nos aproximamos da perspectiva dela à medida em que a tensão da situação é expandida. Finalmente, quando o *zoom* está quase preenchendo o enquadramento com o interior do banheiro, a cena conclui com Claire nos surpreendendo ao bater a porta do cômodo em um acesso de raiva – um choque no espectador que Altman ressalta a partir de um corte seco estratégico no momento da ação, que salienta a natureza brusca do ato da personagem. A construção inteira da sequência é notável pela naturalidade com que as emoções vão se transformando através de ações e movimentos de câmera: a continuidade do *zoom* nos mantém atentos à reação de Claire, que ganha espontaneidade a medida que a cena transcorre.

Mas o real também penetra no filme de Altman por sua insistência em não salientar determinados aspectos da narrativa, deixando-os a cargo do espectador em notá-los: é possível verificar isso, por exemplo, nas conexões que estabelecemos entre o núcleo dos Weathers e dos Kane na segunda subseção, quando estas poderiam passar despercebidas pelo fato de Altman não assinalá-las para o espectador. Com efeito, o cineasta mantém o conceito da “ambiguidade do real” de Bazin ao permitir que o real se apresente a nós, mas de que nossos olhos percorram o plano e identifiquem itens significativos. Notar a placa de Betty pode ser dispensável para a compreensão da trama; por outro lado, isto apenas intensifica o realismo deste elemento: a suposta inutilidade deste detalhe pode ser correlacionada à inutilidade do detalhe flaubertiano advogado por Barthes. Caso a placa fosse apontada por algum personagem ou por um *zoom*, esta provavelmente destoaria como uma conexão manipulada do filme; porém, ao compor aquele espaço sem chamar qualquer atenção para si, surgindo por poucos segundos em um plano, a placa de Betty integra-se ao efeito do real por

provocar, no espectador que a reconhece, a impressão de um filme que permite que os detalhes se acumulem sem precisar marcá-los. Para sintetizar este ponto, citemos Bazin:

Não é mais a decupagem que escolhe para nós a coisa que deve ser vista, lhe conferindo assim uma significação a priori, é a mente do espectador que se vê obrigada a discernir, no espaço de paralelepípedo de realidade contínua que tem a tela como seção, o espectro dramático particular da cena. (1991, p. 245)

Finalmente, o quinto e último traço diz respeito à técnica do relato. Bazin relaciona a esta técnica uma série de traços: de início, ele cita a improvisação. Para ele, o cinema italiano tem um “andamento e um tom bem diferentes daqueles que conhecemos na tela”, na medida em que “[o] que conta é o movimento criador, a gênese bem particular das situações. A necessidade do relato é mais biológica do que dramática. Ele brota e cresce como a liberdade da vida” (1991, p. 248). O cinema italiano se distingue, então, por não buscar abertamente o drama, mas por permitir que o realismo do ser humano provoque a situação dramática, que ela surja da especificidade do real.

O imprevisto é uma técnica de filmagem comum a Altman, que permite aos atores que trabalhem com certa liberdade para a construção dos personagens. O realismo é alcançado por termos a impressão de conversas que não são arquitetadas por uma força criativa: com efeito, muitas das conversas em *Short cuts* são feitas umas por cima das outras, já que o que eles falam não é, de fato, importante. O falatório transmite o efeito do real de conversas não planejadas, que não dão espaço umas às outras.

Figuras 31 e 32: Stormy abre a porta para Claire na confeitaria; Gene para o carro de Claire.



Fonte: Frames retirados do filme.

Mas este é apenas um nível da teoria de Bazin, que trabalha com o conceito de significação a posteriori para elementos aparentemente aleatórios da trama: a intenção narrativa somente se faria ser percebida com o desenrolar da história e não no exato momento

em que determinado elemento é enfatizado. Assim, por exemplo, podemos pensar na decisão de Altman em transformar Claire em uma palhaça: a mudança não parece ter qualquer finalidade quando conhecemos a personagem – diferentemente, por exemplo, do fato de Gene ter virado um policial, Ralph ser um médico, Marian ser uma pintora, entre outras profissões que Altman designou a seus personagens e que não constavam originalmente nos contos. Ao longo do filme, acompanhamos Claire em diversas cenas em que a personagem está caracterizada de palhaça: vemos Claire se pintando antes do marido sair para viajar, recolhendo uma encomenda de bolo na confeitaria, sendo parada por Gene quando estava caracterizada, encontrando Paul na recepção do hospital e se deparando com Ralph enquanto este entra no elevador, mas nenhuma destas cenas parece conferir uma finalidade a esta decisão.

É somente no clímax do filme, quando Altman resolve transformar Ralph, Stuart, Marian e Claire em palhaços, que a decisão criativa do cineasta revela suas reais intenções. Com isso, por termos acompanhado a personagem caracterizada em tantas cenas antes, a transformação daqueles personagens não soa brusca ou caricatural demais a ponto de aparentar como um momento falso ou manipulativo: o filme dedicou tempo suficiente a este lado da personagem em cenas absolutamente banais para que, quando surge uma cena que chama, de fato, atenção a sua profissão e a ressignifica para representar todos aqueles personagens, aquela transformação soa orgânica e natural. Portanto, todas as cenas anteriores autenticam o real daquela profissão e são recontextualizadas a posteriori como preparação para aquele clímax.

Para Bazin, a técnica do relato torna o cinema italiano o mais próximo do romance moderno americano, citando Hemingway como referência. O diálogo entre literatura e cinema é novamente exaltado pelo teórico; literatura e cinema teriam “uma concepção comum das relações da arte e da realidade” (1991, p. 256). Como desenvolvemos ao longo desta análise, o realismo cinematográfico e literário busca técnicas próprias às suas respectivas formas de arte e o diálogo sobre os efeitos destas técnicas prova-se enriquecedor para uma análise de equivalências estéticas. Conseguimos, enfim, averiguar como o efeito do real se dá em “So much water so close to home” e como ele fora adaptado, de acordo com a criatividade e o estilo de Altman, para *Short cuts*.

CONCLUSÃO

Quando selecionamos um *corpus* literário de apenas um conto e um poema e cuja adaptação cinematográfica corresponde a uma fração do filme como um todo, nossa intenção foi investigar com maior profundidade a complexidade do ato de adaptar, abandonando leituras limitadas que resvalam na básica associação do que foi mantido ou omitido do texto-fonte para o texto adaptado. Acreditamos na validade desta escolha a partir da teoria de Barthes, que argumentava em favor da pluralidade e inesgotabilidade da obra literária (tendo ele mesmo provado isso em *S/Z*, com sua análise minuciosa de cada frase da novela *Sarrasine*, de Balzac). Assim, abarcamos um *corpus* menor, mas o analisamos em uma amplitude de nuances que corrobora as riquezas da adaptação. Para uma análise desse modo, partimos de um foco pequeno para então a ele agregarmos outros elementos que, coletivamente, enriquecem a leitura do *corpus* e evidenciam a maneira como a obra de Altman trabalha com a fragmentação visando uma unidade.

Investigando sob as restrições de um trabalho acadêmico, a teoria de Genette nos propiciou uma forma de refletir esteticamente sobre o efeito de fragmentação e convergência que sobressai de imediato em *Short cuts*, desvelando questões específicas a cada uma das categorias transtextuais, mas que se complementam para compor um todo. Na análise da intertextualidade, em que trabalhamos com as relações de música e poesia, observamos como uma das músicas centrais do filme ressoa a moral da poesia selecionada sobre a imprevisibilidade da vida, sempre susceptível às forças do acaso.

Por sua vez, no estudo dedicado à paratextualidade, sobre as relações intertextuais de “So much water so close to home” aos outros contos dentro do filme, verificamos que o diálogo entre as obras novamente aponta para esta moral, na medida em que os diversos personagens (e seus contos) adentram uns a vida dos outros sem sequer se conscientizarem disso, determinando como elas podem ser alteradas por interações que duram poucos segundos. Concomitantemente, este entrecruzamento de histórias também se correlaciona à questão discutida no poema sobre a retransmissão de discursos, já que também os sentimentos dos outros transformam estes personagens.

O fato de estes personagens não perceberem o quanto afetam diretamente a vida de seu próximo dá margem a toda a investigação que empreendemos na subseção da metatextualidade, quando este é metonimicamente representado pela relação dos personagens com a televisão. Desenvolvemos, com isso, o lado social da adaptação de Altman, que utiliza

o aparelho como representação de um alienamento pós-moderno, de um distanciamento do real que, em última instância, acarreta em uma falta de empatia e solidariedade para com o outro.

Esta questão é de vital importância quando redirecionamos nosso foco ao conto em si na subseção da hipertextualidade, que trabalha com uma crise conjugal a partir da insensibilidade de um marido em não notificar as autoridades acerca da descoberta de um cadáver. A morte de uma jovem repercute nos problemas individuais do casal, tal qual o discurso da morte de um filho no poema afeta o eu lírico, ao mesmo tempo em que a alienação pós-moderna é expressa na falta de sentimento diante de uma pessoa morta. Da mesma forma, ao nos debruçarmos sobre o poema, vemos como a empatia é trabalhada ao seu extremo, através da concatenação entre a morte de Casey e o suicídio de Zoe.

Na subseção da arquitecualidade, verificamos como esses elementos interagem para a confecção de uma estética realista: a estrutura descentralizada atua como uma forma similar ao humanismo neorrealista, em que personagens e atores de diversas origens se interrelacionam sem qualquer tratamento especial para um ou outro; o alienamento pós-moderno proporciona ao filme a sensação de estar dialogando diretamente com eventos dos tempos atuais. Independente de esta atualidade corresponder a 26 anos atrás, o filme traz marcas categóricas de um período específico da história.

Por esta facilidade de correlação entre cada subseção, percebemos que nossos estudos demandavam um aprofundamento não apenas na questão da adaptação, que seria uma abordagem mais habitual, mas na teoria da intertextualidade, que, ao advogar por uma intercomunicação entre todos os elementos, nos permite traçar conexões com muito mais embasamento.

Todavia, a interrelação que torna uma análise comparativa entre Carver e Altman ainda mais especial é a complementaridade destas vozes distintamente autorais. Admiramos tantas adaptações, mas o diálogo entre vozes e sensibilidades é algo muito mais raro. Ele requer uma construção que antecipa a adaptação, que é erigida a cada filme que um cineasta faz, de texto a texto que um autor escreve. Por exemplo, podemos admirar uma adaptação como *Desejo e reparação*, de Joe Wright, a partir do romance *Reparação*, de Ian McEwan, mas nela não encontramos esse complemento de vozes e sensibilidades – é muito difícil identificar que o diretor responsável por aquele filme também realizou outras obras tão distintas como *O solista*, *Pan* e *Hanna* e, portanto, difícil também identificar qual seria a voz autoral de Joe Wright. Se ocorre isso com Altman e Carver, é porque ambos estão sempre

dialogando com sua própria obra, sempre aludindo ao que já fizeram e desenvolvendo ou subvertendo temas e aspectos do passado sob novos ângulos. Isso se mostra particularmente evidente em nossa leitura do que cooptamos como uma trilogia não oficial sobre a recepção na sociedade, feita na terceira subseção.

Enfim, acreditamos na adaptação de Robert Altman em *Short cuts* como uma versão carveriana de *A comédia humana*: como na grande obra de Balzac, o filme reúne vários escritos de Carver e constrói um universo inteiro a partir de suas criações. A consequência desta decisão criativa é ressaltar temas e preocupações comuns à obra do autor, desde a recorrência do álcool e drogas até a misoginia, passando pelas crises conjugais, as relações de poder, o interesse em núcleos familiares e seus homens problemáticos.

Ao mesmo tempo, o resultado final é inegavelmente uma obra que condiz com as sensibilidades do cineasta: sua estética calcada na contemplação de ações cotidianas; sua estrutura descentralizada, formada por múltiplas narrativas que se interconectam e afetam o desenvolvimento umas das outras, no processo, contando uma grande história e diversas pequenas histórias; sua atenção às especificidades do tempo e do espaço das sociedades de suas narrativas nos mínimos detalhes; sua ênfase no minimalismo, em observar seus personagens em seus pormenores mais simples; sua contínua agregação de tonalidades narrativas, fazendo o cômico conviver com o trágico, o feio com o belo, nunca reduzindo suas obras a uma única emoção.

Em nenhum momento podemos dizer que a voz de Altman foi anulada para dar espaço à de Carver, tampouco que a obra de Carver sofreu o tratamento que acomete muitos trabalhos de adaptações comerciais, que utilizam a obra-fonte como uma sinopse – um processo chamado por Dudley Andrew de “empréstimo¹⁶⁷” (2000, p. 30). *Short cuts* não utiliza o prestígio autoral de Carver para ganhar a audiência, nem tampouco considera a obra de Carver como uma bíblia a seguir cegamente. Cada conto selecionado foi transposto de forma diferente por Altman, alguns sofrendo mudanças mais extensivas, outros mais similares ao texto-fonte, mas nenhum deles trabalhado como um monolito ou como um fiapo do que se tornaria o filme.

Além disso, a análise do aproveitamento do texto poético em um texto cinematográfico comprovou a viabilidade deste para a adaptação, um gênero raríssimo a ser escolhido pelos cineastas que se aventuram pelo terreno literário. Este aproveitamento se configurou através do domínio da heterogeneidade da linguagem cinematográfica, que é

¹⁶⁷ “borrowing”

explorada pelo filme para adicionar camadas a sua leitura, incorporando simultaneamente seus temas e exercendo suas funções estabelecidas de construção do drama narrativo de uma forma mais complexa da que normalmente se associa ao cinema americano.

Ao trabalharmos com as cinco categorias da transtextualidade de Genette, pudemos iluminar todos estes aspectos e nos debruçar sobre estas nuances dos dois autores. A partir de uma análise cuidadosa do som, da música, da montagem, da decupagem, da escalação do elenco, da transposição da narrativa e dos personagens, nosso estudo evidenciou as riquezas do campo das adaptações, o diálogo e a equivalência entre códigos literários e fílmicos que, sob a visão criativa de um cineasta amplamente estabelecido no campo das adaptações, soube lidar com as particularidades do texto e, simultaneamente, expor sua própria interpretação deles. Para pesquisas futuras, acreditamos que outros possam questionar quanto à adaptação dos outros contos e a possibilidade de existirem outras versões, como ocorreu com “So much water so close to home” (ao menos um outro caso similar, com o conto “A small good thing”, que recebera uma edição mais sucinta intitulada “The bath”).

Short cuts demonstra, em última instância, as muitas potencialidades da adaptação ao trazer duas vozes marcantes e amplamente reconhecidas para contribuir para a formação de algo novo. Trata-se de mais uma evidência de uma fala icônica de Bazin: “Adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (1991, p. 98).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. “Titles”. In: _____. *Notes on literature II*. Tradução: Shierry Weber NicholSEN. Estados Unidos: Columbia University Press, 1993.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

AMIEL, Vincent. *Estética da montagem*. Tradução: Carla Bogalheiro Gamboa. Lisboa: Armand Colin, 2007.

ANDREW, Dudley. “Adaptation”. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2011.

AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *A estética do filme*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2006.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução: Marcelo Félix. Lisboa: Amrand Colin, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Tradução: Caryl Emerson. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.

BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. “L’effet du réel”. In: GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 2015

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. Disponível em: <http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire charles - le spleen de paris.pdf>. Acesso em: 01/02/2019.

BAZIN, André. “Adaptation, or the cinema as digest”. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

BAZIN, André. *O cinema: Ensaios*. Tradução: Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2015.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Teskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholas. *An introduction to literature, criticism and theory*. London: Prentice Hall Europe, 1999.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: An introduction*. New York: McGraw-Hill, 2008.

BUFFORD, Bill. *Editorial on Dirty Realism*. Disponível em: <https://granta.com/dirtyrealism/>. Acesso em: 30.01.2019.

CANO, Cristina. *La musique au cinéma*. Tradução: Blanche Bauchau. Paris: Gremese, 2010.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVER, Raymond. *All of us*. New York: Vintage Books, 2015a.

CARVER, Raymond. *Beginners*. New York: Vintage Books, 2009.

CARVER, Raymond. *Letters to an editor*. 2007. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2007/12/24/letters-to-an-editor>. Acesso em 20.08.2018.

CARVER, Raymond. *Short cuts*. New York: Vintage Books, 2015b.

CARVER, Raymond. *What we talk about when we talk about love*. New York: Vintage Books, 1981.

CHION, Michel. *L'audio-vision*. Paris: Armand Colin, 2017.

CHEKHOV, Anton. *How to write like Chekhov*. Estados Unidos: Da Capo Press, 2008.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. In: Vários autores. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

CHKLOVSKI, Viktor. “L’art comme procédé”. In: TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 2012.

DERRIDA, Jacques. “Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences”. In: HUTCHEON, Linda; NATALI, Joseph. *A postmodern reader*. New York: State University of New York Press, 1993.

EAGLETON, Terry. *How to read a poem*. Inglaterra: Blackwell, 2008.

ELIOT, T.S. *On poetry and poets*. USA: The Noonday Press, 1961.

ELLIOT, John W. *The poetry of William Wordsworth*. New York: Monarch Press, 1965.

FERRO, Marc. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 2015.

GENETTE, Gérard. *Discours du récit*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

GENETTE, Gérard. *Introduction à l’architexte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Tradução: Cibele Braga, et al. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

GOLLIOT-LÉTÉ, Anne; VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. *Geminie Lacerteux*. Disponível em: <https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Goncourt-Germinie.pdf> Acesso em 20.08.2018.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the afternoon*. New York: Harper Perennial, 2012.

HEMINGWAY, Ernest. *A moveable feast*. New York: Scribner, 2010

HUTCHEON, Linda. “Beginning to theorize postmodernism”. In: HUTCHEON, Linda; NATALI, Joseph. *A postmodern reader*. New York: State University of New York Press, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

JAKOBSON, Roman. “Do realismo na arte”. In: Vários autores. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

JAKOBSON, Roman. “Du réalisme en art”. In: TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Portugal, 1992.

KING, Stephen. *Raymond Carver's life and stories*. Disponível em: http://www.nytimes.com/2009/11/22/books/review/King-t.html?pagewanted=2&_r=2&hp
Acesso em 20.08.2018.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LACLOS, Pierre Chardelos de. *Les liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard, 2017.

LAVAUD, Laurent. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *The postmodern condition: A report on knowledge*. Tradução de Geoff Bennington e Brian Massumi. Reino Unido: Manchester University Press, 1984.

MARCHAL, Hugues. *La poésie*. Paris: Flammarion, 2007.

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

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

PRÉDAL, René. *Esthétique de la mise en scène*. Paris: Les Éditions du Cerf/Corlet Publications, 2007.

RABAU, Sophie. *L'intertextualité*. Paris: Flammarion, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental/Editora 34, 2005.

RIFFATERRE, Michael. “L'illusion référentielle”. In: GENETTE, Gérard; TODOROV, Tzvetan. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que c'est la littérature?*. Paris: Gallimard, 1985.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHOPENHAUER, Arthur. *L'art d'être heureux*. Paris: Seuil, 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução: Fernando Mascarello. São Paulo: Papirus, 2013.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: Da fidelidade à intertextualidade”.

Florianópolis: Ilha do Desterro, 2006.

STEWART, Robert. *Reimagining Raymond Carver on film: A talk with Robert Altman and Tess Gallagher*. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/01/01/21/specials/carver-altman2.html> Acesso em 20.08.2018.

TODOROV, Tzvetan. “Os homens-narrativas”. In: _____. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TODOROV, Tzvetan. “Uma comunicação inesgotável”. In: _____. *A literatura em perigo*. Tradução: Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TYNIANOV, Iuri. “Da evolução literária”. In: Vários autores. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

TYNIANOV, Iuri. “De l’évolution littéraire”. In: TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

TRUFFAUT, François. “L’adaptation littéraire au cinema”. In: _____. *Le plaisir des yeux*. França: Champs Arts, 2014.

VAILLANT, Alain. *La poésie: Introduction à l’analyse des textes poétiques*. Paris: Armand Colin, 2016.

VALÉRY, Paul. *Poésie et pensée abstraite*. Disponível em: <https://www.jeuverbal.fr/poesiepensee.pdf> Acesso em 20.08.2018.

WOOD, James. *How fiction works*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

FILMOGRAFIA

AEROPORTO. Direção: George Seaton e Henry Hathaway. Produção: Ross Hunter. Estados Unidos: Universal Pictures, 1970.

OS AMANTES constantes. Direção: Philippe Garrel. Produção: Gilles Sandoz. França: Arte France Cinéma, 2005.

ASSASSINATO em Gosford Park. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman, Bob Balaban e David Levy. Reino Unido: Capitol Films, 2001.

CERIMÔNIA de casamento. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1978.

CERTAIN women. Direção: Kelly Reichardt. Produção: Neil Kopp, Vincent Savino e Anish Savjani. Estados Unidos: Stage 6 Films, 2016.

DE CORPO e alma. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman, Joshua Astrachan, Neve Campbell, Pamela Koffer, David Levy e Christine Vachon. Estados Unidos: Sony Pictures Classics, 2003.

O DESTINO do Poseidon. Direção: Ronald Neame. Produção: Irwin Allen. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1972.

DR. T e as mulheres. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman e James McLindon. Estados Unidos: Artisan Entertainment, 2000.

A FORTUNA de Cookie. Direção: Robert Altman. Produção: Willi Baer. Estados Unidos: New Films International, 1999.

INFERNO na torre. Direção: John Guillermin. Produção: Irwin Allen. Estados Unidos: United Films, 1974.

IMAGENS. Direção: Robert Altman. Produção: Tommy Thompson. Estados Unidos/Reino Unido: Hemdale Film Group Ltd., 1972.

O JOGADOR. Direção: Robert Altman. Produção: David Brown, Michael Tolkin e Nick Wechsler. Estados Unidos: Fine Line Features, 1992.

JOGOS e trapaças – Quando homens são homens. Direção: Robert Altman. Produção: Mitchel Brower e David Foster. Estados Unidos: Warner Bros., 1971.

KANSAS city. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. Estados Unidos: Fine Line Features, 1996.

M*A*S*H*. Direção: Robert Altman. Produção: Ingo Preminger. Estados Unidos: Aspen Productions/Ingo Preminger Productions, 1970.

UMA MULHER diferente. Direção: Robert Altman. Produção: Donald Factor e Leon Mirell. Estados Unidos/Canadá: Commonwealth United, 1969.

NASHVILLE. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman e Jerry Weintraub. Estados Unidos: ABC Motion Pictures, 1975.

O PERIGOSO adeus. Direção: Robert Altman. Produção: Elliot Kastner e Jerry Bick. Estados Unidos: United Artists, 1973.

POPEYE. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Evans. Estados Unidos: Paramount Pictures/Walt Disney Pictures, 1980.

PRÊT-À-PORTER. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman e Scott Bushnell. Estados Unidos: Miramax Films, 1994.

QUINTETO. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1979.

RENDEZ-VOUS em Paris. Direção: Éric Rohmer. Produção: Françoise Etchegaray. França: Les Films du Losange, 1995.

OS SONHADORES. Direção: Bernardo Bertolucci. Produção: Jeremy Thomas. Estados Unidos/França/Itália/Reino Unido, Recorded Picture Company, 2003.

SHORT cuts – Cenas da vida. Direção: Robert Altman. Produção: Cary Brokaw. Estados Unidos: Fine Line Features, 1993.

TERREMOTO. Direção: Mark Robson. Produção: Mark Robson. Estados Unidos: Universal Pictures, 1974.

TRÊS mulheres. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman. Estados Unidos: Lionsgate Films, 1977.

A ÚLTIMA noite. Direção: Robert Altman. Produção: Robert Altman e Fisher Stevens. Estados Unidos: Picturehouse/New Line Cinema, 2006.

ANEXO A

Título Original	Tradução Oficial
So much water so close to home	Tanta água tão perto de casa
Lemonade	Limonada
What we talk about when we talk about love	Do que falamos quando falamos sobre amor
Prisoner of life	Prisioneiro da vida
Introduction à l'architexte	Introdução ao arquitexto
Structure, sign and play in the discourse of the human sciences	Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas
L'effet du réel	O efeito do real
Neighbors	Vizinhos
They're not your husband	Eles não são seu marido
Vitamins	Vitaminas
Will you please be quiet, please?	Você poderia ficar quieta, por favor?
A small good thing	Uma coisinha boa
Jerry and Molly and Sam	Jerry, Molly e Sam
Collectors	Coletores
Tell the women we're going	Diga às mulheres que a gente vai dar uma volta
The bath	O banho
Cathedral	Catedral
Beginners	Iniciantes
Some Prose on Poetry	Alguma Prosa em Poesia
A new path to the waterfall	Um novo caminho para a cachoeira
All of us	Todos nós
The fling	O caso

ANEXO B

“Limonada” (tradução nossa – versão em poesia)

Quando ele veio a minha casa meses atrás para medir minhas paredes para prateleiras, Jim Sears não parecia um homem que perderia seu único filho para as profundas águas do rio Elwha. Ele era de cabelos volumosos, confiante, estalando seus dedos, vivo com energia, enquanto discutíamos prateleiras, suportes e esta mancha de carvalho comparada àquela. Mas é uma cidade pequena, esta cidade, um mundo pequeno aqui. Seis meses depois, depois que as prateleiras foram construídas, entregues e instaladas, o pai de Jim, um senhor Howard Sears, que está “cobrindo por seu filho” vem para pintar nossa casa. Ele me diz – quando eu pergunto, mais como uma cortesia de cidade pequena do que por qualquer outra coisa, ‘Como está Jim?’ – que seu filho perdeu Jim Jr no rio na primavera passada. Jim culpa a si próprio. “Ele não consegue superar isso”, o senhor Sears continua. “Talvez ele tenha perdido sua cabeça um pouco também”, ele continua, puxando a viseira de seu boné Sherwin-Williams.

Jim teve que aguentar e assistir enquanto o helicóptero segurava, depois levantava, o corpo de seu filho do rio com pinças. “Eles usaram um grande par de pinças de cozinhas para isso, se você consegue imaginar. Presas a um cabo. Mas Deus sempre leva os mais doces, não leva?”, diz o senhor Sears. Ele tem Suas razões misteriosas”. “O que *você* pensa disso?” eu quero saber. “Eu não quero pensar”, ele diz. “Não podemos pedir ou perguntar sobre Seus modos. Não é para sabermos. Eu só sei que Ele o levou para casa agora, o pequeno.”

Ele prossegue me contando que a esposa de Jim Sr. o levou para treze países estrangeiros da Europa na esperança de que o ajudariam a superar isso. Mas não ajudou. Ele não conseguia. “Missão não cumprida”, Howard diz. Jim agora tem doença de Parkinson. O que mais pode vir? Ele está de volta da Europa agora, mas ainda se culpa por ter mandado Jim Jr. de volta ao carro aquela manhã para achar a garrafa de limonada. Ele não precisa de nenhuma limonada naquele dia! Senhor, Senhor, o que ele estava pensando, Jim Sr. disse cem – não, mil – vezes já, e para qualquer um que o escutasse ainda. Se ao menos ele não tivesse feito limonada naquela manhã! O que ele poderia estar pensando? Ademais, se ele não tivesse comprado na noite anterior na Safeway, e se aquela caixa de limões amarelados não estivesse próxima de onde mantinham as laranjas, maçãs, toranjas e bananas. Isto é o que Jim Sr. realmente queria comprar, algumas laranjas e maçãs, não limões para limonada, deixa os limões para lá, ele odiava limões – ao menos agora ele odiava – mas Jim Jr., ele gostava de limonada,

sempre gostou. Ele queria limonada.

“Vamos ver desta forma”, Jim Sr. dizia, “aquele limões têm que vir de algum lugar, né? O Imperial Valley, provavelmente, ou talvez perto de Sacramento, eles cultivam limões lá, certo?” Eles tinham que ser plantados e irrigados e vigiados e então postos em sacas por trabalhadores do campo e pesados e então despejados em caixas e enviados por trem ou caminhão para este lugar miserável onde um homem não pode fazer nada a não ser perder suas crianças! Aquelas caixas seriam descarregadas do caminhão por garotos não muito mais velhos que o próprio Jim Jr. Então elas seriam desencaixotadas e colocadas todas amarelas e com cheiro de limão fora de suas caixas por aqueles garotos, e lavadas e pulverizadas por algum garoto que ainda estava vivo, andando pela cidade, vivo e respirando, grande como quiser. Então elas seriam carregadas para a loja e colocadas na caixa sob a atraente placa que dizia Você Já Tomou Uma Limonada Fresca Ultimamente? Enquanto o processo de Jim Sr. continuava, ele traça todo o caminho de volta às primeiras causas, de volta ao primeiro limão cultivado na terra. Se não existem limões na terra, e não existissem lojas Safeway, bem, Jim ainda teria seu filho, certo? E Howard Sears teria seu neto, claro. Veja, existiam muitas pessoas envolvidas nesta tragédia. Havia os fazendeiros e os colhedores de limões, os caminhoneiros, a grande loja Safeway.... Jim Sr., também, ele estava pronto para assumir sua parcela de responsabilidade, claro. Ele era o mais culpado de todos. Mas ele ainda estava em seu mergulho, Howard Sears me contou. Ainda assim, ele teria que sair dessa de alguma forma e seguir adiante. O coração de todos estava quebrado, certo. Mesmo assim.

Não muito tempo atrás a esposa de Jim Sr. o iniciou em uma pequena aula de marcenaria aqui na cidade. Agora ele está tentando talhar ursos e focas, corujas, águas, gaivotas, qualquer coisa, mas ele não conseguia ficar em uma única criatura tempo o bastante para terminar o trabalho, era a avaliação do Sr. Sears. O problema era, Howard Sears prossegue, que toda vez que Jim Sr. olha acima de seu torno, ou sua faca de esculpir, ele vê seu filho emergindo da água abaixo do rio, e subindo – sendo içado, digamos – começando a girar e girar em círculos até que ele estava acima, bem acima dos pinheiros, as pinças saindo de suas costas, e então o helicóptero virando e balançando rio acima, acompanhado pelo rugir e zumbido das hélices do helicóptero. Jim Jr. passando agora sobre os investigadores que enfileiravam a margem do rio. Seus braços estão esticados para fora de seus lados,

e gotas d'água escorrem dele. Ele passa suspenso uma vez mais,
mais perto agora, e então retorna um minuto depois para ser depositado, sempre tão gentilmente deitado, diretamente aos pés de seu pai. Um homem que, tendo visto tudo agora – seu filho morto erguido do rio na firmeza de pinças de metal e virar e virar em círculos voando acima da linha das árvores – deseja nada mais agora do que apenas morrer. Mas morrer é para os mais doces. E ele se lembra da doçura, quando a vida era doce, e docemente ele fora entregue uma nova vida.

ANEXO C

“Limonada” (tradução nossa – versão em prosa)

Quando ele veio a minha casa meses atrás para medir minhas paredes para prateleiras, Jim Sears não parecia um homem que perderia seu único filho para as profundas águas do rio Elwha. Ele era de cabelos volumosos, confiante, estalando seus dedos, vivo com energia, enquanto discutíamos prateleiras, suportes e esta mancha de carvalho comparada àquela. Mas é uma cidade pequena, esta cidade, um mundo pequeno aqui. Seis meses depois, depois que as prateleiras foram construídas, entregues e instaladas, o pai de Jim, um senhor Howard Sears, que está “cobrindo por seu filho” vem para pintar nossa casa. Ele me diz – quando eu pergunto, mais como uma cortesia de cidade pequena do que por qualquer outra coisa, ‘Como está Jim?’ – que seu filho perdeu Jim Jr no rio na primavera passada. Jim culpa a si próprio. “Ele não consegue superar isso”, o senhor Sears continua. “Talvez ele tenha perdido sua cabeça um pouco também”, ele continua, puxando a viseira de seu boné Sherwin-Williams.

Jim teve que aguentar e assistir enquanto o helicóptero segurava, depois levantava, o corpo de seu filho do rio com pinças. “Eles usaram um grande par de pinças de cozinhas para isso, se você consegue imaginar. Presas a um cabo. Mas Deus sempre leva os mais doces, não leva?”, diz o senhor Sears. Ele tem Suas razões misteriosas”. “O que *você* pensa disso?” eu quero saber. “Eu não quero pensar”, ele diz. “Não podemos pedir ou perguntar sobre Seus modos. Não é para sabermos. Eu só sei que Ele o levou para casa agora, o pequeno.”

Ele prossegue me contando que a esposa de Jim Sr. o levou para treze países estrangeiros da Europa na esperança de que o ajudariam a superar isso. Mas não ajudou. Ele não conseguia. “Missão não cumprida”, Howard diz. Jim agora tem doença de Parkinson. O que mais pode vir? Ele está de volta da Europa agora, mas ainda se culpa por ter mandado Jim Jr. de volta ao carro aquela manhã para achar a garrafa de limonada. Ele não precisa de nenhuma limonada naquele dia! Senhor, Senhor, o que ele estava pensando, Jim Sr. disse cem – não, mil – vezes já, e para qualquer um que o escutasse ainda. Se ao menos ele não tivesse feito limonada naquela manhã! O que ele poderia estar pensando? Ademais, se ele não tivesse comprado na noite anterior na Safeway, e se aquela caixa de limões amarelados não estivesse próxima de onde mantinham as laranjas, maçãs, toranjas e bananas. Isto é o que Jim Sr. realmente queria comprar, algumas laranjas e maçãs, não limões para limonada, deixa os limões para lá, ele odiava limões – ao menos agora ele odiava – mas Jim Jr., ele gostava de limonada, sempre gostou. Ele queria limonada.

“Vamos ver desta forma”, Jim Sr. dizia, “aquele limões têm que vir de algum lugar, né? O Imperial Valley, provavelmente, ou talvez perto de Sacramento, eles cultivam limões lá, certo?” Ele tinham que ser plantados e irrigados e vigiados e então postos em sacas por trabalhadores do campo e pesados e então despejados em caixas e enviados por trem ou caminhão para este lugar miserável onde um homem não pode fazer nada a não ser perder suas crianças! Aquelas caixas seriam descarregadas do caminhão por garotos não muito mais velhos que o próprio Jim Jr. Então elas seriam desencaixotadas e colocadas todas amarelas e com cheiro de limão fora de suas caixas por aqueles garotos, e lavadas e pulverizadas por algum garoto que ainda estava vivo, andando pela cidade, vivo e respirando, grande como quiser. Então elas seriam carregadas para a loja e colocadas na caixa sob a atraente placa que dizia Você Já Tomou Uma Limonada Fresca Ultimamente? Enquanto o processo de Jim Sr. continuava, ele traça todo o caminho de volta às primeiras causas, de volta ao primeiro limão

cultivado na terra. Se não existem limões na terra, e não existissem lojas Safeway, bem, Jim ainda teria seu filho, certo? E Howard Sears teria seu neto, claro. Veja, existiam muitas pessoas envolvidas nesta tragédia. Haviam os fazendeiros e os colhedores de limões, os caminhoneiros, a grande loja Safeway.... Jim Sr., também, ele estava pronto para assumir sua parcela de responsabilidade, claro. Ele era o mais culpado de todos. Mas ele ainda estava em seu mergulho, Howard Sears me contou. Ainda assim, ele teria que sair dessa de alguma forma e seguir adiante. O coração de todos estava quebrado, certo. Mesmo assim.

Não muito tempo atrás a esposa de Jim Sr. o iniciou em uma pequena aula de marcenaria aqui na cidade. Agora ele está tentando talhar ursos e focas, corujas, águas, gaivotas, qualquer coisa, mas ele não conseguia ficar em uma única criatura tempo o bastante para terminar o trabalho, era a avaliação do Sr. Sears. O problema era, Howard Sears prossegue, que toda vez que Jim Sr. olha acima de seu torno, ou sua faca de esculpir, ele vê seu filho emergindo da água abaixo do rio, e subindo – sendo içado, digamos – começando a girar e girar em círculos até que ele estava acima, bem acima dos pinheiros, as pinças saindo de suas costas, e então o helicóptero virando e balançando rio acima, acompanhado pelo rugir e zumbido das hélices do helicóptero. Jim Jr. passando agora sobre os investigadores que enfileiravam a margem do rio. Seus braços estão esticados para fora de seus lados, e gotas d'água escorrem dele. Ele passa suspenso uma vez mais, mais perto agora, e então retorna um minuto depois para ser depositado, sempre tão gentilmente deitado, diretamente aos pés de seu pai. Um homem que, tendo visto tudo agora – seu filho morto erguido do rio na firmeza de pinças de metal e virar e virar em círculos voando acima da linha das árvores – deseja nada mais agora do que apenas morrer. Mas morrer é para os mais doces. E ele se lembra da doçura, quando a vida era doce, e docemente ele fora entregue uma nova vida.

ANEXO D

“Prisioneiro da vida” (tradução nossa)

Se você está procurando por um arco-íris
Você sabe que haverá chuva
Em um minuto você está cheio de felicidade
No minuto seguinte não há nada além de dor

Quando você é um prisioneiro
E eu sou um prisioneiro
Eu sou um prisioneiro da vida

Em um dia seu homem está aqui
No dia seguinte ele saiu e sumiu
Mas não importa o que aconteça
Você simplesmente deve de alguma maneira continuar

Quando você é um prisioneiro
E eu sou um prisioneiro
Eu sou um prisioneiro da vida

A vida é boa
A vida é ruim
É algo entre os dois

Mas é o inesperado
E o incerto
Que nos faz continuar
Você sabe o que quero dizer

Ontem você dominava o mundo
No dia seguinte o mundo domina você
Em um dia tudo é mentira
E no outro dia você jura que é tudo verdade

Isso é o que acontece quando você é um prisioneiro
E eu sou um prisioneiro
Eu sou um prisioneiro da vida