Instituto de Letras
Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução
Bacharelado em Letras Francês

LUCINE RESENDE TEODORO

Do Teatro ao Cinema:
A Metalinguagem em *El Chico de la última fila* e *Dans la maison*

Brasília
2016

LUCINE RESENDE TEODORO

Do Teatro ao Cinema:
A Metalinguagem em *El Chico de la última fila* e *Dans la maison*

Monografia apresentada ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução como requisito obrigatório para a aprovação na disciplina Estágio de Bacharel em Francês.

Orientadora: Profa. Dra. Adriana Santos Corrêa

Brasília
2016

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à professora Adriana, por tão solicitamente ter aceitado orientar este trabalho e por ter guiado os meus passos tortuosos.

Ao caro Warley, por todo apoio e companheirismo, por ter compartilhado comigo a sua experiência acadêmica durante o feitio do trabalho e, sobretudo, o seu amor por cinema desde que nos conhecemos.

A minha irmã, Danglades, por ter sempre sido um exemplo para mim; a minha sobrinha Sofia, por sempre me surpreender e ao meu sobrinho Davi, pela surpresa da recente chegada.

Ao meu pai (*in memoriam*) e a minha mãe, que sempre prezaram pela minha educação.

Às professoras Claudine Franchon-Cabrera e Josely Soncella, pelo gentil aceite do convite para compor a banca examinadora.

À Biblioteca Central, não apenas por disponibilizar grande parte da bibliografia utilizada, mas por me surpreender com descobertas valiosas.

Àquelas que, mesmo distantes, se fazem presentes: Flávia, Isabel, Laís e a Thaís, especialmente, pelo incentivo em redescobrir o cinema e por sugerir o tema quando eu estava incerta de que rumo trilhar.

Aos meus gatos, pela companhia nas madrugadas.

E, por fim, mas não menos importante, a John Perry, por me mostrar a possibilidade de um recomeço.

O cinema é esse arquivo real do imaginário ou, se quiserem, esse arquivo imaginário do real que [...] na medida em que, uma vez impressionada, a película é já um presságio e um registro da morte (dos autores, dos actores, dos cenários).

Eduardo GEADA

No es posible despertar a la conciencia sin dolor. La gente es capaz de hacer cualquier cosa, por absurda que parezca, para evitar enfrentarse a su propia alma. Nadie se ilumina fantaseándose figuras de luz, sino haciendo consciente su oscuridad.

Carl JUNG

Reality can destroy the dream; why shouldn't the dream destroy reality?

George MOORE

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as relações entre cinema e literatura, diálogos e intertextos possíveis entre essas duas formas de arte, que vêm se tornando cada vez mais frequentes e estreitando laços entre si e com o público. Para tanto, apoiamo-nos em conceitos e análises de Roland Barthes, André Bazin, Robert Stam, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, além de outros teóricos do cinema, da literatura e da tradução intersemiótica. Ademais, observaremos como se dá uma narrativa metalinguística no teatro e no cinema, bem como uma tradução intersemiótica, especificamente da peça *El Chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga, para o filme *Dans la maison* (2012), de François Ozon.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Metalinguagem. Teatro. Tradução Intersemiótica. Recepção. François Ozon. Juan Mayorga.

RÉSUMÉ

Ce travail a comme objectif analiser les rélations entre le cinéma et la littérature, les dialogues et les intertextes possibles entre ces deux formes d'art, qui sont à chaque fois plus fréquents et plus proches l'un de l'autre et de son public. Pour le faire, nous nous sommes appui sur les concepts et analyses de Roland Barthes, André Bazin, Robert Stam, Francis Vanoye et Anne Goliot-Lété, et encore d'autres théoriciens du cinema, de la littérature et de la traduction intersémiotique. En plus, nous observerons comment se déroule un récit métalanguistique au théâtre et au cinéma, ainsi comme une traduction intersémiotique, plus précisement de la pièce *El Chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga, vers le film *Dans la maison* (2012), de François Ozon.

Mots-clés: Cinéma. Littérature. Métalangage. Théâtre. Traduction Intersémiotique. Réception. François Ozon. Juan Mayorga.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **08**

CAPÍTULO 1 — O cinema, a literatura e seus entremeios **11**

1. 1. Cinema: a arte impura 11

1. 2. Literatura: uma apreensão 14

1. 3. Teatro e cinema: a ilusão da realidade 16

1. 4. Adaptações: algumas questões pertinentes 18

CAPÍTULO 2 — *Dentro da casa*: metalinguagem e a arte de contar histórias **21**

2. 1. Juan Mayorga e François Ozon: um breve olhar sobre os autores 22

2. 2. *El Chico de la última fila* e *Dans la maison*: uma análise pontual dos metatextos 26

2. 3. Do teatro ao cinema: uma análise da tradução intersemiótica 31

CAPÍTULO 3 — Do o outro lado da cena: o público e a recepção **47**

3. 1. A recepção, o espectador e a fruição 47

3. 2. Recepção das obras 52

CONSIDERAÇÕES FINAIS **54**

REFERÊNCIAS **57**

INTRODUÇÃO

Desde criança, tive o privilégio de ser uma frequentadora assídua de cinema. Sendo facilmente tocada pelas histórias da tela grande – e conquistada cada vez mais por elas – faço parte de uma geração que pôde testemunhar, junto ao seu crescimento, grandes descobertas e inovações tecnológicas no cinema. No entanto, comecei a nutrir um fascínio por filmes mais simples em sua produção, mas com camadas (subtextos) em seu cerne; filmes que convidam o espectador não apenas a assisti-lo para fins de entretenimento ou conhecimento de uma história, mas aqueles que o convidam a reassisti-lo e a repensar suas imagens, sua narrativa e as próprias experiências, memórias, opiniões que havia tido de início, em sua primeira vivência. Os filmes metalinguísticos, em particular, muito frequentemente conseguem esse feito de intrigar o público e instigá-lo a revisitá-los, talvez por não serem produzidos em grande quantidade, pela sua complexidade ou ainda por nos fazerem, de alguma forma, voltar o nosso olhar para nós mesmos.

Recordo-me que o primeiro filme metalinguístico a que assisti foi As Horas (2002)[1] diálogo expressivo entre e literatura e cinema: a ligação entre três mulheres – Virginia Woolf, em 1923, escrevendo o livro, ao mesmo tempo em que enfrenta uma crise de depressão e ideias de suicídio; Laura Brown, em 1949, uma dona de casa grávida que mora em Los Angeles, planeja uma festa de aniversário para o marido e não consegue parar de ler o livro; e Clarissa Vaughn, em 2002, uma editora de livros que vive em Nova York e planeja uma festa para Richard, escritor que fora seu amante no passado e hoje está com Aids – em diferentes períodos de tempo através do romance *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf.

Um roteirista e diretor a quem o tema é caro é Charlie Kaufman; dentre seus filmes (quase todos possuindo metalinguagem em algum nível), Adaptação (2002)[2] – cujo nome já denuncia que se trata do mesmo processo com que trabalharemos – e Sinédoque, Nova York (2008)[3] – um filme sobre um diretor de teatro em crise existencial, que confunde o teatro com a sua própria vida – discutem o processo de escrita e representação. No entanto, há vários filmes mais conhecidos e consagrados que abordam o tema. Clássicos, como Contrastes

---

[1] AS HORAS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Scott Rudin e Robert Fox. Estados Unidos/Reino Unido: Paramout Pictures e Miramax Films, 2002. 114 min. DVD. (Título original: The Hours).

[2] ADAPTAÇÃO. Direção: Spike Jonze. Produção: Edward Saxon, Vincent Landay e Jonathan Demme. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2002. 114 min. DVD. (Título original: Adaptation).

[3] SINÉDOQUE, Nova York. Direção: Charlie Kaufman. Produção: Anthony Bregman, Charlie Kaufman, Spike Jonze, Sidney Kimmel. Estados Unidos: Sidney Kimmel Entertainment, 2008. 123 min. DVD. (Título original: Synecdoche, New York).

Humanos (1941)[4] de Preston Sturges – "herdeiro legítimo da comédia muda e sonora, do romance auto-reflexivo" (STAM, 1981, p. 74) – em que um diretor, acostumado a dirigir filmes simples e sem grandes implicações, decide fazer um filme sobre problemas sociais, mas é desencorajado por seus produtores, que o acham incapaz de desenvolver um trabalho com densidade social. No intuito de provar o contrário, ele se traveste de mendigo e vai para as ruas, viver a experiência de perto e ter contato com essa realidade. Stam (1981) confirma que "Preston Sturges retratou, em *Contrastes Humanos* (Sullivan's Travels), um diretor não muito diferente de si mesmo" (STAM, 1981, p. 55).

Em Crepúsculo dos Deuses (1950)[5], de Billy Wilder, vemos que,

> Com a utilização da metalinguagem em *Crepúsculo dos Deuses*, Wilder constrói o retrato de toda uma época do cinema, fazendo alusão à decadência da era de ouro do cinema mudo. É o cinema na "crise dos 50 anos", que reavalia sua idade e sua trajetória até então, descobrindo-se "velho", tendo que se adequar aos novos tempos e à ameaça da televisão. (ANDRADE, 1999, p. 47)

8 ½ (1963)[6], de Frederico Fellini,

> Pode ser visto como uma crise pessoal e madura sobre os problemas de criação [...], um diretor de cinema bem-sucedido que se vê à beira de um colapso nervoso, enquanto prepara mais um filme, tendo de discutir suas implicações ideológicas e problemas de produção com os financiadores e patrocinadores do projeto. Em meio a tudo isso, ele se equilibra entre sua mulher e sua amante, enquanto procura conviver com seus temores, sonhos e irresoluções, tentando realizar seu filme e encontrar a si mesmo. (ANDRADE, 1999, p. 99)

E A noite americana (1973)[7], de François Truffaut, que "afirmou que realizou A Noite Americana como uma espécie de documentário, com pouca diferença entre a filmagem que mostra e a de seus próprios filmes" (ANDRADE, 1999, p. 114), também são filmes muito

[4] CONTRASTES Humanos. Direção: Preston Sturges. Produção: Paul Jones, Buddy DeSylva e Preston Sturges. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1941. 90 min. DVD. (Título original: Sullivan's Travels)
[5] CREPÚSCULO dos Deuses. Direção Billy Wilder. Produção: Charles Brackett. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1950. 110 min. DVD. (Título original: Sunset Boulevard)
[6] 8 ½. Direção: Frederico Fellini. Produção: Angelo Rizzoli. Itália/França: Cineriz, Columbia Pictures e Embassy Pictures, 1963. 138 min. DVD. (Título original: 8 ½)
[7] A NOITE Americana. Direção: François Truffaut. Produção: Marcel Berbert. Columbia Pictures e Warner Bros, 1973. 115 min. DVD. (Título original: La nuit américaine)

lembrados em se tratando de metalinguagem. Em seu instigante livro “O filme dentro do filme”, Andrade nos apresenta com afinco um panorama evolutivo da metalinguagem no cinema, que nos faz repensar sua própria história, e a de todos os envolvidos em quaisquer partes do processo de produção e consumo deste meio polissêmico e pluricultural, seu percurso narrativo, suas inúmeras possibilidades e, também, seus limites.

Dentro deste meio, o filme *Dans la maison* (2013) me atraiu pelo fato de, dentre as recentes produções francesas, ter sido o filme que mais perpassou a minha mente e questionou a minha memória depois de deixar o cinema; me impressiona a sua capacidade de envolver o espectador na narrativa, o uso da metalinguagem em nível temático e estrutural (como veremos em breve) e seus personagens, encantadores por serem verossímeis. Iremos, então, fazer uma análise do filme e de seu material fonte, no intento de compreender melhor suas origens, influências e significados.

Para isso, dividimos o presente trabalho em três partes: a primeira delas discute conceitos fundamentais para a nossa análise – cinema, literatura, teatro e adaptação; a segunda trata de metalinguagem, dos autores das obras – informações relevantes de ambos, que alicerçam seus trabalhos em suas vivências, das obras em si e da relação que estabelecem, e por fim, a terceira parte diz respeito à relação que estabelecem com o público e sua recepção – essencial, visto que nas obras que analisaremos o próprio espectador é, diversas vezes, abordado e levado em consideração como referência para guiar a narrativa.

CAPÍTULO 1 — O cinema, a literatura e seus entremeios

Nos últimos anos, vários estudos vêm sendo conduzidos sobre o tema literatura e outras artes. Sendo um campo em franca expansão, pertencente aos estudos multidisciplinares, são muitas as áreas e as direções que podem ser seguidas ao adentrá-lo. Assim sendo, pretendemos, neste primeiro capítulo, discutir questões teóricas a respeito da relação entre cinema, literatura e teatro, bem como a efetiva transição de uma linguagem a outra: a adaptação.

1. 1. Cinema: a arte impura

O cinema, apesar de poder ser considerado uma forma artística recente (relativamente à escultura, literatura, pintura, dentre outras artes milenares, seculares), já dispõe de uma produção significativa em todo o mundo. Nascido, de certa forma, por acaso – pois os inventores do cinematógrafo[8], os irmãos Auguste e Louis Lumière, não conceberam até onde o cinema chegaria, acreditando apenas na sua capacidade de registro histórico e do cotidiano – numa tentativa visionária de criar espetáculos ilusionistas, utilizando de modo criativo o dispositivo de filmagem, Georges Méliès compreendeu a capacidade narrativa do cinema, realizando inúmeros curtas-mentragens, sendo o mais conhecido *Le voyage dans la lune* (1902). Durante sua história, o cinema foi e ainda é tão criticado quanto cultuado, em grande parte pela tendência a adaptar e fazer referências, além de ter toda sorte de influências, de obras literárias (além de outros materiais artísticos, culturais, sociais). Com relação a essa questão, Bazin coloca:

> O problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Se o cinema tivesse dois ou três milhões de anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. [...] O cinema é jovem, mas a literatura, o teatro, a música, a pintura são tão velhos quanto a história. Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas. (BAZIN, 1991, p. 84)

[8] Aparelho portátil que gravava, copiava e projetava pequenos filmes através de uma manivela que deslocava o rolo de filme e o expunha à luz.

Inicialmente, o cinema foi fortemente influenciado pela estética das artes visuais (principalmente da pintura) e cênicas (teatralidade). Os cineastas não tinham muita tecnologia e, muitas vezes, nem muito dinheiro para a realização de filmes. No entanto, a liberdade de criação era maior e a expectativa popular não era tão grande, já que não havia uma tradição a ser seguida ou em quem se inspirar (daí as influências notadas anteriormente) e o público ainda precisava ser conquistado. Além disso, os estúdios e produtoras ainda estavam começando a ser pensados e montados, e a questão mercadológica da indústria não estava consolidada, questão essa que em tempos atuais desenvolve um papel bastante complexo e às vezes supressor no que diz respeito à liberdade criativa, dentre outros aspectos das produções cinematográficas. Foi uma época de experimentação, de compreensão do que é o cinema e a *mis-en-scène*, e do desenvolvimento do que chamamos e reconhecemos hoje em dia como "cinema de autor"[9], como bem evidencia Bazin:

> Constatar que o cinema tenha aparecido "depois" do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano. O fenômeno cinematográfico não se desenvolveu de modo algum nas condições sociológicas em que as artes tradicionais subsistem. Seria o mesmo que dizer que o baile popular e o *be-bop* são herdeiros da coreografia clássica. Os primeiros cineastas extorquiram efetivamente seus bens da arte da qual iriam conquistar o público, ou seja, do circo, do teatro mambembe e *music-hall* que fornecerão, aos filmes burlescos em particular, uma técnica e intérpretes. (BAZIN, 1991, p. 85)

Na visão de Stam (1981), as relações que o cinema imbrica com outras artes apenas potencializam a sua capacidade de transmissão de ideias.

> O cinema é uma linguagem composta. Devido, precisamente, à virtude de suas diversas matérias de expressão – a fotografia sequencial, a música, o som fonético, o ruído. Além disso, o cinema "herda" todas as formas de arte a elas associadas. O cinema é uma linguagem rica e sensorialmente composta caracterizada pelo que Metz chama de "heterogeneidade códica", aberta a todos os tipos de simbolismo literário ou pictórico, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, a toda estética e ao jogo infinito das influências dentro do cinema, dentro de outras artes e, de um modo geral, dentro da cultura. O cinema pode incluir literalmente a pintura, a poesia e a música, ou evocá-los por metáforas através de imitação de seus procedimentos. (STAM, 1981, p. 56)

[9] Cinema de autor foi um conceito discutido por críticos, principalmente André Bazin e François Truffaut, da revista *Cahiers du Cinéma*, durante a década de 50. Está relacionado à produção cinematográfica que carrega a marca e as particularidades do cineasta como criador que busca contar uma história através do filme, rompendo, contudo, com as tradições do cinema comercial e das limitações impostas pelos estúdios. (TRUFFAUT, 1954); (BAZIN, 1957).

Faz-se relevante recordar que as vanguardas de arte moderna européias tiveram uma influência perceptível no cinema e em alguns cineastas particularmente, fato notório nas escolas cinematográficas[10] oriundas delas durante todo o século XX na Europa. Podemos então nos dar conta de que se nota a "necessidade de situar o filme na evolução das formas" (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 36) para compreendermos e analisarmos de forma mais clara e menos preconceituosa todos os processos que envolvem a sétima arte. Por já ter passado por diversas escolas, inúmeras influências e se reinventado tantas vezes, o cinema é evidentemente uma forma de arte colaborativa, multifacetada e referencial.

Sabemos que nem o cinema, tampouco a literatura são formas de arte e de expressão exclusivamente narrativas. Porém, neste trabalho, é este o ponto que nos é mais caro a ser explorado, no intuito de analisar como se apresenta uma narrativa metalingüística na linguagem audiovisual e na linguagem teatral. Amorim (2010) explica que

> Segundo Ray (2000)[11], os filmes se tornaram, por fatores sociais e históricos, quase que exclusivamente narrativas ficcionais. Lendo Noel Burch, Ray aponta que a necessidade de se alcançar a camada burguesa da população, camada esta com gosto conhecido pelo representacional, guiou as produções cinematográficas em direção aos romances e ao drama. (RAY *apud* AMORIM, 2010, p. 1731)

Tendo em vista este caráter narrativo que aproxima essas duas diferentes formas de representação, podemos dizer que

> A narrativa seria então aquela que contém uma história inventada ou fingida, fictícia, imaginada, resultado de uma invenção imaginativa, com ou sem intenção de enganar. A essência da ficção é, pois, a narrativa. Sendo até mesmo a narrativa baseada em fatos reais, apenas uma visão artística da realidade. (AMORIM, 2010, p. 1726)

Não há uma origem precisa da narrativa. Estima-se que tenha sido com o próprio aparecimento do ser humano e de sua inerente capacidade e vontade de contar histórias:

---

[10] A partir dos anos 1910, cresce uma enorme interação entre o cinema e as vanguardas artístico-literárias em alguns pontos da Europa, como na Alemanha e França. Diversos cineastas tiveram, como inspiração para a elaboração de seus filmes, as temáticas das vanguardas, com produções feitas seguindo movimentos como o expressionismo, futurismo, surrealismo, etc. (COSTA, 2003, p. 71-80)

[11] RAY, R. B. The field of "literature and film". In: NAREMORE, J. (org) **Film Adaptation**. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

> Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há, em primeiro lugar, uma variedade prodigiosa de gêneros distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomina, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade. (BARTHES, 2011, p. 19)

Podemos afirmar que, "finalmente, o cinema é uma linguagem com suas regras e suas convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra das personagens e a finalidade de contar histórias" (COSTA, 2003, p. 27).

1. 2. Literatura: uma apreensão

Ao debruçarmo-nos sobre o estudo da literatura e de sua história, damo-nos conta da existência de diversos conceitos de literatura, inclusive discrepantes entre si: "ao longo deste século [XX], assistimos não só a mutações dos modos de escrever história e de escrever história literária, mas a diversas vagas de críticas de diferentes formas de pensamento histórico no campo das ciências sociais através do tempo." (GUSMÃO, 1999, p. 51) Ainda segundo Gusmão, "a história literária não é apenas uma disciplina, mas, na sua própria evolução, um momento da história geral" (idem, p. 51). Faz-se relevante saber que

> A historicidade múltipla da *história*: *a)* uma vez que constitui uma tradição discursiva e disciplinar (institucionalizada) em processo de transformação; os discursos da *história*, os seus modelos operacionais, as suas estratégias, os seus protocolos, regras e configurações discursivas não permanecem as mesmas ao longo do tempo; *b)* no sentido em que essa tradição (não linearmente sequencial nem homogênea) e as suas mutações entram em correlação com outras tradições e mutações no universo histórico da cultura; *c)* na medida em que, como actividade de produção de sentido, ou de atribuição de sentido à experiência humana no tempo, ela faz parte da história que se fez, e que se faz. Certeau diz, precisamente sobre a «historicidade da história» [disciplina], que ela «implica o movimento que liga uma prática interpretativa a uma práxis social» (1974: 29). (GUSMÃO, 1999, p. 50)

É natural que não haja – e nem se faz conveniente haver – um consenso sobre o que é uma área do saber tão versátil, capaz de atravessar tempo, espaço, paradigmas. Dentre diversos acadêmicos, críticos, e estudiosos de literatura, várias visões são confrontadas, funções, questionadas e propósitos, discutidos com a finalidade de expandir a reflexão sobre a literatura, seus enlaces com outras artes e sua colocação no nosso cotidiano e vida. Segundo Barthes (1978), "todas as ciências estão presentes no monumento literário. É por isso que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas de que se declarem, é absolutamente, categoricamente, realista: ela é a realidade, isto é, o próprio brilho do real" (BARTHES, 1978, p. 18)[12].

Segundo o autor, a literatura é a prática de escrever, o que lhe interessa nela é "essencialmente, o texto, [...] o tecido dos significados que constitui a obra" independentemente de quem escreveu o texto, de seu engajamento político (ou do de seu autor) ou mesmo de seu conteúdo ideológico. O importante é a "responsabilidade da forma" (BARTHES, 1978, p. 17). Podemos associar sua visão de literatura como o "afloramento da língua em si" (idem, p. 16), com o poema Tecendo a manhã de João Cabral de Melo Neto:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.[13]

[12] As traduções contidas neste trabalho são de nossa autoria. No original: « Toutes les sciences sont présentes dans le monument littéraire. C'est en cela que l'on peut dire que la littérature, quelles que soient les écoles au nom desquelles elles se déclare, est absolument, catégoriquement, réaliste : elle est la réalité, c'est-à-dire la lueur même du réel. »

[13] MELO NETO, João Cabral de. **A Educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1966.

Fazer uma análise pormenorizada deste poema não é um dos objetivos deste trabalho. No entanto, fez-se interessante mencioná-lo, visto que é um meta poema e este é um trabalho que pretende analisar como se dá a metalinguagem em duas obras narrativas que se utilizam de linguagens distintas (audiovisual e teatral). Podemos relacioná-lo com a visão de literatura de Barthes, no sentido em que ele também reflete sobre o processo de escrita, processo esse que não se dá de forma isolada, mas, sobretudo, de forma construtiva dentro de uma coletividade.

> *Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (BARTHES, 1987, p. 83)

Veremos, mais adiante, que o autor da peça que analisaremos, Juan Mayorga, compartilha dessa visão de obra-não acabada e se utiliza, em seu texto, de várias referências para construí-lo, da mesma forma como o faz François Ozon o faz no cinema.

1. 3. Teatro e cinema: a ilusão da realidade

O teatro e o cinema são duas formas de arte que, apesar de apresentarem suas particularidades – cada uma sua linguagem única que lhe cabe – compartilham semelhanças e se influenciam mutuamente desde o início do século XX. Conforme nos esclarece Bazin,

> No princípio da heresia do teatro filmado, reside um complexo ambivalente do cinema frente ao teatro: complexo de inferioridade em relação a uma arte mais antiga e mais literária, que o cinema compensa com a "superioridade" técnica de seus meios, que se confunde com uma superioridade estética. (BAZIN, 1991, p. 132)

Com o passar do tempo, podemos ver o cinema crescer e revelar muitas de suas potencialidades através do diálogo com outras artes, ao invés de sucumbir à ideia de arte medíocre que se concebeu logo que se deu o seu surgimento.

Podemos perceber que "da mesma forma que, no cinema, todo espaço de tempo deve ser acompanhado por um ato concreto, ou, ao menos, por uma imagem do espaço, no teatro, todo espaço de tempo deve ser sustentado por uma expressão verbal" (BETTON, 1987, p. 109). Assim,

> Somos obrigados a constatar as relações íntimas entre o teatro e o cinema. Neste como naquele, encontramos, principalmente a partir de uns cinquenta anos, a influência de Freud e Pirandello: a importância do inconsciente, os mistérios da personalidade, as relações do real e do imaginário, etc. Os graves problemas relacionados à incomunicabilidade entre os seres, à impossibilidade de amor e de captar o Eu verdadeiro, os dramas da solidão em qualquer circunstância, da dificuldade de viver, do homem em sua infinita diversidade e mesmo da angústia diante da absurdidade da vida, podem ser encontrados em Salacrou, Anouilh, Adamov, Strindberg, Billetdoux, Beckett, Ionesco, Montherland, Camus, Lorca, Alberti, assim como em Antonioni, Fellini, René Clément, Bergman, etc. (BETTON, 1987, p. 111 e 112)

Notoriamente, o drama humano é caro a ambos, de maneira a se aproximar do espectador e da vida cotidiana[14], com o propósito da maior participação do espectador: no teatro, com a interação e no cinema, com a reflexão. No entanto, tecnicamente, seriam apresentados de formas diferentes:

> Na verdade, convencemo-nos de que esse conflito edipiano teria formas diferentes no palco e na tela principalmente porque: o teatro se beneficiaria da presença de duas atrizes (com receptividade máxima da liberação de suas forças psíquicas e físicas), mas o cinema pode oferecer *closes* de rostos torturados pelo sofrimento moral, algo que as maquilagens e os efeitos de sombra e luz não podem substituir. Cinema e teatro tocam-se e distanciam-se [...]. (idem, p. 112)

Portanto, "voltamos à ideia fundamental de que o cinema e o teatro são artes complexas e, sendo meios de expressão diferentes, só podem exprimir diferentemente as mesmas coisas, mesmo quando encontramos os temas mais comuns" (*idem, ibid*). Vemos, então, uma relação dialética e dialógica estabelecida entre essas formas de expressão artística, que se utilizam de artifícios diferentes para capturar o olhar do público, que têm uma diferente

[14] O teatro começa a perseguir tal prerrogativa a partir do século XX, é importante relembrar que ele já foi, durante muitos séculos, uma forma artística de um público majoritariamente de classe alta (elite) e que prezava majoritariamente a representação de um mundo distante do de seu público.

receptividade desse olhar, mas que possuem em comum essa mesma busca de entreter, questionar e "flagrar o movimento" (BARROS, 2007, p. 10)[15] seja de culturas, ideias, imagens, histórias, lugares, paisagens, pessoas etc, até onde a imaginação e a realidade permitirem.

1. 4. Adaptações: algumas questões pertinentes

As adaptações cinematográficas vêm ganhando cada vez mais espaço ao decorrer da história do cinema. Na indústria cultural, nos dias de hoje, há adaptações de *graphic novels*, histórias em quadrinho, *video games*, mas principalmente de livros, especialmente (mas não apenas) de romances – dos *best sellers* a obras ainda pouco conhecidas do público, apostando no filme também como uma ferramenta para a divulgação da obra (não apenas como um produto a ser consumido por um público que já tem conhecimento e apreço por uma determinada história). Além disso, releituras de clássicos literários em diferentes formatos vêm se popularizando com o intuito de apresentar histórias já consolidadas no imaginário coletivo[16] em uma linguagem mais familiar às novas gerações. Como afirma Curado,

> A literatura e o cinema constituem dois campos de produção sígnica distintos cuja relação pode se tornar possível em razão da visualidade presente em determinados textos literários, permitindo sua transformação em películas. Isso implica afirmar que a literatura serve de motivo à criação de outros signos e coloca em jogo, não só a linguagem dos meios, mas também os valores subjetivos, culturais, políticos do produtor da película. (CURADO, 2007, p. 101 e 102)

Curado prossegue distinguindo a forma de se apreender a linguagem de cada meio, indicando que deve ser "apreciada de acordo com os valores do campo no qual se insere e não em relação aos valores do outro campo" (JOHNSON[17] *apud* CURADO, 2007, p. 102).

Não é frutífero julgar quão fiel ou próxima ficou a adaptação de uma obra original, visto que tal comparação tende a não compreender de maneira eficiente o mecanismo do qual

---

[15] BARROS, Antonio Claudio da Silva. **A literatura na tela grande**: obras de Rubem Fonseca adaptadas para o cinema. 99 p. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade de Brasília, 2007.

[16] Imaginário coletivo: conjunto de símbolos, conceitos, memória e imaginação de um grupo de indivíduos pertencentes a uma comunidade. Muitas vezes, essas representações da realidade podem ultrapassar as circunstâncias do mundo real, adquirindo a força e a beleza do mito e se tornando ícones de uma era, na história de um povo.

[17] JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas. In: PELLEGRINI, Tânia et all. (2003) **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural.

lança mão o(s) autor(es) dos diferentes tipos de narrativa para contar uma história. Além disso, não podemos ter certeza das intenções do(s) autor(es) com relação ao material fonte, ou seja, o que buscam com o produto final: uma versão mais moderna, tradicional ou apenas uma criação livre baseando-se em aspectos específicos da obra a ser adaptada. Sobre isto, Stam afirma que "a mediocridade de algumas adaptações e a parcial 'persuasão' da fidelidade não deveriam levar-nos a endossar a fidelidade como um princípio metodológico" (STAM, 2008, p. 20). Stam ainda corrobora com essa visão ao afirmar que "na realidade, podemos questionar até mesmo se a fidelidade estrita é *possível*. Uma adaptação é *automaticamente* diferente e original devido à mudança do meio de comunicação" (STAM, 2008, p. 20).

Conforme Bazin (1991), "a função do crítico não é trazer numa bandeja de prata uma verdade que não existe, mas prolongar o máximo possível, na inteligência e na sensibilidade dos que o lêem, o impacto da obra de arte" (BAZIN, 1991, p. 6). Não há sentido embasar uma crítica meramente em julgamentos de valor, sem haver um esforço em compreender a construção de um novo texto a partir da desconstrução de um material fonte, porque

> Isso [a adaptação], para Metz (1980), é a combinação de registros significantes distintos, norteados por significados subjacentes. Assim como outros estudiosos, Metz defende ainda, que, na leitura de um livro, o processo de transformação das palavras em imagens cabe ao leitor, pois o texto escrito possibilita a construção de figuras dentro de um processo seletivo individual. No cinema, entretanto, tal função cabe à equipe que, sob a coordenação do diretor, faz a passagem do texto escrito para o cinematográfico, respeitadas as singularidades de cada meio. (METZ *apud* CURADO, 2007, p. 108 e 109)

Fazendo uma concisa, mas pertinente comparação para começarmos a investigar e compreender as particularidades destes diferentes textos, é interessante observar que

> Para Mitry (2002), o cinema é contrário à literatura: enquanto esta se organiza no mundo, aquele é o mundo que se organiza em uma narrativa. Indiferentemente ao nome que se dê ao transpor o texto literário para o cinematográfico, é fato que as películas partem da palavra para se redimensionarem em imagens. (MITRY[18] *apud* CURADO, 2007, p. 105)

[18] MITRY, Jean (2002) In: ANDREW, James Dudley (2002). **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Continuando a citar Mitry, “temos de sentir o cerne de cada criação [...] porque a literatura nos faz sentir o mundo de modo abstrato, por meio de palavras e figuras do discurso’, ao passo que o cinema ‘é um processo de percepção bruta”. (MITRY, p.167 *apud* CURADO, 2007, p. 104). Podemos então concluir que, “dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da ‘fidelidade” (STAM, 2008, p. 21).

Corroborando com este pensamento, é possível salientar que

> Para Barthes (*apud* Naremore, 2000) adaptar seria uma forma de analisar ou ler a obra literária e isso não a define como inferior ao seu texto-base pela capacidade plurissignificativa das obras literárias, sendo possíveis infinitas adaptações geradas a partir de uma mesma fonte. Essa visão remete a ideia de reconhecimento-compreensão, acresentando-se o movimento (re)interpretação-(re)criação. Seria um filme adaptado, assim, uma leitura do texto literário, construído sobre sentidos elencados por leitores do texto-base, ou ainda em (co)construção com a própria arte cinematográfica, sendo o filme realizado a partir dessas leituras, permitindo ainda novas interpretações, novos sentidos a serem construídos pelo público expectador. (AMORIM, 2010, p. 1733 e 1734)

Somado a isso, devemos saber que

> A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda a história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação, neste sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos. (STAM, 2008, p. 24)

É partindo dessas perspectivas que temos a intenção de analisar as obras *El Chico de la última fila* (2006) de Juan Mayorga e *Dans la maison* (2012) de François Ozon, sendo este último um “hipertexto”[19] do primeiro.

[19] Citando Stam (2008, p. 21 e 22): A hipertextualidade parece ser particularmente produtiva no que tange à adaptação. O termo se refere à relação entre um determinado texto, que Genette denomina “hipertexto” e um outro anterior, o “hipotexto”, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou amplia.

CAPÍTULO 2 — *Dentro da casa*: metalinguagem e a arte de contar histórias

Em seu ensaio *Littérature et méta-langage*, Barthes elucida do que se trata a metalinguagem:

> A linguagem-objeto é o próprio material que é submetido à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial na qual se conduz esta investigação. Assim – e está aqui que o papel da reflexão lógica – eu posso expressar em uma linguagem simbólica (metalinguagem) as relações, a estrutura de uma língua real (linguagem-objeto). (BARTHES, 1964, p. 110)[20]

Podemos entender a metalinguagem como reflexo e reflexão da própria escrita. Reflexo porque, de alguma forma, esta volta o olhar para si mesma – e não para um objeto ou sujeito externo. Reflexão, pois, através deste olhar, começa então a se pensar em si (literariamente, não através do prisma histórico, sociológico ou de outra ciência social). Corrobora com esta ideia este intrigante trecho do mesmo ensaio:

> Onde a busca de uma metalinguagem se define, em última instância, como uma nova linguagem-objeto, o que se segue na nossa literatura, há cem anos, é um jogo perigoso com a sua própria morte, isto é, uma maneira de vivê-la: ela é como aquela heroína raciniana que morre por se conhecer, mas vive para se encontrar (Eriphile em *Iphigénie*). (idem, p. 111)[21]

Esse conceito de jogo de morte e vida tem uma íntima relação com o filme que iremos analisar em breve neste trabalho.

No cinema, segundo Andrade (1999), a metalinguagem pode estar presente no nível temático, "podendo ser considerado simplesmente uma auto-referência" (ANDRADE, 1999, p. 17) e também no nível estrutural:

---

[20] No original: « Le langage-objet, c'est la matière même qui est soumise à l'investigation logique ; le méta-langage, c'est le langage, forcément artificiel, dans lequel on mène cette investigation. Ainsi – et c'est là le rôle de la réflexion logique – je puis exprimer dans un langage symbolique (méta-langage) les reations, la structure d'une langue réelle (langage-objet). »

[21] No original: « Où la recherche d'un méta-langage se définit en dernier instant comme un nouveau langage-objet, il s'ensuit que notre littérature est depuis cent ans un jeu dangereux avec sa propre mort, c'est-à-dire une façon de la vivre : elle est comme cette héroïne recinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher (Eriphile dans Iphigénie). »

> Estes filmes explicitam o discurso, utilizando o próprio discurso para isso, dando ao espectador a noção de um filme sendo realizado, incluindo-se também o chamado "filme dentro do filme" [...] referido como "metalinguagem na estrutura", em que se faz referência ao próprio código cinematográfico, uma vez que metalinguagem no cinema é a própria linguagem cinematográfica falando de si; não é o cinema falando do cinema — o que remeteria à "linguagem-objeto". (ANDRADE, 1999, p. 17)

Nas obras que são objeto deste trabalho, veremos que ambos os tipos estão presentes, pois há uma narrativa dentro de uma narrativa, ambas embebidas em referências artísticas, sugerindo uma narrativa de moldura[22] (MEDEIROS, 2012). Pode-se dizer também que

> A metalinguagem permite que o público experimente, ainda que de forma imaginária, do processo de construção da narrativa. Dessa forma, a utilização desse recurso propicia um 'jogo' mais aberto e, de certa forma, mais democrático com o espectador — uma vez que explicita suas próprias regras. Segundo Umberto Eco[23]: 'O prazer do leitor consiste em encontrar-se mergulhado em um jogo do qual se conhecem as peças e as regras, e mesmo o desfecho fora algumas variações mínimas'. (ANDRADE, 1999, p. 67)

No entanto, o filme de que vamos falar subverte este jogo metalinguístico já, de certa forma, estabelecido e, por vezes, nos deixa em dúvida sobre a ocorrência de certos acontecimentos, o que é seu propósito: de nos fazer questioná-lo e interpretá-lo a nossa maneira.

2. 1. Os autores: um breve olhar sobre Juan Mayorga e François Ozon

Juan Mayorga (Madrid, 1965) é um dos dramaturgos espanhóis contemporâneos mais premiados e traduzidos da Espanha nas últimas décadas. O autor conta com uma vasta produção teatral de mais de 30 peças, que já foram traduzidas e representadas em vários

---

[22] Além de sua função interna na composição da obra literária, a narrativa moldura serve também como procedimento retórico que empresta um caráter mais intenso, uma atmosfera de verossimilhança ao narrado, além de estabelecer uma provocação à curiosidade do leitor. Este, estimulado pela introdução de uma moldura particularmente verossímil, logo se tornaria refém, e, hipnotizado pela situação, ficaria apregoado à narrativa como rei que posterga a condenação do próprio príncipe ou de Sherazade, por amor ao relato que não tem fim ("Pois estas mil e uma estórias desenhavam, no seu modo de organização, o próprio curso da história da estória, nestas estórias que se seguiam, noite após noite, contadas por Sherazade [ou Sheherazade] que, assim, ia distraindo o rei que a condenara à morte". Cf. GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Ática, 1991, p. 6). MEDEIROS, Constantino Luz de. **As Faces de Janus**: Um olhar sobre a narrativa de moldura como procedimento literário. Palimpsesto, n° 14, p. 1-15, 2012.

[23] ECO, Umberto. James Bond: uma combinatória narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976. p. 158.

países. Segundo Spooner (2013), ele faz parte da chamada *Generación Bradomín*[24], "jovens dramaturgos espanhóis que começam a escrever durante a Transição democrática" (SPOONER, 2013, p. 9)[25]. Mayorga recebeu o referido prêmio por sua primeira obra, *Siete hombres buenos*, em 1989. Pela obra que aqui analisaremos, *El Chico de la última fila* (2006), recebeu dois prêmios: *Telón Chivas* em 2007 e *Max*, de melhor autor, em 2008. De acordo com a estudiosa, o autor não se deixa acomodar pelo sucesso, ele

> Faz parte dos dramaturgos que [...] escrevem "contra o mundo" no sentido em que ele coloca em evidência verdades que *desconfortam*, retomando uma expressão de Roland Barthes[26]. O sucesso não o conduz à confortável reprodução do mesmo com o objetivo de agradar o público, mas, ao contrário, a uma permanente retomada de sua própria escritura e da visão do mundo que ela transparece. A problemática conservação/renovação, impregnada em sua escrita dramática, nutre as reflexões filosóficas de Juan Mayorga, como testemunha o título de sua tese de doutorado: Revolução conservadora e conservação revolucionária. (SPOONER, 2013, p. 10)[27]

Pode-se constatar que "esse movimento dialético já está presente na concepção do processo de escritura e reescritura do nosso dramaturgo" (*idem, ibid*)[28]. Prosseguindo na leitura de Spooner (2013), vale à pena mencionar que Mayorga não considera suas obras acabadas, ele as reescreve mesmo já as tendo cedido a um diretor que irá encená-las, repensando a figura autoral e considerando que os leitores, inclusive o diretor, são co-autores de sua obra.

> Mesmo que a representação de uma de suas peças entre em contradição com a sua própria leitura de seu texto, confortável ou, ao contrário, colocando em questão sua própria visão da peça, isso faz parte das regras do jogo, o teatro sendo para ele o lugar por excelência da representação das imagens em tensão, do paradoxo. Nesse espaço dialético, a obra dramática vê o dia e evolui como um organismo vivo destinado a avançar de mãos em mãos e a evoluir com o contato da cena e do

[24] O prêmio *Marqués de Bradomín* foi criado em 1984 pelo governo espanhol com o intuito de descobrir jovens dramaturgos espanhóis que apostassem na busca de novas linguagens teatrais.
[25] No original: « jeunes dramaturges espagnols qui commencent à écrire pendant la Transition démocratique. »
[26] BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Paris : Seuil, 1970, p. 22.
[27] No original: « fait partie des dramaturges qui [...] écrivent « contre le monde » en ce sens qu'il met en scène des vérités qui *déconfortent*, pour reprendre une expression de Roland Barthes. Le succès ne conduit pas pour lui à la confortable reproduction du même dans un but de plaire au public, mais en revanche à une remise en question permanente de sa propre écriture et de la vision du monde qui y transparaît. La problématique conservation/rénovation, dont son écriture dramatique est imprégnée, nourrit les réflexions philosophiques de Juan Mayorga, comme en témoigne le titre de sa thèse doctorale : *Revolución conservadora y conservación revolucionaria*. »
[28] No original: « Ce mouvement dialétique est déjà présent dans la conception du processus d'écriture et de reécriture de notre dramaturge. »

público. Os textos de Mayorga dialogam no palimpsesto da literatura universal com os outros autores do passado, de quem ele reivindica uma herança, mas também com os seus próprios leitores e espectadores (sejam profissionais – diretores, cineastas, críticos de teatro – ou não). (SPOONER, 2013, p. 10)[29]

François Ozon, diretor parisiense nascido em 1967, é, desde pequeno, um entusiasta de cinema, fato que se percebe facilmente pelas referências culturais e intertextos que seus filmes estabelecem, transparecendo cinefilia. Estudou cinema na *Université de Paris I* e direção na *La Fémis*. Depois de seis anos filmando curtas-metragens, que receberam certa notoriedade no meio cinematográfico, começou a filmar também longas-metragens, trabalhando com diferentes gêneros cinematográficos. Dentre eles, o musical *8 femmes* (2002), o *thriller Swimming Pool* (2003), a comédia de época *Potiche* (2010), o suspense que analisaremos nestre trabalho *Dans la maison* (2013), dentre outros. Seu estilo tem forte influência do cinema europeu da Europa do pós-guerra, momento em que se configura a "modernidade cinematográfica" de acordo com Deleuze[30] *apud* Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 34).

Como apontam Vanoye e Goliot-Lété (idem, p. 23), "o cinema da modernidade européia, de Jean-Luc Godard a Wim Wenders e a Léos Carax, é um cinema de cinéfilos, que integram em suas obras painéis inteiros da história do cinema através da prática da citação, do pastiche ou da paródia". Além da influência dos cineastas da *Nouvelle Vague*[31], podemos notar algumas semelhanças com Almodóvar (frequentemente notada pelo público através de personagens femininas e estética *kitsch*[32]). Outras grandes influências do diretor são Billy

[29] No original: « Si la mise en scène ou l'interprétation de l'une de ses pièces entre en contradiction avec sa propre lecture de son texte, confortant ou au contraire remettant en question sa propre vision de la pièce, cela fait partie des règles du jeu, le théâtre étant pour lui le lieu par excellence de la mise en images de la tension, du paradoxe. Dans cet espace dialectique, l'œuvre dramatique voit le jour et évolue comme un organisme vivant destiné à cheminer de mains en mains, et à évoluer au contact de la scène et du public. Les textes de Mayorga dialoguent dans le palimpseste de la littérature universelle avec les auteurs du passé dont il revendique l'héritage, mais aussi avec ses propres lecteurs et spectateurs (qu'ils soient professionnels – metteurs en scène, cinéastes, critiques de théâtre – ou non). »

[30] Gilles Deleuze, L'image-temps, Editions de Minuit, 1985.

[31] *Nouvelle Vague*: movimento cinematográfico que reverberou em todo o cinema mundial; surgiu com vários críticos da revista Cahiers du Cinéma, assumindo a cadeira de diretor, com a proposta de fazer filmes que rompessem com o tradicionalismo do cinema comercial e revigorassem a forma de se fazer cinema. Eles reivindicavam trazer o poder de criação para o diretor e revitalizar as técnicas de filmagem, defendendo o cinema de autor e a ideia da 'câmera-caneta' (*camera-stylo*), onde o diretor teria a mesma liberdade e autonomia para 'escrever' o seu filme que um ensaísta, estabelecendo uma forma narrativa com muitos recursos literários e uma dinâmica totalmente nova. Os diretores mais importantes do movimento foram François Truffaut e Jean-Luc Godard. (COSTA, 2003, p. 114-123)

[32] *Kitsch*: conceito estético muitas vezes associado ao brega, ao produto popular que se passa por arte refinada. Pode ser associado aos produtos baratos que imitam peças de arte, exageram nos elementos da sua linguagem visual ou verbal, ou mesmo produtos que são deslocados de sua função original. (SÊGA, 2010, p. 55)

Wilder, Douglas Sirk e o diretor de cinema e teatro alemão Rainer Fassbinder (um dos representantes do novo cinema alemão 60-70), de quem adaptou uma peça: *Gouttes d'eau sur sur pierres brûlantes* (2000).

Algumas características do cinema moderno apontadas pelos autores (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 35 e 36) se encontram muito presentes na obra de Ozon: "narrativas mais frouxas, [...] comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, finais às vezes abertos ou ambíguos", "personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica)", "procedimentos visuais ou sonoros que confundem as fronteiras entre subjetividade (do personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações, fantasias [...], manipulações temporais que produzem no espectador efeitos de confusão entre presente, passado e tempo imaginário (Resnais)" e "uma certa propensão à *reflexividade*, isto é, a falar de si mesmo (do cinema, dos filmes, da representação e das artes, das relações entre a imagem, o imaginário e o real, da criação) [...] Daí o gosto pronunciado pelas citações diretas (filme no filme), ou indiretas (sequências inspiradas em outras sequências)". Aventurando-se em diversos gêneros cinematográficos – e muitas vezes fazendo um *mélange* entre eles, encontramos em seu cinema muitos elementos já familiares ao público de cinema apresentados com uma nova abordagem, como bem expõem Vanoye e Goliot-Lété:

> Os cineastas herdam, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plagiam, desviam, integram as obras que precedem as suas. Alguns elementos fílmicos que se acreditava ultrapassados, desaparecidos, foram retomados [...], mas em contextos diferentes, as formas e as significações sendo, com isso, automaticamente renovadas. [...] Em outras palavras, as formas cinematográficas constituem-se num fundo cultural no qual os cineastas se inspiram". (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 36 e 37).

Seguindo este pensamento, é importante frisar que

> O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não-verbal, elitista ou popular. Os filmes de um realizador como Godard ou Raul Ruiz só fazem ampliar esta noção do artista como orquestrador das mensagens lançadas por todas as séries – literárias, pictóricas, musicais, cinematográficas, publicitárias, etc. (STAM, 2000, p. 75)

E é dessa forma, dialógica, como orquestrador de mensagens de diversas séries, que François Ozon produz seu trabalho. A temática de seus filmes revolve crises pessoais,

questionamentos morais, subversão de relacionamentos e de padrões sociais, e coloca em xeque a noção de ficção e realidade, explorando e revelando pouco a pouco as fragilidades e as virtudes de seus personagens, de forma a envolvê-los (e também o espectador) em um labirinto no qual cada um, com uma perspectiva diferente, encontra uma saída diferente. Não existe um único caminho ou uma saída certa, o convite que Ozon nos faz é trilharmos a nossa própria trajetória a partir de um caminho que ele nos apresentou. Em *Dans la maison* (2012) não é diferente.

2. 2. *El Chico de la última fila* e *Dans la maison*: uma análise pontual dos metatextos

O texto *El Chico de la última fila* (2006)[33] se trata de uma peça teatral publicada em francês com o título *Le garçon du dernier rang* pela *Éditions Les Solitaires Intempestifs, Coll « Mousson d'été »* (2008). A peça conta a história de Claudio, um rapaz dotado para matemática e Germán, um professor de literatura frustrado com a falta de interesse de seus alunos. Corrigindo redações, chega a uma que desperta seu interesse prontamente, a de Claudio. Esse estudante, que sempre se senta na última fileira, conta como passou o fim de semana na casa de um amigo, Rafa, que o ajuda com matemática e seu amigo, por sua vez, o ajuda com filosofia. Claudio é um garoto que se destaca dentre todos, tanto pela qualidade, quanto pelo conteúdo de seu texto: narrando a ida à casa de seu colega Rafa, Claudio encanta seu professor Germán e desconserta a esposa dele, Juana. Progressivamente, desvendar o mundo interno daquela família em sucessivos trabalhos fascina Germán e preocupa sua esposa, Juana. Através dos textos de Claudio e das reações dos personagens, vamos conhecendo as intimidades das duas famílias e como Claudio intervém nessas relações.

Os diálogos travados entre Germán e Claudio discutem que caminhos os textos dele devem seguir, em termos literários, a partir da visão que tem da família. Por exemplo quando Germán faz uma crítica com relação às listas: listas de remédios, listas de gente no parque e Claudio lhe responde que aprendeu lendo *Suave es la noche* de Scott Fitzgerald (MAYORGA, 2006, p. 39).

Este texto diz muito sobre a vivência de seu autor, Martín Lago nos apresenta um pouco de sua trajetória: graduou-se em filosofia e matemática em 1988. Depois disso, começou a lecionar matemática, mas começou também a sua formação como escritor e, pouco

[33] Essa peça foi traduzida em francês por Yves Lebeau e representada na França por Jorge Lavelli em 2007 (SPOONER, 2013, p. 51).

a pouco, foi se inserindo no mundo da dramaturgia, tendo estudado com vários mestres do teatro. Anos depois, em 1997, obteve seu doutorado em filosofia. Entre 1997 e 2004, lecionou Dramaturgia e Filosofia na *Real Escuela Superior de Arte Dramático* de Madrid, além de ter feito oficinas de dramaturgia e dado conferências sobre teatro e filosofia em diversas cidades (MARTÍN LAGO, 2011, p. 33).

Podemos ver então, imbuídas em seus personagens e em suas referências, sua experiência de vida, como aluno, professor, entusiasta de arte, filosofia, literatura, matemática e, inequivocamente, como escritor. Podemos deduzir que toda essa vivência intelectual lhe colocou reflexões acerca de seu ofício como escritor, que inevitavelmente se refletiram em seu trabalho teatral, por vezes filosófico e metalinguístico, mas nunca enfadonho ou arbitrariamente referencial. Aliás, se há uma característica marcante no autor é a sensibilidade de tratar de assuntos sérios, mas de não levá-los tão a sério, muitas vezes até provocando um sutil riso irônico.

Temos, em *El Chico de la última fila*, mais um texto metalinguístico de Juan Mayorga. Segundo Spooner (2013), a metatextualidade e a transtextualidade são recursos freqüentemente utilizados pelo autor, influenciado por muitos dramaturgos, escritores e filósofos, encorporando-os em sua própria escrita (SPOONER, 2013, p. 167) – fato que podemos notar pelas referências a Cervantes, Dostoievsky, Hesse, Kafka, Poe, Verne assim como a Hegel, Kant, Platão, Santo Agostinho, Sêneca, Sócrates (dentre outros).

Conforme afirma Spooner (2013),

> A dimensão metaliterária e metateatral dessa peça introduz uma distância entre o receptor e a ação dramática – esta se desenvolve sob seus olhos. Mas na obra de Mayorga a distância é requestionada, porque as fronteiras entre a realidade e a ficção são violadas. De fato, através do diálogo e da relação entre o professor Germán e seu aluno Claudio, o dramaturgo representa o sinuoso e polêmico processo de escrita e de criação dos personagens de ficção, que interagem perigosamente com os personagens reais. Assim a distanciação brechtiana é justaposta a uma confusão realidade/ficção tendo como objetivo lembrar que certamente a ficção é um artifício, mas que pelas perguntas que nós nos fazemos, pela nossa maneira de observá-la, nós podemos torná-la real. Nessa peça, o espectaledor se torna em alguma medida um *voyeur*, porque ele também conhece a casa dos Rafa, sem ser visto, e percebe a realidade através do olhar e da escrita de Claudio. A ficção do jovem aspirante a escritor se sobrepõe àquela de Mayorga e incita o espectaledor nesse trajeto

> metaliterário desenfreado que não sabemos aonde vai nos levar. (SPOONER, 2013, p. 193 e 194)[34]

Partindo da mesma premissa da peça espanhola, o filme *Dans la maison* (2012) conta a história de Claude Garcia, um tímido estudante de 16 anos e Germain, um professor de literatura frustrado com a notória falta de interesse de seus alunos. Claude chama a atenção de Germain ao se destacar na avaliação de um dever de casa – quando se nota seu talento para escrever, despertando assim em Germain o interesse em ajudá-lo a melhorar sua habilidade de redação. No entanto, o tema dos textos de Claude versa sobre as intimidades da vida pessoal de outro colega de classe, Rapha, e de sua família. Mesmo assim, rapidamente, Claude se torna o *protegé* de Germain, que o aconselha e apresenta a ele várias obras literárias de forma que ele tenha referências a fim de desenvolver seu estilo de escrita. No estreitamento dos laços entre mestre e aluno, começam a surgir contundências e problemas que vão afetar e, de certa maneira, remodelar todos os personagens dessa trama.

Na medida em que as narrativas de Claude se desenvolvem, começam a afetar a vida de seu colega, Rapha, e até mesmo a de Germain. O filme foca no relacionamento entre professor e aluno: mostrando que o aprendizado é uma via de mão dupla e evidenciando, aos poucos, o quanto eles são parecidos e o quanto decidem arriscar para satisfazer um sentimento urgente de quebrar a monotonia mundana através da ficção. A vida ao redor deles não os encanta tanto quanto a narrativa, que é tão poderosa que consegue sugá-los por inteiro, colocando-os em situações de perigo.

Podemos reparar em uma certa semelhança do filme com Teorema (1968) de Pasolini, onde encontramos a mesma temática num movimento inverso. Neste filme, temos uma família infeliz e desestruturada que recebe a visita de um completo estranho que se instala na casa e passa a se relacionar com cada membro. O impacto de seu envolvimento com a família acaba por sanar as doenças que afetavam cada membro ou, ao menos, as tornam vísiveis para eles, o que permite que se libertem de seus conflitos internos.

---

[34] No original : « La dimension méta-littéraire et méta-théâtrale de cette pièce introduit une distance entre le récepteur et l'action dramatique – celle-ci se déroulant sous ses yeux. Mais chez Mayorga la distance est remise en question, car les frontières entre réalité et fiction sont bafouées. En effet, à travers le dialogue et la relation entre le professeur Germán et son élève Claudio, le dramaturge met en scène le sinueux et polémique processus d'écriture et de création des personnages de fiction, qui interagissent dangereusement avec les personnages réels. Ainsi la distanciation brechtienne est juxtaposée à une confusion réalité/fiction ayant pour but de rappeler que, certes la fiction est un artifice, mais que par les questions que nous nous posons, par notre manière de l'observer, nous pouvons la rendre réelle. Dans cette pièce, le spectalecteur devient en quelque sorte un voyeur, car il s'introduit lui aussi chez les Rafa, sans être vu, et perçoit la réalité à travers le regard et l'écriture de Claudio. La fiction du jeune écrivain en herbe se superpose à celle de Mayorga, et entraîne le spectalecteur dans cette course méta-littéraire effrénée dont on ne sait où elle va nous conduire. »

> A provocação, em Pasolini, tem quase sempre uma orientação pedagógica: provocar não só no seu significado estrito de desafiar as pessoas, mas também no significado de produzir novas questões ou produzir novos sentidos para as velhas questões. (GEADA, 1985, p. 42)

Já em *Dans la maison*, Claude é uma espécie de intruso que vai se infiltrar na vida da família Rapha e na de Germain com intenções ambíguas, causando, ou catalisando, um processo de mudança em todos os personagens.

Há dois conceitos que permeiam o filme: voyeurismo e o jogo metalinguístico, este se estabelece através daquele. É pela curiosidade de Claude e seu prazer em observar os outros de tão perto, assim como Germain – que o incentiva e encontra em si também essa essência do *voyeur*[35] – que temos a história, de certa forma um filme, dentro do filme.

Com relação ao *voice over*[36], aqui, ele é não apenas uma forma de inserir um narrador, mas a própria leitura de um texto proposto dentro da narrativa, além de haver cenas em que há a própria inserção da mente de Germain nos textos do Claude e a interação com eles, criando uma forma interessante de usar o voice over pra colocar o espectador dentro dessa jornada que é a leitura dos textos de Claude.

Segundo os conceitos de Andrade (1999), o filme apresenta a metalinguagem num nível temático pelas referências à Hitchcock e Pasolini – além das referências literárias (Flaubert) e visuais (Klee); e também apresenta a metalinguagem num nível estrutural, ao mostrar uma narrativa que se desenvolve dentro do filme em paralelo à primeira história a que fomos apresentados. Analisando os personagens, podemos ver em Germain uma pessoa que questiona as normas, que tem dificuldade em aceitar a realidade como ela é e que encontra refúgio no prazer do texto, sua verdadeira paixão, mas que não sabe até que ponto isso pode prejudicá-lo. Possivelmente, o desprazer e o tédio que sente em sua vida sejam tão grandes que o tenham feito perder a noção dos limites. Ele não possui um mau caráter, mas faz coisas que alguém que possui um mau caráter faria para satisfazer os seus desejos. Da mesma forma, pensando apenas em seus desejos, já não é tão companheiro de Jeanne, que luta para voltar a estabelecer uma conexão com ele. Ele se sente deslocado na escola, tanto que vê em Claude sua última esperança pra tornar o investimento na profissão algo que valha a pena.

---

[35] *Voyeur*: definido como a pessoa que tem prazer ao observar práticas íntimas de outras pessoas. No cinema, o conceito foi usado de maneira alegórica no filme Janela Indiscreta (1954), de Alfred Hitchcock, levantando a perspectiva de que o próprio ato de assistir a um filme é uma prática *voyeur*, pois o espectador observa sem ser observado. (STAM, 2013, p. 191)

[36] *Voice over*: recurso narrativo bastante utilizado na linguagem cinematográfica, geralmente apresentando um narrador que não é visto em cena ou um personagem expressando pensamentos que não são ditos por ele.

Jeanne, por sua vez, em crise com a sua profissão e desacreditada da arte de forma geral, não encontra em Germain um companheiro que se importe com ela, com suas vivências, com suas necessidades e vontades. Sentindo-se e frustrada, mas ainda assim forte, Jeanne decide deixá-lo por um fato que o filme não mostra – Germain dizendo a Claude que eles não têm filhos porque ela é estéril (podendo ser uma mentira), mas que foi apenas a gota d'água de um copo que já vinha enchendo há muito tempo.

Esther, com quem Jeanne se compara no fim do filme, é uma mulher que parece se encontrar em uma sorte de crise quieta. Entediada por sua vida, mas incapaz de largá-la, sonha com mudanças em sua carreira, em sua casa, em seu casamento. Entretanto se sente impotente, não sabe bem o que fazer. Podemos dizer, em uma possível leitura, que é uma personagem que apresenta uma nuance de *Madame Bovary*[37].

Rapha père é um típico pai de família, que frequentemente tinha aborrecimentos com seu chefe, não sentia que tinha o reconhecimento que merecia no trabalho e por isso se sentia menosprezado.

Rapha fils, um adolescente de classe média, afável, sem muita complexidade aparente, mas ainda em processo de descoberta de si mesmo.

Claude também é um personagem deslocado, de uma certa maneira, um invasor. Notavelmente abalado pela falta de estrutura familiar – o abandono da mãe e a responsabilidade de cuidar de seu pai, não o contrário – é possível reparar uma fragilidade, uma parte de si que ainda se questiona como e porque isso aconteceu, que parece ainda traumatizada. Apesar disso, ele não deixa transparecer tal imagem. O fato de ter um lar disfuncional, sem amor dos pais, faz com que ele se encante pela imagem da família "normal" e desenvolva essa obsessão pela família Rapha. Isso é visto numa das primeiras cenas do rapaz na casa dos Rapha, que enquadra Claude observando o retrato de família e destaca seus anseios ambíguos, ao chamar o quadro de "sagrada família" e indicar que um dragão chinês irá devorá-los, como se projetasse a raiva que possui de uma família feliz. De certa maneira, ele encarna o dragão que irá devorar e destruir a família.

[37] Romance francês do século XIX escrito por Gustave Flaubert cuja protagonista (homônima ao título) se sentia profundamente entediada e frustrada em seu casamento.

2. 3. Do teatro ao cinema: uma análise da tradução intersemiótica

Uma tradução intersemiótica é aquela feita de um meio a outro, entre campos signícos distintos. Entretanto,

> Segundo Plaza[38] (2001, p. 18), qualquer pensamento é necessariamente tradução: "Quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente à consciência, sejam imagens, sentimentos ou concepções (que, aliás, já são signos ou quase-signos) em outras representações que também servem como signos". Este autor segue as reflexões de Peirce para quem um conhecimento imediato não é possível, já que não há conhecimento sem antecedentes de outros pensamentos. (PLAZA *apud* SOUZA, 2009, p. 55)

Seguindo este pensamento, Souza afirma que "o signo é então mediação, enraizado numa comunidade e a linguagem, sendo dialógica, é social" (SOUZA, 2009, p. 55 e 56).

O autor da peça que analisamos contribui também com um conceito importante relativo à tradução:

> Segundo Mayorga, adaptar um texto retorna à ideia de traduzir: "O adaptador é um tradutor. Adaptar um texto é traduzi-lo. Essa tradução pode ser feita entre duas linguagens ou dentro de uma mesma linguagem. A tradução se faz, em todo caso, entre dois tempos. [...] Adaptar um texto teatral é levá-lo de um tempo a outro". (SPOONER, 2013, p. 167 e 168)[39]

Ressaltando que "a tradução intersemiótica revela-se assim como dispositivo que pode pensar o diálogo de linguagens e que vai nos auxiliar a entender as dialéticas entre as normas e as formas, entre os símbolos e os ícones, via a mediação do real dinâmico, estabelecido pela existência dos intérpretes com seus signos de representação" (SOUZA, 2009, p. 61).

Na tradução intersemiótica, há uma troca de aprendizados e conhecimentos que se estende do criador para o criador e, por consequência, para o público. Assim Plaza declara que "O artista aprende (e ensina) do artista. Na tradução, entretanto, essa característica se acentua. O espaço-tempo da tradução é o da coincidência e da sincronia entre passado e presente, o da ressonância entre formas artísticas" (PLAZA, 2001, p. 205).

---

[38] PLAZA, Júlio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

[39] No original: « Selon Mayorga, adapter un texte cela revient à le « traduire » : "El adaptador es un traductor. Adaptar un texto es traducirlo. Esa traducción puede hacerse entre dos lenguajes o dentro de un mismo lenguaje. La traducción se hace, en todo caso, entre dos tiempos. […] Adaptar un texto teatral es llevarlo de un tiempo a otro. »

O exercício da tradução intersemiótica expande uma determinada obra para abranger culturas de tempos e espaços diferentes, permitindo que determinadas questões sejam trazidas para um contexto mais contemporâneo ou que atinja mais facilmente um novo público.

Sabendo, então, dos fatores que permitem a transmutação lingüística, iremos fazer uma análise comparada de *El Chico de la última fila* (2006), de Juan Mayorga, com o filme *Dans la maison* (2012), de François Ozon. A partir do cenário e dos personagens que Mayorga criou, Ozon faz uma apropriação a fim de construir uma narrativa cinematográfica. Veremos que, através das referências, da forma como os personagens são estabelecidos em cena e de como a linguagem de cada meio incita mudanças, novas percepções são engendradas, percepções essas que ressaltam o valor único de cada obra.

O texto de Mayorga é composto por um único ato e contém poucas didascálias[40], algumas pausas dramáticas, mas, no geral, concentra-se mais nos diálogos – expressão dos pensamentos dos personagens, embate de ideias, discussão de seus pontos de vista – por vezes longos, para compor o seu drama central. No que diz respeito ao espaço e ao tempo: não são bem delimitados. No entanto, apesar de o texto ser autoral – no sentido em que podemos identificar muito da vivência de seu autor nele, como vimos anteriormente – ele ainda carrega consigo uma abertura de horizontes para interpretações individuais e artísticas.

Podemos reparar em várias escolhas que Ozon fez, ao transpor para o cinema, que diferem do material fonte: Rapha não ensina filosofia a Claude, apenas Claude ensina matemática a Rapha; não há as mulheres que trabalham na casa da família Rapha (Eliana e Luba); tampouco há a amiga de Esther, Concha; não há também a irmã de Rapha, Martha, que na peça está fazendo um intercâmbio na Irlanda; Ozon coloca na trama o diretor da escola onde Germain trabalha, assim como Anouk, secretária do colégio; no filme, não há as referências filosóficas que Mayorga cita e algumas das referências literárias são diferentes (por exemplo, Mayorga cita Cervantes na peça, Ozon não o faz no filme; Ozon cita Flaubert, Mayorga não o fez) ou aparecem em momentos distintos em cada obra.

François Ozon, na adaptação pra linguagem cinematográfica, faz alterações no ambiente, nas referências e na atmosfera para algo mais relacionado ao cinema e as suas particularidades, e a sua própria história. Mesmo a peça sendo escrita visando o teatro, que já possui uma linguagem visual, o cinema possui uma linguagem bastante distinta e única. Com esta perspectiva, podemos retomar o pensamento de Bazin: apesar de recente, o cinema não

[40] Didascália: conjunto de indicações cênicas dadas pelos dramaturgos para recomendar como determinada ação, cena, espaço ou fala deve ser executada em uma peça de teatro; descrições do cenário, instruções sobre como o personagem deve fazer a sua entrada, etc.

copia outras artes, mas faz usufruto da literatura e do teatro para firmar suas próprias estruturas e dialogar com essas linguagens através do caráter narrativo e visual. A partir desse esforço, Ozon transforma o filme mais atrativo e familiar para o espectador que é, assim como ele, cinéfilo. Os pontos de clímax e a atmosfera são outros, buscando uma reação e recepção mais ligadas às respectivas linguagens.

O filme, ao ser gravado, será algo permanecerá dessa forma para toda a história. Já uma peça é um texto que pode ser representado de diversas maneiras ao longo do tempo por diretores, que podem mudar sua estética, o tom do texto, os atores que vão interpretar os personagens. O texto de Mayorga, apesar de altamente pessoal, oferece muito espaço para que haja criação e diálogo, seja da parte de quem for ler, seja da parte de alguém que pretende trabalhar com o texto (por exemplo quando ele escreve: Germán lhe deu um livro – sem especificar que livro era).

Veremos, a seguir, com mais detalhes como o filme se estrutura e estabelece conexões com a peça. Numa das primeiras cenas do filme, quando uma colega de trabalho comenta sobre o seu pessimismo com relação à nova norma da utilização de uniformes, Germain (Fabrice Luchini) lhe responde que é porque leu Schopenhauer durante todo o verão. Temos aqui a única referência a um filósofo em todo o filme, já dando indícios acerca da personalidade de Germain.

Na cena seguinte, na reunião pedagógica, ele se encontra na última fila da sala. O diretor fala sobre o uniforme ser um "símbolo de ousadia" em uma escola com um público tão heterogêneo. Todos os professores aplaudem, Germain apenas expressa indiferença em seu olhar e começa a comer seu sanduíche.

Vemos, pela primeira vez, o nome da escola onde Claude estuda e Germain trabalha, em *closes* de Claude se arrumando com esmero, vestindo o uniforme: *Lycée Gustave Flaubert*. Na cena seguinte, o vemos se dirigindo para lá, onde começa toda a história. No filme, há dois locais principais onde se dá o desenvolvimento das ações: a escola e a casa dos Rapha, quase personagens secundários da trama, que ajudam a construir e desenvolver a narrativa cinematográfica.

É nessa perspectiva um tanto quanto depressiva que vemos, então, Germain em casa, frustrado, corrigindo redações de poucas linhas comentando com sua mulher, Jeanne, sobre a falta de criatividade de seus alunos, dando notas ruins a quase todas as redações. Podemos logo perceber que Germain é um professor que já não tem o gosto, a paixão pelo ensino. Até que, no meio de tantas redações medíocres, uma melhor escrita que as demais se destaca: a de

Claude Garcia (Ernst Umhauer). Um texto que narra a ida de Claude à casa de seu amigo Raphael Artole (Bastien Ughetto) para ensiná-lo matemática, matéria em que Rapha possuía grande dificuldade. Admitindo que espionava a casa de seu amigo há bastante tempo e se imaginava lá muitas vezes, seu texto soa um tanto quanto sarcástico, principalmente quando se refere à mãe de Rapha da seguinte maneira "Um perfume chamou minha atenção, um perfume característico de mulher de classe média"[41], fato notado por Jeanne (Kristin Scott Thomas), sua mulher. E o mais intrigante: termina com um "Continua..."[42]. Jeanne lhe questiona a nota que ele dá a redação (dezessete), por fazer piada de seu amigo e de sua mãe. Na peça, essa é a primeira cena e Claudio propõe a Rafa que o ajude com filosofia e ele, ajudará o amigo com matemática.

Deparamo-nos então com Germain em sala de aula. Em seu quadro, podemos ler a quem ele se refere como os grandes autores da língua francesa: La Fontaine, segundo ele, o grande mestre do conteúdo e da forma, e Flaubert. Comenta ainda que quer que os alunos aprendam a escrever, defender um ponto de vista, contar histórias e diz a eles para passar mais tempo com os livros e menos tempo com o celular. No fim da aula, Germain questiona Claude sobre a invasão da privacidade e tom irônico com que fala de seu amigo e de sua família no texto. Com respostas evasivas, Claude passa por cima dos questionamentos de Germain com relação ao conteúdo de seu texto e lhe dá mais um. Os textos de Claude começam a ser lidos não mais por Germain, mas pelo próprio Claude em *voice over* (como um narrador personagem) e mostrados em tela, misturando-se com a vida dos personagens do filme. Nem sempre o que ouvimos é o que vemos e o filme brinca com as nossas expectativas até o final: as cenas então passam a nos mostrar a própria encenação do texto, como se fosse a imaginação de Germain ao ler, mostrando as cenas como uma reconstrução do passado, conforme elas ocorreram com Claude na casa da família Rapha, fazendo o espectador ficar em dúvida com relação ao que realmente aconteceu e ao que é fictício em seu texto. Claude se mostra não apenas como um *stalker*[43] da família Rapha, mas como um *voyeur*, de certa forma encantado com a realidade daquele lar. Sua doçura (um garoto simples e afável), a proximidade com os pais e sua classe social (classe média) chamaram-lhe atenção. Ele ficava observando a rotina da família do banco que fica no parque perto da casa deles.

---

[41] No original : « Une odeur retait mon attention, l'odeur si singulière de femme de la classe moyenne. »
[42] No original : « À suivre... »
[43] *Stalker*: o indivíduo que persegue persistentemente outra pessoa buscando, sem autorização, obter mais informações sobre ela de forma, por vezes, invasiva.

Na peça, Germán parece crer que Claudio é um garoto inofensivo, mas Juana fica muito preocupada com o conteúdo do texto e insiste para que fale com seu aluno sobre isso, de forma parecida como ocorre no filme.

Encontramo-nos agora na frente da galeria onde Jeanne trabalha: *Le labyrinthe du minotaure*. Ela se mostra frustrada com as donas da galeria, que têm a intenção de vendê-la caso ela não lhes mostre que é um comércio rentável. São mostrados quadros e instalações de cunho sexual, que demonstram uma questão ideológica da contemporaneidade com relação ao sexo ("ditadura do sexo", como ela mesma explica no filme – ver figura 1). Germain não é fã de arte moderna, esse tipo de arte não lhe agrada, ao passo que Jeanne é curadora desta galeria de arte moderna e contemporânea. Inicialmente, ela se mostra com muitas reservas no que diz respeito aos textos de Claude e não gosta do tom e dos julgamentos de valor. Porém, à medida que o tempo passa, mostra-se interessada e curiosa, usando como justificativa para lê-los o fato de que lê os trabalhos dos alunos de Germain há 10 anos. No filme, Germain e Jeanne são esse casal de intelectuais que têm visões sobre a arte diferentes e entram em confronto por causa disso várias vezes.

1 – Jeanne pergunta a Germain se isso é arte para pervertidos.

Já na peça, o casal, apesar de ter diferentes visões, é mais unido e a personagem de Juana não apresenta o drama de Jeanne de maneira tão intensa, dedicando-se a uma arte que não a faz se sentir reconhecida e valorizada, da mesma forma que se sente com Germain em seu casamento: menosprezada. Vemos também, ao decorrer da narrativa, que Germán tem um comportamento mais carinhoso e protetor com Juana do que Germain tem com Jeanne no filme.

Quando Claude chega pela primeira vez à casa de Rapha (fils), repara que sobre a TV, há a foto do que ele chama de a "Sagrada Família": Rapha père (Denis Ménochet), Rapha fils (Bastien Ughetto) e Esther (Emmanuelle Seigner) com um dragão chinês que os olhava como se "fosse devorar todos eles". Claude continua a descrever trejeitos e maneirismos da família Rapha com ironia. Jeanne repara e, incomodando-se com o fato, sugere a Germain que fale com o diretor ou com os pais de Claude, mas Germain arranja desculpas para não falar com ninguém, pois vê talento na escrita de Claude e quer ser seu mestre, ver seu desenvolvimento e fruir seu texto, e mais: justifica o fato de como o rapaz escreve por ser "descontente com a realidade", utilizando-se do que ele próprio sente para falar de Claude. Apesar disso, o que Germain faz é lhe chamar atenção para seu estilo com o intuito de expandir a sua consciência de escritor. Essas cenas estão na peça de forma bastante similar, mas é importante ressaltar que, no decorrer do filme, o personagem de Germain vai se mostrando cada vez mais similar ao de Claude. Enquanto que, na peça, isso não ocorre, mas podemos dizer que Germán se torna cúmplice de Claudio.

Ao entregar mais um texto a Germain, o professor explica a Claude que "O leitor é como o Sultão de Scheherazade. Se você me entendia, eu corto a sua cabeça! Mas me dê uma boa história e o Sultão lhe dará seu coração. O Sultão e qualquer pessoa. As pessoas precisam de histórias. A vida não vale nada sem elas". Mas Claude diz a seu professor que não vai dar para continuar a escrever, porque Esther (a mãe de Rapha) não gosta dele e Rapha não aprendeu muito durante os estudos. Ele argumenta que não poderá continuar a frequentar a casa de Rapha se ele não se sair bem na prova de matemática, consequentemente não poderá continuar escrevendo. Compreendida a mensagem implícita para roubar a prova de matemática, Germain se encontra tão fisgado pelos textos de Claude, disposto a usar de seu acesso à sala dos professores para fazer uma cópia da prova de matemática, somente para que a fonte de inspiração para seus textos sejam mantidas, demonstrando que tamanho interesse pela escrita de Claude permite que ele seja manipulado. O mesmo ocorre na peça, entretanto, é uma cena mais explícita:

> Claudio - El miércoles tenemos parcial de Matemáticas. Rafa no va a aprobar. Y si no aprueba, le buscan profesor particular y a mí me echan. Hay que conseguir el examen como sea.
>
> Germán - ¿Me estás pidiendo que robe el examen de Matemáticas?

> Claudio - No veo otra solución. Los números imaginarios no le entran. (*Silencio.*)
>
> Germán - Ya no necesitas estar allí para escribir. Imagina.
>
> Claudio - Lo he intentado, pero no me sale. Necesito verlos. En la sala de profesores, en el seminario de Matemáticas, en la fotocopiadora, usted sabrá. Si no quiere que me echen de esa casa.
>
> Rafa Padre- ¡Un ocho! ¿Ves cómo, si te lo propones, lo consigues? (*Rafa y Rafa Padre chocan sus manos como baloncestistas que festejasen una canasta.*)[44]

Com Rapha tendo tirado uma boa nota na prova de matemática, Claude pôde continuar a freqüentar a casa e a escrever, além de ter ganhado confiança e admiração de Rapha père e Esther. Claude começa então a espionar a casa – abrindo o armário do banheiro e encontrando calmantes, experimentando perfumes – e a descobrir mais sobre Esther, que se sente angustiada por não trabalhar e apenas ficar em casa, desejando voltar a estudar e entrar no mercado de trabalho de decoração e arquitetura, além do sonho de reformar o terraço da casa. Na peça, Ester estudava direito e não pôde concluir, pois precisava cuidar de Rafa e sua irmã, Marta, mas comenta que agora que estão maiores, pensa em terminar as três disciplinas que faltam para a conclusão do curso. A personagem também tem o desejo de reformar a casa, como a do filme.

Jeanne se identifica com o texto de Claude quando ele menciona o descaso de Rapha père com Esther e seus interesses, com o quanto está frustrada com a situação atual em que se encontra, mostrando como se sente em seu próprio relacionamento com Germain. No filme, existe um emparelhamento das histórias, o espelhamento de uma na outra, que não há na peça.

Após Germain lhe dizer para olhar os personagens mais de perto, sem preconceito, citando Dostoievsky – dizendo que ele transformou pessoas normais, patéticas em personagens inesquecíveis, Claude começa a se interessar por Esther. De início, o filme brinca com essa questão, manipulando o próprio espectador que não pode diferenciar o quanto Claude está se envolvendo de fato e o quanto está imaginando para desenvolver a sua narrativa. Na peça, ao perceber o interesse de Claudio por Ester, Juana diz que Germán tem de fazer algo para detê-lo. Germán lhe diz que metade do que ele está escrevendo é inventado,

[44] MAYORGA, 2006, p. 23.

que é uma nova versão de filmes mal dirigidos, citando Juventude Transviada (1955) e A Primeira Noite de um Homem (1967).

Germain aponta que há um problema com um personagem Rapha fils, ele não tem conflito nenhum na história. Com a intenção de ajudar Claude em sua história, Germain, na vida real, ridiculariza Rapha em uma aula, fazendo-o ficar bravo por tê-lo exposto em sala de aula. Na cena seguinte, ele comenta com Rapha que é como se Germain o tivesse "despido" na frente de todos os colegas. Nessa cena, ocorre um diálogo real, o de Claude com Rapha (que está enfurecido) e um diálogo mental, de Claude com Germain, diálogo esse que é aparente apenas para o público, como se Germain estivesse fisicamente no momento presente em que ele ocorreu (ver figura 2): uma boa utilização da linguagem cinematográfica para fins de metalinguagem.

2 – Claude incentiva Rapha, indignado com Germain por tê-lo ridicularizado, a escrever uma reclamação.

Na peça, essa cena não está escrita, mas os personagens Claudio e Germán se referem a ela, de modo a deduzirmos que, de fato, aconteceu (MAYORGA, 2006, p. 32) e mais tarde, Juana também questiona Germán sobre o sucedido (MAYORGA, 2006, p. 39 e 40), comprovando sua ocorrência. Tentando se desculpar com Rapha, Germain dá um livro de presente a ele: *Les désarrois de l'élève Törless* de Robert Musil (enquanto na peça Germán lhe empresta *Carta de Dublín*) e assim o faz pensar em desistir de publicar uma reclamação contra ele no jornal da escola, *Le Flambeau*. Porém, Claude lhe diz que ele deve sim publicá-la (para não perder a trama de um de seus personagens), assim como na peça Claudio lhe sugere publicar um artigo em *La Antorcha*.

Rapha père, aborrecido com o ocorrido, procura Germain para mostrá-lo que sabe que ele desrespeitou seu filho e para pedir a ele um pedido de desculpas em público. Esta cena só ocorre futuramente na peça e vão Rafa Padre e Ester juntos pedir a Germán que faça o pedido de desculpas publicamente (MAYORGA, 2006, p. 46).

No filme, a próxima cena nos leva para a abertura da exposição que Jeanne preparou como último recurso para salvar a galeria. Ela está apreensiva, pois teme perder seu emprego, caso as gêmeas (as donas da galeria) não fiquem impressionadas. Jeanne se chateia com Germain por ele não ficar até o final da exposição. O motivo da pressa de Germain é um casal que Jeanne aponta entrando na galeria, Esther e Rapha (ver figura 3).

3 – Jeanne apontando para Esther e Rapha, perguntando a Germain se são eles de fato.

Podemos constatar, nesta cena em que Germain e Jeanne conhecem Rapha Père e Esther, que há uma clara surpresa em ver o quão comum aquele casal é. Nesse sentido, podemos intuir que "talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos" (Candido, 2004, p. 123). Lendo os textos de Claude, eles criaram, cada um, sua própria versão de como seria esse casal, possivelmente pensando inclusive nos problemas que eles mesmos deixam de lado no próprio relacionamento. Mais tarde, em casa, Jeanne confessa que foi ela quem enviou convidou o casal Rapha, achando que assim estaria agradando Germain. Na peça, apesar de Juana preparar a exposição, não há a cena em que ela ocorre, mas sempre pergunta a opinião de Germán sobre as suas prentensões com relação ao que expor; ele, apesar de não ter muito interesse em arte moderna e contemporânea, lhe dá mais atenção que o personagem equivalente no filme.

Nutrindo uma crescente paixão por Eshter, Claude lhe entrega um bilhete com uma poesia que fez a ela, estrategicamente após uma briga com Rapha père. Intrigada com um verso da poesia que recebera – mesmo descalça, a chuva não dança[45], ela questiona Claude sobre seu significado. Um clima de romance toma conta do ambiente e Claude a beija, enquanto Germain observa a cena, um tanto incrédulo (ver figura 4). Rapha fils flagra Esther e Claude se beijando. Germain, enquanto espectador, julga que a história está se tornando uma espécie de drama barato, em suas palavras: *un mauvais vaudeville*[46].

4 – Claude beija Esther, enquanto Germain faz o papel do espectador.

Na peça, esta cena de desentendimento com Rafa Padre só acontece mais tarde (MAYORGA, 2006, p. 43) e a referência aos seus pés aparece primeiramente na cabeça de Claudio: "Me la imagino bailando en el parque, con los pies descalzos, sobre las hojas amarillas del otoño" (MAYORGA, 2006, p. 38). Algum tempo depois, dá-lhe a poesia, com o verso incompreendido por Ester "ni siquiera la lluvia baila tan descalza" (MAYORGA, 2006, p. 44).

A partir desse momento, o filme e a peça, que compartilhavam muitas cenas e momentos em comum, tomam rumos diferentes. No filme, vemos Rapha fils enforcado no banheiro. Claude se questiona se ele fez isso só pelo beijo que viu. Fazendo alusão ao nome da galeria onde Jeanne trabalha, O labirinto do minotauro, observamos que, durante o filme, Germain e Claude discutem em diversas cenas sobre quais os caminhos possíveis para se tomar em sua narrativa, eles confabulam sobre que decisões tomar no tocante aos personagens

[45] No original : « même pieds nus, la pluie n'ira pas danser »
[46] *Vaudeville*: gênero de poesia e composição dramática muito popular na França.

e quais caminhos seguir na história. De certa forma, Claude brinca com essas possibilidades, principalmente no momento em que escreve sobre o suicídio de Rapha fils e a narrativa usa a imaginação como um labirinto que está sendo explorado à medida que você avança na história, fazendo com que você especule o que vem a seguir e, por vezes, nos sentimos emocionalmente abalados com aquilo que descobrimos, como se nos encontrássemos com o minotauro no centro do labirinto. Foi assim que Germain se sentiu ao ler este momento do texto: confuso, abalado e em dúvida, forçando-o a ligar para a casa dos Rapha para aliviar o impacto que a narrativa teve nele.

Na peça, Germán, em diálogo com Claude diz: "Mi mujer vende este tipo de cosas. Lleva una galeria, 'El Laberinto del Minotauro', o sea, *un lugar para extraviarse*" (MAYORGA, 2006, p. 38, grifo nosso); criticando o texto que Claudio acabara de escrever, dizendo que parecia com algo que foi feito em um lugar para se perder, enquanto seu pensamento é "El arte debe iluminar el mundo, no extender la confusión" (MAYORGA, 2006, p. 40).

No filme, depois de tamanho impacto, Germain enfim diz a Claude que ele confunde muito seus desejos com a história e, vendo o quanto isso é perigoso, pede a ele que pare de escrever. A cena do suposto suicídio não ocorre na peça, mas o fato de estar demasiadamente próximo de Rafa e Ester, fato apontado por Juana, faz Germán finalmente dizer a Claudio para parar de escrever sobre eles (MAYORGA, 2006, p. 42). Claude se aborrece, pois já está tão envolvido na história que não consegue parar. Amassa os textos que iria entregar a Germain e joga no lixo; ele os pega, desamassa e lê.

Optamos por analisar os desfechos separadamente, levando em conta a particularidade de cada um. Na peça, após ter se aborrecido com Germán porque ele lhe pediu que parasse de escrever, Claudio entrega a poesia a Ester e então se beijam. Rafa, chateado com o que viu, dá um soco em Claudio. Na cena seguinte, Germán pergunta o que aconteceu, porque ele não escreveu mais. Ele lhe responde que parou de escrever. Germán diz que tem de dar um final a sua história, então ele lhe dá opções: "Opción a: Claudio se escapa con Ester. Opción b: Claudio mata a los Rafa y se queda con Ester y con la casa. Opción c: los Rafa matan a Claudio. Opción d: Ester quema la casa con los tres tíos dentro. Elija uno y escríbalo usted mismo" (MAYORGA, 2006, p. 47). Germán ensaia um pedido de desculpas a Rafa com a ajuda de Juana, mas não chega a concretizá-lo. Claudio encontra Juana em sua galeria e a acompanha até em casa para arrumar os livros na estante de Germán. Claudio almoça com Juana e escreve um texto descrevendo tudo o que conversou com ela, então vai embora.

Germán chega e lê o que se passou. Claudio procura Ester, que lhe devolve seu poema, o abraça e o deixa chorando no banco do parque. Germán se junta a ele, que seca as lágrimas assim que o vê. Claudio começa um diálogo dizendo

> Claudio - ¿Se ha fijado cuántas ventanas se ven desde aquí, cuánta gente? Yo me pongo aquí y pienso: ¿cómo será la vida en esa casa? Allí por ejemplo. (*Señala.*) Esas viejas.[47]

E começam a especular se são duas irmãs que brigam por uma herança ou duas lésbicas que estão terminando um namoro. Quando Claudio aponta a localização de onde deve ficar o apartamento, Germán lhe diz para esquecer, pois elas não precisam de aulas de matemática, mas ele replica dizendo que sempre haverá algo de que terão necessidade. Germán devolve seu último texto dizendo que o final está ruim e pedindo para que mude. Claudio diz que não é o final, "continuará". Germán, sentindo-se ameaçado fala a ele para não voltar a ir a sua casa, nem a se aproximar de Juana, senão o mata. E assim termina a peça:

> Claudio - Desde que lo conocí, tuve ganas de ver cómo vivía. Desde la primera clase. ¿Cómo será la casa de este tío? ¿Quién podría vivir con un tipo así? ¿Habrá una mujer lo bastante loca, una tía tan loca que…?
> (*Germán da una bofetada a Claudio. Silencio.*)
>
> Claudio - Ahora sí, maestro. Es el final.
> (*Con un gesto, hace el oscuro.*)[48]

No filme, inesperadamente, Esther revela a Rapha père que está grávida. Rapha fils, chateado com Claude, não deseja mais vê-lo e pede a seus pais que contratem um professor de matemática de verdade. Então, quebrando a quarta parede[49], Claude dirige a palavra a nós, espectadores, e nos diz que já não há mais lugar para ele naquela casa.

Rapha fils vai tirar satisfações com Claude e o agride fisicamente com socos. Vendo-o machucado, Germain pergunta o que aconteceu. Ele lhe conta, Germain começa a lhe dizer para colocar um ponto final na história, ao que Claude responde que parou de escrever e lhe dá opções para como a história poderia acabar, assim como na peça. Germain diz a Claude

[47] MAYORGA, 2006, p. 51.
[48] MAYORGA, 2006, p. 52.
[49] Quarta parede: parede imaginária situada entre o público e a história ficcional, através da qual o espectador assiste à ação do mundo encenado.

que o “segredo de um bom final” é quando “o leitor diz: não esperava isto, mas não poderia terminar de outra forma”[50].

Claude procura Esther. Ela lhe devolve seu poema, dizendo que não queria jogá-lo fora (mas não poderia guardá-lo). Ele diz que é preciso sair de lá, fugir e ele a leva, deixar tudo para trás. Ela replica dizendo que isso é impossível, ele é uma criança e o que se passou entre eles foi um momento. Ela diz que eles machucaram Rapha (père e fils) e ele lhe diz que não queria machucar ninguém, chorando em seus braços. Ele a beija e diz que a ama; ela pede que pare e diz que não é a ela que ele ama, mas a uma imagem que ele tem em sua cabeça. Ela diz a ele que precisa voltar à casa para terminar de encaixotar algumas coisas. Ele lhe pergunta se vão se mudar e ela responde que sim, para a China, pois Rapha père pediu demissão de seu emprego e vão começar uma vida nova. Esther não parece feliz, mas, resignada, diz que eles precisam muito dela.

É nesse momento que vemos um pouco da história de Claude. Ele mora em um bairro humilde, tem um pai portador de necessidades especiais a quem ajuda e não vai à escola, como todos os dias, mas procurar um fim, um fim para seu professor. Ele passa em frente à galeria de Jeanne, vê que está sendo desocupada. Segue então para a casa dela e de Germain, onde encontra Jeanne. Ele devolve os livros de Germain a ela; juntos, começam a arrumá-los na estante e lá, ele vê um livro que lhe interessa particularmente: o de Germain (ver figura 5). Jeanne lhe diz que é uma história de amor bem comum. E diz que Claude a faz se lembrar de Germain quando jovem, mas acrescenta que ele tem talento. Ela dá uma cópia do livro a ele e o convida para almoçar.

5 – Claude com o romance que Germain escreveu na sua juventude.

[50] No original: Tu sais c’est que c’est le secret d’une bonne fin ? Il faut que le lecteur se dise « je ne m’attendais pas à ça, et au même temps, ça ne pouvait pas finir autrement ».

Quando Claude abre o livro de Germain, podemos reparar no seu título: *L'enfant de l'orage*, que logo podemos nos dar conta de que faz referência à cena do filme em que Claude imagina estar deitado no meio da cama, entre Esther e Rafa père, perguntando a si mesmo se todas as crianças têm vontade de dormir com seus pais em noites de tempestade. Ao ler a descrição em sua orelha, que diz "Nascido em 1951 em Doullens, Germain Germain estudou no norte da França. Professor de francês, ele nos oferece seu primeiro romance, inspirado da vida, a "verdadeira". Filho de um artista pintor de origem *charentaise* e de uma mãe de origem italiana, Germain Germain sempre se interessou pela vida das pessoas que o cercam. Curioso, observador, ele repousa um olhar malicioso sobre a sua vizinhança"[51], percebemos então o quanto essa descrição se parece com a representação que temos do próprio Claude no filme. Pode-se inferir que Germain, de certa forma, enxergava em Claude a si mesmo e possivelmente projetasse em sua cabeça para ele o sucesso que não conseguiu obter em sua carreira literária.

Dentre vários assuntos sobre os quais conversam durante a refeição, subitamente ela diz que Esther nunca vai deixar Rapha, porque se amam e são um casal sólido. Claude continua a conversa contando que eles terão outro filho. E Jeanne admite que ficou se perguntando se a ligação que ele e Germain tinham não se devia à vontade de Germain de ser pai. E então Claude diz a Jeanne que Germain lhe disse que ela não poderia ter filhos por ser estéril. Pouco tempo depois, o telefone toca e a notícia é a de que Germain foi suspenso pelo diretor, pois descobriram que ele roubou a prova de matemática. Ao chegar em casa, Germain se queixa para Jeanne, que lhe entrega um texto que Claude deixou. Narrando todos esses momentos com Jeanne, Claude diz "talvez seja aqui, na sua casa, que eu encontre o meu fim" com certo tom de suspense. Germain abre a porta do quarto e se depara com Jeanne arrumando a mala para ir embora. Ela lhe diz: Germain, você não é o Rapha, infelizmente eu não sou a Esther e o Claude não é o seu filho. Ele a olha sem entender o que está ocorrendo. É aqui, com essa fala de Jeanne, que podemos ver claramente o reflexo do texto de Claude na vida de Germain, reflexo que talvez tenha causado tanto impacto em sua vida por não ter definido o que é família para si mesmo.

Indignado por deixá-lo justo no dia em que tinha sido demitido, ele pergunta a ela se dormiu com Claude, pergunta a qual ela não responde. Ele tem um ataque de raiva e tenta

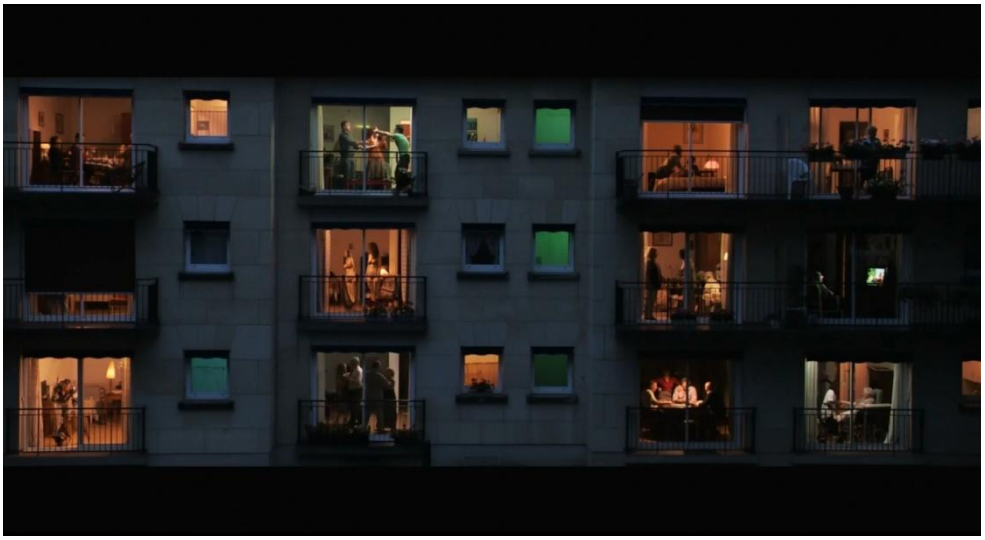
[51] No original: « Né en 1951 à Doullens, Germain Germain a fait ses études dans le nord de la France. Professeur de français, il nous offre son premier roman, inspiré de la vie, la « vrai ». Fils d'un artiste-peintre d'origine charentaise et d'une mère d'originie italienne, Germain Germain a toujours été attiré par la vie des personnes qui l'entoure. Curieux, observateur, il pose un regard malicieux sur son voisinage. »

estrangulá-la. Para se defender, ela lhe dá uma bofetada na cabeça com o livro *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, que o faz desmaiar.

6 – Germain e Claude sentados no banco do parque observando as casas.

Temos então, aqui, a morte do Germain que conhecemos no início do filme: frustrado, mas estabelecido. Podemos entender que, desde que Claude entrou em sua vida, Germain estava inconscientemente buscando a sua destruição a fim de construir algo novo para si e, como afirma Ozon em uma entrevista, Germain e Claude são "duas solidões que se encontram: ambos têm um problema com a realidade, um amor pela ficção; dois neuróticos que se encontram e que, de certa maneira, vão formar um par".

Algum tempo depois, vemos Germain, completamente desarrumando, abatido, sentado no banco de um parque. Claude se aproxima e pergunta se pode se sentar junto ao professor. Traz seu livro de volta com o intuito de devolvê-lo, Germain lhe diz para jogar fora, pois não vale nada. Ele diz que gostou do livro, então Germain diz que é dele. Começam, então, a comentar sobre as janelas das casas que vêem do parque (como na peça), Claude lhe diz que quando observava a casa dos Rapha se sentia como um espectador na primeira fila (ver figura 6). Confabulam sobre o porquê de duas mulheres estarem brigando e, em um dado momento, Claude repara a localização do apartamento. Germain diz para deixar pra lá, afinal, elas não precisam de aulas de matemática. Ao que ele responde: "elas vão precisar de alguma coisa um dia, é claro; há sempre uma maneira de entrar em qualquer casa e você poderia me ajudar, não?". Os dois se olham e sorriem um ao outro. A última fala do filme é a de Claude constatando que Germain havia perdido tudo: "Sua esposa, seu trabalho, mas eu estava lá, ao seu lado, pronto para lhe contar uma nova história. Continua..."



7 – Várias casas em que entrar, várias histórias possíveis de se contar.

Essa cena final (ver figura 7) é uma referência ao filme Janela Indiscreta (1954) de Alfred Hitchcock. Neste filme, temos um protagonista que trabalhava como fotógrafo e, após se acidentar e quebrar a pena, é forçado a ficar confiado em seu apartamento. Entediado, acaba utilizando seu tempo livre observando os vizinhos do prédio ao lado através de sua câmera. Após um tempo observando os vizinhos, ele começa a suspeitar que um deles tenha assassinado sua esposa e escondido o corpo. Ao testemunhar esse acontecimento ao acaso, ele se depara com os dilemas e as consequências da questão. Porém, em *Dans la maison*, não é mais o medo ou a paranóia de se deparar com um fato por coincidência, mas a intenção de penetrar nos dramas alheios de maneira sutil, de forma a parecer mero acaso. Andrade dilucida que "Hitchcock narra por omissão, contando com a imaginação do público, a fim de articular sua trama fragmentada. O cineasta torna-se um adorável embusteiro, que, ao longo da narrativa, esconde algumas das regras sugeridas no início, convidando o espectador a descobri-las" (ANDRADE, 1999, p. 69). Podemos notar essa influência na cinematografia de Ozon, principalmente, aqui. E então o filme termina com um tributo: a tela preta indo das laterais ao centro, como as cortinas no fim de uma peça de teatro.

Enquanto na peça, Mayorga tece um extensivo diálogo metalinguístico e referencial, o objetivo de Ozon no filme é um tanto diferente: ainda é uma narrativa perpassada por metalinguagem e referências artísticas, mas que ocasiona aos seus personagens uma mudança – seja física, emocional, espacial, psicológica ou transcendental – como já mencionamos quando falamos de Teorema (1968). Podemos notar que os finais são opostos: no teatro, há uma separação, o fim, de Claudio e Germán; no cinema, pelo contrário, através de um processo autodestrutivo de Germain, ele e Claude formam um par.

CAPÍTULO 3 – Do outro lado da cena: o público e a recepção

Iremos agora voltar o nosso olhar para quem esteve presente como um dos temas nas obras que analisamos, mas não raro é esquecido nos processos artísticos e culturais: o público e seu decurso de recepção. Temos a intenção de abordar aspectos teóricos da estética da recepção para compreender como ela faz parte intrinsecamente de nosso trabalho e também algumas críticas da peça e do filme, que vão colaborar com o que pontuamos até então.

3. 1. A recepção, o espectador e a fruição

Em se tratando de estética da recepção, pensamos ser prudente levantar um panorama sobre suas origens. Para isso, podemos aproveitar o exame que Gusmão (1999) faz dos "modelos propostos para a história literária", afirmando que "não deixa de ser fortemente sugestivo que vários [...] comportem, nas suas versões contemporâneas, ecos mais ou menos expressos ou indiretos do trabalho do formalismo russo (1915-29) (e também sua crítica por Bakhtine/Medvedev (1928))." (GUSMÃO, 1999, p. 56). O primeiro modelo, declara o autor, ter vindo de longe e sofrido várias remodelações, iniciado com Gustave Lanson (1903 e 1910), retomado por Lucine Febvre (1941), recordado e admitido por Barthes (1960) e citado, mas afastado como «extrínseco» por Genette (1972); seria a «história social da literatura» (*idem, ibid*). Prossegue apresentando a teoria que será de suma importância para nós:

> Um «modelo» aparentado, podemos remontá-lo nas reorientações que valorizam a dimensão da experiência e das expectativas da literatura, designadamente na teoria da recepção de Jauss (1969); nas propostas de uma «história literária do leitor», em Harald Weinrich (1967); e em S. Schmidt (1978) [...]. Através da variação das versões, da terminologia, e mesmo dos princípios e pressupostos teórico-metodológicos, podemos reconduzir essas variações a uma espécie de modelo pelo qual se visa a descrição da literatura como «civilização literária», na sua dimensão institucional (Éven-Zohar, 1990) e social, de campo específico no campo da cultura (Bourdieu, 1992;1993); a investigação dos diferentes inventores no sistema e no processo da comunicação literária (quem escreve, quem produz, quem edita e difunde ou põe em circulação, quem lê, quem ensina, comenta, traduz); o estudo dos ambientes sociais em que actuam, dos aparelhos e tecnologias através dos quais a literatura se processa; dos actos que praticam e das convenções, valores, crenças, interesses e objectivos que aqueles diferentes actores entre si partilham em determinadas «comunidades interpretativas»; em suma a investigação de «todos os

> processos de interação social e de comunicação que têm como objectos temáticos aquilo a que se chama 'textos literários'» (Schmidt, 1978: 197). (GUSMÃO, 1999, p. 56 e 57)

Tal teoria se vê aqui tão significativa, pelo fato de que as obras que analisamos colocam o foco não apenas em escreve, mas também em quem está lendo, além de jogar com as expectativas e prazer do leitor. Discorrendo sobre tal assunto, Barthes afirma que:

> Texto de fruição: aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças faz entrar em crise sua relação com a linguagem. (BARTHES, 1987, p. 21)

Podemos entender então que a fruição (*jouissance*) não é o prazer em si, mas mais precisamente uma possível ponte para o prazer, que comporta em si um potencial estranhamento, mas também uma ponte para a satisfação.

> *Prazer do texto, texto de prazer*: estas expressões são ambíguas porque não há palavra francesa para cobrir ao mesmo tempo o prazer (o contentamento) e a fruição (o desvanecimento). O "prazer" é portanto aqui (e sem poder prevenir), ora extensivo à fruição, ora a ela oposto. (BARTHES, 1987, p. 27)

Acrescendo importância ao leitor, vemos que é enfim onde a obra encontra seu destin(atári)o:

> Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino. (BARTHES, 1988, p. 70)

A peça e o filme que analisamos tratam também do espectador, de suas expectativas enquanto apreciador de um texto e ainda do prazer e devoção que implicam sua leitura. Mas colocam em questão também a noção do prazer associado à invasão da privacidade e da intimidade. Essa transgressão social ora intensifica, ora intimida tanto quem escreve quanto quem lê o texto. Segundo Amorim (2010), o entendimento do cinema como narrativa

possibilita a fruição dessa arte, pois auxilia na atribuição de sentido ao discurso cinematográfico.

> Afirmando o cinema como discurso narrativo, o papel do espectador seria também o de ler, interpretar, construir sentidos em cima da obra cinematográfica num exercício de reconhecimento e compreensão, prazer e fruir[52] [...] Considerando o ato de assistir a um filme também como um ato de leitura, o espectador estaria apto a criar sobre a obra assim construindo seu próprio sentido para o texto lido/assistido. (AMORIM, 2010, p. 1737)

Complementarmente, Amorim chama atenção para um conceito frequentemente esquecido, em se tratando de uma criação artística, o da polissemia. Um texto pode possuir diversos significados dependendo do seu contexto de leitura, exatamente por tal motivo falar em *fidelidade* em adaptações de obras literárias sugere a exclusão de todas as vias de produção de sentidos de um texto, retomando Barthes, e também da recepção do leitor/espectador, de sua capacidade de agregar sentido, refletir a respeito do que viu, menosprezando assim sua capacidade crítica. Portanto,

> Podemos classificar o mito da *fidelidade* como um preconceito. Dado que toda adaptação é uma leitura, exigir tal fidelidade seria o mesmo que exigir uma leitura única e universal do texto literário. Ao exigir esta única e universal leitura estaríamos, acima de tudo, causando a extinção do literário já que, evocando Sartre (1948)[53], a essência do literário só se realiza com a leitura, fora isso o que há são traços negros sobre o papel. (AMORIM, 2010, p. 1737)

Percebemos então que o filme faz o que se propõe, na medida em que faz o espectador especular sobre o direcionamento da história que Claude escreve – dentro da casa – e da que vive com Germain, e também se questionar sobre as suas experiências com as referências que utiliza (como Fyodor Dostoievsky, Franz Kafka, Gustave Flaubert), além da sua própria experiência e bagagem cultural com a ficção de maneira geral.

Dentro do âmbito de toda a tessitura de referências que o cinema cria,

> Toda imagem, uma vez criada e fixada na memória, torna-se uma peça de museu, buscada e colecionada com avidez por cada cinéfilo, em qualquer lugar do mundo.

[52] Conceitos de BARTHES (1987, 2011)
[53] SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?**. Paris: Gallimard, 1948.

> Este patrimônio é hoje tão rico que se pode dizer que todo o cinema "moderno" é feito de metalinguagem. (ANDRADE, 1999, p. 12)

Devemos estar atentos para o fato de que, para potencializar o aproveitamento da obra, é necessário colocá-la à luz da reflexão e compreender o que teses ela nos permite alocar e que questionamentos que ela nos aporta para, assim, entendermos melhor os nossos ímpetos, as nossas práticas, o nosso lugar no mundo a partir delas e do outro e da nossa relação com ele.

> O impacto emocional e a demonstratividade não distraem, mas conscientizam, não desviam a atenção mas, pelo contrário, nos afundam numa realidade penosa ou problemática, como as palavras escritas talvez não consigam fazer. É preciso tentar ver o cinema fora dos quadros do escapismo para colocá-lo nos da reflexão. O esforço na busca pela verdade e pela universalidade não diminui com a chegada do cinema, mas, ao contrário, continua por meio de outras linguagens e outras direções da expressão. (CABRERA, 2006, p. 47)

Entendemos, assim, que, assim como os personagens das obras estudadas, podemos ter na ficção um espaço de fuga da realidade do nosso cotidiano, ao mesmo tempo que um mergulho em uma reflexão que conversa e traça paralelos com ele. Zilberman, comentando sobre a experiência estética, afirma Jauss busca "recuperar a validade do prazer decorrente [dessa experiência] [...] como condição de compreender o sentido e importância social da arte" (ZILBERMAN, 1989, p. 53).

> Jauss não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado, sem ter sido vivenciado esteticamente. Não há conhecimento sem prazer, nem a recíproca, levando-o a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: os de fruição compreensiva [*verstehendes Geniessen*] e compreensão fruidora [*geniessendes Verstehen*], processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia. (*idem, ibid*)

Plaza destaca também que

> O período da pós-modernidade, caracterizado por uma rejeição das utopias da vanguarda [...], caracteriza-se também por uma re-ocorrência à história, pela crítica do "novo" (opondo convenção à invenção), pela recuperação da categoria do

> público, isto é, por uma ênfase na recepção e, sobretudo, por uma imensa inflação babélica de linguagens, códigos e hibridização dos meios tecnológicos que terminam por homogeneizar, pasteurizar e rasurar as diferenças: tempos de mistura. (PLAZA, 2001, p. 206)

Dessa forma, podemos entender o atual período em que vivemos como um grande conversor e propulsor de hibridizações, reinventando-se através de um caráter miscelânico. Como Stam (2008) pontua precisamente: "A arte revitaliza-se recorrendo a estratégias de formas e gêneros anteriormente marginalizados, canonizando o que outrora fora desprezado" (STAM, 2008, p. 23). François Ozon brinca com isso o tempo todo: o filme de que falamos é um suspense, mas ora cômico, ora dramático, ora sério, problematizador. E, ainda assim, consegue encontrar um viés de ligação único com o espectador, porque assim é a vida: caótica, diversa, híbrida, "esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta"[54]. O que vemos então é isso: uma aproximação entre vida e arte.

[54] ROSA. J. G. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

3. 2. Recepção das obras

A peça, em francês *Le garçon du dernier rang*, dirigida por Jorge Lavelli foi encenada no *Théâtre de la Tempête*. Segundo Héliot[55], o próprio Mayorga disse que a peça é uma "*mis-e-scène* da escritura", que se "escreve no tempo da representação". Héliot comenta que a peça causa um estranhamento, principalmente com relação ao personagem de Claude: "quem é esse rapaz que intervém na vida dos outros? [...] o que ele tem no fundo do coração?". Mas ressalta o tom cômico da peça, que apesar de tratar de assuntos sérios, possui também um certo tom de deboche. Destacando ainda: "não paramos de rir, não paramos de nos interrogar [sobre os personagens e suas motivações]"[56].

Tendo assistido à peça em Paris, como mencionou em entrevistas, François Ozon ao se identificar vendo a história de alguém que tinha de fazer escolhas para contar uma história, decidiu comprar os direitos da peça e fazer sua versão dela para o cinema. Admitindo que não seria possível fazer uma "tradução literal", como explana Bazin (1991, 2000), para o cinema, ele afirma ter tido total liberdade de Mayorga para fazer o que quisesse com o material cedido pelo autor. Podemos notar tal fato claramente ao ver no filme traços de produções anteriores, da sua experiência e alterações no enredo, mais adequadas à linguagem cinematográfica. O filme passou por diversos festivais de cinema, incluindo o de Londres, o de Zurique, o de Tallinn; concorrendo em diversas categorias. Foi indicado ao César em 6 categorias e ganhou diversos prêmios, dentre os mais importantes estão o prêmio FIPRESCI no Festival Internacional de Toronto em 2012, a *Coquille d'or* de melhor filme e o prêmio do júri de melhor roteiro no Festival Internacional de San Sebastián em 2012, e o prêmio do Cinema Europeu de melhor roteiro em 2013. De acordo com dados do site *Box Office Mojo*[57], *Dans la maison* foi o quarto filme mais assistido na França em sua semana de estreia e na consecutiva.

Este foi, senão o mais, um dos mais bem recebidos filmes de Ozon pelo público. Em entrevistas, o diretor atribui o sucesso do filme ao fato de que é um filme que fala do espectador e do amor ao cinema, e crê que as pessoas se identificam.

Várias críticas foram publicadas a respeito do filme, tanto em sites franceses como americanos, britânicos, dentre outros. Não vamos nos prender a fazer uma longa exposição de todas, mas um breve apanhado dos momentos mais proveitosos de algumas.

---

[55] HÉLIOT, Armelle. **"Le Garçon du dernier rang", Juan Mayorga selon Jorge Lavelli**. In: < http://blog.lefigaro.fr/theatre/2009/03/le-garcon-du-dernier-rang-juan.html >. Acesso em 25/06/2016.
[56] No original: « On rit sans cesse et sans cesse on s'interroge. »
[57] < http://www.boxofficemojo.com/movies/?page=intl&country=FR&id=inthehouse.htm >. Acesso em 25/06/2016.

No site Les Inrockuptibles[58], Romain Blondeau faz uma consideração interessante ao dizer que "a intenção de Claude, que é também a de François Ozon, não é tanto de refazer uma crítica da burguesia (não encontramos quase nenhum indício de realismo aqui), mas de dissecar maliciosamente os métodos de fabricação de uma ficção, seus códigos e suas figuras impostas". No parágrafo seguinte, repara que "*Dans la maison*, seria um pouco o [filme] Teorema de Pasolini revisto e feito como um pastiche pelo autor de 8 femmes, em que a escrita é raramente tão alerta, aguda e lúdica já que se trata de brincar com os clichês".

A crítica de Thomas Sotinel do Le Monde[59] discorre: "François Ozon constrói assim um labirinto de espelhos: as sequências na casa dos Rapha são submetidas à crítica de Germain Germain, que oscila entre a admiração quase amorosa por seu aluno e a dissecação do sujeito que ama praticar o professor durante as correções orais". Ainda questiona: "A verdade dos fatos, o fundo consensual no qual se constroem as ficções ordinárias, se desfaz para dar lugar a uma infinidade de possibilidades, umas mais perturbadoras que as outras: Rapha está apaixonado por Claude ou esse último que deseja Esther? Germain tem uma afeição erótica por seu aluno ou ele procura uma substituição de um filho? No prazer robusto e ordinário de seguir as tribulações de uma família atormentada pela interrupção de um corpo estranho, Ozon adiciona a vertigem intelectual que provoca as questões de realidade e de ficção". Sobre o estilo de Ozon, diz que "esses problemas capitais são tratados com uma ironia fina e cruel".

Florence Colambini do Le Point[60] expõe que "Figuras tutelares que revivem aqui sob os traços de um Fabrice Luchini inspirado. 'Eu queria mostrá-lo, na idade em que ele está, com um lado desamparado, frágil'. Ao ponto que, em uma cena chave do filme, ele tem um colapso, dado por um exemplar de *Voyage au bout de la nuit*. Há uma divertida e pérfida piscada de olho irônica aos espetáculos de Fabrice Luchini, que declamou Céline em todas as cenas da França. Uma descoberta de uma inteligência diabólica, à imagem do filme inteiro".

Essas críticas reforçam alguns dos questionamentos que levantamos durante nossa análise. Vemos, então, que o objetivo de Ozon foi alcançado, ao conseguir apresentar em forma narrativa conceitos intelectuais e teóricos de forma lúdica, estabelecendo uma brincadeira, que também é bem sucedida em fazer o espectador refletir acerca do que foi exposto em sua narrativa.

---

[58] < http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/dans-la-maison/ >. Acesso em 28/06/2016.

[59] < http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/09/un-maitre-des-jeux-de-miroirs-dans-le-labyrinthe-de-la-fiction_1772368_3246.html >. Acesso em 28/06/2016.

[60] < http://www.lepoint.fr/cinema/ozon-le-prof-et-le-petit-demon-04-10-2012-1514931_35.php >. Acesso em 28/06/2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos, ter contribuído, ainda que modestamente, com os estudos transdisciplinares na área da literatura e outras artes. Não pretendemos, de forma alguma, encerrar aqui uma conclusão de forma a arquivar o estudo que fizemos, mas ir na direção contrária: levantar questionamentos e dar abertura de horizontes e diálogos possíveis a serem estabelecidos a partir da nossa colaboração. Retomaremos, então, alguns pontos que se fazem imprescindíveis para a nossa contínua reflexão.

Podemos inferir que o filme de que tratamos nos remete, em alguma medida, à questão central de *Blow-Up* (1966)[61]: o quanto há de ficção e de realidade naquilo que percebemos com nossos sentidos e compreendemos em nossa mente? O quanto a ficção e a realidade, cada a uma a seu modo, nos liberta e nos aprisiona? Segundo Cabrera (2006),

> O fato de um certo texto (literário ou cinematográfico) ser fictício, imaginário ou fantástico não impede em absoluto o caminho para a verdade. Ao contrário, através de um experimento que nos distancia extraordinariamente do real cotidiano e familiar, o filme pode nos fazer ver algo que habitualmente não veríamos. Talvez precisemos ver um bom filme de terror para nos conscientizarmos de alguns dos horrores deste mundo. (CABRERA, 2006, p. 26 e 27)

Muitas vezes, não conseguimos compreender ou enxergar um fato que nos acontece por estarmos tão inseridos em um contexto, ou em suas proximidades, que a rotina – piloto automático – nos cansa, nos cega, embaça a nossa visão. A ficção, por vezes, pode clareá-la. Podemos ver isso no filme através do personagem de Germain, que, como pontuado por Barthes (1964) anteriormente, "morre por se conhecer, mas vive para se encontrar"[62]. Ele precisou da narrativa ficcional de Claude para dar-se conta de que a zona de conforto em que vivia já não lhe nutria. Seu desprezo pela vida real o fazia refugiar-se na literatura. E como viver fugindo? Em seu caso, podemos entender que houve uma autodestruição para um renascimento e a possibilidade de uma perspectiva de vida que o projete para uma nova possibilidade de ver o mundo e quiçá de viver.

---

[61] BLOW-Up - Depois daquele beijo. Direção: Michelangelo Antonioni. Produção: Carlo Ponti. Estados Unidos/Itália/Reino Unido. 111 min. DVD. (Título original: Blowup)
[62] BARTHES, 1964, p. 111.

> A gravação humana que o cinema refracta em feixes intermitentes de incandescência luminosa, no silêncio quebrado das salas escuras, tem qualquer coisa de sagrado, como a evocação da eternidade nos antigos templos, pois em cada sessão cinematográfica recomeça o ritual da vida e da ressureição onde tudo é novo e belo como no primeiro dia da criação. (GEADA, 1985, p. 45)

O teatro – de uma forma mais dinâmica, o cinema – em uma experiência coletiva, mas intimista e a literatura – de uma forma mais individual e introspectiva remetem a essa relação de vida e morte entre autor e espectador (relembrando Barthes). O autor morre ao terminar seu papel criativo e deixá-lo nas mãos do público. O público nasce e morre ao vivenciar as histórias e estabelecer conexões com elas e ao terminá-las. Essa conexão permite vivenciarmos questionamentos que são alheios a nós, mas nos dizem respeito como seres humanos e permitem sempre revisitarmos nossos dilemas pessoais. As traduções intersemióticas se fazem necessárias, pois cada pessoa possui formas diferentes de se relacionar com as artes, por questões de gosto ou condição, assim é permitido ao público ter no cinema a experiência de uma história que ele jamais veria no teatro ou na literatura (e vice-versa). Além disso, todas as obras ficam interligadas e sempre são fonte de enriquecimento cultural e uma ponte para despertar o interesse do público em buscar outras versões de uma determinada obra ou de revisitá-la, como é muito comum a reimpressão e aumento nas vendas de livros após uma adaptação cinematográfica de sucesso. Particularmente, foi muito interessante a experiência de conhecer Juan Mayorga através de *Dans la maison*.

Outro elemento interessante da tradução intersimótica é a capacidade de expandir o alcance das obras para públicos de culturas diferentes, de línguas diferentes. No caso da peça de Mayorga, François Ozon teve todo um cuidado para trazer para narrativa novas referências, a forma dos personagens se comportarem, seus nomes, entre outros, tudo para convergir numa obra mais familiar para o público francês, mas que não deixa de dialogar com a obra original espanhola, pois "a natureza palimpséstica multifacetada da arte [...] opera dentro e através das culturas" (STAM, 2008, p. 35).

Podemos ver ainda, ao longo de todo o percurso, que essa adaptação exemplifica as colocações que tecemos no primeiro capítulo: o filme é uma releitura da peça, que carrega a bagagem cultural, as experiências e as escolhas do seu diretor e de sua equipe, não um desígnio de fidelidade à história original; adicionalmente, os próprios autores não são adeptos de uma perspectiva conservadora com relação à questão autoral, mas têm consciência do seu papel de criação partindo de um material, encontrando um público, entrelaçando as suas ideias

de forma a diversificar, expandir, propagar um diálogo com o público, a crítica e, nesse caso, entre os autores, como fazem seus trabalhos. Retornando à Bazin, "considerando tudo isso, é possível imaginar que estamos indo em direção a um reino da adaptação em que a noção de unidade de obra de arte, senão a própria noção de autor, será destruída" (BAZIN, 2000, p. 26)[63].

> Cada autor, cada espectador capaz de responder às solicitações da alteridade; cada rebelde ante a evidência de que sua voz é excluída do concerto de vozes livres em que devem se converter os meios é o adiantado das novas formas de comunicação que definirão, em boa medida, essa humanidade futura. (GARCÍA RIERA, 1974)[64]

A narrativa metalinguística traz ao público uma possibilidade de refletir sobre a própria linguagem da obra – que passa despercebida, como de fato é a intenção muitas vezes – tornando-o mais consciente de como é o processo de criação artística, desmistificando certos conceitos do senso comum sobre o tema (como o da "inspiração" como algo quase divino). Na peça de Mayorga, o fator metalinguístico se concentra na forma de conceber a narrativa, na reflexão sobre o que torna uma história interessante e estabelece uma conclusão que nos faz pensar sobre o poder da narrativa em nossas vidas. O filme de Ozon é capaz de utilizar a linguagem cinematográfica para transmitir suas próprias referências fílmicas para a estrutura narrativa do filme, criando várias camadas metalinguísticas que envolvem o espectador em uma reflexão reminiscente tanto sobre a narrativa e os personagens, quanto sobre o cinema, expandindo a experiência do público para além do filme. Assim, a peça e o filme, em suas formas narrativas referenciais, nos levam a querer conhecer mais, criam pontes que nos conectam com outros conhecimentos e nos instigam a buscar mais, sempre numa tentativa de obter uma experiência estética mais além.

---

[63] No original: "All things considered, it is possible to imagine that we are moving toward a reign of the adaptation in which the notion of the unity of the work of art, if not the very notion of the author himself, will be destroyed.

[64] No original: "Cada autor, cada espectador capaz de responder a las solicitaciones de la otredad; cada rebelde ante la evidencia de que su voz es excluida del concierto de voces libres en que deben convertirse los medios, es el adelantada de las nuevas formas de comunicación que definirán en buena medida esa humanidad futura."

REFERÊNCIAS

I – Referências Bibliográficas:

AMORIM, Marcel Álvaro de. **Ver um livro, ler um filme**: sobre a tradução/adaptação de obras literárias para o cinema como prática de leitura. Cadernos do CNLF (CiFEFil), v. XIV, p. 1725-1739, 2010.

ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme**: Metalinguagem no cinema. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. A Morte do autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.

_____. **Leçon**. Paris: Seuil, 1978.

BAZIN, André. Adaptation, or the Cinema as Digest. In: NAREMORE, J. (org). **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p 19-28.

_____. **O Cinema**: ensaios. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. Tradução: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CABRERA, Julio. **O Cinema Pensa**: uma introdução à filosofia através dos filmes. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CANDIDO, Antonio. Realidade e Realismo (via Marcel Proust). In: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. p 123-129.

COSTA, Antonio. **Para compreender o cinema**. Tradução: Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 2003.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e cinema**: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação? *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, n° 9, Jan/Dez 2007.

GARCÍA RIERA, Emilio. **El Cine y su público**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. (Colección Testimonios del Fondo).

GEADA, Eduardo. **O Poder do Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985. (Coleção Horizonte de Cinema).

GUSMÃO, Manuel. Da literatura como transporte e travessia dos tempos. In: **Ensino da Literatura** - Reflexões e propostas a contracorrente. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1999.

MARTÍN LAGO, Zoe. **Juan Mayorga**: el teatro como agitador de conciencias. 70 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidad de Salamanca, 2011.

MAYORGA, Juan. **El Chico de la última fila**. Ciudad Real: Ñaque, 2006.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOUZA, Licia Soares de. **Literatura & Cinema**: Traduções intersemióticas. Salvador: EDUNEB, 2009.

SPOONER, Claire. **Le théâtre de Juan Mayorga** : de la scène au monde à travers le prisme du langage. 540 p. Tese (Doutorado em Literatura). Université Toulouse le Mirail - Toulouse II; Universitat autònoma de Barcelona, 2013.

STAM, Robert. **Bakhtin**: Da teoria literária à cultura de massa. Tradução: Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

_____. **O Espetáculo interrompido**: Literatura e cinema de desmistificação. Tradução: José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2013. (Coleção Campo Imagético).

_____. **A Literatura através do cinema**: Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

II – Referências Complementares:

BAZIN, André. De la politique des auteurs. In: **Cahiers du cinéma**. França, nº. 70, p. 2-11, abril 1957.

BÉSSIERE, Jean. Deux fois le temps retrouvé : Raul Ruiz et Proust - l'idéalisme de la littérature, lidéalisme du cinema et le temps de la visitation. In: BEHAR, L. B., Carvalhal, T. F., Coutinho, E. F. & Rodrigues, S. V. **Elogio da Lucidez**: A Comparação Literária em Âmbito Universal. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & Outras Metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Coleção Debates).

CAVALHEIRO, J. **A concepção de autor em Bakhtin, Barthes e Foucault**. Signum: Estudos de Linguagem. Volume 11/2, p. 67-81, 2008.

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Littérature Générale et Comparée**. Paris: Armand Colin, 1994.

SÊGA, Christina Maria Pedrazza. **O Kitsch está cult**. In: Revista signos do consumo – V.2, N.1, 2010. p. 53-66.

TRUFFAUT, François. Une certaine tendance du cinéma français. In: **Cahiers du cinéma**. França, nº. 31, p. 15-29, jan. 1954.

III – Referências Eletrônicas:

BRAVO, Julio. **«El chico de la última fila», de Juan Mayorga, un acto de amor al público**. In: < http://www.abc.es/cultura/teatros/20140117/abci-chico-ultima-fila-mayorga-201401161521.html >. Acesso em 10/06/2016.

CLÉDER, Jean. **Ce que le cinéma fait de la littérature** (et réciproquement). In: < http://www.fabula.org/lht/2/cleder.html >. Acesso em: 21/05/2016.

Dans la maison. In: françois-ozon.com. Disponível em: < http://www.francois-ozon.com/fr/filmo-dans-la-maison >. Acesso em: 21/05/2016.

François Ozon. In: Internet Movie Data Base. Disponível em: < http://www.imdb.com/name/nm0654830/ >. Acesso em: 21/05/2016.

Entrevistas:

BFIFstivals. François Ozon on In The House. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uQQzGOTVBg0 >. Acesso em 10/06/2016.

Cohen Media Group. In The House - Exclusive François Ozon Interview. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=Sx2gOpXza8w >. Acesso em 10/06/2016.

FrenchCinemaLondon. Interview with François Ozon, In the House - French Cinema London. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=zg7dqXj4qZ4 > Acesso em 10/06/2016.

PremiereScene. In The House (Dans la maison) - Director François Ozon Interview. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=UcoMrZc4KiI >. Acesso em 10/06/2016.

rod13. Interview de François Ozon Dans la maison. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=3AdjR85UOEA >. Acesso em 10/06/2016.

Sansebastianfestival. Rueda de prensa "Dans la maison" (Sección oficial). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=dJdXTECdLCg > Acesso 10/06/2016.

IV – Referências Filmográficas:

DENTRO da casa. Direção: François Ozon. Produção: Eric Altmayer, Nicolas Altmayer e Claudie Ossard. França: Mandarin Cinéma, 2012. 105 min. DVD. (Título original: Dans la maison)

JANELA Indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Universal Studios, 1954. 112 min. DVD. (Título original: Rear Window)

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Manolo Bolognini e Franco Rosselini. Itália: AETOS Film, 1968. 100 min. DVD. (Título original: Teorema)