

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ - UTFPR
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDUARDO ALVES DOS SANTOS

“Un solo túnel, oscuro y solitario”: Ernesto Sábato entre o papel e a tela.

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO - PARANÁ
2017

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ - UTFPR PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDUARDO ALVES DOS SANTOS

***“Un solo túnel, oscuro y solitario”*: Ernesto Sábato entre o papel e a tela.**

DISSERTAÇÃO

PATO BRANCO – PARANÁ 2017

EDUARDO ALVES DOS SANTOS

“*Un solo túnel, oscuro y solitario*”: Ernesto Sábato entre o papel e a tela.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL), da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), *Campus* Pato Branco, como critério para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Literatura, Sociedade e Interartes.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci.

PATO BRANCO – PARANÁ

2017

S237s Santos, Eduardo Alves dos.

“Un solo túnel, oscuro y solitario”: Ernesto Sábato entre o papel e a tela / Eduardo Alves dos Santos. -- 2017.

93 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
Dissertação (Mestrado) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. Pato Branco, PR, 2017.

Bibliografia: f. 92 - 93.

1. Cinema e literatura - Comparação. 2. Intermidialidade. 3. Literatura - Análise. I. Fioruci, Wellington Ricardo, orient. II. Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 22. ed. 469



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus - Pato Branco Diretoria
de Pesquisa e Pós-Graduação Programa
de Pós-Graduação em Letras

UTFPR
UNIVERSIDADE
TECNOLÓGICA
FEDERAL DO PARANÁ

TERMO DE APROVAÇÃO

Título da Dissertação n.º 005

“Un solo túnel, oscuro y solitario: Ernesto Sábato entre o papel e a tela”

por

Eduardo Alves dos Santos

Dissertação apresentada às quatorze horas, do dia quatro de setembro de dois mil e dezessete, como requisito parcial para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS. Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Câmpus Pato Branco. O candidato foi arguido pela Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Wellington Ricardo Fioruci
UTFPR/PB (Orientador)

Profa. Dra. Maira Angélica Pandolfi
UNESP/Assis

Profa. Dra. Mirian Ruffini
UTFPR/PB

Prof. Dr. Anselmo Pereira de Lima
Coordenador do Programa de Pós-
Graduação em Letras - PPGL/UTFPR

A via original, devidamente assinada, encontra-se na Biblioteca da UTFPR –
Câmpus Pato Branco.

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho a Vera Lúcia Klein dos Santos,
uma mãe que não deu tudo que sonhou para o seu filho
caçula, mas que lhe possibilitou o mais importante:
uma infância tranquila para brincar e estudar.*

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço a Deus, por nos momentos mais difíceis estar disponível para ouvir, ou mesmo responder (das mais diversas formas);

Ao orientador e parceiro Wellington Ricardo Fioruci, pelas contribuições feitas na construção dessa dissertação e em minha formação acadêmica;

Aos pais João Maria das Neves e Vera Lúcia Klein dos Santos, que me deram apoio nas horas que mais precisei;

Aos irmãos Éder Alves dos Santos e Ediana Alves dos Santos, para que não briguem comigo por esquecer-me deles aqui nos agradecimentos da dissertação e, obviamente, por serem parte da minha base familiar;

Ao amigo Lucas SIDNEI Carniel pelas conversas sobre literatura e política;

Aos professores Clóvis Alencar Butzge, Saulo Gomes Timóteo e Sérgio Roberto Massagli, por serem três das minhas principais referências como profissionais e seres humanos;

À professora Ana Carolina Teixeira Pinto, por ser uma grande amiga de coxia e por ter me apresentado à literatura hispânica;

Aos governos de Lula e Dilma Rousseff pelas três instituições de Ensino Superior públicas e federais que foram criadas na região sudoeste do Paraná, o que possibilitou a muitos jovens a continuação dos estudos sem a necessidade de se deslocar para os grandes centros urbanos;

A todos os colegas e amigos...

À UTFPR.

RESUMO

SANTOS, Eduardo Alves dos. “Un solo túnel, oscuro y solitario”: Ernesto Sábato entre o papel e a tela. 2017. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

Este trabalho se situa no âmbito dos estudos inteartés e tem como objeto um estudo comparativo entre as obras *O túnel* (1948), do escritor argentino Ernesto Sábato e o filme homônimo do diretor portenho León Klimovsky (1952). O objetivo desta pesquisa é analisar comparativamente o texto literário e o texto fílmico, a fim de mostrar as estratégias utilizadas pelo diretor para a construção da narrativa fílmica, de modo a trazer ao espectador uma trama existencialista, que no livro se apresenta como uma narração em primeira pessoa e que na estrutura do filme é contada pelos olhos externos de uma câmera e intermediada pela leitura de personagens que não existem na trama de Sábato. Para tanto serão trazidos para a discussão autores que discutem a adaptação de textos literários para o cinema, como Linda Hutcheon, Robert Stam, André Bazin e Sánchez Noriega. Para analisar o conteúdo de temática existencialista, que explicitamente faz parte das influências presentes em ambas as obras recorreremos às ideias de Jean Paul Sartre, mais especificamente aos seus textos *O existencialismo é um humanismo* e *Esboço para uma teoria das emoções*. Por fim, tendo em conta que Ernesto Sábato foi, além de autor, um reconhecido crítico literário, fazemos uso de alguns de seus textos, como *El escritor y sus fantasmas* e *Heterodoxia*, que se voltam para a discussão da sua própria produção estética e para questões que atingem a produção literária de maneira geral.

Palavras-chave: *El Túnel*; Adaptação intersemiótica; Literatura e cinema.

ABSTRACT

SANTOS, Eduardo Alves dos. "Un solo túnel, oscuro y solitario": Ernesto Sábato between the paper and the screen. 2017. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

This work is within the scope of interarts studies and has as its object a comparative study between the works *The Tunnel* (1948), by the Argentine writer Ernesto Sábato and the film of the same name by the Buenos Aires director León Klimovsky (1952). This research aims to comparative analysis the literary and the filmic text, in order to show the strategies used by the director for the construction of the film narrative, and by so doing bring to the spectator an existentialist plot, which in the book presents itself as a narration in first person and in the structure of the film is presented through the external eye of a camera and intermediated by the readings carried out by characters that do not exist in the plot of Sábato. For that, authors who discuss the adaptation of literary texts to the cinema, such as Linda Hutcheon, Robert Stam, André Bazin and Sánchez Noriega, will be brought to the discussion. In order to analyze the existentialist theme content, which explicitly forms part of the influences present in both works, we turn to Jean Paul Sartre's ideas, more specifically to his texts *Existentialism is a humanism* and *Sketch for a theory of emotions*. Finally, considering that Ernesto Sábato was, besides an author, a recognized literary critic, we make use of some of his texts, such as *El escritor y sus fantasmas* and *Heterodoxia*, which turn to the discussion of his own aesthetic production and to issues that affect literary production in general.

Keywords: *El Túnel*; Intersemiotic adaptation; Literature and cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pôster de divulgação do filme <i>El Túnel</i>	13
Figura 2 - Primeira capa do romance <i>El Túnel</i>	16
Figura 3 - O Túnel existencial de Castel ganha materialidade no filme.....	19
Figura 4 - Carlos Thompson interpretando Juan Pablo Castel.....	30
Figura 5 - Laura Hidalgo interpreta Maria Iribarne.....	31
Figura 6 - Reprodução de cena em que Castel passa por exame psiquiátrico.....	54
Figura 7 - Castel olha Maria enquanto essa observa sua pintura	69
Figura 8 - Maria observa o quadro <i>Maternidade</i>	70
Figura 9 - Quadro <i>Maternidade</i>	73
Figura 10 - Castel conversa com a mulher que observava o quadro	78
Figura 11 - Castel imagina uma cena de adultério entre Maria e Hunter	84

SUMÁRIO

1 - Introdução (ou a boca do túnel).....	10
2 – Desobscurecendo o objeto: apresentação das obras.....	13
3 – Um túnel entre o papel e a tela.....	23
– A adaptação não é inferior.....	25
– O que é uma adaptação?	35
4 – Um caminho escuro: o existencialismo	44
– Existencialismo e Literatura.....	44
– Cogito Ergo Sum: a questão da existência.....	48
5 - Análise comparada das narrativas	63
– Enredos: romance x roteiro	64
– Narrador e câmera: a condução das narrativas.....	85
6 – Uma luz no fim do túnel: breves considerações finais	90
7 – Referências Bibliográficas	92

1 - Introdução (ou a boca do túnel)

Quando estamos prestes a entrar em um túnel, parece que dentro dele só existe a escuridão. No lado de fora, nos vemos cercados pelas luzes (naturais ou artificiais), que nos trazem segurança, mas que nos impedem muitas vezes de enxergar o que se esconde na penumbra que há no lado de dentro. O túnel pode representar a busca incessante do ser humano pelo autoconhecimento, além de sempre ser visto como uma forma de passagem entre dois pontos, de modo a possibilitar um trajeto menos acidentado e com um traçado mais preciso.

Neste trabalho, buscamos compreender um pouco mais duas obras argentinas (uma literária e outra cinematográfica), as quais carregam o mesmo nome de *El Túnel*. O primeiro túnel que observamos está presente na obra do consagrado escritor Ernesto Sábato, com seu processo de construção que se estabelece por meio da prosa. Mais tarde, o diretor portenho León Klimovsky, com ajuda do próprio Sábato como roteirista, constrói um novo túnel na linguagem do cinema, tendo a obra de Sábato como uma referência.

Além de León Klimovsky, o romance *El Túnel* ganhou outras versões para o cinema. Escolhemos a adaptação de Klimovsky para essa análise comparada por ser a que mais se aproxima cronologicamente da obra fonte. O livro de Sábato foi publicado no ano de 1948 e sua primeira adaptação foi criada em 1954. Essa proximidade entre as obras, além do fato de ser construída com a colaboração do autor do romance, faz que algumas das características estéticas do livro se mantenham fortes no filme, tais quais a aura existencialista que envolve alguns personagens.

O caminho a que nos referimos, o túnel, é a vida (ou a existência, como discutiremos) de Juan Pablo Castel, um personagem conturbado que decide escrever uma confissão sobre o crime que cometera, o assassinato de Maria Iribarne. A história de Castel pode ser metaforizada por meio do túnel porque seu desfecho já não é mais uma incógnita. Assim como um túnel, a trama nos traz um início e um fim delimitados, o que nos resta é a busca pelos elementos que compõem o caminho percorrido.

Estamos até aqui falando em um caminho, no entanto a história de Juan Pablo Castel, o seu túnel, nos é apresentada de duas formas. Primeiramente, quem nos apresenta esse percurso do personagem, no romance de Sábato, é o próprio Castel,

tentando nos mostrar que de seu túnel não conseguia ver os demais, e que, quando o fazia, como de relance em uma vidraça, não conseguia entrar em contato com os das pessoas que o cercavam. Nesse espaço, o do livro, quem constrói o seu túnel é o próprio personagem, em uma busca para convencer o leitor de que em algum momento de sua conturbada existência algo poderia explicar o seu trágico fim. Com isso, temos um caso de narrador suspeito por se ligar aos fatos que narra.

Por outro lado, temos na produção dirigida por Klimovsky uma visão externa do personagem, um Castel corporificado que até expõe alguns de seus pensamentos por meio de estratégias narrativas como a de *voz-over*, mas que ocupam um espaço muito menor em relação à totalidade da estrutura narrativa do filme do que em relação ao livro.

Para nosso trabalho, destacamos algumas questões que usamos como norte para estabelecer a reflexão sobre o processo de adaptação do livro de Ernesto Sábato. Como Castel se apresenta no livro e no filme? A construção de sua identidade se afasta ou se aproxima? Observamos que existe uma bifurcação na narrativa do filme. De que forma essa alteração no processo narrativo altera a percepção que temos da trama? Seguindo essa linha pensamento, os enredos das obras seriam iguais?

Para problematizar estes e outros pontos do livro e do filme, trazemos, na sequência dessa dissertação, uma subdivisão em três capítulos. Primeiramente, apresentamos de forma descritiva as obras analisadas e os principais responsáveis por suas criações. É nesse momento que desobscurecemos as tramas e trazemos um pouco da fortuna crítica existente sobre elas. O que podemos adiantar é que o livro de Sábato possui um material vasto já estabelecido, a produção é farta e pode ser encontrada na internet. No entanto, encontramos pouco material de valia sobre Klimovsky e seu filme, sendo nosso trabalho o de apresentá-los e inseri-los no contexto de discussão interartes brasileiro.

O segundo capítulo se volta para discussões que cernem ao processo de adaptação cinematográfica de textos literários. Será nele que retomaremos um referencial teórico que nos ajuda a entender como se dá a criação de um filme tendo-se como ponto de partida uma obra literária. Para tanto, trazemos para a discussão autores como Robert Stam (2006), Linda Hutcheon (2013), André Bazin (2014) e Sánchez Noriega (2000) como base teórica para observar as relações que se estabelecem entre o livro e o filme.

O terceiro capítulo deste trabalho trata de uma teoria que contribui para a leitura que fazemos das obras. Tanto o livro de Sábato quanto sua adaptação dirigida por Klimovski trazem ao leitor uma forma de trama existencialista, o que explicitamente faz parte das influências presentes em ambas as obras. Como o existencialismo é uma doutrina filosófica que ganhou algumas variáveis na voz de diversos autores, acabamos por optar em permanecer na discussão presente no pensamento de Jean-Paul Sartre. Realizamos essa restrição teórica pelo fato de ser muito ampla, abarcando autores com Kierkegaard, Husserl e Heidegger. Como a discussão que trazemos não pertence à filosofia, mas se utiliza dela como elemento enriquecedor, há de se fazer esse recorte para que possamos vislumbrar os nossos objetos de estudos que são o livro e o filme em correlação.

Em meio à discussão sobre o existencialismo, nos utilizamos de três obras introdutórias que contribuem com o seu entendimento global e com a leitura do seu teórico mais célebre que é Sartre. Os textos são: *O que é existencialismo* (João da Penha); *O Existencialismo* (Paul Folquié, 1955); e *Existencialismo y Literatura* (Manuel Lamana, 1967). De Sartre, especificamente, contribuem com a discussão dois textos, *O existencialismo é um humanismo* e *Esboço para uma teoria das emoções*. Sabemos que as reflexões de Sartre sobre o existencialismo são complexas mesmo para aqueles que caminham com tranquilidade por suas construções filosóficas. Por isso, nos inserimos em seu discurso sobre a existência humana com toda a cautela de estudiosos da literatura que buscam na voz do filósofo uma grande contribuição para entender as questões existenciais que envolvem as construções literária e fílmica a que nos voltamos.

Como Ernesto Sábato é, além de autor, um reconhecido crítico literário, fazemos uso de alguns de seus textos que se voltam para a discussão da sua própria produção estética e para questões que atingem a produção literária de maneira geral. Dentre os textos, podemos destacar *El escritor y sus fantasmas* e *Heterodoxia*. Somam-se a esses textos, artigos diversos que buscam refletir sobre a obra do autor argentino, sobre *El Túnel* e também na relação de ambos com a doutrina existencialista.

Feitas as apresentações e tendo nosso caminho um pouco menos sombrio na medida em que começamos a visualizar melhor o objeto desse estudo, voltemo-nos, então, para a primeira parte desta dissertação com a apresentação das obras analisadas.

2 – Desobscurecendo o objeto: apresentação das obras

Nossos olhares neste trabalho se voltam para dois textos argentinos, o romance *El Túnel*, escrito por Ernesto Sábato, e sua adaptação cinematográfica de mesmo nome, produzida por León Klimovsky. Partindo de uma perspectiva cronológica, a primeira obra que observamos é a construção literária de Ernesto Sábato. *El Túnel* foi publicado pela primeira vez no ano de 1948, quatro anos antes de sua primeira adaptação fílmica. A seguir trazemos a imagem de divulgação do filme, utilizada em sua estreia nos cinemas argentinos em 1952. Nela, já podemos observar alguns elementos que se relacionam tanto com a narrativa do livro quanto com a estrutura do filme.



Figura 1 – Pôster de divulgação do filme *El Túnel*

Na imagem de divulgação do filme *El Túnel*, podemos observar elementos importantes para analisar a obra. O primeiro deles é o nome dado ao filme. A produção de León Klimovsky mantém o título do romance, em um movimento que interpretamos como uma forma de manter uma relação próxima com a trama do livro. Isso se confirma quando se expõe também na imagem que o filme é construído “segundo o famoso romance argentino de Ernesto Sábato”. O que não é mencionado é o fato de o próprio Sábato ter contribuído na construção do filme como roteirista.

O cartaz nos apresenta claramente que o filme é uma construção coletiva, conduzida pelo trabalho de direção, mas que passa pelas mãos de profissionais de diversas esferas de produção. Olhando a imagem, vemos de forma destacada na parte superior os atores responsáveis por interpretar os personagens centrais da trama do romance *El Túnel*. Os atores escolhidos para os papéis foram Carlos Thopson e Laura Hidalgo, ele como Juan Pablo Castel e ela como Maria Iribarne. Outros nomes que ainda aparecem são os de Gori Muñoz e Gutierrez de Barrio, o primeiro na cenografia e o segundo sendo o responsável pela parte musical da produção.

Na parte de baixo do cartaz, com um menor destaque, temos os nomes que contribuíram para a construção do filme. Na fotografia, o responsável foi Antonio Merayo. A parte de fotografia é muito importante em uma produção cinematográfica, tanto que nos momentos de análise uma de nossas preocupações é apresentar e refletir sobre como o filme *El Túnel* se utiliza desse elemento da narrativa fílmica para adaptar o romance de Sábato. No entanto, o nome que utilizaremos não será o de Merayo e sim o do diretor Klimovsky, uma vez que todas as decisões finais são tomadas por ele no momento da construção do filme.

O autor do romance *El Túnel* é o consagrado escritor argentino Ernesto Sábato. O escritor nasceu na cidade de Rojas em 1911, e, antes de construir seu legado dentro da literatura, como escritor e crítico, obteve êxito também na carreira acadêmica como físico. Como apresenta Jerze Kühn (2009), em 1945 Sábato abandona sua vida como físico, renunciando à cátedra de Física Teórica da Universidade de La Plata, para começar a escrever sua primeira obra, justamente a que lemos aqui, *El Túnel*.

As explicações para a mudança radical na vida de Sábato são várias, entre elas o fato do escritor não ter crescido em uma grande metrópole e sim em uma cidade pequena da região do pampa argentino. Com a mudança de paradigmas,

Sábato verá na literatura uma forma de expor as suas questões individuais, e o fará por meio de personagens carregadas de conturbações e que buscam seu espaço no mundo. Ou, como reflete Kühn (2009), Ernesto Sábato será o tipo de autor “[...] que não escreve para agradar, ganhar dinheiro ou fama, e sim levado pela força interior, de desembaraçar os enigmas da existência, de rasgar o véu que constrói a ação do homem, as zonas escuras de sua psique (KÜHN, 2009, p. 770-771. *Tradução nossa*)¹.

Assim como Kühn (2009), Ivana Melhem Deoud (2009) também observa que as tensões existenciais são constantes na criação de Ernesto Sábato. Segundo a Deoud, os personagens de Sábato possuem algumas características em comum.

São personagens que dão testemunho de estado de consciência/inconsciência produzidos por tensões permanentes, extremas, que progressivamente mostram a intensidade sobre a qual produzem seus sentidos em um campo que certos significados existenciais parecem não fazer sentido algum. (DEOUD, 2009, p. 161)

Um desses personagens a que Deoud (2009) faz referência é o pintor Juan Pablo Castel, que narra a sua história através de uma confissão escrita de assassinato. Movido pelo desejo de trabalhar com a subjetividade da existência do homem, em 1948 surge a primeira produção de Sábato, nos trazendo um personagem que carrega um pouco das questões existenciais que perturbam o próprio autor. *El Túnel* traz como narrador e personagem central o pintor surrealista Juan Pablo Castel, o qual é marcado por ter cometido um assassinato. A trama de Sábato se constrói como uma confissão de crime na qual Castel irá expor ao leitor como chegou à situação de estar preso por haver matado uma mulher, Maria Iribarne.

¹ “[...] que no escribe para agradar, ganar dinero o fama, sino llevado por la fuerza interior, de desembrillar a los enigmas de la existencia, de desgarrar el velo que tiende la acción del hombre, las zonas oscuras de su psiquis”.

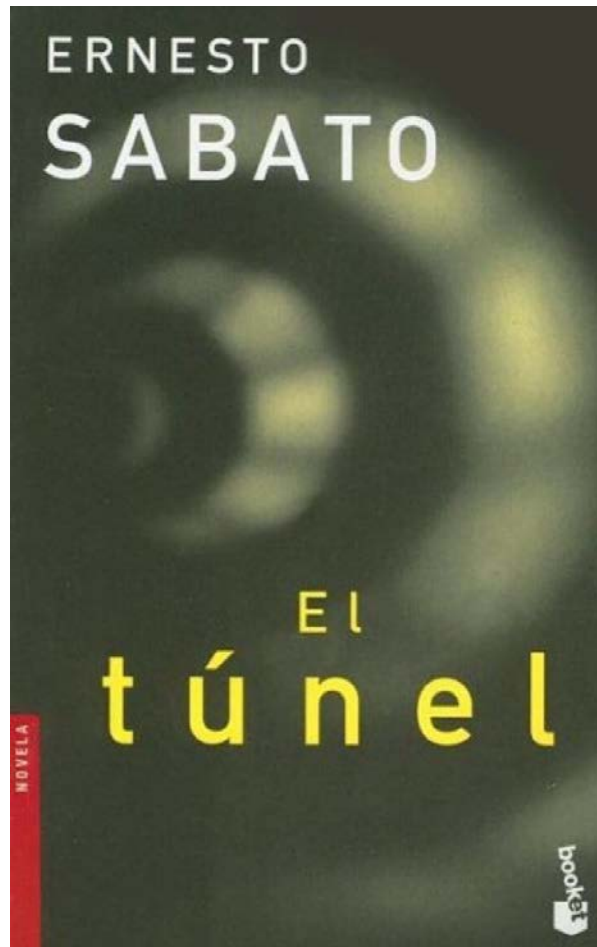


Figura 2 - Primeira capa do romance *El Túnel*²

El Túnel se trata de uma obra de cunho existencialista, como podemos observar na sua forma de construção narrativa e confirmamos ao ler o que o próprio Sábato apresenta sobre a obra. Em *Heterodoxia*, o autor argentino nos apresenta que ao escrever *El Túnel* seu objetivo inicial era escrever um conto,

[...] a história de um pintor que estava ficando louco por não ser capaz de se comunicar com ninguém, nem mesmo com a mulher que parecia o ter entendido através de sua pintura. Mas a seguir o personagem, eu achei que se desviou consideravelmente deste tema metafísico para "baixar" a problemas quase triviais de sexo, ciúme e crimes (SÁBATO, 1953, p. 38, *tradução nossa*)³.

² Disponível em:

<https://4.bp.blogspot.com/_2UL36IUNAX4/TIPVqpfIPKI/AAAAAAAAABcI/AmenKEu8o3w/s1600/el-tunel-sabato.jpg> acesso em: 15/07/2017.

³ [...] el relato de un pintor que se volvía loco al no poder comunicarse con nadie, ni siquiera con la mujer que parecía haberlo entendido a través de su pintura. Pero al seguir al personaje, me encontré

Como o autor reflete, para escrever uma obra metafísica, que retrate os conflitos existenciais de um personagem, Sábato acaba conduzindo a trama por caminhos que lidam com aspectos concretos da existência.

As idéias metafísicas tornam-se, assim, em problemas psicológicos, a solidão metafísica transforma-se no isolamento de um homem concreto em uma cidade concreta, o desespero metafísico é transformado em ciúme, e a história que parecia destinada a ilustrar um problema metafísico torna-se um romance da paixão e do crime (SÁBATO, 1953, p. 38, *tradução nossa*)⁴

Pensando que o caráter metafísico da trama de Ernesto Sábato se materializa em objetos concretos da existência, para entender *El Túnel* precisamos nos aproximar de seu personagem central que é o pintor Castel. Além de protagonista, Castel também é o narrador de sua história, em um movimento de construção narrativa que é constante na obra de Ernesto Sábato. Como apresenta Gonzales, "o autor atribui em suas obras um maior papel para a narrativa autobiográfica, com a qual consegue representar melhor o complexo mundo interior de cada personagem" (2009, p 249, *tradução nossa*)⁵. Em Sábato, o narrador onisciente perde espaço para o discurso em primeira pessoa, o que agrega à sua narrativa um ar intimista e que consegue expressar melhor as questões existenciais presentes em seus personagens.

Adotei a narrativa em primeira pessoa, depois de muitos ensaios, porque era a única técnica que me permitiu dar a sensação de realidade externa, como vemos cotidianamente, a partir de um coração e uma cabeça, desde uma subjetividade total. De modo que o mundo externo aparece para o leitor como ao existente: como uma fantasmagoria vaga que escapa entre nossos dedos e raciocínios (SÁBATO, 1953, p. 38, *tradução nossa*)⁶.

con que se desviaba considerablemente de este tema metafísico para "descender" a problemas casi triviales de sexo, celos y crímenes. (SÁBATO, 1953, p. 38).

⁴ Las ideas metafísicas se convierten así en problemas psicológicos, la soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre concreto en una ciudad concreta, la desesperación metafísica se transforma en celos, y el cuento que parecía destinada a ilustrar un problema metafísico se convierte en una novela de pasión y de crimen (SÁBATO, 1953, p. 38).

⁵ "el autor procede en sus obras un mayor papel a la narración autobiográfica, con lo que consigue representar mejor el complejo mundo interior de cada personaje" (SÁBATO, 2009, p 249)

⁶ Adopté la narración en primera persona, después de muchos ensayos, porque era la única técnica que me permitía dar la sensación de la realidad externa tal como la vemos cotidianamente, desde un

Durante a trama do romance *El Túnel*, Juan Pablo Castel apresenta os fatos que o levaram ao desfecho que é o assassinato de Iribarne e também faz reflexões sobre a sua vida e a relação dessa com o mundo e com as pessoas que o cercam. Tão importante nas tramas quanto os fatos narrados são os momentos em que o personagem de Castel nos expõe as questões que lhe perturbam.

Entre as divagações do personagem algumas apresentaram o tom sombrio que tem a história. Exemplo disso é a forma como Castel apresenta seu passado e a própria ideia de passado como objeto valorável. Como sua história se trata de uma volta a um passado recente, o narrador refletirá sobre como ele e as pessoas costumam ver o passado.

Castel constrói uma discussão referente à noção idealista socialmente difundida de que o passado é melhor que o presente. Por não concordar com essa perspectiva, ainda no primeiro capítulo de sua confissão, o personagem dirá que para ele o passado não é melhor, mesmo estando preso no momento da narração. Castel irá começar seu texto sinalizando que a narrativa não focará aspectos agradáveis de sua vida, mas apresentará justamente os pontos negativos da sua existência.

Ao tratar suas reminiscências com sentimentos que mesclam mágoa e ódio, Castel nos sinaliza no livro que o tom negativo que dará à sua narrativa. Isso se confirma quando observamos os momentos em que o personagem se põe a amaldiçoar os momentos de sua vida que lhe apresentaram a Maria Iribarne e aproximaram-no da personagem.

Tanto no livro quanto no filme a história de Castel começa com ele preso. O romance de Sábato tem início com uma epígrafe, uma frase de abertura que faz referência à existência do personagem principal: “[...] em todo caso, havia um só túnel, escuro e Solitário: o meu” (SÁBATO, 2012, p 06)⁷. A epígrafe é recortada de dentro da própria narrativa do livro, em um momento em que Castel reflete sobre a

corazón y una cabeza, desde una subjetividad total. De manera que el mundo externo apareciera al lector como al existente: como una imprecisa fantasmagoría que se escapa de entre nuestros dedos y razonamientos (SÁBATO, 1953, p. 38).

⁷ “...en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío” (SÁBATO, 1977, p. 08).

forma com que consegue ver Maria a partir de seu túnel existencial, de onde passou sua infância, sua juventude e todos os momentos de sua vida.

O túnel apresentado no livro nos traz de maneira metaforizada a ideia de existência isolada, a história de um indivíduo que não consegue sair de seu túnel existencial. Essa metaforização que é construída pelo personagem narrador do livro é materializada no filme com a projeção visual do subconsciente de Castel. Enquanto conversa com seus interrogadores sobre túnel existencial, utilizando-se das mesmas palavras do livro, Castel no filme tem sua fala vinculada a imagens de um túnel escuro que parece não ter um fim.



Figura 3 - O Túnel existencial de Castel ganha materialidade no filme.

No filme de Klimovsky, a cena que abre a trama traz Castel como um indivíduo mentalmente transtornado. O diretor portenho utiliza do jogo entre luz e sombra para construir cenas em que apresenta a obscuridade existencial do personagem Castel. A frase que no livro aparece solta como epígrafe será contextualizada em meio ao filme, se transformando em um diálogo entre Castel e seus interrogadores. A cena do interrogatório é sombria, existindo no cenário apenas uma luz que foca o rosto do personagem. Dessa forma, mesmo ele não sendo o único responsável pela

apresentação da trama mantém-se a perspectiva de centralidade do mesmo em relação à obra.

Além desse diálogo inicial, na estrutura narrativa do filme, a confissão escrita por Castel é lida pelos investigadores de polícia que a contrastam com um diário pessoal de Maria Iribarne. Esse último item é inexistente na trama do livro, o que altera o foco da narrativa das tramas. Com isso, temos no filme uma segunda perspectiva para os fatos narrados.

Tanto no livro de Sábato quanto na confissão lida no filme de Klimovsky, a narrativa de Castel começa com o personagem lembrando seus leitores de um fato que seria do conhecimento de todos, o assassinato de Maria Iribarne. Castel começa a narrar sua história da seguinte forma: “Bastará dizer que sou Juan Pablo Castel, o pintor que matou Maria Iribarne; suponho que o processo está na lembrança de todos e que não serão necessárias maiores explicações sobre minha pessoa” (SÁBATO, 2012, p. 07)⁸. A diferença do filme em relação ao livro se dará na forma como essa introdução é apresentada ao espectador, utilizando-se de um diálogo entre dois médicos psicanalistas para trazer de forma lida a escrita de Castel.

No livro de Sábato, logo após se apresentar e contar ao leitor sobre o que se trata sua história, o narrador Castel começa a refletir sobre os motivos que o levam a escrever sua confissão. Por que contar essa história? Seria por vaidade, como o próprio se indaga? A resposta dada pelo narrador será que o texto serve como uma forma de encontrar alguém que o entenda. Essa discussão que no livro ganha um espaço significativa acaba sendo diluída em meio ao filme.

O momento no filme que pode ser interpretado como uma reconstrução dessa discussão é quando vemos no interrogatório inicial que fazem com Castel um personagem conturbado que reluta em contar sua história aos dois agentes que lhe questionam sobre o assassinato. Castel argumenta: “[...] para que falar, ninguém entende ninguém” (KLIMÓVSKY, 1952, 3m03s, *tradução nossa*)⁹. Associamos a frase dita por Castel no filme ao que no livro se apresenta como uma busca por alguém que o compreenda. A confissão escrita, como narrado no livro, se trata de uma procura por alguém que compreenda o túnel existencial de Castel. Como o

⁸ “*Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona*” (SÁBATO, 1977, p. 09).

⁹ “[...] para que hablar, nadie entiende nadie” (KLIMÓVSKY, 1952, 3m03s)

personagem não acredita que as pessoas possam compreender suas angústias, de que adiantaria expô-las aos agentes de polícia?

O dilema existencial de Castel, como veremos, está na sua busca por alguém que compreenda o seu ser. Como ele mesmo apresenta, durante sua vida encontrou apenas uma pessoa que conseguira observar nele a sua essência. O problema é que justamente essa pessoa foi a sua vítima. Ao ler a trama, assim como o narrador o faz, podemos nos questionar sobre o porquê de ser Maria Iribarne a pessoa que se liga de tal forma a Castel ao ponto de esse perder o juízo. Para entender isso, precisamos observar como a relação deles começa, em uma cena curta, mas muito simbólica. Castel está em uma exposição de suas obras, quando observa que uma pessoa está admirando um detalhe em uma pintura que ninguém mais havia dado muita importância. Na tela, de nome *Maternidade*, há um desenho que não ganha muitos detalhes na descrição, mas que ao fundo carrega uma janela a qual apresenta grande importância para o seu pintor. Nela, abre-se para uma paisagem de uma praia solitária na qual uma mulher põe-se a olhar o mar. Na perspectiva de Castel, essa cena trazia uma sensação de grande solidão, o que parece ser uma característica de seu pintor, na medida em que esse busca alguém que o compreenda e que lhe tire da sua situação existencial solitária. Afinal de contas, como discutiremos a vida de Castel será um túnel escuro e solitário.

Castel encontra em Maria Iribarne uma forma de sair de seu túnel e começar a dialogar com uma outra existência que se aproxima de alguma forma da sua. No entanto, o desejo de se tornar completo na relação com Iribarne é tão intenso que influencia negativamente a forma com que o pintor vê a mulher. O ciúme toma conta do pensamento de Castel ao ponto de não controlar mais os seus atos e matar a única pessoa que o compreendera, deixando-o novamente em seu túnel isolado.

Em relação à adaptação de *El Túnel*, Klimovsky constrói, junto com Ernesto Sábato, uma leitura que atualiza alguns elementos do livro e insere outros que reforçam na narrativa do filme o status de obra autônoma que carrega. Destacamos duas inserções realizadas no filme que modificam toda a estrutura da narrativa inicial pensada para o livro. Primeiro, temos a confissão de Castel sendo lida por personagens internos da trama. O filme traz dois agentes criminais, possivelmente psiquiatras, que leem e discutem sobre a confissão de Castel em uma busca de entender sua sanidade mental.

Quando se insere na trama alguém que está lendo a história de Castel, antes

de chegar ao espectador do filme, corta-se a relação direta que se estabelecia entre o narrador Castel e o leitor do livro. Dizemos isso em virtude de que agora não mais temos contato com a fala do personagem, mas com a interpretação que seus leitores internos, os agentes psicanalistas, fazem. Com isso, as imagens e diálogos que são apresentados durante a trama são a materialização das leituras feitas por esses personagens em primeiro plano. No filme, então, assistimos não à confissão de Castel, mas sua leitura que é realizada pelos agentes criminais que investigam o caso.

Outro ponto diferente do filme em relação ao livro é a inserção de uma segunda voz narrativa. No filme, a personagem Maria Iribarne também tem sua vida e visão dos acontecimentos expostos por meio de um diário pessoal que também é lido pelos agentes criminalistas. Em uma busca por aproximar as personalidades de Castel e de Iribarne, o filme a apresenta também como uma pessoa solitária que encontra no pintor uma possibilidade de sair dessa situação. O diário de Maria começará com um fragmento do poema do poeta espanhol Antônio Machado que diz muito sobre como ela se sente antes de conhecer a Castel. O fragmento pertence ao poema “Hoy buscarás en vano...” e assim aparece no diário de Iribarne: “Levaram suas fadas / roupa dos seus sonhos. / Está a fonte muda, / e secará o jardim” (KLIMOVSKY, 1952, min. 32:18, *tradução nossa*)¹⁰. O poema revela elementos do que é a personalidade de Maria, uma mulher que também é angustiada por questões existenciais. O texto do poeta espanhol nos remete a uma identidade melancólica e que se sente perdida em meio aos seus sonhos, os quais parecem desconstruir-se com o tempo.

A trama do filme se modifica na medida em que não é mais apenas Castel que nos conta a história, mas mantém a mesma perspectiva de lidar com as questões existenciais dos personagens, uma vez que na fala de Iribarne também encontramos as suas questões individuais e subjetivas. Como veremos, o filme de Klimovsky consegue realizar um trabalho estético que se destaca por basear-se na obra de Sábato de forma a permitir-se mudar alguns elementos para dialogar com a estrutura semiótica do cinema.

¹⁰ “*Lleváronse tus hadas/ el lino de tus sueños./ Está la fuente muda,/ y está marchito el huerto*” (KLIMOVSKY, 1952, min. 32:18).

3 – Um túnel entre o papel e a tela

Com o advento da linguagem fílmica no século XX e de um público consumidor que tem interesse por histórias consagradas na literatura, mas que nem sempre as conhece em sua construção literária original, surge no cinema e na indústria ligada aos gêneros fílmicos em geral a dinâmica da transposição da linguagem verbal do livro para a audiovisual do filme.

Não é tarefa difícil lembrar de obras que ganharam notoriedade na literatura e que serviram como base para a construção de um filme, dentre outras variedades de gêneros textuais fílmicos. Remetendo apenas à literatura brasileira, vemos que somente Machado de Assis, por exemplo, teve, segundo Julio Alfradique e Carla Lima (2010), 13 adaptações fílmicas de suas obras. Infelizmente, os autores do livro *Da literatura para o cinema: guia de 1780 escritores e suas obras adaptadas* apresentam que no caso do autor argentino Ernesto Sábato a obra *El Túnel* possui apenas uma adaptação fílmica dirigida por Antônio Drove em 1987, o que não está correto. Aproximadamente 30 anos antes da versão de Drove, León Klimovsky, com a colaboração do próprio Sábato, construiria um filme com base em *El Túnel*.

Mesmo com essa lacuna que aparece no guia de Alfradique e Lima (2010), consideramos o material muito relevante tanto para pesquisadores que buscam de forma sistematizada as informações sobre as adaptações fílmicas feitas de alguns dos principais autores da literatura ocidental quanto para aqueles que as procuram simplesmente por apreço à adaptação. Os organizadores do guia não tecem comentários sobre a prática da adaptação ou mesmo sobre as obras adaptadas e suas adaptações, mas nos trazem exemplos que englobam produções amplamente assistidas como o caso da adaptação em forma de microssérie *Capitu*, adaptação do romance *Dom Casmurro*.

No cinema mundial, podemos observar que também existe um grande volume de obras cinematográficas que se baseiam em textos como os de Cervantes, Shakespeare, dentre outros clássicos da chamada literatura universal. Obras como *Dom Quixote de la Mancha*, *Romeu e Julieta*, *Hamlet* e *Macbeth* contabilizam juntas algumas dezenas de adaptações para a arte cinematográfica. Alfradique e Lima (2010) nos apresentam que *Dom Quixote* teve sua trama adaptada três vezes, ou seja, em três filmes optou-se por criar uma história com base na obra de Miguel de Cervantes. Essas obras são, como veremos na teoria que segue sobre a adaptação, ligadas diretamente à obra fonte e carregam várias das características estéticas da obra adaptada.

Nos números que apresentamos acima, não são contabilizadas as obras fílmicas que são influenciadas por textos literários, mas que não poderiam ser interpretadas como adaptações, como as inúmeras vezes em que o personagem *Drácula*, criado por Bram Stoker, é utilizado em novas obras fílmicas sem que sua trama “original” seja utilizada. Nesses casos, temos histórias e personagens que transcendem à suas próprias obras e se tornam parte do imaginário coletivo da literatura, passando a serem (re)criados fora de suas estruturas narratológicas de origem.

Como discute Roberto Bandeira (1962) em obra que apresenta e reflete sobre a adaptação de autores e obras consagrados, outra forma de diálogo entre filme e obra literária ocorre pela atualização, ou modernização, da trama. Isso ocorre, como o teórico discute, quando tramas como a de *Romeu e Julieta* são introduzidas em um contexto de como o século XX, carregado de elementos tecnológicos que são ausentes no período de sua criação por Shakespeare.

O autor de *A Literatura no Cinema* expõe em seu texto uma opinião contrária à adaptação de obras literárias consagradas. “Sou decididamente adversário da adaptação dos bons romances ao cinema, sobretudo dos que amo particularmente. É a razão porque quando a procura de uma história, só levo em consideração obras que não constituem sucesso literário” (BANDEIRA, 1962, p. 117). Nos comentários construídos pelo teórico sobre adaptações de clássicos como Shakespeare, o tom de sua reflexão pende para as “perdas” que acontecem durante o processo de adaptação.

Na perspectiva de Bandeira (1962), os textos que poderiam ser melhor adaptados ao cinema são aqueles que não se estabelecem como ícones literários uma vez que mesmo em um trabalho de adaptação ruim, ou seja, que se afasta da estrutura narrativa da obra fonte, não são dotados de uma aura imaculada como alguns cânones. Pensamos que essa visão de Bandeira não dá conta de compreender as especificidades autônomas de uma adaptação. Quando (pré)julga que obras cânones não podem ser adaptadas pelo seu valor estético, o teórico se posiciona de modo contrário à estética da adaptação, como se a adaptação fosse inferior à obra base. Como discutiremos em tópico específico, o processo de adaptar uma obra literária para o cinema não é inferior à criação da obra fonte.

Observamos que a adaptação cinematográfica se constitui, além de objeto estético, como objeto cultural importante devido ao seu papel de “traduzir” um texto não para uma linguagem diferente, mas para um outro sistema sógnico. Tanto que em alguns meios acadêmicos a adaptação discutida a partir do conceito de *tradução intersemiótica*, por transitar entre estruturas semióticas diferentes.

Na prática, esse processo possibilita que indivíduos que não poderiam ter acesso a uma determinada obra, possam conhecê-la, por mais que de forma transformada, alguns dos elementos estéticos da primeira que permanecem na segunda, assim como acontece em uma tradução. No entanto, observamos que existem algumas diferenças entre o processo de traduzir e o de adaptar, cada atividade com suas próprias especificidades práticas e teóricas.

Na medida em que existe uma demanda por obras cinematográficas que tragam narrativas consagradas na literatura, a adaptação também se destaca como uma produção de forte apelo comercial. Assim como todo negócio, o mercado cinematográfico busca lucros com suas produções, e apostar em obras já consagradas, mesmo que em outra arte, diminui os riscos de grandes perdas financeiras.

Não foi apenas da prosa literária que o cinema soube se apropriar como fonte inspiradora. O cinema surrealista, por exemplo, que teve seu auge na França da década de 1920 foi construído com forte influência da pintura surrealista. Dentro da própria literatura, podemos pensar em obras poéticas que também ganharam voz no cinema em virtude de sua expressividade. Um exemplo que podemos citar é o poema “The raven” de Edgar Allan Poe, que em 2012 influenciou o filme homônimo dirigido por James McTeigue.

Como se tratam de estruturas semióticas diferentes, desponta-se a discussão entre receptores das adaptações quanto à ideia de “fidelidade” do filme frente ao texto literário. Estabelece-se então, assim como observa Robert Stam (2006), uma estrutura de adaptação hierarquizada na qual o filme é considerado inferior e dependente do livro, como se sua “função” fosse contar de forma integral aquilo que traz a obra literária. No próximo tópico, retomamos alguns motivos para a visão depreciada que pode receber a adaptação e apresentamos nossa perspectiva para a discussão.

– A adaptação não é inferior

Ao discutirmos a adaptação, um problema que advém da visão reducionista ao senso comum parece perene, o da hierarquia existente entre as obras envolvidas. Autores como André Bazin (2014), Linda Hutcheon (2013) e Robert Stam (2006) discutem em torno do grau de importância das artes que dialogam em meio a um processo de adaptação.

Como apresenta Álvaro Hattner (2013), as produções cinematográficas que

chamamos de adaptações ficaram, durante a história, em meio a um fogo cruzado entre cineastas e estudiosos do cinema. Os últimos a viam como uma forma de cinema impuro por levar ao cinema histórias já contadas pelo texto literário. Enquanto isso, escritores e críticos da literatura observaram as adaptações como uma espécie de usurpação de um texto literário. Tanto no cinema quanto na literatura projetou-se a adaptação como uma forma de produção inferior, o que mais tarde seria desconstruído por teóricos como Hutcheon (2013) e Stam (2006).

Quem discute também essa relação entre literatura e cinema no processo de adaptação é o teórico espanhol Sánchez Noriega (2001). Em seu texto “Las adaptaciones literarias al cine”, Noriega apresenta que em discussões sobre as adaptações cinematográficas nos deparamos com questões ligadas a uma suposta inferioridade estética, o que tem como desdobramento máximo o rechaço total das adaptações fílmicas. O teórico espanhol nos apresenta um panorama desses debates que se estabelecem sobre a inferioridade da adaptação.

Apenas em casos raros, considera-se que um filme tem maior qualidade estética que a obra literária a qual se baseia. O comum é rejeitarem-se adaptações porque elas resumem e simplificam os quadros da história presente no romance, seja porque envolve uma interpretação que se afasta do espírito do texto escrito - e mesmo que o contradiz - ou porque a linguagem do filme não tem a envergadura da literária (NORIEGA, 2001, p. 67, *tradução nossa*)¹¹.

Quando nos voltamos para a correlação entre literatura e cinema, a primeira carrega um status de arte superior à segunda. Isso se dá em virtude de a literatura ser, primeiramente, uma arte com um lastro histórico mais amplo, retomando um período que acompanha a formação das grandes civilizações ao redor do globo. Por sua vez, o cinema ainda se apresenta como uma das manifestações artísticas que, por mais que tenha se desenvolvido muito em um intervalo curto de tempo, ainda busca seu espaço em meio à crítica do estado da arte.

Mesmo existindo essa visão hierárquica da relação entre as artes, tanto

¹¹ Sólo en contadas excepciones se considera que una película tiene mayor calidad estética que la obra literaria en que se basa. Lo común es rechazar las adaptaciones bien porque resume y simplifica las tramas de la historia presentes en la novela, bien porque supone una interpretación que se desvía del espíritu del texto escrito – y hasta que lo contradice – bien porque el lenguaje del filme no tiene la envergadura del literario (NORIEGA, 2001, p. 67).

literatura quanto cinema carregam em suas estruturas semióticas características próprias que as posicionam como artes singulares que não se sobrepõem uma à outra, mas que jogam de forma diferente com o estado da arte, cada uma a partir de seus próprios recursos estéticos e estruturas semióticas.

Ao tratar das questões hierárquicas envolvidas no processo de adaptação da literatura para o cinema, Robert Stam (2006) apresenta alguns motivos para essa visão sobrevalorizada da literatura frente ao cinema. Stam (2006) apresentará como preconceitos em relação à adaptação alguns pontos que retomamos. O primeiro da lista apresentada pelo teórico é o da *antiguidade*, preconceito enraizado na ideia de que artes mais antigas não melhores do que as mais recentes. Aqui basta pensarmos nos milênios da literatura frente ao relativamente pouco tempo do cinema, com aproximadamente um século de existência.

Em segundo, Stam (2006) apresenta o *pensamento dicotômico*, referindo-se ao “pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura” (STAM, 2006, p. 21), como se o fato de uma arte crescer diminuísse a outra. Em terceiro temos a *iconofobia*, sendo um preconceito que se volta para as artes visuais em si. As origens desse preconceito remontam a algumas judaicoislâmico-protestantes dos ícones também à “depreciação platônica e neo-platônica do mundo das aparências dos fenômenos” (STAM, 2006, p. 21).

No quarto preconceito, temos a *logofilia*, sendo esse apresentado por Stam (2006, p. 21) como “a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de ‘palavra sagrada’ dos textos escritos”. Em quinto lugar a *anti-corporalidade*, “um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso” (STAM, 2006, p. 21). E, por fim, a carga de *parasitismo*, com a adaptação sendo duplamente menosprezada, tanto pela literatura quanto pelo cinema. Em relação à literatura o preconceito reside na ideia de cópia da obra fonte. No que se refere ao cinema, a adaptação é vista como um tipo de filme impuro por sua relação direta com a outra arte.

Como vemos na fala do Stam (2006), o primeiro elemento destacado é o da visão de que artes mais antigas são melhores. Sendo a literatura milenar, e o cinema chegando agora a seu primeiro século, supostamente a primeira teria uma construção estética melhor desenvolvida. Assim como Stam (2006), não refletimos

sobre a relação entre essas artes a partir desse ângulo, uma vez que observamos o cinema como um constructo artístico histórico que também carrega um pouco daquilo que as artes que o antecederam construíram.

O segundo ponto apresentado por Stam (2006) dialoga, a nosso ver, com o que Walter Benjamin (1987) discute quando fala da obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Ao remeter ao cinema, Benjamin apresenta a ideia de que quando ocorre a repetição de uma obra por meio de sua reprodução ou adaptação a obra fonte perde o que o teórico chama de aura da obra de arte.

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Para Benjamin (1987), o cinema, dentre outras artes de massa que despontam no início do século XX, desvirtua uma obra de arte fonte à medida que faz uso dessa na sua construção. A partir de sua perspectiva, podemos pensar que quando *El Túnel* foi adaptado para o cinema aconteceu um processo de repetição de uma trama consagrada na literatura que acabou perdendo a aura estética.

Para Benjamin (1987), a obra de arte é constituída por uma singularidade que está associada à sua estrutura original carregada de aspectos espaciais e temporais. Quando acontece a sua repetição, como observamos no processo de adaptação, estabelece-se destruição da aura da obra de arte que foi adaptada. Como vemos no que aponta Stam (2006), mesmo que o filme se aproprie de uma obra de arte anterior para construir algo novo, com valores estéticos diferentes, continuará existindo “o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura” (STAM, 2006, p. 21). Essa perspectiva de desvirtuação também é apresentada por Hutcheon (2013), quando a pesquisadora apresenta estudiosos da adaptação que a reduzem em virtude de essa em tese não conseguir capturar o “espírito” da obra adaptada.

Ainda pensando nos preconceitos que apresenta Stam (2006), observamos que do terceiro ao quinto ponto o teórico se refere à relação entre escrita e imagem. Como discute Stam (2006), a escrita é posta como algo sagrado. A imagem, por sua vez, é inferiorizada por motivos históricos e também pelo processo de incorporação mencionada pelo teórico, referindo-se ao processo que acontece em meio à

adaptação de um livro para o filme quando personagens ganham um corpo físico.

Trazendo a discussão que se abre entre o texto verbal e o imagético para o caso da adaptação de *El Túnel*, podemos pensar, entre outros elementos das tramas, na transposição dos personagens de uma linguagem para a outra. Quem é Juan Pablo Castel no livro e quem é Juan Pablo Castel no filme? E em relação a Maria Iribarne, como ficou a personagem após ganhar uma materialidade visual que não parece ser um dos focos na narrativa do livro?

No caso de uma obra literária de cunho existencialista como é *El Túnel*, a percepção que se tem dos personagens se dá principalmente pelas suas características psicológicas e não físicas. Quando nos deparamos com a narrativa de Castel, não é um de seus objetivos apresentar a seus leitores como ele se veste ou quaisquer outros atributos visuais, como tom de pele, cor de olhos e cabelos, etc. A trama de Sábato se constrói de forma a levar o leitor justamente a dar atenção à subjetividade do personagem.

Quando Klimovsky adapta a obra de Sábato para o cinema, inevitavelmente teria de dar um rosto aos personagens. Com isso, as lacunas que antes eram completadas pelo leitor do livro agora deveriam ser preenchidas pela direção do filme, com base na sua leitura da obra literária, e pelos atores envolvidos no processo de corporificação dos personagens literários.

Além disso, Klimovsky teve de escolher entre manter a obra dentro de um padrão, ou arquétipo, estético contextual ou fugir disso para materializar os personagens de Sábato com uma abordagem diferente. Mas o que isso significa? Pensemos na obra de Sábato e em seu contexto de produção. A trama se passa em Buenos Aires, uma cidade de colonização predominantemente europeia formada principalmente por imigrantes espanhóis e italianos. Se levarmos isso em conta, fica menos provável, por exemplo, construirmos uma imagem mental de Castel como indígena ou de cor negra.

Se Klimóvsky tivesse optado por trazer um Juan Pablo Castel com essas características, estaria atualizando a obra a partir de sua leitura. Uma vez que essas informações não são dadas pelo livro, o diretor acaba por se utilizar de sua visão estética para construí-las no filme. No caso do filme *El Túnel*, o ator escolhido para encarnar o personagem de Sábato foi Carlos Thompson. O ator argentino apresenta uma imagem com características ibéricas, de cor branca, cabelos negros e de alta estatura, aspectos físicos comuns em argentinos de raiz hispânica ou italiana.



Figura 4 - Carlos Thompson interpretando Juan Pablo Castel

A narrativa de Ernesto Sábato no livro *El Túnel* dá mais atenção ao aspecto psicológico dos personagens do que a suas construções físicas. Quando se insere na trama algum elemento que possa caracterizar os personagens visualmente o que acontece é uma subjetivação dos atributos. Um exemplo disso encontramos na forma com que Castel descreve os olhos de alguns personagens. Logo no início do livro, o personagem é convidado por um amigo (Doutor Prato) a participar de um evento de alta sociedade. Ao conversar com Prato, Castel questiona seu amigo sobre qual sociedade, uma vez que existem várias. Neste momento, observa algo nele que não lhe agradava. O personagem nos apresenta da seguinte forma o diálogo:

- Que sociedade?- perguntei com oculta ironia, pois se há uma coisa que me tira do sério é esse modo de empregar o artigo definido que é comum a todos eles: a Sociedad, em vez de a Sociedad Psicanalítica; o partido, em vez de o Partido Comunista; a sétima, em vez de a sétima sinfonia de Beethoven.

Olhou-me com estranheza, mas eu o encarei com ingenuidade.
- A sociedade psicanalítica, homem - respondeu, olhando me com aqueles olhos penetrantes que os freudianos creem obrigatórios em sua profissão (SÁBATO, 2012, p. 18)¹²

¹² - ¿De qué Sociedad? —pregunté con oculta ironía, pues me revienta esa forma de emplear el artículo determinado que tienen todos ellos, la Sociedad, por la Sociedad Psicoanalítica; el Partido, por el Partido Comunista, la Séptima, por la Séptima Sinfonía de Beethoven.

Castel vê em Prato um tipo de olhar que busca lê-lo como a um livro. Esse mesmo olhar penetrante o personagem encontraria mais adiante, como ele próprio apresenta, na face de Maria Iribarne. O trecho de diálogo entre Castel e Prato é um dos cortes que Klimovsky (1952) realiza no momento da adaptação.

No romance, quando Castel fala sobre Iribarne não menciona os seus atributos físicos e, por isso, é delegada ao leitor a construção da imagem que lhe parece melhor representar a mulher. O filme, por sua vez, traz Maria de forma física, trabalho que é realizado pela Atriz Laura Hidalgo. Na imagem a seguir, vemos como Klimovsky (1952) pensou a construção da personagem Maria na linguagem do filme.



Figura 5 - Laura Hidalgo interpreta Maria Iribarne

Além de inserir e cortar informações do filme, o diretor de uma adaptação pode, se achar necessário, transformar aquelas que estão no livro. Na adaptação de *El Túnel*, Klimovsky (1952) realiza esse movimento quando opta por inserir duas vozes narrativas ao filme. No livro, toda a trama é conduzida pela visão que Castel tem dos fatos, a história se trata de uma apresentação do seu túnel existencial. O

Me miró extrañado, pero yo sostuve su mirada con ingenuidad.
- La Sociedad Psicoanalítica, hombre —respondió mirándome con esos ojos penetrantes que los freudianos creen obligatorios en su profesión (SÁBATO, 1977, p. 19).

filme, por sua vez, dá a Maria Iribarne a possibilidade de também ter voz na medida em que insere em sua trama um elemento inexistente no livro que é seu diário pessoal. Com isso, quebra-se com a lógica do livro de narrativa homogênea e monopolizadora focada na visão de Castel dos acontecimentos para agregar ao filme uma visão externa do pintor e um pouco sobre personalidade de Iribarne por meio de seu próprio discurso.

Um problema que se apresenta em relação ao cinema, como discute André Bazin (2014) é que sua origem é relacionada pelos teóricos a uma originalidade sem precedentes. Para Bazin (2014), no desenvolvimento de uma arte geralmente ela começa se utilizando de elementos encontrados em obras alheias para depois estabelecer-se a partir de suas próprias especificidades. Com o cinema acontece o oposto.

[...] ao contrário do que ocorre em geral num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parece situar-se em sua origem. Ao contrário, a autonomia dos meios de expressão e a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois aos poucos elaborar suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essa capacidade de invenção, de criação específica estivesse em razão inversa de seu poder de expressão. Daí, a considerar a evolução paradoxal como uma decadência a só um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no início do cinema falado. (BAZIN, 2014, p. 117)

Como Bazin (2014) bem reflete, para entender a desvalorização da adaptação, precisamos compreender o próprio conceito de arte pura, do qual o teórico não é adepto. Para justificar a posição, basta termos em mente que quando se inseriu o áudio ao filme também se realizou a mesma discussão em torno da desvirtuação da sétima arte. Contudo, a história nos mostrou que o som foi uma etapa inevitável da evolução do cinema agregando-lhe muito valor estético. Assim como outras artes, “o cinema não escapou à lei comum: ele a sofreu a seu modo, que era o único possível dentro de sua conjectura técnica e sociológica” (BAZIN, 2014, p. 119).

O que se observa nesse discurso preconceituoso de inferioridade da adaptação liga-se com a discussão em torno do conceito de influência construída pela pesquisadora Sandra Nitri (2000). Partimos da premissa de que por mais que a intenção do filme *El Túnel* seja a de criar uma narrativa fílmica tendo como base a

história de Ernesto Sábato, esse se faz independente em relação à obra literária, na medida em que pode tanto alterar elementos do texto adaptado quanto inserir novos ao mesmo, o que lhe vai acrescentar significados. No entanto, ao observarmos essa relação de adaptação o fazemos de forma comparatista, buscando aproximações e distanciamentos entre as obras envolvidas. Ou seja, entendemos que a adaptação seja uma criação única e com características próprias, mas não esquecemos que existe uma relação de influência entre as obras envolvidas.

Quando discutimos academicamente a ideia de influência artística, esse conceito parece carregar consigo uma conotação que, a nosso ver, pode ser desconstruída. Ao dizermos que um texto é influenciado por outro, percebemos que juntamente à ideia de inspiração artística também acabamos por entrar em questões ligadas aos conceitos de imitação e de originalidade, ou a sua falta.

Ao pensar em uma relação de influência, nos parece de valia a definição que Nitrini (2000) atribui a Aldridge, na qual uma influência poderia ser observada em algo da obra de determinado autor que não poderia estar nela sem que esse tivesse lido a um texto que o tenha precedido. A definição que traz Nitrini (2000) torna-se mais interessante uma vez que observamos na situação de adaptação um exemplo de produção que só existe como tal porque antes dela existe um texto que é retomado.

Essa relação entre textos na qual um só existe porque se utilizou de outro como base inspiradora é confundida com uma tentativa de cópia do que em alguns contextos chama-se de texto original. Evitamos tratar aqui o texto de Sábato como obra original justamente por esse conceito carregar a ideia de que a adaptação seria uma construção que não é original, uma perspectiva que se opõe ao entendimento que temos do ato de adaptar. Em lugar de *texto original*, fazemos uso do que Linda Hutcheon (2013) chama de *texto adaptado*, ou, ainda, *texto fonte*, eliminando assim a conotação de inferioridade causada pela associação do conceito de originalidade.

Assim como defende Anelise Corseuil (2009), a adaptação cinematográfica deve ser vista como um processo intersemiótico de criação, “[...] não como obra segunda, necessariamente fidedigna a um romance ou a um contexto histórico, mas como obra independente, capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” (CORSEUIL, 2009, p. 372). Esse afastamento da adaptação em relação ao texto adaptado se dá em primeiro plano justamente pelas diferenças nas estruturas semióticas dos gêneros.

Assim como reflete André Bazin (2014):

[...] é errôneo apresentar a fidelidade como uma sujeição necessariamente negativa a lei estéticas alheias. O romance tem sem dúvida seus próprios meios, sua matéria é a linguagem, não a imagem, sua ação confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma que a do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas as diferenças de estruturas estéticas tornam ainda mais delicada a busca das equivalências, elas requerem ainda mais invenção e imaginação por parte do cineasta que almeja realmente a semelhança (2014, p. 126).

Apesar de entendermos que um filme possui uma estrutura narrativa dotada de algumas características literárias, observamos que “a construção do espaço narrativo no cinema, com uma plenitude de detalhes, constitui um espaço físico literal e figurativo diferente daquele apresentado no texto literário” (CHATMAN apud CORSEUIL, 2009, p. 370). Isso se explica, em parte, pelo fato de que os textos cinematográficos podem “também incorporar outras formas artísticas como a pintura, a dança e a escultura, ocorrendo uma multiplicidade de significados” (CORSEUIL, 2009, p. 371). Ou seja, quem assiste a um filme ou outro gênero pensado para a tela realiza múltiplas leituras concomitantemente, atentando para as estruturas incorporadas: as das imagens projetadas, somadas ao áudio utilizado (falas de personagens, ruídos e outros sons aplicados juntamente a uma ação, como um tiro ou um soco, o fundo musical, etc), dentre outras formas.

Ao olhar para a construção do filme *El Túnel*, constatamos que o que ocorre é uma *adaptação* da linguagem escrita para a linguagem audiovisual, na qual se estabelece uma retomada de um texto (mais do que isso, de um discurso) que é ressignificado para se construir um novo. Para isso, observamos que no filme constrói-se uma lógica interna que começa a ser estruturada com a corporificação do personagem Castel pelo ator Carlos Thompson até chegar à inserção de um diário pessoal escrito por Maria Iribarne.

Mesmo tratando-se de uma adaptação intersemiótica como ocorre em *El Túnel*, a influência exercida pelo livro adaptado deixa lacunas, que primeiro são completadas pela interpretação que o adaptador tem do texto adaptado, e posteriormente por elementos que esse insere à adaptação para atingir o ponto de satisfação próprio enquanto (re)criador da história. Com isso, podemos pensar que essa (co)autoria pode se dar, por exemplo, a partir dos processos de construção que observamos no filme de Klimovsky, principalmente no que tange à atualização da história e da sua estrutura narratológica. Para a discussão em torno dessas transformações na adaptação de *El Túnel*, reservamos o último capítulo deste

trabalho. Antes disso, acreditamos ser necessário delimitar um pouco melhor o que é o processo de adaptação, assim como o objeto em si, a adaptação.

– *O que é uma adaptação?*

Para responder à pergunta sobre o que é uma adaptação, nos utilizamos aqui principalmente da discussão construída por Linda Hutcheon em sua obra teórica sobre o assunto, *Uma teoria da adaptação*. Em sua teoria, Hutcheon (2013) parte de algumas questões trazidas por ela do jornalismo para pensar sistematicamente o processo de adaptar algo e a própria adaptação enquanto objeto estético observável. Quando construímos uma notícia, temos no primeiro parágrafo algumas respostas para perguntas que preestabelecidas pela estrutura do gênero. Toda notícia deve apresentar de maneira clara *o que, quem, por que, como, quando e onde* dos fatos noticiados.

Hutcheon (2013) fará uso das mesmas questões presentes no jornalismo para pensar a adaptação a partir de suas questões fundamentais. Somamos a essas questões da pesquisadora mais alguns pontos levantados por Hattner (2013):

Uma adaptação é uma obra colaborativa ou o resultado da ação de um único agente, o diretor ou o roteirista? Em que medida a relação que o filme não tem com sua fonte literária difere da relação que o filme tem com seu roteiro? Porque o romance, mais do que qualquer outro gênero, tornou-se uma espécie de paradigma para adaptações cinematográficas? (HATTNER, 2013, p. 36).

Tanto as questões de Hutcheon (2013) quanto as de Hattner (2013) são pontos de partida para uma discussão ampla. Dentre elas refletimos sobre duas perguntas que se abrem quando pensamos no “o que” proposto por Hutcheon (2013): O que é uma adaptação? O que é adaptado?

Primeiro refletimos sobre o caráter colaborativo que ambos os autores aferem à adaptação. O que podemos pensar quanto a uma produção colaborativa? Quando olhamos para uma adaptação fílmica, vemos uma roteirização de um enredo que já existia na obra fonte. Em um primeiro nível do processo de adaptar já temos então pelo menos dois envolvidos na construção da adaptação, sendo eles o autor do texto fonte e o responsável pela roteirização.

No caso da adaptação de *El Túnel*, existe um elemento a mais que é a

participação do autor do romance no processo de roteirização do filme. A participação de Sábato não pode ser ignorada. Mesmo que a palavra final no momento de construção de uma obra cinematográfica seja a do diretor, que no caso é Klimovsky, a participação do autor do texto fonte interfere na leitura que o roteiro traz da obra adaptada. Afinal de contas, pensamos que o autor da obra fonte tem uma visão privilegiada da sua construção narrativa e dos personagens que ele próprio criara.

Como estamos trabalhando com um caso de adaptação fílmica, a ideia de obra colaborativa também se aplica ao próprio processo de criação do cinema, que é colaborativo por natureza. No primeiro capítulo, apresentamos brevemente alguns dos responsáveis pela construção de *El Túnel*, pessoas que inseriram à trama elementos como sonorização, fotografia e cenografia. Diferente da linguagem literária que se estrutura a partir da linguagem verbal, a linguagem cinematográfica é a junção de vários códigos semióticos que em diálogo constroem uma nova forma de expressão. Como o cinema trabalha com linguagens diferentes, a consequência é a construção de obras que explorem da melhor forma cada uma delas, o que remete a sétima arte a uma segmentação da sua construção narrativa, exigindo assim pelo menos um responsável por cada linguagem.

Voltando à reflexão em torno da ideia de adaptação, vemos no texto de Hutcheon (2013) dois conceitos que chamam a atenção, os de “transposição” e o de “transcodificação”. A pesquisadora primeiramente nos apresenta a adaptação como uma forma de transposição declarada de uma ou mais obras. Nesse processo, pode ocorrer uma mudança de mídia, como acontece no caso de transposição de um romance para um filme, ou pode se estabelecer como “uma mudança de foco e, portanto, de contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta” (HUTCHEON, 2013, p. 29). Exemplo disso pode ser as mais variadas adaptações de textos literários canônicos para uma linguagem mais próxima do público infantil.

Quando nos voltamos para a semântica do verbo transpor, nos aproximamos, dentre outros sentidos, à ideia de mudar algo de um lugar para outro. Ou como problematiza Hattnher (2013):

O procedimento de transferência estaria relacionado àqueles traços narrativos que poderiam ser prontamente transferidos de um suporte textual para outro. Descrições de vestuário, lugares, objetos estabeleceriam de maneira inequívoca a forma de sua passagem para o texto fílmico. Já o que McFarlane chama de adaptação

propriamente dita refere-se aos traços narrativos que precisam ser adaptados, ou acabam por ser adaptados pelo diretor ou pelo roteirista. São os procedimentos da adaptação propriamente dita que estabelecem, de maneira evidente, as mudanças que ocorrem em todas as adaptações (HATTNER, 2013, p. 39)

Quando pensamos no texto em sua materialidade, o verbo transpor pode corroborar com a visão preconceituosa que cai sobre a adaptação. Observamos isso na medida em que se abre a leitura de que o ato de adaptar é simplesmente um processo de mudança de lugar em relação à obra de arte. Contudo, como discute Hutcheon (2013), adaptar é, mais do que um processo de transferir um texto para outro suporte, “um ato criativo e interpretativo de aproximação/recuperação; engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada” (HUTCHEON, 2013, p. 30). “As adaptações são tão fundamentais à cultura ocidental que parecem confirmar o Insight de Walter Benjamin (1992, p. 90), segundo o qual ‘contar histórias é sempre a arte de repetir histórias’” (HUTCHEON, 2013, p. 22).

Quem discute essa característica de se repetir histórias já no contexto de produção fílmica é Umberto Eco (1989). O teórico leva em consideração, por exemplo, as especificidades de textos que são elaborados tendo-se em vista que seus suportes, como a tela ou a televisão, são alguns dos mais abrangentes meios de comunicação em massa, que possibilitam ao espectador construir mais facilmente diálogos com outros textos, principalmente se estes também estiverem inseridos no jogo da produção artística para as multidões.

Umberto Eco (1989) apresenta uma forma de tipologia da repetição, passando por características como a retomada de um tema consagrado; o decalque, que “consiste em reformular, normalmente sem informar ao leitor, uma história de sucesso” (ECO, 1989, p. 123); a série, que se volta exclusivamente à estrutura narrativa; a saga, voltada ao processo histórico de um personagem; e o dialogismo intertextual, da relação com outros textos.

Como discute Hutcheon (2013), “Tal como as paródias, as adaptações têm uma relação declarada e definitiva com textos anteriores, geralmente chamados de “fontes”; diferentemente das paródias, todavia, elas costumam anunciar abertamente tal relação” (HUTCHEON, 2013, p. 24). A resposta para a pergunta sobre o que é a adaptação está justamente ligada às diferenças que essa forma de dialogismo intertextual, como discutido por Eco (1989), tem em relação a outros contextos de intertextualidades.

Com isso temos em mente que por mais que as adaptações possam ser observadas enquanto obras independentes e esteticamente autônomas, o que faz com que elas “[...] também sejam objetos estéticos em seu próprio direito, é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas *como adaptações*” (HUTCHEON, 2013, p. 28). Ou seja, para teorizarmos uma adaptação necessitamos pensá-las em meio ao jogo intertextual ao qual se submetem.

Uma vez que temos em mente o que é a adaptação, precisamos fazer essa discussão dialogar com nosso objeto de análise. Na adaptação de *El Túnel*, por exemplo, por que podemos classificar esse processo intertextual que ocorre como uma adaptação? Para responder essa questão, podemos retomar a discussão proposta por Umberto Eco (1989) com sua tipologia da repetição. Eco (1989) faz referência à tipos de retomada de textos com características próprias, tais com a paródia e o pastiche, por exemplo. Se observamos o filme de Klimovsky (1952), temos uma relação que não é paródica em relação ao texto base. Primeiro, precisamos ter em mente que a relação entre livro e filme se dá de forma explícita. Ou seja, o espectador do filme sabe que esse é uma obra feita com base em um texto literário. E, diferentemente da paródia, o filme mantém o livro como uma espécie de roteiro a ser seguido de forma mais próxima.

No entanto, isso não significa que no filme *El Túnel* exista inovações em relação ao livro. O filme de Klimovsky (1952) se baseia na obra de Sábato, mas a atualiza em termos estruturais, simplesmente por ser um código diferente, e narratológico, ao inserir elementos à trama que não existem na construção do romance. Com isso, temos no filme de Klimovsky (1952) uma forma de adaptação por que antes de tudo é esse o objetivo do filme, se propondo ser a transposição do romance para a dinâmica da tela.

Estamos pensando até aqui o que é a adaptação, mas também precisamos entender o que ela adapta. Qual é o alvo da adaptação? Talvez essa pergunta tenha respostas que extrapolem as que observamos, no entanto, como apresenta Hutcheon (2013) existem alguns motivos que aparecem como os mais ligados ao por que adaptar uma obra. Podemos começar a discutir pelo que motiva em muitos casos a produção artística, o seu apelo financeiro, afinal, como discute Hutcheon (2013):

“[...] a adaptação também exerce um óbvio apelo financeiro. Não é apenas em tempos de retração econômica que os adaptadores se voltam para apostas seguras; no século XIX, os compositores italianos daquela forma de arte notoriamente cara, a ópera.

geralmente decidiam adaptar romances ou peças teatrais confiáveis - ou seja, já bem sucedidas financeiramente - a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura” (HUTCHEON, 2013, p.25)

Como a pesquisadora bem sinaliza, um dos principais motivos para se adaptar um texto e a relativa segurança financeira que isso traz. Por isso, observa-se que grande parte das adaptações se voltam para obras consagradas. O que Linda Hutcheon (2013) discute é que isso não se dá apenas no fluxo literatura/cinema. A autora dá o exemplo do filme *Resident Evil*, de Paul Anderson. O longa metragem se trata de uma adaptação da mundialmente famosa franquia de jogos. Fazer uma obra sobre um objeto que já conquistou um grande número de admiradores, acaba sendo um investimento de baixo risco, por isso o trazemos como um dos principais motivos para a adaptação.

No caso de *El Túnel*, podemos observar algo parecido. O romance de Sabato é a obra que lhe apresenta ao mundo como um escritor diferenciado. Uma obra conhecida e reconhecida o que acaba levando ao interesse de diretores por sua trama. Quando pensamos especificamente na versão de 1952 dirigida por Klimovsky, temos que lembrar que um dos envolvidos na adaptação foi o próprio Sabato, contribuindo com a transformação do romance em um roteiro para o filme. Sabato é um autor argentino que também tem seu nome ligado ao cinema, não com a força presente em sua escrita, mas como um aficionado pela sétima arte.

Outro motivo que observamos é o desafio de criar uma obra que possua valor estético comparável a um texto já consagrado. Assim como Bazin (2013) discute, o processo de criação com base em uma obra já construída deve ser respeitado também por se tratar de um processo criativo um tanto difícil, na medida que pensamos no diretor em sua posição central em relação às inúmeras críticas que mencionamos acima tanto da literatura quanto do cinema.

Havendo delimitado o que é o processo de adaptação, o que se adapta e alguns porquês para se adaptar, precisamos pensar um pouco sobre como se dá esse processo e onde ele ocorre. Para discutir alguns pontos mais sistemáticos do processo de adaptação, utilizamos a teoria de Sanches Noriega (2000), a qual nos apresenta uma sistemática voltada a análises de adaptações. Trazemos aqui a síntese de alguns pontos que consideramos importantes no esquema proposto por Noriega (2000) e relacionamos com alguns elementos do processo de adaptação de *El Túnel*.

Noriega (2000) apresenta que o primeiro passo em uma análise de adaptação cinematográfica é o de apresentação do texto literário e do texto fílmico. Nesse momento inicial do processo de análise, o trabalho deve se voltar para a indicação dos textos a serem analisados. O teórico inclui entre os elementos a serem apresentados a edição do livro utilizado e a ficha técnica do filme. Além disso, é importante a construção de uma síntese de ambos os textos.

Em nosso trabalho de análise, realizamos a apresentação das obras no primeiro capítulo, “Desobscurecendo o objeto”. Essa apresentação é importante para que o leitor da análise consiga entender minimamente as discussões propostas mesmo que esse não tenha lido o texto literário ou assistido o filme. No caso de *El Túnel*, acreditamos que isso possa acontecer em relação à produção de Klimovsky, que é desconhecida mesmo por teóricos da adaptação literária.

Mesmo Sanches Noriega (2000) não parece ter conhecimento da adaptação de *El Túnel* dirigida por León Klimovsky em 1952. No final de sua obra sobre a adaptação cinematográfica, Noriega (2000) apresenta uma lista com o nome de “filmografia da adaptação” com nomes de autores consagrados que tiveram suas obras adaptadas para o cinema. Quando fala sobre Ernesto Sábato, Noriega somente faz menção à adaptação de *El Túnel* dirigida por Antonio Drove em 1987. Como a adaptação de Klimovsky é pouco conhecida, acabamos tendo dificuldades para cumprir o segundo passo dentro do esquema de análise proposto por Noriega (2000), que é o de contextualização das produções.

Em se tratando de contexto da produção, é trabalho do pesquisador obter o máximo de informações sobre os textos analisados e quais foram as condições para a adaptação. Noriega (2000) apresenta que uma abordagem sobre os pelo texto literário e pela adaptação, assim como importância que o texto analisado tem dentro da obra do mesmos. Quando pensamos em Ernesto Sábato, essa busca acaba sendo muito tranquila. O autor de *El Túnel* é ícone da literatura argentina, sendo sua obra amplamente estudada. Isso, infelizmente, não foi o que encontramos em relação a Klimovsky, do qual não conseguimos muitas informações relevantes para essa análise. Possivelmente, o material sobre o autor possa ser encontrado em uma busca a arquivos das bibliotecas argentinas, o que não tivemos a possibilidade de fazer por diversos motivos, principalmente econômicos.

O terceiro passo do esquema de análise é o da segmentação comparativa, que consiste na forma de sistematização do processo de análise. Tanto o filme como

o livro são obras que necessitam ser divididas de alguma forma para que se possibilite uma melhor observação das especificidades estruturais e criativas de cada obra. Noriega (2000) apresenta que existem várias formas de se segmentar as obras para analisá-las. Podemos comparar os textos analisados a partir da sequência de capítulos, por níveis de correspondências entre as tramas ou mesmo a partir de suas estruturas formais.

O quarto passo no esquema é o maior de todos dentro da sistemática construída por Noriega (2000). Esse é o momento de analisar propriamente os procedimentos adotados na adaptação. Aqui o trabalho se volta para a comparação que objetiva observar as aproximações e distanciamentos entre a adaptação e o texto fonte. Em nossa análise de *El Túnel*, reservamos o último capítulo para estabelecer algumas das correlações que prescreve Noriega (2000). Nesse momento, apenas transcrevemos a sequência de elementos proposta pelo teórico espanhol tal qual está em sua obra e tecemos algumas poucas considerações que adiantam a análise realizada em nosso último capítulo.

A lista de Noriega (2000) é construída a partir de uma lógica alfabética que vai do A ao L. Além disso, os tópicos criados pelo teórico possuem desdobramentos em elementos menores, os quais possibilitam uma abordagem minuciosa na construção da análise comparativa entre as obras.

Na letra “A” da lista temos primeiro o título da adaptação. A questão é se o título do livro permanece ou é transformado no filme. Na adaptação da obra de Sabato o nome da obra é utilizado pela adaptação tal qual no texto fonte, o que pode ser um sinal de proximidade entre as propostas narrativas. Ainda no “A” vemos foco narrativo, ou a focalização do conjunto de passagens da trama e a sequência delas. O filme *El Túnel* realiza movimentos diferentes durante a trama.

Em alguns momentos, a narrativa do livro funciona quase como um roteiro seguido a risca pelo filme. Em outros, a ordem cronológica é transformada para se encaixar a nova narrativa, assim como acontece no filme quando temos por duas vezes a cena do primeiro telefonema de Castel a Iribarne. Primeiro, a cena é contada com a perspectiva de Castel como narrador, depois a mesma é retomada a partir do diário pessoal de Maria, o que transforma o foco narrativo.

No tópico “B”, Noriega (2000) apresenta alguns elementos referentes ao fluxo temporal das narrativas. Quando a obra literária é adaptada, realiza-se alguma transformação da ordem dos fatos ou na estrutura temporal do relato como um todo?

Quando observamos o romance *El Túnel*, vemos uma narrativa que segue uma ordem temporal linear que começa com a cena da pintura na exposição de Castel até o assassinato de Maria. No entanto, a narrativa de Castel é interrompida durante a trama por suas reflexões intimistas, causando pausas no fluxo da narração dos fatos. O exemplo que demos anteriormente sobre a repetição no filme da cena do primeiro telefonema de Castel a Maria é um caso de modificação da estrutura temporal na adaptação, uma vez que transforma o fluxo narrativo da história.

O tópico “C” se refere ao espaço fílmico, no que tange a opções de enquadramento por exemplo. O “D” é sobre a organização do relato, observando-se procedimentos que modificam ou não a organização do texto literário. No tópico “E”, temos as supressões de elementos narrativos. Nesse ponto, observamos se ações foram cortadas, descrições, personagens, diálogos, ou mesmo episódios completos. Em relação a *El Túnel*, observamos que por ser uma escrita intimista que usa bastante de monólogos interiores, o filme acaba retirando algumas das passagens em que o foco é a reflexão do personagem Castel sobre determinado assunto. A narrativa em *voz off* é uma ferramenta que o filme de Klimovsky usa, mas com reflexões resumidas em relação ao livro e com menor frequência.

O “F” apresenta a possibilidade de haver compressões na adaptação, elementos condensados para se encaixar na estrutura do filme. Já fizemos referência às reflexões de Castel que são resumidas no filme. O primeiro motivo é o tempo, para que o filme não fique com várias horas de duração. O segundo é o próprio fluxo da narrativa cinematográfica, que aceita estratégias como o *voz over* desde que sem exageros.

O “G” se refere a movimentos na narrativa, que podem ser em relação aos espaços, nos diálogos ou nas ações dos personagens. No “H”, por sua vez, observa-se as possíveis transformações. Narrações que viram diálogos no filme. Ou, ainda, a relação entre diálogos e indiretos. O “I” observa a relação de equivalência entre as obras. Elementos do filme que são destinados a proporcionar significados equivalentes aos da obra fonte.

Por fim, nos tópicos “J”, “K” e “L, a análise volta-se para os acréscimos de elementos narrativos presentes na adaptação e o desenvolvimento de passagens do texto literário que deixam lacunas. Nesse momento, observa-se as marcas de autoria do responsável pelo filme, inserindo elementos inexistentes na obra fonte ou mesmo preenchendo os espaços vazios da narrativa adaptada.

Realizadas as observações sobre todos esses elementos que compõem as narrativas fílmica e literária, chegamos, então, ao quinto e último passo do esquema de análise proposto por Noriega (2000). O último momento do processo de análise é o da avaliação geral da adaptação, na qual se estabelece uma síntese das mudanças mais importantes no processo. Além disso, esse é o momento de tecer os comentários sobre os resultados do processo de adaptação. Como argumentamos anteriormente, essa é uma comparação que não deve se pautar em possíveis dívidas da obra fílmica em relação à obra fonte, mas sim em reflexões sobre as estratégias criativas do filme que o fazem se aproximar ou se afastar do romance.

4 – Um caminho escuro: o existencialismo

Neste capítulo, nos voltamos para uma discussão um tanto antiga dentro dos estudos literários, a qual diz respeito ao como e em que medida o que é do mundo real influencia na produção artística. Na literatura, alguns teóricos movidos por uma perspectiva determinista a pensaram como produto do seu contexto, como a obra literária reflete o mundo real. Isso nos direciona para a problemática de que esse não é o único fator envolvido na construção de um texto literário.

Por mais que o contexto de produção da obra tenha grande relevância e se relacione com abordagens como a que realizamos neste trabalho, na medida em que observamos um elemento externo (o existencialismo) dentro de duas obras, observamos que em meio à discussão da criação literária aparece a figura do autor, aquele que é responsável por fazer dialogar os elementos contextuais que o cercam e a sua própria subjetividade. Esse autor, assim como Antonio Candido (1975), utilizando-se das palavras de Sainte-Beuve, bem apresenta:

[...] não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua manada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (apud CANDIDO, 1975, p. 27).

A obra de arte, aqui a literatura e o cinema, não é apenas a resultante de um meio que a influencia, ela é a síntese de quatro momentos da criação, os quais são apresentados por Candido (1975, p. 31): “a) o artista, sob o impulso de uma necessidade interior, orienta-o segundo os padrões da sua época, b) escolhe certos temas, c) usa certas formas e d) a síntese resultante age sobre o meio”. A partir dessa ótica um dos fatores passíveis de observação em uma obra literária é como ela reflete e ao mesmo tempo transforma o seu contexto de produção, seja retomando os padrões estéticos existentes ou ainda elementos da vida real.

– *Existencialismo e Literatura*

Assim como Ernesto Sábato, em *El escritor y sus fantasmas*, bem reflete, a questão da relação entre a arte e a sociedade não é tão simples. Como o autor

apresenta, “é certo que de alguma forma a arte esteja relacionada com a sociedade, uma vez que a arte é feita pelo homem, e o homem (ainda que seja um gênio) não está isolado: vive, pensa e sente em relação com seu contexto” (SÁBATO, 2006, p. 111, *tradução nossa*)¹³. Sábato (2006) converge em sua crítica com aquilo que Antonio Candido (1975) também refletiria sobre a forma com que se dá a relação entre o texto literário e o seu contexto. Para o autor de *El Túnel* a ideia de reflexo da sociedade não dá conta de pensar a arte e a sociedade. O que nos direciona para a crítica de Candido (1975) quando esse insere a esta discussão do reflexo do meio também a ideia de transformação desse reflexo.

Um exemplo que nos chama atenção na crítica de Sábato (2006) é quando o argentino faz referência a Marcel Proust como um autor que não poderia existir tal como foi se houvesse se formado em um contexto de sociedade esquimó, por exemplo. Da mesma forma podemos pensar a própria obra de Sábato a partir dessa lógica. Sua explícita bagagem existencialista é possível por uma conjuntura de fatores, que vão do contexto conturbado pelo qual passa o mundo no início do século XX e a forma com que a filosofia, a psicologia e a própria arte respondem a esse contexto fazendo despontar a doutrina existencialista.

De modo geral, o ser humano sempre se preocupou em entender o universo que o cerca, assim como buscou se auto-observar em meio a ele. O homem, durante a história, se deparou com questões que o puseram frente a sua própria existência e aos dilemas que dela derivam. Na literatura, não há como não se lembrar da célebre indagação que se faz Hamlet (de Shakespeare) ao se ver na situação de matar ou não o próprio tio, quando supõe que esse teria assassinado a seu pai. Quando profere o “ser ou não ser - eis a questão”, o personagem não está apenas se indagando quanto ao homicídio, mas traz para sua fala toda uma conjuntura de questões éticas e morais que envolvem a sua existência.

Autores como Shakespeare nos mostram que já há muito o texto literário serve como um espaço em que as questões existenciais do homem ganham materialidade. No entanto, por mais que observemos que as preocupações com a nossa identidade e com a nossa relação com o mundo possuem um lastro histórico

¹³ Es fatal que de alguna manera el arte esté relacionado con la sociedad, ya que el arte es hecho por el hombre, y el hombre (aunque sea un genio) no está aislado: vive, piensa y siente en relación con su circunstancia” (SÁBATO, 2006, p. 111).

de algumas centenas de anos, será no século XX que despontará uma corrente de pensamento cuja preocupação se voltaria a entender mais a fundo as crises inerentes ao homem. A essa doutrina filosófica se atribuíra a alcunha de existencialista.

Referimo-nos aqui ao existencialismo como doutrina uma vez que o mesmo, como apresenta João da Penha em obra introdutória, não se restringe a uma discussão filosófica de seu objeto, mas acaba sendo uma forma de o homem relacionar-se com o mundo e com as questões identitárias que acabam perturbando o perturbando. Mais do que estar presente em discussões teóricas sobre a existência, a doutrina existencialista irá influenciar a forma com que as pessoas existem. Podemos observar isso quando Paul Foulquié na década de 1950 apresenta que naquele contexto existiam poucas tentativas de sistematização do pensamento existencialista, sendo *O ser e o nada*, de Jean-Paul Sartre, uma das mais contundentes dessas construções teóricas. Como apresenta Foulquié (1955), boa parte da construção existencialista se dará por meio do romance, do ensaio e do teatro.

No contexto da primeira metade do século XX, autores como o próprio Sartre ou como o romancista francês Albert Camus se utilizaram da linguagem literária como materializadora da doutrina existencialista. Se é que podemos pensar a obra de ambos como integrantes de um mesmo existencialismo. Dizemos isso em virtude de que “há, com efeito, quase tantos existencialismos quanto filósofos existencialistas.” (FOULQUIÉ, 1955, p. 38). É por isso que neste trabalho nos mantemos mais próximos de uma discussão em específico que é a de Sartre. E, mesmo dentro de sua obra, nos relacionamos mais precisamente com alguns textos, tais como *O existencialismo é um humanismo* e *Esboço para uma teoria das emoções*. Se buscássemos uma discussão mais ampla em relação ao existencialismo, acabaríamos por perder o foco do trabalho que é o da relação entre as versões fílmica e literária de *El Túnel*.

Esse movimento de afunilamento teórico deve-se, como já explicitamos em capítulo anterior, ao fato de que a discussão filosófica pertinente ao existencialismo nos é útil na medida em que contribui para o entendimento que temos do contexto de construção tanto da versão fílmica quanto da literária de *El Túnel*, assim como corrobora com a leitura que estabelecemos dos elementos internos das obras. Ou seja, expandimos a discussão ao buscar diálogo com a filosofia, mas esse não é o

foco da análise e sim uma contribuição para as construções comparativas de sentido que realizamos ao contrastar o romance de Sábato com sua adaptação cinematográfica.

Voltando-nos para Sartre (2014b), temos que:

[...] de qualquer forma, o que podemos dizer desde o princípio é que, por existencialismo entendemos uma doutrina que torna a vida humana possível e que por outro lado declara que toda verdade e toda ação implicam um meio e uma subjetividade humana. (SARTRE, 2014b, p. 16)

A partir da perspectiva de Sartre (2014b), vemos que o existencialismo não se limita a uma filosofia do ser. Como o teórico bem apresenta, a doutrina existencialista propõe ser uma forma de interagir com mundo, a partir de uma perspectiva na qual se leva em consideração empiricamente a relação entre o homem enquanto ser subjetivo e o seu entorno, sendo-lhe atribuído um papel central no entendimento de sua identidade na medida em que esse é o único responsável pela mesma. Como veremos em Sartre (2014b), o fato de o homem se ver como agente exclusivo de suas ações o fará entrar em estado de crise ontológica, a qual acaba constituindo o seu ser.

Dessa forma, nos voltamos para o processo de adaptação de *El Túnel* para observar em seu personagem central, Juan Pablo Castel, um diálogo com algumas questões postas em cena por esse movimento filosófico chamado de existencialismo. Esta perspectiva filosófica se insere em nossa discussão na medida em que realizamos uma leitura comparativa entre romance e filme, em um contraste no qual se pode perceber que a estrutura dos códigos semióticos utilizados, o verbal e o cinematográfico, interferem diretamente na percepção que temos da identidade do sujeito que nos narra a história.

Como já apresentamos, tanto o romance *El Túnel* como sua adaptação cinematográfica homônima são construídos entre as décadas de 1940 e 1950, um período considerado muito importante para o pensamento existencialista, principalmente por ser o momento em que Sartre publica suas principais reflexões. O livro de Sábato antecede sua adaptação fílmica em apenas 04 anos, é publicado no ano de 1948 e seria o primeiro livro de uma trilogia construída pelo autor argentino, que teria como continuação as obras *Sobre Heroes e Tumbas* e *Abbadón el Exterminador*. *El Túnel* é a obra que projeta o nome do autor, principalmente por seu

caráter psicológico e intimista na construção de seu personagem principal, o pintor Juan Pablo Castel.

Para chegar à leitura, partimos de uma breve retomada da discussão existencialista. Observamos que o movimento, influenciado pelo contexto de guerra e pós-guerra, pensava o homem enquanto ser que dialoga com esse contexto de transformação e de reestruturação pelo qual passa o mundo. Parece unânime, segundo Penha (1982), que a principal influência para essa filosofia seria o pensador dinamarquês Soren Kierkegaard, principalmente ao tratar os problemas do homem enquanto ligados a uma identidade única e que, portanto, mereceria uma metodologia de estudo que privilegiasse a sua concretude individual.

É essa individualidade que nos chama a atenção nas obras analisadas, por isso refletimos sobre os dois personagens centrais das tramas, pensando que existem duas construções do mesmo personagem que é Juan Pablo Castel, em um movimento de contraste entre as formas como observamos sua personalidade, as situações que influenciam o crime cometido e a forma com que o pintor conta a sua história. Observamos que se trata de uma mente conturbada por sucessões de fatos que fazem o personagem perder o juízo, primeiro por buscar alguém que lhe compreenda enquanto pessoa e como artista e, depois, motivado por uma relação não bem sucedida com uma mulher.

– Cogito Ergo Sum: a questão da existência

Quem sou eu? Por que eu existo? Qual o meu papel nesse mundo? Questões como essas há muito tempo fazem o homem refletir. Aos que assistiram à trilogia Matrix, dirigida por Lana e Andy Wachowski, conhecem um instigante exemplo de questionamento da existência humana submetida a um falso ser e estar. O homem vive cercado de perguntas e angústias ao ver-se como ser que existe e é capaz de pensar sobre a sua própria existência.

No século XVI, o filósofo francês René Descartes empregou a ideia do “penso logo existo” para refletir sobre a existência do homem. Descartes se voltaria para a ideia de que nossa existência é precedida pela nossa essência (FOUQUIÉ, 1955; PENHA, 1982), a qual seria construída na medida em que agimos conscientemente sobre ela. A existência aqui é vista como um reflexo da consciência, diferente do que

veremos na discussão de Sartre (2014b). Mesmo com essa diferença de pensamento, Descartes faria o movimento de pensar o “ser” e o “existir” de forma separada, o que mais tarde viria a ser discutido por pensadores como Sartre (2014b), esse já se inserindo no contexto da doutrina existencialista.

No século XX, influenciados principalmente pelo pensamento do teórico dinamarquês Søren Kierkegaard, surge um grupo de pensadores que teria por preocupação discutir questões ligadas à existência humana, dentre eles poderíamos destacar, além de Kierkegaard como um precursor, nomes como os de Husserl, Heidegger e Sartre, apresentado por Penha (1982) como o mais criticado e ao mesmo tempo mais influente pensador desse movimento. Por essa importância que lhe é atribuída, são de Sartre as principais ideias que nos auxiliam aqui, além de pensarmos no diálogo constante que o mesmo construiu com a literatura.

Antes de chegar a Sartre, com sua complexa discussão teórica, aproximamo-nos do pensamento existencialista de modo a contextualizá-lo. Em um primeiro momento, deparamo-nos com uma quebra de paradigmas que já é realizada por Kierkegaard. O pensador dinamarquês contrapõe-se à abordagem mais generalista que alguns teóricos que o antecederam realizaram. “O indivíduo, dizia, não pode ser a mera manifestação da ideia. O erro de Hegel, sentencia Kierkegaard, foi ter ignorado a existência concreta do indivíduo” (PENHA, 1982, p. 16).

O que propunha Kierkegaard, segundo Penha (1982), era uma forma de reflexão que levasse em conta o caráter individual de cada existência. O pensamento existencialista iniciado com Kierkegaard, e que teria seu ponto máximo na obra de Sartre, acabou por ganhar o globo e influenciar o pensamento de artistas e estudiosos de diversas áreas.

Segundo Lamana (1967), o contexto de guerra e pós-guerra que teria iniciado em 1914 levaria a humanidade a uma crise de consciência. O teórico espanhol nos apresenta que a situação de mudanças em que, por exemplo, algumas alianças militares se desfaziam enquanto outras começavam, foi pano de fundo para uma produção artística que se destacou justamente por ser experimental e romper com alguns paradigmas estéticos.

Lamana (1967) apresenta que muitos não tiveram êxito nesse movimento de renovação, mas que desse despontaram autores como Proust e Valéry, por exemplo. Esse último que, em meio à situação por que passava o mundo, dizia: “Nós, civilizações, sabemos que somos mortais, vemos agora que o abismo da história é

grande o suficiente para todos. Sentimos que uma civilização tem a mesma fragilidade que uma vida” (apud LAMANA, p. 08, 1967)¹⁴.

Tanto Lamana (1967) quanto Penha (1982) nos apontam que a primeira metade do século XX se apresenta como uma parte da nossa história em que a humanidade se fragmentou em âmbito global, com as questões que envolvem a primeira e a segunda guerra, quanto no que tange à individualidade de cada pessoa que viveu esse momento. Como dissemos, a guerra influenciara muito na filosofia existencialista, trazendo a crise global para o individual, e contribuindo para que o homem fosse entendido enquanto ser que se autoconstrói, uma vez que se trata de um ser por autonomasia livre, mas que por gozar de tal liberdade acaba fazendo escolhas que influenciam nas existências que o cercam socialmente, assim como é influenciado por essas.

A liberdade do homem aparece, então, como um ponto chave no pensamento existencialista do século XX. Isso é tão importante para a constituição da identidade do sujeito que Sartre (2014b, p. 24) chega a afirmar que “o homem está condenado a ser livre”. Pensemos que quando o filósofo faz tal afirmativa está, principalmente, remetendo à ideia de que não existe alguém ou algo que possa ser culpado pelas escolhas humanas. Assim, não existe mais um Deus que seja responsável por nossa história. O que o teórico conclui é que nada está pré-definido, tudo se constrói depois que temos já concretizada a nossa existência.

A discussão sobre o pensamento religioso possui um papel muito importante dentro do existencialismo. Quando pensamos nessa doutrina que parte de Kierkegaard até chegar ao auge com a discussão construída por Sartre, voltamo-nos para duas formas de se conceber a nossa existência. Em Foulquié (1955) vemos a divisão entre o que o teórico chama de existencialismo cristão e de existencialismo ateu. Por mais que tenha rompido com alguns paradigmas que o precedem no tempo quanto ao pensar a existência do homem, Kierkegaard irá manter em sua filosofia uma aproximação com as ideias cristãs e por isso pensará o homem em sua relação com o Criador.

¹⁴ “*Nosotros, civilizaciones, sabemos que somos mortales, vemos ahora que el abismo de la historia es bastante grande para todo el mundo. Sentimos que una civilización tiene la misma fragilidad que una vida*”

É importante retomar essa perspectiva seguida por Kierkegaard, uma vez que Sartre (2014b) realizará a construção de um discurso inverso, que se pauta justamente na negação da existência de Deus. A essa dicotomia que observamos poderemos associar mais adiante as questões ligadas a dois conceitos que são muito importantes nessa discussão, os de essência e de existência.

Contudo, antes disso, voltemo-nos para os objetos de análise de nosso trabalho, aquilo que justifica toda essa discussão, as obras literária e fílmica de Sábato e Klimovsky respectivamente. Na trama do romance *El Túnel* temos um assassino e esse sujeito se propõe a contar a história do seu crime, sendo que durante a apresentação ele tenta nos convencer, mesmo que de forma indireta, sem dizer que é inocente, de que ele foi influenciado por uma série de circunstâncias que determinaram o desfecho de sua narrativa. Juan Pablo Castel a todo o momento conduz sua história de forma a tentar persuadir o leitor de que existem fatores que os cercam que foram determinantes para o crime que cometera, mesmo que aparente uma frieza ao narrar a sua história, se propondo já de início ser ao máximo imparcial.

Como já discutimos no capítulo anterior, quando se dá o processo de adaptação do romance de Sábato, um elemento muito importante sofre algumas alterações, o narrador. Como vimos, no momento da adaptação existe uma reconstrução do texto fonte por meio de outro código semiótico. Como se tratam de sistemas diferentes, os processos de narrativa já se efetuam com características diferentes tendo em vista que mudam os próprios suportes aos quais estão vinculados. O que nos toca nesse momento é pensar como essa mudança afeta a discussão existencial que existe primeiro no livro e que também será observada no filme. Será que a percepção de identidade que temos é a mesma em ambas as construções?

Como conhecemos Castel no livro e como o vemos no filme interfere de alguma forma na construção que fazemos de sua imagem psicológica e social?

Observamos que tanto o livro quanto o filme carregam um forte teor existencialista, o que podemos destacar é que a percepção da existência do personagem central se molda à respectiva mídia. O primeiro ponto que podemos fazer referência está ainda na epígrafe do livro de Sábato. A pequena frase se trata de um recorte extraído da própria obra, no qual Castel expressa que durante a sua vida viu-se como em um túnel, no qual não conseguia ter acesso aos demais túneis que o cercavam. Lendo a trama, entendemos esse túnel como a metáforização de uma vida escurecida por angústias, um retrato das questões postas em cena pela

doutrina existencialista. Assim como o homem existencialista, o personagem de Sábato posiciona-se de modo a tentar entender sua existência. Castel é um exemplo de indivíduo que busca aceitação na existência do outro. Isso ele apenas encontrará na figura de Iribarne, o que fará com que o artista perca sua máscara racional que usa até então, a mesma máscara que voltará a vestir no momento de narrar a história.

Imaginamos, ao ler o livro, um homem perdido nessa escuridão e que busca um pouco de luz para o seu túnel existencial na medida em que tenta se relacionar com os demais túneis. Ao não conseguir interagir de maneira satisfatória com esse universo exterior ao seu túnel, Castel perde o juízo e por isso acaba chegando ao extremo de cometer um assassinato. Por estar envolto pela escuridão existencial, a qual lhe traz muitas dúvidas e poucas respostas claras, o sujeito, como ele próprio apresenta durante a trama, perde-se psicologicamente ao enxergar apenas vultos ao seu redor. O personagem é um excelente exemplo dos recortes de informações que a mente humana pode fazer quando influenciada pelas emoções, ou seja, Castel enquanto narrador realiza algumas escolhas, conscientes ou não, dos fatos e da forma como esses são apresentados aos seus leitores. Por isso, o papel do personagem como narrador é tão importante quanto o fato de ser ele o centro da narrativa. É aqui o ponto que relacionamos ao filme.

Em Castel, ainda do romance, materializa-se aquilo que Paul Foulquié (1955) define como um dos dramas da existência, uma vez que nesse contexto de existencialismo nos vemos “longe de compreendermos o mundo, de compreendermos a nós próprios, tropeçamos a cada passo com porquês sem resposta” (FOULQUIÉ, 1955, p. 52). A mente de Castel é um caso em que se constroem inúmeras perguntas sobre tudo que o cerca, em uma busca incessante de se justificar tudo o que faz e os fatos que percebe em seu entorno. Entre as coisas a serem justificadas está a própria narração da história, uma vez que qual seria o motivo para escrever essa confissão. Castel sente a necessidade de discutir com o leitor o porquê de estar escrevendo. Seria por vaidade? Seu objetivo estaria ligado à forma com que as pessoas o veem? Sua resposta será: “[...] embora não tenha ilusões acerca da humanidade em geral, nem dos leitores destas páginas em particular, anima-me a tênue esperança de que alguma pessoa chegue a me

entender. MESMO QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA” (SÁBATO, 2012, p. 11)¹⁵. Juan Pablo Castel expõe que não tem pretensões de encontrar muitos que o compreendam, mas apenas uma pessoa, que pode ser um leitor interno à trama ou do próprio romance de Sábato, assim como Maria Iribarne o compreendera.

Quando Klimovsky e Sábato constroem o filme, realizam movimentos que fazem esse narrador se transformar. Essas diferenças se devem ao que discutimos no capítulo anterior como sendo relacionado aos processos de leitura que fazem parte da construção da adaptação. Quando nós leitores nos aproximamos de uma obra realizamos um processo de reconstrução da mesma em nossa mente. Utilizando do próprio Castel como exemplo, vemos que esse é tratado, tanto no livro como no filme, como um indivíduo introspectivo, que tem problemas de convivência com as pessoas e que chega à loucura por não conseguir se relacionar bem com a mulher que lhe atrai.

Por outro lado, se observamos o personagem no ato de sua narração, o que podemos perceber é um homem conformado com sua história, com seu túnel existencial, um narrador racional que busca, mesmo que sem êxito algumas vezes, fazer sua confissão de modo imparcial.

Tendo isso em mente, voltando à epígrafe de Sábato e percebemos que a trama presente no filme, por sua vez, nos traz esse elemento importante de uma forma diferente da leitura que fazemos. Ao interpretar Castel, o ator Carlos Thompsom agrega um ar de loucura ao personagem quando profere o “em todo caso, havia um só túnel, escuro e Solitário: o meu (KLIMOVSKY, 1952, min. 2:11, *tradução nossa*)¹⁶. Essa fala do personagem no filme se dá antes de entrarmos em contato com seus escritos e por isso influencia na forma como entendemos a trama como um todo. Dizemos isso porque no livro existe a busca do personagem por se apresentar enquanto ser racional, algo desconstruído no filme quando já de início nos deparamos com uma mente conturbada, que perde a razão ao ser questionada sobre o seu passado. Na imagem que segue, podemos observar uma reprodução da cena em que Castel transparece o seu estado de loucura.

¹⁵ “*aunque no me hago muchas ilusiones acerca de la humanidad en general y de los lectores de estas páginas en particular, me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme, AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA*” (SÁBATO, 1977, p. 13).

¹⁶ “*...en todo caso, había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío*”



Figura 6 - Reprodução de cena em que Castel passa por exame psiquiátrico.

Tanto no livro como no filme, veremos que a explicação para a situação de Castel, o motivo para ele estar preso e por ter assassinado a Maria Iribarne, volta-se para as influências que o mundo que o cerca tem sobre ele. Nesse ponto, nos deparamos com uma discussão importante na trama e que dialoga com a discussão existencialista promovida por Sartre (2014b). Referimo-nos ao conceito de liberdade.

A questão é que se concebemos que o sujeito é absolutamente livre, então, ele é o único culpado por suas escolhas e suas ações. É claro que no romance de Sábato temos que levar em consideração o fato de que essa liberdade pode ser influenciada pelo que Sartre (2014a) chamaria de consciência emocional, ideia que retomamos ao observar as respostas que dá Castel quando posto em confronto com determinadas situações.

Antes disso, como já apresentamos anteriormente, uma discussão presente na obra de Sartre (2014b) é a da contraposição entre essência e existência. Aqui, buscamos entender essa separação em meio à leitura que fazemos de *El Túnel*, com foco no romance, mas propondo conexões com o filme. Voltando ao pensamento do teórico, temos a perspectiva de que o homem primeiro existe para depois ter sua

essência construída. Lembrando que, segundo Penha (1982), essa prerrogativa só pode ser aplicada ao ser humano, podemos conceber que primeiro existimos para depois pensarmos e construirmos o que iremos ser.

Como o próprio Sartre (2014b) refletiria:

O homem é, inicialmente, um projeto que se vive enquanto sujeito, e não como um musgo, um fungo ou uma couve-flor; nada existe anteriormente a esse projeto [...] o homem será antes de mais nada o que ele tiver projetado ser. Não o que vai querer ser, pois o que entendemos ordinariamente por querer é uma decisão consciente que, para a maior parte de nós, é posterior ao que fizemos efetivamente de nós mesmos (SARTRE, 2014b, p. 19-20).

Ao dizer que a existência preceder a essência é uma perspectiva própria do homem, fazemos referência ao fato de que se aplicarmos essa ideia a um objeto como uma mesa, por exemplo, não haveria lógica alguma, uma vez que por mais que esse objeto exista de forma concreta não há sobre ele uma consciência que o suceda. A essência da mesa nos faz voltar a Descartes que a pensa de forma a preceder a existência. O movimento que fazemos se deve ao fato de que uma mesa, antes de existir, passa por um processo de planejamento que já lhe atribui uma essência de mesa. Muito semelhante ao que os contemporâneos de descartes refletiam sobre o homem ao conceber que existe um Deus que realizaria esse trabalho de nos projetar, estabelecer em nós uma essência prévia a nossa própria existência.

Isso que discutimos nos direciona a pensar livro e adaptação de duas formas. Primeiro, partimos de uma perspectiva de obra literária como sendo reflexo distorcido do mundo real (CANDIDO, 1975) e, com isso, buscamos nela alguns elementos que são fruto de uma discussão externa (no caso, o existencialismo). Nessa discussão, temos que pensar as obras lidas enquanto representativas de um mundo externo a elas. Ou seja, os personagens e as suas formas de se relacionar são objeto de observação tendo por ponto de comparação a discussão existencialista que é algo externo às obras.

Quando pensamos em existencialismo, o fazemos de forma a ter em mente que essa doutrina foi amplamente divulgada pelo texto literário, o que intensifica sua importância aqui por que o próprio Sábato explicitamente dialogou com essa doutrina, chegando a definir que a literatura “não é um passatempo nem uma

evasão, e sim uma forma - talvez a mais completa e profunda – de examinar a condição humana” (SÁBATO, 2006, p. 07, *tradução nossa*)¹⁷. O autor de *El Túnel* via na literatura uma forma única de se entrar em contato com as questões existenciais do homem. Não por acaso textos de sua autoria trabalharam justamente com questões de personagens conturbados como Juan Pablo Castel.

Em outro plano, observamos que essas individualidades presentes nas obras estão ligadas diretamente à figura de um autor que às planifica previamente. Dependendo do ângulo que escolhermos para olhar as produções, as discussões entre essência e existência caminham por sentidos diferentes. Se optarmos por olhar os personagens como independentes dessa figura do autor, então temos algumas existências que se constroem no próprio percurso da trama. Os personagens podem ser vistos como materializações das problemáticas existenciais do ser humano.

Por outro lado, se vemos o autor como uma espécie de Deus, essas essências que se apresentam no texto literário, assim como Castel, por exemplo, já existem mesmo antes de concretizadas através das palavras. A partir dessa perspectiva, temos uma situação que vai ao encontro da visão de Descartes quanto a uma essência pré-definida. Nesse caso, não temos a discussão em relação à existência ou não do criador, uma vez que todo texto literário possui um autor. O que poderemos refletir é sobre a forma com que esse escritor se relaciona com a sua criação.

Ambas as perspectivas são interessantes, mas como aqui nosso foco é essa inserção das discussões existencialistas em duas narrativas, caminhamos rumo à primeira opção. Como isso, nosso olhar fica sempre voltado para o livro e o filme para ver em ambos a materialização de uma discussão filosófica que se reflete na estética das obras.

Um ponto muito importante no pensamento de Sartre (2014a; 2014b) sobre o sujeito é o fato de esse se constituir também de angústia. O livro de Sábato chega a adotar o termo “túnel” como título da obra, o que já nos remete à ideia de um espaço limitado e escuro, que como se mostrará na obra se trata de uma existência conturbada por diversos motivos. Em Sábato, temos também por meio da metáfora

¹⁷ “no es un pasatiempo ni una evasión, sino una forma – quizá la más completa y profunda – de examinar la condición humana”.

do túnel uma sugestão de que a história a ser contada possui uma obscuridade e que essa escuridão se volta para uma única pessoa, na medida em que temos como epígrafe uma frase recortada do interior da obra que aponta para uma existência solitária.

Assim como Sartre apresentaria, “quando os caminhos traçados se tornam demasiado difíceis ou quando não vemos caminho algum, verificamos que não podemos continuar num mundo tão urgente e tão difícil. Todas as vias são barradas e, apesar disso, é preciso agir”. (SARTRE, 2014a, p. 62). Associamos essa fala do teórico ao que ele mesmo tratará como situações limites na existência humana. Primeiro, temos a guerra, influenciando não somente a conjuntura global no contexto da primeira metade do século XX, mas também a forma com que as pessoas se veem nesse mundo. Depois, temos o sofrimento, que se insere nas discussões sobre as angústias que o sujeito carrega. E, por fim, o que Ariano Suassuna apresentaria como o único mal irremediável que é a morte. Em outras palavras, “*el hecho de descubrirse mortal, la angustiosa convicción de comprender su finitud*” (SÁBATO, 2006, p. 90).

As narrativas que lemos aqui carregam explicitamente duas dessas situações apresentadas por Sartre, sofrimento e morte. Livro e filme nos trazem uma situação de angústia do personagem central que o levará a cometer o assassinato de Iribarne.

Dissemos anteriormente que uma distinção entre o existencialismo do século XX em relação aos pensadores anteriores é o fato de a doutrina existencialista pensar o sujeito como único e por isso portador de problemas também próprios de seu ser. Um primeiro reflexo que podemos observar desse existencialismo nas obras é o fato de em ambas existir um personagem que conta a sua própria história, possibilitando ao seu interlocutor entrar em contato com sentimentos diretamente de quem os sente, por mais que no filme essa fala que provêm do próprio Castel seja menos utilizada e tenha o filtro de leitores internos à trama.

Quando pensamos na confissão escrita por Castel, temos em mente que esse texto fora escrito para ser lido dentro do próprio universo fictício que é construído por Sábato. Nós, leitores da obra, acabamos por ler algo que não nos é direcionado em primeiro plano, uma vez que como o próprio Castel dirá seu objetivo é encontrar pelo menos uma pessoa que o compreenda, tal qual alguém da trama já o compreendera. Como leitores, acabamos por nos posicionar frente a essa colocação do narrador, mas não podemos esquecer antes de tudo lemos a Sábato e não a Castel.

Se no romance não conseguimos saber de fato que a confissão de Castel é lida por alguém da própria diegese, em sua adaptação essa lacuna é preenchida pela leitura que Klimovsky e o próprio Sábato têm da trama. No filme, dois personagens irão fazer o trabalho que presumimos existir no livro, mas que não se materializa. Klimovsky (1952) nos traz dois níveis de narrativa para conseguir explorar o discurso de Castel e também a reação que seus leitores têm.

Nesse tipo de enredo, com teor existencialista, tudo gira em torno de uma identidade central, de tal forma que as questões que se põem ao leitor são direcionadas para o como esses elementos narrados, tais como os personagens, se relacionam com aquele que nos está apresentando a história. Por isso, é interessante perceber como se constroem esses personagens, como eles são apresentados, uma vez que a forma com que o filme trabalha o processo de narração é diferente. Klimovsky (1952) preserva um pouco da voz de Castel como narrador, explicitando que a trama está em sua confissão escrita, a qual primeiro se relaciona com dois leitores que inexistiam na obra de Sábato e que conduzem no filme o processo de leitura. Afinal, as imagens que nos são apresentadas da trama em si, desde que Castel conhece Iribarne em sua exposição de arte até o trágico desfecho, são a materialização das leituras que fazem esses personagens introduzidos apenas no filme.

Enquanto isso, já no início da obra de Sábato, temos um personagem que no mínimo intriga por já nas primeiras linhas confessar que matou uma mulher. Em um curto parágrafo, o personagem apresenta o tema da obra como um todo, de forma a expor, indiretamente, que seu objetivo ao contá-la seria o de apenas apresentar como ocorreram os fatos até que chegasse a sua situação atual.

Em meio às informações desse curto início da obra, temos alguns dos elementos mais importantes da trama como um todo. O personagem se apresenta, diz o seu nome, mas deixa algumas informações postas como se o leitor já as tivesse. Ou seja, esse leitor que Castel pensa não é alguém do mundo extratextual, sua confissão é algo pensado para ser lida dentro da própria estrutura do romance, por sujeitos que já possuem informações sobre esse pintor que matou uma mulher que se chama Maria Iribarne. Essa leitura que fazemos sobre os destinatários da confissão de Castel é refletida por Klimovsky na adaptação, na medida em que se inventam esses leitores.

Existem dois elementos externos a Castel que observamos estar intrinsecamente relacionados com o desenrolar e o desfecho de sua história, o primeiro é a sua arte, a pintura, que também está posta nesse início de texto. Como artista, Castel projeta sua identidade sobre a obra e acaba fazendo dela um caminho para que seus apreciadores possam conhecer um pouco de seu próprio ser. Será essa arte que o ligará a Maria Iribarne, sendo ela o segundo elemento a que nos referimos, que o fará angustiar-se por haver encontrado alguém que entendera algo particular da sua obra, passando ele a ser obcecado pela mulher.

A relação entre Castel e Iribarne faz aparecer nele alguns sentimentos que influenciam nas suas atitudes durante a trama. Esse jogo entre razão e emoção aparece como uma preocupação na obra de Sartre (2014a), que, em *Esboço para uma teoria das emoções*, tece significativas considerações sobre essa consciência a qual por mais que se trate de algo irracional merece especial atenção quando pretendemos pensar o sujeito. Sartre (2014a) criticará alguns teóricos que o antecedem por pensarem a consciência emocional como uma forma de consciência refletida, enquanto ele trabalhará com a ideia de consciência irrefletida, no sentido de ter uma relação direta com o mundo.

Como Sartre (2014a) apresenta,

tudo se passa para a maior parte dos psicólogos como se a consciência da emoção fosse primeiramente uma consciência reflexiva, isto é, como se a forma primeira da emoção enquanto fato de consciência fosse mostrar-se a nós como uma modificação de nosso ser psíquico, ou, para empregar a linguagem comum, fosse ser apreendida primeiro como um *estado de consciência*. (SARTRE, 2014a, p. 55)

Quando Sartre (2014a) refere-se às consciências refletidas e irrefletidas o faz considerando que a emoção se estabelece em uma relação direta e constante com algum objeto no mundo. A consciência emocional não carece de reflexão sobre si mesma, ela se constrói na medida em que o medo, por exemplo, é medo de alguma coisa. O próprio Sartre (2014a) dirá que as reflexões que apresenta nesse esforço de teorizar a emoção não dão conta de discutir de forma profunda nem uma emoção em específico, muito menos o grande conjunto delas. Contudo, Sartre é uma importante base teórica na medida em que pensa na relação justamente das emoções com mundo.

Para Sartre (2014a), as emoções não podem ser desconsideradas ao pensar o sujeito. Voltando-nos para Juan Pablo Castel, vemos que suas ações em meio à trama são fortemente influenciadas pelas emoções do personagem, interferindo, sobretudo, em sua narrativa. O personagem de Sábado carrega pelo menos três dos casos de consciência emotiva apresentados por Sartre (2014a): o medo, a tristeza passiva e a tristeza ativa. No livro, nos deparamos com um personagem carregado de medos, e que se apresenta como um sujeito recluso, que não se relaciona bem socialmente e que aparenta esperar por alguma coisa. Mais tarde veríamos que essa espera era relacionada ao seu autoconhecimento e sobre a forma com que a sua arte chegava aos espectadores.

Ainda no início da obra, Castel apresenta uma das cenas mais representativas e simbólicas dentro do enredo. Em meio a uma exposição que realizava de seus quadros, um em específico se destaca.

No salão de Primavera de 1946, expus um quadro chamado Maternidade,. seguia a linha de muitos outros anteriores, como dizem os críticos em seu insuportável dialeto, era sólido, estava bem estruturado. Tinha, enfim, os atributos que esses charlatões encontram em minhas telas, incluindo "certa coisa profundamente intelectual". Mas no alto, à esquerda, através de uma janelinha, via-se uma cena pequena e remota: uma praia solitária e uma mulher fitando o mar,. era uma mulher que olhava como se esperasse alguma coisa, talvez algum chamado fraco e longínquo. A cena sugeria, na minha opinião, uma solidão ansiosa e absoluta (SÁBATO, 2012, p. 13)¹⁸.

Mesmo cercado de pessoas que observavam sua obra, Castel, durante a exposição, passa a dar atenção a uma única admiradora que se põe fixa a olhar a janela no canto esquerdo de seu quadro. A essa imagem da janela, nos voltaremos no próximo capítulo. O que observamos aqui é que aquela mulher parece ver no quadro algo que para os demais seria insignificante, mas que para o pintor possuía

¹⁸ En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. Era por el estilo de muchos otros anteriores : como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo "cierta cosa profundamente intelectual". Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta (SÁBATO, 1977, p. 13-14).

grande relevância. Ao descrever a cena em que conhece Maria Iribarne, Castel apresenta o seguinte:

Observei-a o tempo todo com ansiedade. Depois ela desapareceu na multidão, enquanto eu vacilava entre o medo Invencível e um desejo angustiante de chamá-la. Medo de quê? Talvez fosse um pouco como o medo de apostar todo dinheiro de que se dispõe na vida em um único número. Entretanto, quando ela desapareceu, senti-me irritado, infeliz, pensando que poderia não vê-la mais, perdida entre os milhões de habitantes anônimos de Buenos Aires (SÁBATO, 2012, p. 14)¹⁹.

De início, o personagem sente-se mal com a ideia de abordar uma total estranha simplesmente por uma impressão que tem dela. O que poderia ser tratado com tranquilidade se torna, para Castel, uma disputa interna entre sua vontade de se aproximar da mulher e o seu medo de que aquela leitura que faz dela olhando para a pequena janela no quadro seja apenas um disparate. Quando essa intriga interna desaparece, surge um novo medo, o de não encontrar novamente a mulher. Durante o restante da trama, é esse medo de perder Iribarne que leva Castel a se tornar um sujeito obcecado pela mulher, até o extremo de matá-la.

Voltando à tristeza pensada por Sartre (2014), em um primeiro plano, temos um narrador que se apresenta como exemplo de tristeza passiva. Juan Pablo Castel não parece contestar suas situações, ele simplesmente traz alguns dos fatores que as influenciaram. Por outro lado, em meio aos fatos que narra se podem encontrar contestações de algumas situações que lhe gera tristeza. Enquanto narrador, Castel é conformado com sua situação de presidiário e de assassino já com a imagem degradada, assim como deixa claro no primeiro parágrafo do romance. Por sua vez, quando começa a se relacionar com Iribarne, também demonstra um nível de tristeza ao pensar que sua aproximação pode ser desfeita pela intromissão de um terceiro sujeito que poderia ter uma relação sigilosa com Iribarne. Pensamos que essa tristeza possa ser relacionada ao conceito de tristeza ativa, construído por Sartre

¹⁹ La observé todo el tiempo con ansiedad. Después desapareció en la multitud, mientras yo vacilaba entre un miedo invencible y un angustioso deseo de llamarla. ¿Miedo de qué? Quizá, algo así como miedo de jugar todo el dinero de que se dispone en la vida a un solo número. Sin embargo, cuando desapareció, me sentí irritado, infeliz, pensando que podría no verla más, perdida entre los millones de habitantes anónimos de Buenos Aires (SÁBATO, 1977, p. 14).

(2014), pelo fato de existir uma resposta do personagem, uma indignação perante a situação que culmina na obsessão de Castel pela mulher.

Até aqui articulamos as narrativas de Sábato e Klimovsky a duas teorias que nos ajudam a entendê-las no processo de adaptação. O próximo capítulo, por sua vez, tem como objetivo uma abordagem comparativa mais direta entre as tramas, em uma apresentação de quais são os elementos narrativos que as obras trazem e as formas com que as mesmas o fazem a partir de suas especificidades estruturais.

5 - Análise comparada das narrativas

Para estabelecer a comparação entre as narrativas do livro e do filme, utilizamos aqui, como base metodológica para nossa análise, alguns conceitos importantes para ler uma narrativa. É a partir dos elementos narrativos que retomamos as obras literária e cinematográfica, uma vez que ambas são construídas a partir de estruturas narrativas.

Nossa discussão volta-se assim para alguns dos principais pontos a serem observados no momento de uma análise literária de textos narrativos. Observamos que diferentes tipos de gêneros literários são construídos a partir do discurso narrativo, entre estes o romance, a novela e o conto. Alguns dos gêneros que se constroem a partir da narrativa extrapolam as barreiras da linguagem verbal, como é o caso do filme. Nosso intuito aqui é o de observar no processo de adaptação de *El Túnel* justamente a saída de uma obra literária e a chegada em uma obra cinematográfica.

Contudo, mesmo partindo da premissa de que filme e romance são formas de narrativas, observamos que cada uma apresenta suas próprias características estruturais, Segundo Mitry “O romance é uma narrativa que se organiza no mundo”, enquanto que “o filme é um mundo que se organiza em narrativa” (apud BRITO, p.146). Mitry resume a forma como as narrativas literária e cinematográfica são percebidas por seus respectivos leitores e espectadores. Quando reflete que a narrativa do romance se organiza no mundo, o faz pensando que a estrutura narrativa do romance é construída de uma forma abstrata e indireta. Isso acontece quando, por meio das palavras e das figuras do discurso verbal, o romance se estrutura para ser percebido no mundo. O filme, por sua vez, apresenta uma forma de percepção mais direta e bruta, menos subjetiva que o romance. Isso faz com que o mundo da construção cinematográfica já esteja perceptível ao espectador, e a narrativa nesse sistema semiótico funciona como uma forma de organização estética do mundo na tela.

– *Enredos: romance x roteiro*

Entendemos o enredo como o conjunto de fatos de uma história que pode ser conhecido por muitos nomes, dentre eles: fábula, intriga, ação, trama e história (Gancho, 2002). Mesmo com as tantas nomenclaturas que podem ser utilizadas como sinônimos para o ato de enredar, o termo é, de acordo com a autora, o mais difundido. Quando pensamos na palavra enredar, voltamo-nos à ideia de construir uma rede. Uma rede, enquanto objeto, é formada por fios que se cruzam para dar origem a um todo com força suficiente para aguentar um determinado peso. Em relação a construções narrativas, a mesma lógica pode ser utilizada. Se observarmos uma narrativa como a de um romance, perceberemos que ela se trata da articulação de diversos elementos estruturantes que somados formam um todo coeso e coerente.

Em nosso caso de análise, aproximamo-nos de textos que apresentam em suas estruturas elementos narratológicos, mas o fazem cada um de acordo com suas características semióticas. Tanto o livro de Sábato quanto o filme de Klimovsky buscam contar a mesma história, a confissão de um assassinato. No entanto, poderíamos dizer que livro e adaptação possuem o mesmo enredo? Acreditamos que não. Quando Klimovsky (1952) realiza o processo de adaptação, estabelece algumas inserções que alteram o enredo da obra de Sábato.

Em meio ao processo de adaptação, o romance de Sábato foi transformado em roteiro. Esse trabalho de roteirizar o livro foi realizado por Klimovsky com a contribuição do próprio Ernesto Sábato. Quando comparamos os elementos das narrativas, temos em mente que o filme segue esse roteiro que fora construído com base no livro. Por isso, nossa comparação observa a sequência estabelecida no enredo do romance e a forma com que o filme é roteirizado a partir da primeira. Observamos que mesmo o filme se baseando no enredo do livro, há diferenças nas narrativas das obras, dentre elas algumas alterações no fluxo das histórias e o conteúdo delas. Isso acontece quando na adaptação estabelecem-se os processos de inserção e de exclusão de elementos em relação à obra fonte.

No primeiro capítulo deste trabalho, já apresentamos brevemente as obras que analisamos e nos dois capítulos posteriores tecemos algumas reflexões relacionadas às teorias utilizadas. Primeiro, nos voltamos para a teoria da adaptação, apresentando-a enquanto obra e também como processo intertextual. Os conceitos

que utilizamos nesse momento de análise são os que já apresentamos com base nos teóricos, entre eles Hutcheon, Bazin, Stam e Noriega. No terceiro capítulo, a teoria revisitada foi a do existencialismo, movimento que segundo o próprio Ernesto Sábato faz parte da construção de sua obra literária. As angústias existenciais do ser humano aparecem no romance e no filme. O que refletimos aqui é sobre a forma com que cada obra constrói essas questões ligadas à identidade dos personagens. Buscamos estabelecer a comparação entre as obras a partir dos seus elementos narrativos. Como começamos pelo enredo, nos voltemos então para as tramas/histórias contadas no livro e no filme.

Além dos conflitos, tanto no enredo do livro quanto no filme temos momentos de *exposição* das tramas. Gancho (2002) também trabalha esse conceito como introdução ou ainda apresentação da história. A exposição, em suma, trata-se da parte da trama em que o leitor é situado na história que irá ler. A autora apresenta que geralmente a exposição se revela no início da obra, sendo isso o que observamos tanto no romance de Sábato quanto em sua adaptação.

Como apresentamos no primeiro capítulo dessa dissertação, Castel situa seus leitores em apenas um parágrafo de seu texto. No primeiro parágrafo da confissão, o pintor se apresenta como o sujeito responsável pela morte de Maria Iribarne e que essa é uma história conhecida. A mesma apresentação é utilizada por Klimovsky (1952) em seu filme, fazendo com que tanto os leitores do romance quanto os espectadores do filme saibam desde o começo das tramas que a história a ser contada é a de um assassinato, assim como a identidade do assassino.

Observamos inicialmente que Castel, o narrador, está preso. Em paralelo à apresentação de sua situação, o personagem narrador fará uma reflexão introspectiva sobre a construção do seu texto. Enquanto começa a apresentar aos seus leitores que sua história se volta para um crime, aproximando o texto de Sábato de uma narrativa policial, Castel expõe alguns problemas internos que se direcionam a sua narrativa. Desde o início do romance sabemos quem narra a trama e que isso interfere diretamente na percepção que temos da história. Sábato constrói em *El Túnel* um personagem narrador que também é o protagonista dos fatos narrados e por isso pode ser considerado suspeito ou não confiável.

Se o narrador do romance não é confiável, devemos ler a sua confissão com certo cuidado para não tomar tudo como verdade absoluta. Quando escreve seu texto, o personagem narrador é influenciado por diversos sentimentos que podem

distorcer a percepção dos fatos em sua história. Isso fica claro já no início da trama quando observamos uma reflexão do narrador sobre o seu passado, o definindo como um período negro e que não é melhor que seu presente. Ou seja, O narrador do romance de *El Túnel* olha com rancor para o seu passado, o que impacta diretamente a sua narrativa.

Ainda no primeiro capítulo, temos a discussão interna do narrador sobre como as pessoas costumam conceber o passado enquanto objeto valorável. Essa reflexão é importante porque nela já é sinalizado que a narrativa não será constituída por reminiscências felizes de um amor. Quando Castel discute a concepção de passado, primeiro aponta como as outras pessoas costumam observá-lo. Ao falar sobre o passado, o pintor reflete:

A frase "todo tempo passado foi melhor" não indica que antes acontecessem menos coisas ruins, mas que - infelizmente - as pessoas as lançam no esquecimento. Evidentemente, semelhante frase não tem validade universal; eu, por exemplo, caracterizo-me por lembrar perfeitamente os fatos ruins e, assim, quase poderia dizer que "todo tempo passado foi pior", se não fosse o presente parecer-me tão horrível quanto o passado; lembro-me de tantas calamidades, de tantos rostos cínicos e cruéis, de tantas más ações, que a maioria é para mim como a tormentosa luz que ilumina um sórdido museu de vergonha (SÁBATO, 2012, p. 07)²⁰.

Essa discussão sobre o passado ser melhor ou não que o presente é algo inexistente na adaptação. Sem essa discussão, o filme deixa uma lacuna sobre como o personagem Castel concebe a sua própria história. Como percebemos na narrativa do livro, o pintor acredita que quando as pessoas olham para o passado com saudosismo é porque não se lembram perfeitamente das coisas que se escondem nele. Mesmo estando preso em um manicômio, Castel apresenta o seu passado como pior em relação ao seu presente e que desse tempo que pretende narrar em sua confissão só lhe aparece na memória os maus momentos.

²⁰ La frase "todo tiempo pasado fue mejor" no indica que antes sucedieran menos cosas malas, sino que —felizmente— la gente las echa en el olvido. Desde luego, semejante frase no tiene validez universal; yo, por ejemplo, me caracterizo por recordar preferentemente los hechos malos y, así, casi podría decir que "todo tiempo pasado fue peor", si no fuera porque el presente me parece tan horrible como el pasado; recuerdo tantas calamidades, tantos rostros cínicos y crueles, tantas malas acciones, que la memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza. (SÁBATO, 1977, p. 09)

No romance ainda, após a breve discussão sobre o seu passado, Castel começa a discutir os motivos para escrever a sua confissão, em uma busca para justificar-se perante o leitor. Entre as respostas que aparecem no discurso do personagem, vemos que uma das principais é a da vaidade. O narrador se questiona durante o texto sobre a possibilidade de estar relatando sua história com o intuito simplesmente aparecer, ser notado. Isso é descartado pelo próprio Castel quando conclui: “No entanto, não conto essa história por vaidade. Talvez estivesse disposto a aceitar que há uma dose de orgulho ou de soberba” (SÁBATO, 2012, p. 11)²¹.

Se a história de Castel não é escrita em motivação de sentimentos como orgulho, qual seria o motivo da escrita? O personagem responde: “[...] anima-me a tênue esperança de que alguma pessoa chegue a me entender. MESMO QUE SEJA UMA ÚNICA PESSOA” (SÁBATO, 2012, p. 11)²². Mas por que Castel busca apenas uma pessoa que o entenda? Essa questão está associada à ideia geral do romance de Sábato. O principal problema existencial apresentado por Castel é o de não conseguir dialogar com as pessoas que o cercam.

Entre os motivos para que isso ocorra podemos observar a dificuldade que o pintor tem para entender os outros, ou mesmo para aceitá-los. Como Castel não compreende as outras pessoas ele é atormentado pela ideia de que ninguém pode entendê-lo também. É por isso que quando aparece a figura de Iribarne, uma mulher que supostamente consegue ver em Castel aquilo que os outros não viram, o pintor fica obcecado por ela. Como o personagem acaba perdendo o juízo e matando a única pessoa que o compreendera, agora o seu objetivo é encontrar ao menos mais uma pessoa em meio às tantas que lerão a sua história e que por ventura também consiga entendê-lo.

Esse início do romance, voltado para discussões introspectivas do personagem narrador, não aparece na adaptação. O início do filme tem outro foco narrativo, que é o de mostrar o estado de loucura de Castel no contexto em que escreve a sua confissão. A reflexão existencial que aparece no início do romance se transforma no filme em um diálogo entre Castel e dois agentes do sanatório em que está preso.

²¹ “Sin embargo, no relato esta historia por vanidad. Quizá estaría dispuesto a aceptar que hay algo de orgullo o de soberbia” (SÁBATO, 1977, p. 12).

²² “[...] me anima la débil esperanza de que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA” (SÁBATO, 1977, p. 12).

Continuando a trama do livro, temos a cena que apresenta a forma com que Castel e Maria se conheceram. Podemos identificar a cena em que Castel conhece Maria como a “cena do quadro”, um dos principais momentos das tramas do livro e do filme. Esta cena é um dos momentos conflituosos dentro da narrativa do romance *El Túnel*, tendo em vista que é ela que justifica o restante da história até chegar ao seu desfecho.

Ao ler uma narrativa, podemos observar que em geral teremos um tipo de *conflito* em seus enredos, nos quais, como apresenta Gancho (2002), “qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor”.

No romance *El Túnel*, podemos pensar que se Castel não conhecesse Iribarne a história não seria tão dramática quanto é. Entretanto, pensemos como seria a obra de Sábato se não encontrássemos nela o amor de certa forma doentio entre Juan Pablo Castel e Maria Iribarne. São os conflitos existentes entre esses dois personagens que vão delinear o percurso da história e que, como diz Gancho (2002), são determinantes para o fluxo do enredo.

Nesse quesito, a adaptação se aproxima bastante da obra fonte, uma vez que a trama construída no filme também foca nos conflitos gerados na relação amorosa entre Castel e Iribarne. No entanto, como a obra de Sábato tem cunho existencialista com uma narrativa introspectiva, grande parte dos conflitos acontecem em meio às divagações do personagem narrador. O personagem busca se relacionar com as pessoas, mas não tem êxito em virtude de seus conflitos existenciais. Esses momentos da obra de Sábato em que o foco se volta não para a relação entre Castel e Iribarne, mas para os problemas individuais do pintor são reduzidos ou mesmo excluídos na adaptação. Isso pode ser explicado pelo princípio de economia narrativa presente na construção do filme. Uma obra cinematográfica não possui um limite estrutural pré-definido, mas, em geral, seu tamanho gira em torno dos 90 min. Uma das preocupações de alguns diretores é sobre o tempo da narrativa, para que ela não fique muito extensa.

Na cena do quadro, Castel vê Iribarne observar sua pintura com um olhar diferente dos demais visitantes. O pintor não consegue decidir a tempo se deve ou não cumprimentar a então mulher estranha e por isso acaba perdendo uma oportunidade que só voltaria a ter alguns meses mais tarde. Em relação ao conflito

que observamos nessa parte da trama, temos que diferenciar o que ocorre no livro e no filme, uma vez que na adaptação isso não acontece. No romance, ao se deparar com a mulher observando sua pintura, Castel nos apresenta a sua reação em trecho presente na página 14 da versão de 2012 a qual já citamos nesta dissertação (páginas 60-61).

Percebemos na fala de Castel como ele se sentiu ao ver pela primeira vez Iribarne. O pintor sente vontade abordá-la, mas acaba preso por seu próprio túnel existencial. Os sentimentos de medo e angústia impedem que o pintor tenha uma reação imediata, frustrando o seu desejo de conversar com ela. Esses sentimentos não são perceptíveis quando Castel ganha materialidade por meio da imagem do ator Carlos Thompson.



Figura 7 - Castel olha Maria enquanto essa observa sua pintura

Em relação à cena do quadro apresentada pelo filme, observamos um Castel aparentemente tranquilo com a situação, sem deixar transparecer qualquer inquietação ou angústia por ver a mulher que observa seu quadro. Na interpretação feita por Carlos Thompson o que transparece é um sorriso tímido carregado de um sentimento que interpretamos como curiosidade. Afinal de contas quem seria aquela

mulher que prestava atenção em um elemento da pintura que ninguém mais havia se fixado?



Figura 8 - Maria observa o quadro *Maternidade*.

Dessa forma, temos no livro um exemplo de conflito existencial, uma vez que não fosse o sentimento de medo expressado por Castel, ele já teria entrado em contato com Maria no mesmo momento que a vira pela primeira vez. O filme, por sua vez, transforma esse momento em algo que se aproxima mais de uma distração do que o conflito pessoal que lemos no livro.

Como percebemos nas imagens acima, Castel observa Maria como no romance, contudo não sabemos nada sobre seus pensamentos. No filme, o pintor não consegue conversar com a mulher porque um dos convidados que está presente na exposição lhe chama a atenção, momento em que brevemente deixa de olhar para Maria, o suficiente para perdê-la em meio ao público. Assim, uma cena que apresenta um dos conflitos importantes para a narrativa do livro, se transforma no filme em algo menos reflexivo e mais factual, a ênfase está na cena do encontro e não na reflexão que o personagem constrói internamente.

O que podemos refletir também sobre a cena do quadro é sobre o porquê de esse quadro ser importante para Castel e também sobre o espaço dentro da pintura que Maria observa. Para além da função que estabelece dentro do enredo, o quadro representa o tema da interpretação e da abstração, por isso possivelmente a falta de elementos e caracterização que o definam de forma detalhada. Trata-se de um discurso dentro de um discurso.

O nome do quadro é o mesmo em ambas as obras, “Maternidade”. No romance de Sábato, o autor nos traz poucos elementos visuais da pintura, sendo sua descrição minimalista assim como faz durante todo o romance. Castel apresenta o quadro no romance da seguinte forma:

No Salão da Primavera em 1946 expus um quadro chamado *Maternidade*. Seguia a linha de muitos outros anteriormente: como dizem os críticos em seu insuportável dialeto, era sólido, estava bem estruturado. Tinha, enfim, os atributos que esses charlatães encontram em minhas telas, incluindo "certa coisa profundamente intelectual". Mas acima, à esquerda, através de uma pequena janela, via-se uma cena pequena e remota: uma praia solitária e uma mulher fitando o mar. Era uma mulher que esperava como se esperasse alguma coisa, talvez algum chamado fraco e longínquo. A cena sugeria, na minha opinião, uma solidão ansiosa e absoluta (SÁBATO, 2012, p. 13)²³.

Na apresentação da tela feita por Castel, temos apenas algumas poucas características físicas da pintura somadas a uma análise que o pintor faz sobre a mesma. Da parte central do quadro, Castel não apresenta muitas informações. Deduzimos que seja uma mulher com o filho em virtude do título “Maternidade” que é dado à pintura. No entanto, essa dedução pode ser questionada, tendo em vista a abstração do termo maternidade.

A pouca descrição feita pelo pintor sobre sua obra se volta para o espaço do quadro que Iribarne observa, no qual há uma pequena janela no canto superior direito. Do lado de fora da janela, o que se vê é uma mulher sozinha que olha para o

²³ En el Salón de Primavera de 1946 presenté un cuadro llamado Maternidad. Era por el estilo de muchos otros anteriores: como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado. Tenía, en fin, los atributos que esos charlatanes encontraban siempre en mis telas, incluyendo "cierta cosa profundamente intelectual". Pero arriba, a la izquierda, a través de una ventanita, se veía una escena pequeña y remota: una playa solitaria y una mujer que miraba el mar. Era una mujer que miraba como esperando algo, quizá algún llamado apagado y distante. La escena sugería, en mi opinión, una soledad ansiosa y absoluta (SÁBATO, 1977, p. 13-14).

mar. A descrição concisa que Castel faz em relação à cena do quadro e às propriedades de sua pintura refletem uma das características do romance como um todo. Em *El Túnel*, observamos que o foco narrativo não está nas cenas em si, mas na forma como Juan Pablo Castel se relaciona com as mesmas durante e depois delas haverem acontecido.

O que queremos dizer, em outras palavras, é que as passagens do livro possuem dupla importância. A primeira é factual, por trazerem os momentos importantes para o desfecho da história. Em segundo, por que são a partir delas que Castel constrói boa parte de suas reflexões, as quais são chave na construção narrativa de Sábato. Como acontece na cena do quadro, temos a apresentação das coisas que acontecem na cena e alguns comentários do narrador sobre a mesma. Vemos na escrita de Sábato a percepção do personagem narrador sobre o momento em que a cena está acontecendo e também reflexões sobre como ele se sentiu depois da mesma. A cena torna-se o objeto das divagações do narrador e, a partir dessas reflexões que o mesmo faz, conseguimos entender um pouco sobre a sua personalidade.

O filme de Klimovsky, por sua vez, traz a cena do quadro de forma a dar mais atenção aos aspectos factuais da mesma. A cena começa com uma narração em voz *off*, na qual existe um narrador falando mas este não está presente fisicamente. No caso da cena do quadro, são duas as vozes que intercalam a narrativa em voz *off*. A primeira voz é a de um dos médicos psicanalistas que lê a confissão de Castel. Em um primeiro nível narrativo, dois personagens leem o texto do pintor enquanto dialogam sobre o mesmo e sobre as características psicológicas desse. Quando a leitura tem início, projetam-se imagens em um novo nível de narrativa, no qual temos acesso então ao discurso de Castel, representado pela voz do próprio personagem.

Com isso, no filme *El Túnel* temos dois níveis de narrativa. O primeiro deles é o momento presente de Castel enquanto presidiário que relata sua história por meio de uma confissão escrita. Essa história é lida por personagens internos da trama, o que acontece no primeiro plano da narrativa. O segundo nível é o do conteúdo da confissão, com os momentos que Castel considera importantes ao ponto de serem apresentados aos leitores e suas reflexões sobre o passado que o assombra.

A cena do quadro continua no filme com Castel caminhando enquanto observa o público que prestigia a sua obra. Em um determinado momento, o olhar do pintor é detido por uma mulher que admira fixamente uma pintura. Sabemos no filme que o

nome do quadro é “Maternidade” pelo fato que já havia sido apresentado pela narrativa em *voz off* do início da cena. Assim como na narrativa do livro, Maria é vista por Castel com os olhos fixos em um ponto da pintura que é a janela no canto superior direito.

Ao mesmo tempo em que Maria observa o quadro, um grupo de críticos se aproxima da pintura e começa a conversar sobre as características dessa obra. No diálogo, vemos de uma forma parafraseada a mesma caracterização que Castel faz da pintura, que a aponta como bem estruturada e dotada de um aspecto sólido. Esse tipo de análise acrescentava, segundo o pintor, uma aura intelectualizada a sua produção artística, o que não lhe agrada nenhum pouco.

Se ao ler o romance não temos informações suficientes para construir uma imagem mental da pintura “Maternidade”, no filme vemos uma obra em sua materialidade. Na imagem a seguir, podemos observar como a pintura de Castel é construída no filme.



Figura 9 - Quadro *Maternidade*

A adaptação nos traz um quadro sólido, tal qual apresentado por Sábato no livro e pelos críticos no filme. A tela apresenta uma imagem sem muitos adornos,

com traços simples. Em destaque, vemos uma mulher abraçada a uma criança que aparenta ter entre três e quatro anos de idade. A mulher da cena transparece um semblante de felicidade, enquanto a criança parece estar olhando para o rosto da mãe. Não podemos afirmar a expressão da criança, que parece ser um menino, porque seu rosto não é retratado pela tela, estando de costas para quem vê a pintura. Além da parede sem adereços ao fundo, temos no quadro somente a pequena janela no canto superior direito.

Observamos que existem diferenças nas formas como a pintura “Maternidade” é apresentada pelo romance e posteriormente na adaptação, principalmente pelas características narrativas de cada arte. No entanto, ambas as obras carregam a mesma simbologia em torno da pintura, com símbolos pictóricos que representam aspectos da identidade do seu pintor.

Pensamos que ao menos dois elementos da pintura funcionam como projeções estéticas de problemas existenciais de Juan Pablo Castel. Chegamos a essa reflexão uma vez que o próprio Ernesto Sábato entende a obra de arte como espaço em que as questões individuais do autor podem ser projetadas (SÁBATO, 2006, p. 111). Na pintura de Castel, podemos pensar em primeiro lugar na relação do pintor com o sexo feminino. O tema da maternidade pode ser visto como uma forma de expressão de problemas existenciais que o pintor carrega quanto à figura da mulher enquanto ser que pode ser maternal. Lembramos que o principal problema existencial de Castel é encontrar alguém que o compreenda, uma busca por algo que trouxesse o conforto maternal. Esse conforto ele encontraria em Maria Iribarne.

Durante a narrativa, o narrador do livro chega a voltar à discussão sobre a pintura que o aproxima de Maria. No entanto, o próprio Castel não parece compreender as circunstâncias que o levaram a pintar o quadro “Maternidade”. Assim o pintor reflete sobre sua criação.

Nunca, até aquele momento, eu parara para pensar no problema; agora percebia até que ponto havia pintado a cena da janela como um sonâmbulo. - Não, não é que fosse superficial - acrescentei, como se falasse de mim mesmo -. Não sei, tudo isso tem a ver com a humanidade em geral, entende? Lembro que dias antes de pintá-la eu tinha lido que num campo de concentração alguém pediu comida e obrigaram a pessoa a comer uma ratazana viva. Às vezes acho que nada tem sentido. Em um planeta minúsculo, que há milhões de anos corre em direção ao nada, nascemos em meio a dores, crescemos, lutamos, adoecemos, sofremos, fazemos sofrer, gritamos, morreremos, morrerem e outros estão nascendo para começar a

comédia inútil. Seria isso realmente? Fiquei refletindo sobre essa ideia da falta de sentido. Toda a nossa vida seria uma série de gritos anônimos em um deserto de astros indiferentes? (SÁBATO, 2012, p. 40)²⁴.

A reflexão de Castel acontece durante um diálogo entre ele e Iribarne, no qual discutem sobre a cena em que se conheceram. O pintor busca palavras para descrever os sentimentos que a obra expressa, no entanto será Maria que chegará a uma definição mais aproximada. Ao perceber que o pintor não consegue lhe apresentar racionalmente a abstração presente na pintura, Maria fala que observa no quadro um sentimento de solidão, uma mensagem de desesperança. Essa leitura parece agradar o pintor, que concorda com a mulher, e conclui exaltando o fato de que ela só compreendia a pintura porque também se sentia assim. Tanto Castel quanto Maria seriam representados pela mensagem de desesperança presente na imagem da mulher que observava o mar.

Voltando à ideia de maternidade, durante alguns momentos da trama do romance *El Túnel* a relação entre Castel e Maria se estabelece como um contato maternal. O pintor se comporta com uma infantilidade que é contida pela serenidade da mulher experiente. Mesmo já sendo um homem de mais de trinta anos, Castel se apresenta como um sujeito imaturo em sua relação com Maria. A personagem, por sua vez, ocupa uma posição de mulher protetora.

A cena da pequena janela é chave para a relação entre Castel e Iribarne. Ambos os personagens observam a imagem como um símbolo de desesperança e de absoluta solidão. Ao observar o quadro, Maria se identifica com a mulher que parece esperar alguém. Muito significativo na trama também é o fato de que antes de assassinar Maria, Castel destrói o quadro com a mesma faca que utilizaria para cometer o crime, como uma espécie de presságio de morte. Assim como mata a

²⁴ Nunca, hasta ese momento, me había puesto a pensar en este problema; ahora me daba cuenta hasta qué punto había pintado la escena de la ventana como un sonámbulo. — No, no es que fuera más superficial — agregué, como hablando para mí mismo —. No sé, todo esto tiene algo que ver con la humanidad en general ¿comprende? Recuerdo que días antes de pintarla había leído que en un campo de concentración alguien pidió de comer y lo obligaron a comerse una rata viva. A veces creo que nada tiene sentido. En un planeta minúsculo, que corre hacia la nada desde millones de años, nacemos en medio de dolores, crecemos, luchamos, nos enfermamos, sufrimos, hacemos sufrir, gritamos, morimos, mueren y otros están naciendo para volver a empezar la comedia inútil. ¿Sería eso, verdaderamente? Me quedé reflexionando en esa idea de la falta de sentido. ¿Toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes? (SÁBATO. 1977, p. 42).

única pessoa que o compreendia, o pintor também destrói a única obra que para ele o traduzia. Isso potencializa a mente já conturbada do personagem, tendo em vista que aquilo que ele mais busca acaba sendo destruído por ele próprio.

A obra de Sábato é carregada de conflitos de ordem existencial. O personagem Castel apresenta em seu discurso vários problemas para compreender a si mesmo e as pessoas que o cercam, ou mesmo para se relacionar com elas. Um exemplo que demos no capítulo sobre a teoria da adaptação foi referente à dificuldade que o personagem tem para se relacionar com alguns grupos sociais. Os conflitos não se dão na relação direta com esses grupos, como o dos psicanalistas, mas na forma como Castel os vê. Como já apresentamos, o personagem sente repulsa de grupos de pessoas que apresentam o que ele chama de “tipo” social. Castel não tolera os grupos em que os indivíduos apresentam em geral as mesmas características.

Após a cena do quadro, a narrativa do romance nos traz o seguinte: “Durante os meses que se seguiram, só pensei nela, na possibilidade de revê-la novamente. E, de certo modo, só pintei para ela. Foi como se a cena da pequena janela tivesse começado a crescer e invadir toda a tela e toda a minha obra” (SÁBATO, 2012, P. 14)²⁵. Essa busca no filme é apresentada a partir da utilização de *voz over*, em que o diálogo utilizado como narrativa é o mesmo que citamos em relação ao livro. Algo a se destacar na cena é que o fato de Castel participar dela não faz com que seja uma narração em que o narrador está presente na trama. Utilizamos *voz over* porque a narrativa que ouvimos no filme é feita pelo Castel que já está preso. O personagem que aparece fisicamente na história do filme é apenas a projeção da narrativa, a materialização do passado de Juan Pablo Castel.

Após um tempo se martirizando por ter perdido a mulher que observava o quadro, Castel finalmente a encontra. Agora, vendo-a de novo em sua frente o problema era outro, como iniciar um contato? Afinal de contas, ele havia pensado nela e na cena da exposição durante meses, mas o que ela pensaria de tudo isso?

Ao vê-la caminhar pela calçada em frente, todas as variantes se amontoaram e reviraram em minha cabeça. Confusamente, senti que

²⁵ “Durante los meses que siguieron, sólo pensé en ella, en la posibilidad de volver a verla. Y, en cierto modo, sólo pinté para ella. Fue como si la pequeña escena de la ventana empezara a crecer y a invadir toda la tela y toda mi obra” (SÁBATO, 1977, p. 15).

surgiam em minha cabeça frases inteiras elaboradas e decoradas naquela ginástica preparatória: "Você se interessa muito por arte?", "Por que olhou somente a janelinha?" Etc. Mais insistente que qualquer outra, surgiu uma frase que eu havia descartado como grosseira e naquele momento eu estava cheia de vergonha e me fez sentir ainda mais ridículo: "Você gosta de Castel?" (SÁBATO, 2012, p. 25)²⁶.

O filme nos traz uma cena de reencontro mais direta, sem as reflexões internas dos personagens. Na tela, não temos acesso às perguntas que Castel se faz antes de ir até Iribarne pela primeira vez. Em narrativa *voz over*, por volta de 13min e 50 segundos do filme, temos apenas uma síntese dos sentimentos do personagem. No filme, o pintor apresenta que ao rever a mulher estava em uma luta interna entre sua timidez e a vontade de vê-la. O segundo sentimento é mais forte e Castel corre alguns metros para chegar até onde Maria estava.

A cena de reencontro entre Castel e Iribarne é curta. O pintor segue a mulher para dentro de um edifício e lhe questiona sobre o lugar em que estavam, a mesma forma de abordagem do livro. Castel pergunta se aquele era o prédio da companhia T, o que no livro deixa claro que era, uma vez que como o narrador apresenta um cartaz próximo e de grandes proporções trazia essa informação.

Já sem controle sobre seus atos, Castel ao ver uma expressão diferente no rosto de Maria a interpela de forma direta sobre a cena do quadro. Na escrita de Sábato, vemos uma Maria que *cora* ao ser abordada de maneira abrupta pelo pintor que conhecia a partir de jornais e revistas, mas que nunca tivera contato pessoalmente. Dissemos antes que a adaptação reduz as reflexões internas de Castel, assim como a apresentação verbal de seus sentimentos. O que o filme faz, por outro lado, é nos permitir outra perspectiva sobre o relato por meio de camadas sógnicas inerentes à linguagem fílmica.

Ao ler a cena do diálogo entre Castel e Maria, não sabemos como os dois estão postos no espaço físico. Castel estaria perto ou longe de Maria? Esse detalhe

²⁶ Al verla caminar por la vereda de enfrente, todas las variantes se amontonaron y revolvieron en mi cabeza. Confusamente, sentí que surgían en mi conciencia frases íntegras elaboradas y aprendidas en aquella larga gimnasia preparatoria: "¿Tiene mucho interés en el arte?", "¿Por qué miró sólo la ventanita?", etcétera. Con más insistencia que ninguna otra, surgía una frase que yo había desechado por grosera y que en ese momento me llenaba de vergüenza y me hacía sentir aun más ridículo: "¿Le gusta Castel?" (SÁBATO, 1977, p. 26).

da cena influencia na forma como os dois se relacionam. Na imagem abaixo vemos o momento do primeiro diálogo entre Castel e Iribarne.



Figura 10 - Castel conversa com a mulher que observava o quadro

O livro apresenta que Maria cora ao falar com o pintor. A explicação imediata é a de que isso acontece por que ela já o conhece e fica envergonhada por estar em uma situação atípica, a de conversar com um artista de renome que só conhecia pela imprensa. No filme, a dramatização feita por Laura Hidalgo se aproxima da ideia do romance, pois Maria parece constrangida com a abordagem do pintor. O filme nos traz outra possibilidade a reação da personagem, a da proximidade entre os dois em meio ao diálogo. Podemos entender que Maria cora no filme por estar falando com o pintor que não conhecia pessoalmente, mas em acréscimo existe o contexto físico do diálogo que também influencia na reação da mulher.

Na sequência da cena, tanto no livro quanto no filme, a reação de Castel é fugir de Maria ao perceber que ela não entende os motivos para a abordagem do pintor. Maria parece não lembrar do quadro que vira na exposição, o que faz o pintor perder a calma e sair do lugar como se desistisse de todas as coisas que projetou sobre a mulher. Intriga na cena que Maria entra no jogo de Castel e vai atrás do mesmo para dizer que se lembra do quadro e que, mais do que isso, pensou sobre o

mesmo durante todo o tempo posterior a sua visita à exposição de Castel. Logo após dizer isso para o pintor, a mulher parece se arrepender do que fez e foge do local.

Mais uma vez, Juan Pablo Castel havia perdido a mulher que agora sabia chamar-se Maria Iribarne. Sua reação varia entre a angústia de ter perdido a mulher e o contentamento por saber que ela também pensava nele ou em sua pintura. A fala de Maria o incentiva a esperá-la todos os dias em um lugar próximo à companhia T. Após alguns dias, os dois voltam a se encontrar e desse encontro passam a ter uma relação que cada dia fica mais próxima.

Obcecado por Maria, Castel liga para a casa da mulher e quem atende é uma empregada. Questionada sobre a senhora Iribarne, a governanta fica um pouco confusa de início, mas chama Maria para atender o telefone. Essa estranheza da empregada no momento em que Castel pede para falar com Iribarne é explicada mais tarde, na cena em que Castel conhece o marido de Maria. Nesse momento, nos voltamos para algo importante no filme que altera consideravelmente a perspectiva narrativa do livro, a inserção de mais uma voz narrativa.

Quando pensamos no livro de Sábato, temos apenas expostos os conflitos existenciais de Castel. No filme, podemos entrar em contato com alguns dos conflitos que a mulher também enfrenta. O discurso de Maria é introduzido na trama por meio de um diário pessoal que é lido pelos mesmos agentes que discutem a sanidade de Juan Pablo Castel. Como Posadas (*et al*) apresenta:

O texto de Sabato, em primeira pessoa, escolhe o ponto de vista de Juan Pablo Castel, que conta a história desde um manicômio. O roteiro de Klimovsky e do próprio Sábato bifurca o ponto de vista, uma vez que introduz o diário de María Iribarne, a mulher que observava o detalhe da pintura intitulada "Maternidade" (POSADAS *et al*, p. 06. 2015)²⁷.

A bifurcação da narrativa a que se refere Posadas (2015) acontece na trama quando temos as cenas do livro sendo expostas também a partir da percepção de Maria. Assim como Castel, a mulher também possui um discurso carregado de

²⁷ El texto de Sábato, en primera persona, elige el punto de vista de Juan Pablo Castel, quien narra la historia desde un manicomio. El guión de Klimovsky y el propio Sábato bifurca el punto de vista, ya que introduce el diario de María Iribarne, la mujer que contemplaba el detalle del cuadro titulado "Maternidad".

angústias. Um dos principais conflitos de Iribarne é a discussão interna sobre amar Castel, mas ser presa a um relacionamento alimentado por piedade. Iribarne é casada com Allende, um homem cego e mais velho.

No romance, em diálogo com Castel a mulher até chega a dizer como se sente ao afirmar que a felicidade sempre está rodeada de dor. Isso ocorre no filme quando, por volta dos 40 min, o casal conversa sobre a possibilidade de fugir de Buenos Aires para viverem juntos em outro lugar, o que é descartado por Maria. Ao dialogar com Castel, a jovem justifica que não poderiam viver sem levar em consideração os sentimentos das demais pessoas que os cercam, em referência ao seu marido. Por fim, Iribarne demonstra ser feliz pelo sentimento recíproco com Castel e ao mesmo tempo se culpa por essa felicidade que afeta também a vida de uma pessoa que ela não ama, mas pela qual tem afeto e respeita.

Voltando à cena do telefonema, observamos nela um exemplo do que Gancho (2002) chama de *complicação*. Segundo Gancho (2002), a complicação “é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos – pode haver mais de um conflito numa narrativa)”. Nesse caso, o conflito existente é sobre o nome de Maria, que se apresenta para Castel como Iribarne, mas que possui também o nome de casada, Maria Allende.

Na narrativa de Sábato, encontramos alguns momentos que se apresentam com essa característica, como na visita que Castel faz a casa de Iribarne. Na situação a mulher não se faz presente, mas o marido da mesma está, o que gera o conflito entre a felicidade do casal e a preocupação com os sentimentos de um terceiro envolvido. A cena da visita acontece pouco tempo depois do telefonema de Castel para Iribarne.

Comparando a narrativa do livro e a narrativa do filme, a cena da visita de Castel à casa de Iribarne é apresentada de formas muito próximas. O que podemos destacar de diferença nos enredos se volta, como nas cenas que já apresentamos, ao fato de que no filme não temos a percepção de Castel dos acontecimentos como ocorre no livro. Ao chegar à casa de Iribarne, o pintor se vê em uma situação que o deixa constrangido e ao mesmo tempo sem entender o que está acontecendo naquele lugar. Castel é conduzido por uma governanta até a biblioteca da casa, na qual um homem o aguardava e que lhe é apresentado como o marido de Maria.

O senhor é Castel, não? – disse com cordialidade, estendendo-me a mão. - Sim, Sr. Iribarne eu disse, entregando-lhe a minha mão com perplexidade, pensando que tipo de vínculo familiar poderia haver entre Maria e ele. Ao mesmo tempo ele acenava para que eu tomasse assento, sorriu com uma ligeira expressão de ironia e acrescentou imediatamente: Não me chamo Iribarne, e não me chame de senhor. Sou Allende, marido de Maria. Habitado a valorizar e talvez até interpretar os silêncios, imediatamente acrescentou: - María sempre usa seu nome de solteira. Eu estava feito uma estátua. - Maria me falou muito de sua pintura. Como fiquei cego há pouco tempo, ainda consigo imaginar as coisas razoavelmente bem. Parecia querer desculpar-se por sua cegueira. Eu não sabia o que dizer. Como ansiava estar só, na rua, para pensar em tudo! Tirou uma carta do bolso e estendeu-a em minha direção. - Aqui está a carta - disse simplesmente, como se não houvesse nada de extraordinário nisso. Peguei a carta e ia guardá-la quando o cego acrescentou, como se tivesse visto meu gesto: - Pode ler à vontade. Se bem que vindo de Maria não deve ser nada urgente. Eu tremia. Abri o envelope, enquanto ele acendia um cigarro, depois de oferecer-me um. Tirei a carta; dizia uma única frase: Eu também penso no senhor. Maria (SÁBATO, 2012, p. 50-51)²⁸.

Aquilo que para Castel parece ser algo como uma comédia de mau gosto, para Allende se apresenta como normal. O primeiro impacto na cena é a cegueira de Allende. O marido de Maria gera certa comoção em Castel, que começa a se perguntar sobre a possibilidade de ela ter possibilitado esse encontro para que o pintor conhecesse seu marido e assim desistisse de uma possível vida amorosa. Todavia, se a mulher simplesmente desejava que o pintor soubesse que era casada com um homem cego porque ela não havia contado durante alguns dos seus encontros. Toda aquela cena trazia à cabeça de Castel a ideia de que Maria se divertia com esse espetáculo tragicômico que proporcionara.

²⁸ —¿Usted es Castel, no? — me dijo con cordialidad, extendiéndome la mano. —Sí, señor Iribarne — respondí, entregándole mi mano con perplejidad, mientras pensaba qué clase de vinculación familiar podía haber entre María y él. Al mismo tiempo que me hacía señas de tomar asiento, sonrió con una ligera expresión de ironía y agregó: —No me llamo Iribarne y no me diga señor. Soy Allende, marido de María. Acostumbrado a valorizar y quizá a interpretar los silencios, añadió inmediatamente: —María usa siempre su apellido de soltera. Yo estaba como una estatua. —María me ha hablado mucho de su pintura. Como quedé ciego hace pocos años, todavía puedo imaginar bastante bien las cosas. Parecía como si quisiera disculparse de su ceguera. Yo no sabía qué decir. ¡Cómo ansiaba estar solo, en la calle, para pensar en todo! Sacó una carta de un bolsillo y me la alcanzó. —Acá está la carta — dijo con sencillez, como si no tuviera nada de extraordinario. Tomé la carta e iba a guardarla cuando el ciego agregó, como si hubiera visto mi actitud: —Léala, no más. Aunque siendo de María no debe de ser nada urgente. Yo temblaba. Abrí el sobre, mientras él encendía un cigarrillo, después de haberme ofrecido uno. Saqué la carta; decía una sola frase: Yo también pienso en usted. MARÍA. (SÁBATO, 1977, p. 49-50)

Castel não consegue entender o porquê de Maria usar o seu nome de solteira em detrimento do nome Allende. Ao mesmo tempo em que a mulher proporciona felicidade ao pintor por entendê-lo, ela o deixa transtornado por não demonstrar muito aquilo que pensa e sente. Iribarne é uma personagem fechada, que se expõe pouco e isso intriga o pintor que não consegue chegar até os verdadeiros sentimentos dela. Um dos motivos para Castel ter perdido o controle e matar Maria é o fato de ele não conseguir entender a mulher. A relação entre os dois começa a desmoronar quando o pintor percebe que em poucas situações consegue chegar até a profundidade dos sentimentos de Maria. Quando reflete sobre isso no livro, Castel apresenta que do seu túnel existencial ele até conseguia ver de relance algumas imagens do lado de fora, como em uma janela de vidro. No entanto, o mesmo não conseguia ultrapassar os limites do seu túnel para chegar até o túnel existencial de Maria.

A relação entre Castel e Maria se torna mais forte quando começam a se envolver de forma carnal. A vida sexual do casal é algo que podemos destacar quando observamos como o enredo do romance se transforma em roteiro para o filme. Mesmo que de forma reflexiva e pouco explorada imagetivamente pelo romance, existe em alguns momentos da narrativa a discussão conduzida por Castel sobre como se sentiu mais próximo de Maria ao ver-se ligado a ela também no aspecto físico. Na escrita de Sábato, vemos como o narrador se sente sobre os sentimentos de Maria. O pintor se questiona sobre qual seria o tipo de amor que a mulher sente por ele. No início do capítulo dezessete do romance, o personagem narrador apresenta o seguinte:

[...] eu vivia obcecado com a ideia de que meu amor era, na melhor das hipóteses, o amor de mãe ou irmã. Assim, a união física aparecia para mim como uma garantia de verdadeiro amor. Direi desde já que esta ideia foi uma das muitas ingenuidades minhas, uma dessas ingenuidades que certamente faria Maria sorrir às minhas costas. Longe de tranquilizar-me, o amor físico trouxe novas e torturantes dúvidas, dolorosas cenas de incompreensão, cruéis experiências com Maria. As horas que passamos no ateliê foram horas que eu nunca esquecerei. Meus sentimentos, durante todo desse período, oscilaram entre o amor mais puro e o ódio mais desenfreado, ante as contradições e inexplicáveis atitudes de Maria; de repente, me acometia a suspeita de que fosse tudo fingimento. Em determinados momentos ela parecia uma adolescente pudica e de repente ocorria-me a suspeita de que era uma mulher qualquer, e então um longo

cortejo de dúvidas desfilava pela minha mente: Onde? Como? Quem? Quando? (SÁBATO, 2012, p. 69-70)²⁹.

A relação carnal nos traz duas questões a serem pensadas, uma sobre a personalidade de Castel e outra sobre como a adaptação apresenta essa sexualidade presente no livro, que, por menor que seja, existe e interfere diretamente na relação dos personagens principais. O personagem se angustia por não saber o tipo de amor que recebe de Maria, o que poderia ser resolvido com a união sexual. No entanto, a existência de Castel é conturbada por natureza, e sempre que consegue solucionar um de seus problemas internos, responder as dúvidas que o inquietam, o personagem cria outras que ocupam o lugar em sua mente. Se antes Castel se atormentava por não entender os sentimentos de Maria, agora, mesmo sabendo que se tratava de um amor entre homem e mulher, se questiona sobre a forma com que essa vida sexual que se abria.

Quando nos voltamos para a adaptação, percebemos que não existem cenas de sexo entre o casal ou mesmo reflexões de Castel sobre essa relação carnal com Maria. Os únicos momentos que podemos ver uma visão sexual de Maria, mesmo que de forma insinuada, são cenas que retratam os devaneios de Castel, carregados de um ciúme doentio, sobre a possível relação amorosa entre Iribarne e seu primo Hunter. Na imagem abaixo, trazemos uma das cenas do filme em que se materializa a angústia de Castel em relação à possibilidade de Maria o estar traindo.

²⁹ [...] yo vivía obsesionado con la idea de que su amor era, en el mejor de los casos, amor de madre o de hermana. De modo que la unión física se me aparecía como una garantía de verdadero amor. Diré desde ahora que esa idea fue una de las tantas ingenuidades mías, una de esas ingenuidades que seguramente hacían sonreír a María a mis espaldas. Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incompreensión, crueles experimentos con María. Las horas que pasamos en el taller son horas que nunca olvidaré. Mis sentimientos, durante todo ese período, oscilaron entre el amor más puro y el odio más desenfrenado, ante las contradicciones y las inexplicables actitudes de María; de pronto me acometía la duda de que todo era fingido. Por momentos parecía una adolescente púdica y de pronto se me ocurría que era una mujer cualquiera, y entonces un largo cortejo de dudas desfilaba por mi mente: ¿dónde? ¿cómo? ¿quiénes? ¿cuándo? (SÁBATO, 1977, p. 67).



Figura 11 - Castel imagina uma cena de adultério entre Maria e Hunter

As cenas do filme que trazem Maria e Hunter em situações explícitas de traição são todas projeções do pensamento de Castel. Mesmo essas cenas que retratam a mente do personagem são mais insinuativas do que verdadeiramente sexuais. Em geral, essas cenas são apresentadas de forma sombria ou trabalhadas com distorções, estratégias que buscam aproximar as imagens da mente conturbada que se imagina que Castel tenha em virtude da narrativa presente em sua confissão escrita. Tanto o livro quanto o filme constroem suas tramas em cima da dúvida a possível relação entre Maria e Hunter. Mesmo o pintor, em sua confissão, não deixa claro em nenhum momento que Maria teria algo com o personagem. O próprio Castel parece dar-se conta de que o seu passado é influenciado pelo seu temperamento e pela ansiedade que só cresce quando se relaciona a Maria.

O medo que Castel tem de perder Maria conduz a trama até o seu clímax e, conseqüentemente, o desfecho da história. O momento culminante das narrativas do romance e da adaptação já é sinalizado pela narração desde o início das tramas. O assassinato de Iribarne é o ponto do enredo para o qual todos os elementos convergem. Soma-se na narrativa a personalidade obsessiva de Juan Pablo Castel,

a personagem enigmática de Maria, que se expõe muito pouco, e as suas idas à fazenda com cada vez maior frequência.

A cena da morte de Maria é a última de grande relevância para a comparação entre o enredo do romance e o roteiro do filme. Como dissemos, se trata da cena clímax da história contada por Castel, o momento de tensão em que a trama se prepara para o desfecho (GANCHO, 2002). Assim como o clímax da história, na confissão de Castel (livro e filme) podemos ver já de início o desfecho de sua narrativa. A história escrita por Ernesto Sábato é o que se chama de história circular, na qual o início também é o seu fim. Ao começar a narrar a história do assassinato de Iribarne, Castel está preso. Quando o personagem narrador dá sequência à apresentação dos fatos e de suas reflexões existenciais, ele conduz a trama até o ponto em que ela atinge o mesmo nível inicial. Após cometer o assassinato, Castel é preso e começa a escrever sua confissão.

Quando adapta o romance de Sábato, León Klimovsky mantém a característica de narrativa circular. O que muda é o fato de que quando a confissão de Castel termina, somos remetidos novamente aos agentes que leem e discutem sobre o texto. Desta forma, a circularidade do filme está no fato de a trama começar e terminar no momento em que Castel está na prisão, mas também no processo narrativo que se estabelece com a leitura da confissão que é realizada. O filme começa com alguém lendo o texto de Castel e se encerra com a retomada desse personagem leitor. Esse leitor interno da obra é importante quando nos voltamos para a comparação do processo narrativo da adaptação e do livro, assim como fazemos no tópico que segue.

– *Narrador e câmera: a condução das narrativas*

Quando assistimos à adaptação de *El Túnel*, nos deparamos com a materialização daquilo que no livro é trabalhado apenas de forma subjetiva. Isso é o que acontece, por exemplo, ainda nos primeiros minutos de filme, quando vemos a projeção imagética do túnel existencial de Castel e sua busca para chegar até Maria. Obviamente que nem o livro e tampouco o filme fazem referência a um túnel concreto, como uma prisão física. Cada obra se utiliza de suas estruturas narrativas

para trazer, da melhor forma, a metaforização da existência de Castel através da figura do túnel.

A discussão que trazemos com isso é a de que as obras analisadas possuem estruturas narrativas próprias que exploram a sua maneira com o relato contado. Por isso, nós encerramos essa análise tecendo algumas considerações de caráter comparativo sobre a condução das narrativas literária e fílmica. Quando falamos de narração, sempre teremos o elemento responsável pela condução dos fatos. O nome que se dá para esse mediador do processo narrativo é o de narrador da história.

No momento em que se estabelece o processo de adaptação, um dos trabalhos do adaptador é transformar a instância narrativa para se adequar ao formato da linguagem cinematográfica. Mesmo que romance e filme sejam obras narrativas, um dos problemas que alguns teóricos observam na adaptação é referente ao narrador. Quem reflete sobre a problemática do narrador é Luis Miguel Cardoso (2003), que apresenta algumas perspectivas teóricas para entender a adaptação enquanto processo em que se estabelece a construção de uma mediação narrativa no filme com base em na figura do narrador literário.

Assim como os fatos narrados, o narrador tem muita importância em uma construção narrativa. Cardoso (2003) apresenta que quando analisamos um texto narrativo, um elemento a ser considerado é o do ponto de vista do narrador. Para identificar isso, precisamos posicionar o mediador da trama à história que ele está conduzindo. Precisamos observar em qual posição o narrador está em relação à obra como um todo.

Para discutir a instância narrativa, nos voltamos para alguns conceitos utilizados por diferentes teóricos, os quais são retomados por Cardoso (2003). O pesquisador faz referência aos seguintes narradores: intradieético, homodieético, heterodieético, extradieético e autodieético. Como podemos observar na construção morfológica dos conceitos, todos eles se referem ao narrador em relação à diegese, que tanto na literatura quanto no cinema é entendida como a estrutura ficcional de uma narrativa.

O primeiro conceito, de narrador intradieético, é utilizado para referir-se ao narrador quando esse também faz parte de obra enquanto personagem. Chamamos de narrador intradieético aquele que faz parte da história contada. *El Túnel* é um caso de romance em que Juan Pablo Castel se apresenta enquanto narrador intradieético, uma vez que participa da trama proposta pela sua confissão de

assassinado.

Mais do que um narrador intradieético, o pintor Castel é também um tipo de narrador autodieético. Além de participar da história contada, o pintor participa do centro da trama. Castel nos apresenta a sua própria história, da qual ele é o personagem central. Por mais que a centralidade seja dividida em alguns momentos com Maria Iribarne, o foco de Castel é apresentar como ele chegou à situação de assassino confesso.

Além da narrativa intradieética, existe também a narrativa extradieética, na qual a instância narrativa encontra-se fora na trama construída. Com esse conceito expressa-se a situação em que o narrador tem uma visão privilegiada da história, tendo, em geral, o domínio sobre todos os fatos narrados, ou mesmo sobre a forma com que os personagens pensam. No livro de Sábato esse tipo de narrativa perde espaço para dar lugar à narração em primeira pessoa realizada pelo personagem central. Contudo, quando pensamos no processo de adaptação da obra para a linguagem cinematográfica, nos deparamos com uma nova criação que também faz uso desse tipo de narrativa.

Para analisar a adaptação, precisamos levar em conta os diferentes níveis narrativos presentes nela. Como apresenta Cardoso:

[...] no Cinema toda a narrativa que nos é transmitida por uma personagem está integrada numa narrativa mais alargada, uma Diegese Principal, em primeiro nível, da responsabilidade de um narrador extradieético. Contudo, enquanto que em Literatura o narrador pode ser responsável pela totalidade da narração, no Cinema, o narrador-personagem apresenta uma história que está inserida numa outra mais abrangente (2003, p. 62).

Quando lemos o romance de Sábato, vemos uma confissão que nos é apresentada de forma direta, sem filtros. Com isso, observamos que na narrativa do livro existe apenas um nível narrativo, que é conduzido pelo personagem central do início ao fim da história. Castel começa sua história se apresentando, narra os fatos que o levaram a conhecer Iribarne e apresenta os seus traumas tanto no momento em que as cenas acontecem quanto no tempo em que estabelece a narração. Não existe no livro uma voz que divida com o pintor o posto de mediadora do enredo.

O filme *El Túnel*, por sua vez, nos traz novos elementos para a discussão em torno das instâncias narrativas. O primeiro deles é o fato de que não se trata mais de

um monopólio narrativo. A trama de Klimovski apresenta pelo menos três instâncias narrativas durante a trama. O primeiro nível narrativo da adaptação cinematográfica de *El Túnel* é o que apresenta o presente de Juan Pablo Castel. Nesse momento da narrativa, a mediação das cenas acontece apenas de forma não verbal. Quem conduz a história de Castel já preso e se relacionando com agentes que verificam a sua sanidade mental é a câmera.

No momento que nos inserimos nos delírios de Castel, seus devaneios carregados de medos, percebemos que a mediação da narrativa passa a ser dividida. A instância imagética proporcionada pela câmera continua, essa é imponente e permanece durante toda a obra, e a ela se junta a narrativa verbal proporcionada pela estratégia fílmica de *voz over*. Ao mesmo tempo em que fala sobre o que sente e pensa, as imagens funcionam no filme como a materialização do verbal.

No primeiro capítulo, apresentamos uma imagem na qual podemos ver como o filme apresenta a metáfora do túnel existencial de Castel. Esse é um exemplo em que existe um diálogo entre duas das instâncias narrativas. Primeiro temos a fala do pintor, que apresenta como se sente isolado do mundo. Castel faz isso se utilizando da metáfora do túnel, o qual tem um percurso a ser seguido, mas que o afasta do restante das pessoas. Essa metáfora é materializada no filme como uma forma de explicitar a sensação de isolamento que o personagem tenta expressar em sua fala.

Quando falamos em câmera como mediadora da narrativa, ao observar a adaptação de *El Túnel* nos inserimos na discussão sobre uma narração extradiegética, uma vez que é uma visão externa dos fatos narrados. Nem todo filme se constrói a partir dessa estrutura narrativa, uma vez que a câmera também pode assumir a narração em primeira pessoa. Além dessas opções estéticas, a narrativa proporcionada pela semiose da imagem possibilita que o filme trabalhe com a fotografia para construir a obra. Em relação à adaptação de *El Túnel*, há uma passagem no filme que nos chama a atenção. Em um determinado momento da história, a câmera começa a focar uma rua na qual passam algumas poucas pessoas. A cena permanece com a imagem estática até que aparece Castel embriagado e cai no espaço em que o foco estava.

Tanto durante a trama do livro quanto na do filme, algo que se repete são as cenas em que Castel reflete sobre os seus problemas enquanto caminha pelas ruas de Buenos Aires. A rua se torna na trama um espaço de reflexão, no qual o

personagem tenta colocar as suas ideias em ordem. Contudo, a cena que apresentamos agora apresenta a rua como um espaço em que Castel perde o controle e se entrega à vida boêmia. Assim, o espaço que até então estava sempre relacionado ao lado racional do pintor, agora expressaria também a sua faceta mais instintiva.

Por fim, não podemos deixar de falar sobre a bifurcação da narrativa que acontece do filme. Como dissemos anteriormente, a narrativa do filme é conduzida por três instâncias, das quais já apresentamos duas. A última é talvez a maior transformação que Klimovsky promove quando adapta a obra de Sábato. Maria Iribarne deixa de ser uma personagem passiva e também passa a ter voz narrativa. Algumas das consequências para essa transformação que acontece na adaptação já discutimos no tópico anterior. O que podemos agregar aqui, de forma a dar finalidade a nossa análise, é que com isso conseguimos saber também como Maria se sente em relação à Castel.

Um dos principais conflitos que a trama de Sábato apresenta é o fato de que o pintor não consegue chegar até os sentimentos de Iribarne, tocar em seu interior. Isso acontece porque a mulher se apresenta aos olhos de Castel como uma pessoa fechada, que deixa transparecer pouco o que pensa. Se Castel não consegue tocar em Maria, nós como leitores de seu discurso dificilmente conseguiremos. Acreditamos que uma das principais criações da adaptação que a distancia do livro fonte é a possibilidade que o espectador tem de entender um pouco melhor uma personagem que é enigmática na linguagem do livro.

Quando fazemos essa afirmativa, não dizemos que a personagem Maria do filme seja de mais fácil acesso e interpretação que a do livro, tendo em vista que ela também apresentará em seu discurso alguns elementos que, assim como Castel, se voltam para uma discussão existencial. O que pensamos é que essa estratégia possibilitou uma visão mais ampla da relação entre os personagens, principalmente no que se refere aos sentimentos da mulher que ama o pintor e que ao mesmo tempo sofre, por que, como ela afirma, o amor sempre está envolvido por dor.

6 – Uma luz no fim do túnel: breves considerações finais

Parece-nos claro que as estruturas narratológicas do livro e do filme são diferentes, de forma que cada um busca em seu rol de recursos as possibilidades para desenvolver a trama. Dessa forma, temos duas produções que trabalham com a mesma ideia de apresentar a história de um personagem conturbado por sua relação com sua própria arte e com uma mulher que acaba despertando nele uma obsessão que o leva a matá-la, ao pensar que essa, ao mesmo tempo, seria a única pessoa que já o compreendera enquanto indivíduo e como artista e que, mesmo assim, poderia estar traindo-o.

Nosso objetivo nesse trabalho foi analisar comparativamente a obra de Ernesto Sábato e sua adaptação cinematográfica homônima dirigida por Leon Klimovski. Observamos de que maneira a estrutura narrativa do livro *El Túnel* é adaptada quando transposta para a linguagem cinematográfica. Nessa discussão, refletimos sobre como o filme busca apresentar as angústias de um personagem que no livro se autoapresenta, mas que acaba tendo sua história filtrada no filme pela câmera. E, nesse diálogo entre a linguagem literária e a cinematográfica, observamos as estratégias escolhidas pelo filme para dialogar com a metáfora do túnel que Sábato constrói ao apresentar a vida de Juan Pablo Castel como um túnel escuro e solitário, uma discussão que nos remete à filosofia existencialista da primeira metade do século XX.

A questão que se abriu quando refletimos que existe uma busca do filme por recriar a narrativa do livro, utilizando de sua estrutura semiótica diferente, é como a narração cinematográfica contribui para a construção de significados pensados antes para o livro e também de novos significados, na medida em que são inseridos elementos novos na própria trama de *El Túnel*. Exemplo disso na adaptação observada é a estratégia narratológica utilizada no filme quando se insere dois leitores internos à trama que entram em contato com a confissão escrita de Castel, e a partir de suas leituras temos o panorama dos fatos narrados. Por sua vez, o romance possibilita um contato direto com a fala do personagem central, sem o filtro que acaba acontecendo no filme.

Durante a construção deste texto buscamos estabelecer um processo dialético entre o filme e o livro para pensar as estratégias utilizadas na adaptação. Contribuíram, nesse sentido, algumas leituras teórico-críticas sobre as relações que

podem se estabelecer entre textos de artes diferentes, convergindo para a relação específica entre literatura e cinema. Observamos que a linguagem cinematográfica é um meio de contato com narrativas que extrapolam os gêneros fílmicos, e a literatura vem sendo um combustível para produções que ao mesmo tempo se fazem significativas pelo resgate realizado, ao passo que também são relevantes pelas estratégias construídas ao fazê-lo. A adaptação fílmica, em especial, se apresenta como uma fonte de obras que traz diversos elementos passíveis de um olhar analítico.

7 – Referências Bibliográficas

- ALFRADIQUE, Julio; LIMA, Carla. *Da literatura para o cinema: guia de 1780 autores e suas obras adaptadas*. Rio de Janeiro: Mirabolante, 2010.
- BANDEIRA, Roberto. *A Literatura no Cinema*. Rio de Janeiro: Pongetti. 1962.
- BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Prefácio e apêndice: Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no Cinema*. São Paulo, UNIMARCO, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: ensaios de teoria e história literária*. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.
- CARDOSO, Luís Miguel. A PROBLEMÁTICA DO NARRADOR: Da Literatura ao Cinema. *Lumina*. Juiz de Fora. Facom/UFJF. v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003
- CORSEUIL. Anelise Reiche. Literatura e Cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009. p. 369-378.
- DEOUD, Ivana Malhem. A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos. In: FANTINI, Graciela Ravetti Marli (org.). *Olhares Críticos: Estudos de Literatura e Cultura*. LOCAL: Edit. UFMG, 2009. p. 160-174.
- ECO. Umberto, A Inovação do Seriado. In: ___. *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Trad: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989. p. 120-139.
- DEOUD, Ivana Malhem. A narrativa de Ernesto Sábato: alguns comentários sobre Juan Pablo Castel e Fernando Vidal Olmos. In: FANTINI, Graciela Ravetti Marli (org.). *Olhares Críticos: Estudos de Literatura e Cultura*. LOCAL: Edit. UFMG, 2009.
- FOULQUIÉ, Paul. *O existencialismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1955.
- GANCHO. Cândida Vilares. *Como Analisar Narrativas*. Ática: São Paulo. 2002.
- HATTNER, Álvaro. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. *Itinerários: Literatura & Cinema*, Araraquara, n. 36, p.35-44, jan./jun. 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Adaptação*. Trad. André Cechinel. 2. Ed. Florianópolis: EDUFSC. 2013.

NORIEGA, José Luis Sánchez. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós. 2000.

_____. Las adaptaciones literárias al cine: um debate permanente. In: *Comunicar*. Madrid. n. 17. p. 65-69. 2001. Publicado em: <<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=17&articulo=17-2001-09>> Acesso em: 10/05/2017

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

KLIMOVSKI, León. *El Túnel*. 1952. Argentina Sono Film. 1952. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9KqjomrC0q8>> Acesso em: 10/01/2016.

KÜHN, Jerzy. Las fronteras del compromiso. In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 391-393, enero-marzo. 1983. Trad. Rita Murúa. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009. Publicado em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/las-fronteras-del-compromiso/>. Acesso em: 01/12/16.

LAMANA, Manuel. *Existencialismo y Literatura*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

POSADAS, Abel; SPERONI, Marta; LANDRO, Mónica. *Cine y novela Imágenes argentinas del siglo XX*. Buenos Aires: Argus-a. 2015. Publicado em: <<http://www.argus-a.com.ar/ebooks/cine-y-novela-vol-ii.pdf>> Acesso em: 15/04/2017.

PENHA, João da. *O que é existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SÁBATO, Ernesto. *El Túnel*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1977.

_____. *El Escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

_____. *Heterodoxia*. Biblioteca Ernesto Sábato. 1953. Disponível em: <<http://www.latertuliadelagranja.com/sites/default/files/Sabato%2C%20Ernesto%20-%20Heterodoxia.pdf>> Acesso em: 10/05/2017.

_____. *O Túnel*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: MEDIAFashion. 2012.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014a.

_____. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. João Batista Kreuch. 4 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014b.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, Florianópolis, n. 51, p. 019-053, abr. 2006. ISSN 2175-8026. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/2175-8026.2006n51p19>>. Acesso em: 12 jul. 2016.