



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA

INSTITUTO DE LETRAS

MESTRADO EM LITERATURA E CULTURA

EDUARDO DOS ANJOS MAIA DIAS

KAOS: DA LITERATURA PARA O CINEMA:

**A NOVELA “O OUTRO FILHO” DE LUIGI PIRANDELLO NA OBRA FÍLMICA
HOMÔNIMA DOS IRMÃOS TAVIANI**

Salvador

2014

EDUARDO DOS ANJOS MAIA DIAS

**KAOS: DA LITERATURA PARA O CINEMA:
A NOVELA “O OUTRO FILHO” DE LUIGI PIRANDELLO NA OBRA FÍLMICA
HOMÔNIMA DOS IRMÃOS TAVIANI**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Cultura, do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Porru

Salvador

2014

EDUARDO DOS ANJOS MAIA DIAS

KAOS: DA LITERATURA PARA O CINEMA

**A NOVELA “O OUTRO FILHO” DE LUIGI PIRANDELLO NA OBRA FÍLMICA
HOMÔNIMA DOS IRMÃOS TAVIANI**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura, pelo Instituto de Letras - Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Aprovada em ____ de ____ de 2014.

Banca Examinadora

Orientador: Professor-doutor Mauro Porru.

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Membro externo: Professor-doutor Pedro Jorge P. de Castro.

Universidade de Brasília (UNB)

Membro interno: Professora-doutora Sílvia Regina

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

À

Karla, esposa leal e companheira, por me estimular a seguir adiante com meus sonhos.

Beatriz, Murilo e Marília, filhos queridos, que me abastecem com o amor diário.

Meus pais Etelvina e Arylton, por colocarem o nosso, meu e de meus irmãos, desenvolvimento intelectual em primeiro plano desde a tenra idade e pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus e a Meishu-Sama, líder religioso da Nova Era, por me concederem a permissão de passar na Seleção do Mestrado e por guiarem meus passos no caminho da espiritualidade.

Aos familiares: esposa, filhos e pais pelo apoio e por terem sido compreensíveis com as constantes ausências para a realização desta pesquisa.

Aos meus amigos e colegas de curso por terem me ajudado, seja dando sugestões durante meu empenho dissertativo, seja levando-me para outros ambientes que não acadêmicos, mas propícios para uma excelente higiene mental e por isso indispensáveis à continuidade dos trabalhos.

A minha amiga e colega Mônica Lopes que ao me “exaurir” com suas crises de dúvidas quanto ao direcionamento na escrita, paradoxalmente me vigorava a escrever a minha dissertação e repensá-la, dando-me elementos que vão além da simples troca, mas de formulação, reformulação, destruição, restituição.

A minha amiga e colega Jusciele Oliveira que contribuiu com textos sobre a Literatura Popular quando este era o foco inicial da minha pesquisa e no final com algumas orientações sobre as normas da ABNT, mostrando-se uma pessoa altamente solícita mesmo diante de algumas dificuldades familiares por que vem passando.

Ao professor e cineasta Pedro Jorge P. de Castro que me recebeu, em Brasília-DF, com muita atenção e consideração na produtora Animatógrafo, de sua propriedade, contribuindo e muito para a compreensão sobre a arte dos Taviani e estimulando-me indiretamente com sua experiência a seguir o meu sonho de cineasta.

E principalmente ao meu estimado orientador Mauro Porru, homem de sapiência ímpar e generosidade exemplar, por ter-me concedido toda a liberdade e tempo necessários para escrever, auxiliando-me nos momentos de indecisão e repreendendo-me nos momentos de evasão, sempre me incentivando para melhor desenvolvimento da pesquisa e da escrita.

“Falar sobre sonhos é como falar de filmes, uma vez que o cinema utiliza a linguagem dos sonhos; anos podem passar em um segundo e você pode ir de um local para outro. É uma linguagem feita de imagens. E no verdadeiro cinema, cada objeto e cada luz significa alguma coisa, como em um sonho.”

—Federico Fellini

RESUMO

Trata-se de uma dissertação de mestrado inerente à linha de pesquisa “Estudos de tradução cultural e intersemiótica”, que visa verificar a relação que existe entre a sétima arte e a Literatura, a partir da adaptação para o cinema, efetuada pelos irmãos Taviani, do conto “O outro filho” do aclamado escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello. A pesquisa procura reconhecer, ao longo de seu processo investigativo, as estratégias que asseguram a transmutação do texto literário pirandelliano no texto fílmico homônimo dos irmãos Taviani, no intuito de compreender de que maneira a novela “O Outro Filho” do escritor siciliano permeia a obra dos cineastas toscanos e como ela é recriada na narrativa cinematográfica desses artistas. Para tanto, o aparato discursivo e criativo de Pirandello foi examinado desde os textos teóricos, como ensaios e artigos, aos textos literários como novelas, romances, poesias e dramaturgia, incluindo ainda trabalhos artísticos como cinema e peças teatrais. A produção cinematográfica dos Irmãos Taviani, foi analisada em suas mais diversas formas de expressão para verificar a dinâmica da adaptação da literatura para o cinema e as principais modificações advindas da passagem do texto literário para o texto fílmico.

Palavras-chave:Luigi Pirandello; literatura; tradução intersemiótica; semiologia, Paolo e Vittorio Taviani; cinema.

ABSTRACT

It is about a Master's dissertation inherent with the line of research "Studies of cultural translation and inter-semiotic", which aims to verify the relationship between the seventh art and the literature from the adaptation of the film by the Taviani brothers, from the tale "The Other Son" by acclaimed writer and Italian dramaturge Luigi Pirandello. The research seeks to recognize, during the period of its investigative process, the strategies that ensure the transmutation of the Pirandellian literary text in the filmic text homonym of the Taviani brothers, in order to comprehend the way in which the novel "The Other Son" by the Sicilian writer permeates the work of the Tuscan filmmakers and how it is recreated in the film's narrative of these artists. Thus, Pirandello's discursive and creative apparatus was examined from theoretical texts such as novels, romances, poetry and dramaturgy, even including artwork like cinema and plays. The Taviani brothers' cinematic production was analyzed in its various forms of expression to verify the dynamics of the adaptation of the literature for the cinema as the most important modifications arising from the passage of the literary text to film text.

Key words: .Luigi Pirandello; literature; intersemiotic translation; semiology, Paolo and Vittorio Taviani; cinema.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	CAPÍTULO I – LUIGI PIRANDELLO E SUA ARTE: TRANSITANDO ENTRE OS GÊNEROS ARTÍSTICOS	13
2.1	GÊNERO LÍRICO: DA POESIA AO TEXTO EM PROSA	14
2.2	GÊNERO NARRATIVO: DAS NOVELAS AOS ROMANCES	16
2.3	GÊNERO DRAMÁTICO: DA PROSA AO TEATRO	22
2.4	DO PAPEL PARA A PELÍCULA : O CINEMA NA VIDA DE PIRANDELLO	27
3	CAPÍTULO II – O CINEMA DOS IRMÃOS TAVIANI	34
3.1	REGÊNCIA: DIREÇÃO, COCHICHO E LINGUAGEM	36
4	CAPÍTULO III – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: PARTIDA E CHEGADA NUMA ESTRADA SEM FIM	41
4.1	TEORIAS DA TRADUÇÃO: ANÁLISE E FUNDAMENTAÇÃO A RESPEITO DA TRADUÇÃO	41
4.2	TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: CONCEITO, APLICABILIDADE E FIDELIDADE.	44
4.3	LITERATURA E CINEMA: MAIS QUE UMA RELAÇÃO INTERSEMIÓTICA	51
5	CAPÍTULO IV – A PRESENÇA DO CAOS NA LITERATURA E NO CINEMA	54
5.1	A NOVELA <i>O OUTRO FILHO</i> , DE LUIGI PIRANDELLO.	56
5.2	O EPISÓDIO <i>OUTRO FILHO</i> , DOS IRMÃOS TAVIANI.	62
5.3	CONEXÃO E ESTRATÉGIAS NA RECRIAÇÃO: A NOVELA E O EPISÓDIO “ O OUTRO FILHO”	74
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
	FILMOGRAFIA	91
	SITES VISITADOS	92
	ANEXOS	93

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação visa verificar a relação que existe entre a sétima arte e a Literatura, a partir da adaptação para o cinema, efetuada pelos irmãos Taviani, do conto “O outro filho” do aclamado escritor e dramaturgo italiano Luigi Pirandello. No intuito de reconhecer as estratégias asseguradoras da transmutação do texto literário pirandelliano no texto fílmico homônimo dos irmãos Taviani, procuraremos compreender de que maneira a novela *O Outro Filho* (*L'altroFiglio*) do escritor siciliano permeia a obra dos cineastas toscanos e como ela é recriada na narrativa cinematográfica desses artistas.

A dinâmica da recriação cinematográfica, relativamente a outros segmentos artísticos e principalmente, no tocante à literatura, sempre ocorreu desde o surgimento do cinema. A sétima arte, a começar do cinema mudo, para contar *estórias*, utilizou-se da literatura, por se tratar de um veículo narrativo já consolidado. Estrategicamente, os primeiros cineastas - alguns com formação literária - que ambicionaram reproduzir tramas mais complexas, tentaram seduzir o público burguês trazendo para as telas títulos de folhetins com os quais esses espetadores-leitores estivessem familiarizados. Na Itália, país de origem do escritor e dos cineastas estudados, essa relação entre literatura e cinema é bastante consistente, conforme afirma o professor-doutor da Universidade federal da Bahia Mauro Porru:

As estreitas ligações do cinema com a literatura remontam aos seus primórdios. Na época do cinema mudo, que vai aproximadamente de 1905 a 1931, foram produzidos, só na Itália, minha área de atuação, aproximadamente, duzentos filmes baseados em obras literárias. Nesse período, porém, a relação que se estabelece na Itália entre o cinema e a literatura é mais quantitativa do que qualitativa. Na maioria dos casos, as versões cinematográficas são repudiadas pelos autores das obras literárias e o preconceito com o cinema, como expressão artística, permanece também com o advento do sonoro. O elemento que modificará esse cenário será o aperfeiçoamento sempre maior da técnica cinematográfica que, aos poucos, contribuirá para que o cinema adquira uma maior dimensão de sua autonomia expressiva¹. (PORRU, 2013, p. 01)

Essa discussão a cerca das relações entre cinema e literatura permeará, de forma direta e indireta, todo o nosso trabalho.

Num primeiro momento será abordada a obra do escritor agrigentino Luigi Pirandello, numa tentativa diacrônica de ordenamento e análise de suas produções na literatura - poesia,

¹PORRU, Mauro. *Cinema/Literatura: Novas Perspectivas de Estudo*. Apostila da disciplina Literatura e Cinema Italianos. (LETD84). 2013.

romances e novelas -, na dramaturgia e no cinema. Serão levados em consideração, também, aspectos relacionados ao pensamento filosófico do escritor, presente em artigos e ensaios, que servirão de sustentação para a análise de sua produção literária tanto em relação à temática, quanto na composição comportamental dos seus personagens.

Num segundo momento abordaremos a produção cinematográfica dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, sua formação como cineastas, suas primeiras realizações e, a partir dessas informações, elaboraremos uma proposta de análise dos mecanismos utilizados na composição de sua narrativa imagética em alguns filmes pelos quais receberam honrarias e prêmios. A abordagem do filme “Kaos” será realizada de forma ampla e mais aprofundada, uma vez que contém, entre seus episódios, a novela “O Outro Filho”, corpus do nosso trabalho.

Por se tratar de uma dissertação inerente à linha de pesquisa “Estudos de tradução cultural e intersemiótica”, focalizaremos, num terceiro momento, essas duas artes, literatura e cinema, partindo de alguns pressupostos teóricos que norteiam os princípios da tradução intersemiótica. Para tanto recorreremos a estudiosos como Roman Jakobson, Roland Barthes, Christian Metz, além de Derrida, Mikhail Bakhtin, Gideon Toury, Even-Zohar, Julio Plaza dentre outros.

Num quarto momento, será efetuada a análise do discurso narrativo de Luigi Pirandello, tendo como referência a novela “O Outro Filho” que, como foi dito anteriormente, constitui o corpus do nosso trabalho. Serão observadas as marcas que evidenciam influências literárias de outros artistas da sua época tanto na sua temática quanto na sua estética, bem como os elementos que configuram seu pensamento filosófico para a elaboração de sua arte.

Será analisado, sequencialmente, o filme homônimo dos irmãos Taviani, observando o roteiro, a técnica empreendida no “set” de filmagens, a montagem das cenas, o deslocamento de câmera, a iluminação, as locações, a escolha do elenco, a presença dos sons em off, dentre outros aspectos necessários à realização da narrativa cinematográfica. Nesse mesmo momento, haverá o estudo do entrelaçamento da obra literária com a obra fílmica, retratando as particularidades de cada uma, com o objetivo de compreender as estratégias utilizadas, pelos irmãos Taviani, na transposição da narrativa pirandelliana para o cinema. Empreender-se-á, em seguida, uma investigação dos traços típicos da estética literária de Pirandello, observando, em paralelo, as possibilidades de interpretação do texto que constitui o corpus do nosso trabalho, por parte dos cineastas, através da *decoupage* de algumas sequências do filme que possam fornecer ao nosso estudo maior embasamento para a confecção de um quadro representativo do processo de (re)criação operado.

Nosso trabalho, portanto, pretende contribuir para a ampliação das reflexões sobre a obra de extensão inesgotável de Luigi Pirandello, na medida em que se compromete em decifrar a leitura que os irmãos Taviani fizeram da novela *O Outro Filho* de que forma transpuseram essa obra do aclamado escritor siciliano para o cinema.

2 CAPÍTULO I – LUIGI PIRANDELLO E SUA ARTE: TRANSITANDO ENTRE OS GÊNEROS ARTÍSTICOS

O nome Luigi Pirandello (1867 – 1936) emerge com vigor inquestionável após quase oitenta anos de sua morte, sobretudo no que diz respeito à dramaturgia seja em termos da confecção do texto dramático, seja em relação à ressignificação na montagem do espaço cênico. O artista siciliano - embora tenha encontrado no teatro campo privilegiado para desencadear sua dialética relativista, baseada na concepção de George Simmel² - não se limita apenas a esse gênero artístico: de fato, a obra pirandelliana compreende além de mais de quarenta obras teatrais, cinco livros de poesia, sete romances, duzentas e cinquenta e uma novelas e algumas investidas no cinema.

O seu trânsito entre esses gêneros artísticos não só confirma a sua ampla capacidade e fecundidade intelectual como também revela, no seu engenho, o diálogo e a mobilidade constante entre as suas criações, dificultando fronteiras entre elas, independentemente de estarem no romance, no conto, no teatro ou no cinema; como afirma Geovanni Macchia, estudioso da obra pirandelliana:

O que chama a atenção nessa obra é uma espécie de intercomunicação entre gêneros distantes. Poesias, traduções, novelas, romances, comedias e dramas, em língua ou dialetos, libretos de óperas líricas, adaptações, roteiros cinematográficos, ensaios: não é possível marcar divisões certas entre uma obra e outra, e nem entre obras de fantasia e obras críticas. É como um vasto terreno sobre o qual fluem contínuos canais de irrigação: as terras da fantasia são alimentadas por falas, considerações filosóficas, pensamentos polêmicos, temas insistentes e <<conceitos>> que saltam como bolas elásticas de uma obra para outra, às vezes com as mesmas palavras e nem sempre pessoais.³ (MACCHIA, Giovanni. 2003, p. 444-445). Tradução: Adele Audisio.

²Georg Simmel(Berlim 1858 – Estrasburgo 1918) foi um sociólogo alemão que desconsidera a trivialidade por acreditar na interlocução e ligação de todas coisas no sentido global, criando pressupostos como: crítica ao dualismo esquemático, formismo, aquisição de uma sensibilidade relativista, constituição de uma pesquisa estilística e a necessidade de um pensamento libertário. www.atuttascuola.it/qstiqstellaqpirandello.htm.

³Quelche colpisce in questa opera è una sorta d'intercomunicabilità a lungo raggio tra generi e l'altro. Poesie, traduzioni, novelle, romanzi, commedie e drammi, in una lingua e in dialetto, libretti d'opera, riduzioni, sceneggiature, cinematografiche, saggi: non è possibile segnare divisioni nette tra un'opera e l'altra e neanche tra opere di fantasia e opere critiche. E 'come un vasto terreno su cui scorrono continui canali d'irrigazione: le terre della fantasia vengono alimentate da battute considerazioni filosofiche, pensieri polemici, temi insistenti e concetti >>>cherimbalzano come palle elastiche da un'opera all'altra, a volte con le stesse parole e non sempre personali.

A metáfora dos *canais de irrigação* utilizada por Macchia serve bem para ilustrar o interminável fluxo da criatividade do escritor que vem a público no início da juventude quando se volta para o gênero lírico através das poesias. Embora, o artista agrigentino apresente em seus textos poéticos uma aproximação identitária com o Verismo⁴, percebe-se, desde já, uma inquietação intimista que traz para sua escrita uma dinâmica existencialista que vai além da temática social verista com suas abordagens empíricas e limitadas a elementos situacionais de causa e efeito.

2.1 GÊNERO LÍRICO: DA POESIA AO TEXTO EM PROSA

O escritor agrigentino inicia-se no exercício poético aos dezesseis anos. Percebe-se nessa fase criativa a temática social e o seu relativismo moral, alicerçados na hipocrisia humana e nas conveniências pessoais e sociais presentes no mundo contemporâneo. Tematicamente, seus textos poéticos remetem o leitor ora ao Verismo ora ao Decadentismo⁵ sem se prender em nenhuma corrente literária.

Pirandello, formalmente, não busca uma inovação estética em sua poesia, optando por seguir os modelos de versificação e metrificação recorrentes no final do século XIX. Conforme afirma a pesquisadora Karen Kremer, em artigo publicado pela Revista do Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC (ISSN 2176-7904); evidencia-se a seguinte situação:

Pirandello não foi inovador na estética de sua poesia; seguiu os padrões líricos clássicos de forma e metro, embora não correspondesse a nenhuma corrente literária de seu tempo. O mais importante dessa produção poética são suas ideias, seus temas, sua visão de mundo, que continuará posteriormente nos romances e no teatro.⁶ (KREMER, p. 74, 2012)

⁴O “Verismo” é um movimento literário que surge na Itália em volta de 1870. Sua finalidade era representar a realidade de forma objetiva, isto é sem inserir os comentários e as concepções pessoais do autor. Os “veristas” queriam que seus livros fossem instrumentos de conhecimento e de difusão do que é “verdadeiro”. Suas obras denunciavam as condições sociais das classes menos favorecidas (camponeses, mineiros, pescadores), e pretendiam difundir os ideais de justiça e liberdade.

⁵ Sob o nome genérico de “decadentismo” recolhem-se as tendências artístico-literárias europeias que surgem no espaço de tempo que vai dos últimos vinte anos do século XIX às primeiras décadas do século XX. Essas novas atitudes artísticas, partindo de diferentes premissas, possuem, como denominador comum, o radical afastamento das objetivas “certezas” da época anterior. Os componentes que as caracterizam são: a falta de confiança na razão, a fuga da realidade quotidiana, o aflorar de um sentimento profundo de solidão e de angústia.

O aspecto mais extraordinário dessa produção poética é a expressão artística singular e inovadora que, de certa forma, vai permear todas suas produções, independentemente do gênero ao qual elas pertencam. Sua visão de mundo, suas ideias, seus temas; tudo corroborará a presença do que se pode chamar de marca pirandelliana. A sua temática é variada indo do macro ao micro, abordando: o universo, os conflitos existenciais, os contrastes, a relação homem e mulher, vida e morte, opulência e a escassez, a sociedade com suas máscaras e os desdobramentos da personalidade. Estes elementos, como afirma ainda Kremer (2011), são recursivos em sua obra, como se pode perceber na poesia *A Gloria*, retirada do livro de poesias *Zampogna* de 1901:

A Gloria

*Un morto, e la campana non si lagna:
squilla, argentina, a gloria. Un bimbo, è vero?
entra in quest'alto e biancocimitero
che ha, sotto, il mare e, dietro, lacampagna.*

*Non ha mangiato il panche si lavora
oggisul'ajequi; non ha saputo
quantosudore costi e qualeajuto
dagli altri, per mangiarne: onde veggo ora*

*queichelosanno e sudanoagitare
versolabarapiccolailberretto
insaluto: - O figliuol, si benedetto!
t'havoluto il Signorerisparmiare.⁷*

Observa-se que há na poesia algumas remissões envolvendo traços decadentistas como a presença da morte reforçada por imagens litúrgicas a exemplo do campanário, a cor branca do cemitério, a paisagem nefelibata da torre de marfim onde se localiza a necrópole, por outro

⁶ KREMER, Karen. *Análise descritiva das traduções brasileiras Devestire Gli Ignudi de Luigi Pirandello*. UFSC, Florianópolis, 2012.

⁷ Para *Gloria*

*Alguém morreu, e o sino não se lamenta: / anéis, prata, para a glória. Uma criança, não é ? / entra nesse alto e branco cemitério / que possui, o mar abaixo, e por trás, uma planície. (...) Ele não comeu o pão do seu trabalho / hoje, no entanto, aqui está porque não fora capaz / de sustentar, mesmo com muito suor, sua vida / e a dos outros, para poder alimentar: então agora eu vejo / (...) Caminhando a tremer e suar / para a pequena tampa do caixão / em saudação: - Ó filho, seja abençoado! / Morreu, porque o Senhor quis salvá-lo. (PIRANDELLO, Luigi. *Ensaíes, poemas, escritos diversos*. Ed. Manlio Lo Vecchio-Musti. Coleção de clássicos italianos contemporâneos, direção: Giansiro Ferrata, vol. VI, III. Editora Arnoldo Modadori, Milão, Junho de 1973.)*

lado se faz presente a denúncia social, característica comum aos veristas, onde se percebe que por trás da tragédia de uma criança está a pauperização que a submete à fome e conseqüentemente à morte prematura. Quanto à estrutura poética percebe-se a utilização de quadras, compostas por versos decassílabos e de rimas intercaladas ou opostas.

Sua produção poética deu-se entre os anos de 1883 e 1912. Pertencem a esse período as seguintes coletâneas: *Mal giocondo* (1889); *PasquadiGea* (1890); *Poemetti* (1890-1922); *Poesiesparse* (1890-1933); *ElegieRenane* (1895-1896); *Zampogna* (1901); *Scamandro* (1909) e *FuoridiChiave* (1912).

2.2 GÊNERO NARRATIVO: DAS NOVELAS AOS ROMANCES

A produção literária de Luigi Pirandello, como mencionado anteriormente, inclui vários gêneros: o lírico, cultivado em suas poesias juvenis; o narrativo, com suas novelas e romances e o dramático, através de sua dramaturgia que o tornou popularmente e academicamente reconhecido. O fluxo de personagens de um gênero para outro é um aspecto recorrente na obra de Pirandello. De fato, nas próprias novelas já exista todo o aparato humano que, em sua vasta complexidade, sustentará a construção dos personagens, e suas respectivas questões existenciais retratadas em seu teatro mais tarde.

O escritor agrigentino inicia profissionalmente a sua carreira literária aos dezessete anos, publicando em 1884, a novela “*Capannetta – Bozzetto Siciliano*”, no jornal “*La GazzettadelPopolodellaDomenica*”, recebendo considerável influência do autor verista Giovanni Verga. No ano de 1894, uma década depois, são publicadas sete novelas, sendo que o livro *Amorisenza Amore* compreende três delas. No decorrer da sua carreira de escritor surgiram algumas consideráveis mudanças, principalmente na sua forma de narrar. Pirandello, como já afirmamos, escreve inicialmente influenciado pelo Verismo italiano. Este movimento vai se refletir em obras de um grande número de artistas que, em nome da verossimilhança, irão escrever sob a égide das correntes pragmáticas de pensamento, a exemplo do determinismo, positivismo e do evolucionismo.

Os primeiros textos pirandellianos apresentam a degradação humana física e moral, resultante de um meio hostil que impossibilita qualquer tipo de mudança. É válido ressaltar que, Pirandello, mesmo influenciado pelos mestres do Naturalismo, como Zola, e do Verismo, como Verga e Capuana, amigos pessoais do escritor, distancia-se do discurso narrativo desses autores, ao constituir personagens que fogem da resignação, constitutiva da teoria determinista. Seus personagens tentam reagir no intuito de transformar a sua realidade,

mesmo fadados ao fracasso, diante do olhar impassível, porém reflexivo, do narrador. Este lança sua visão para o que está por trás das ações e subjuga as investidas do *meio* à força das idiossincrasias humanas representadas por personagens que, embora estejam na condição de derrotados, abarcam certa dignidade.

Estamos aqui para viver e para morrer! Se uma lei humana, iníqua, nega ao pobre, em vida, o direito a um palmo de terra sobre a qual, colocando o pé possa dizer: ‘Isto é meu!’, não pode negar-lhe, na morte, o direito à cova! Cristãos, esta gente está aqui em nome de outros quatrocentos infelizes, para reclamar o direito à sepultura. Querem suas covas. Para si e para seus mortos! ⁸(PIRADELLO, 2001, p. 50-51).

Pirandello, paulatinamente, afasta-se dos princípios veristas e volta-se para a busca da essência humana, respaldado na mutabilidade das coisas, na relatividade moral e na reflexão sobre as aparências, ou seja, na percepção e no sentimento do contrário. O autor organiza, sistematicamente, essas ideias no ensaio “L’umorismo”⁹, publicado em 1908 e revisitado e republicado em 1920. Esse texto, junto ao ensaio “Arte e Ciência”, de 1901, resumem uma possível estética pirandelliana e contribuem para uma melhor compreensão da dinâmica narrativa do autor. Entretanto as inquietações de Pirandello sobre essa peculiar expressão artística, a partir de uma reflexão filosófica, já haviam aparecido anteriormente em 1896 em artigo intitulado “Unpreteso poeta umoristadel XIII secolo”. Nele, Pirandello considera a dificuldade de definir a poética do Humorismo, embora destaque a sua existência: “dare una definizione dell’umorismo, laquale sia a un tempo comprensiva e comprensibile, è in sommo grado difficile”¹⁰. Entretanto é no ensaio revisitado de 1920 que os contornos do Humorismo ficam claros: Pirandello distingue o “cômico” do humorismo. O primeiro, definido como “percepção do contrário”, nasce do contraste entre a aparência e a realidade e provoca imediatamente o riso. O humorismo, ao invés, nasce de uma ponderada reflexão que vai além de uma superficial consideração da situação. O “sentimento do contrário”, próprio do humorismo, provoca um sorriso de compreensão e de compaixão, pois não se limita às aparências, mas reflete sobre a fragilidade humana, sobre as fraquezas que habitam cada um de nós. Embora se oponham - percepção e sentimento do contrário – eles possuem uma funcionalidade essencial para compreensão dessa teoria. O escritor agrigentino reforça no ensaio “L’umorismo” (1920) que todo riso nasce a partir da percepção do contrário, por

⁸ PIRANDELLO, Luigi. *Kaos e Outros Contos Sicilianos*. Editora Nova Alexandria, 2ª Edição, São Paulo, 2001.

⁹ PIRANDELLO, Luigi. *L’umorismo*. Roma: TascabiliEconomici Newton, 1993.

¹⁰ “dar uma definição de humorismo que seja simultaneamente ampla e compreensível é excessivamente difícil”. PIRANDELLO, Luigi. *Unpreteso poeta umoristadel secolo XIII*. In: *Saggi, Poesie e Scrittivarii*. M. Lo Vecchio Musti (org.), Milano: Mondadori, 1960, p.248.

exemplo: uma pessoa procura um abrigo para proteger-se da chuva e não se molhar, de repente tropeça e cai numa poça de água, molhando-se e sujando-se da cabeça aos pés. Essa situação ilustra bem a percepção do contrário e a comicidade, já que a queda é uma condição contrária ao seu real objetivo de permanecer com a roupa, ou parte dela, seca. Há ainda o exemplo, citado pelo próprio Pirandello nesse mesmo ensaio, que se utiliza de uma personagem idosa a qual se veste ridicularmente como uma adolescente:

Vejo uma velha senhora, com o cabelo pintado, todo lambuzado sabe-se lá de qual horrível pasta, e toda desalinhadamente empetecada e vestida com roupas juvenis. Começo a rir. Sinto que aquela velha senhora é o contrário do que uma velha senhora de respeito deveria ser. Posso assim, à primeira vista e superficialmente, deter-me nesta impressão cômica. O cômico é exatamente uma percepção do contrário. Mas se agora intervém em mim a reflexão, e me insinua que aquela velha senhora talvez não tenha nenhum prazer em se enfeitar assim, como um papagaio, mas que talvez sofra com isso e o faça apenas porque se engana piedosamente que enfeitada assim, escondendo dessa forma as rugas e os cabelos brancos, consiga manter o amor do marido muito mais jovem do que ela, então não posso mais rir dela como antes, porque justamente a reflexão, trabalhando em mim, me fez ir além daquela primeira percepção, ou melhor, mais fundo: daquela primeira percepção do contrário, me fez passar a este sentimento do contrário. E está toda aqui a diferença entre o cômico e o humorístico. ¹¹(PIRANDELLO, 1994, p.116) Trad. Adele Audisio

Certamente, essa primeira imagem provocaria o riso pela percepção do contrário, já que seu corpo não possui mais a firmeza, a beleza e a exuberância para estar à mostra, nem tais tipos de roupas, acessórios e maquiagem são apropriados à sua idade. No entanto ela insiste em transparecer jovialidade, mesmo aparentando uma terrível caricatura do que deixou de ser há algum tempo. Observando essa idosa desarticulada, o riso viria instantaneamente, porém, se houver uma reflexão quanto à sua condição por se vestir dessa forma, conjecturar-se-ia que aquela maneira de adornar-se talvez seja uma tentativa de iludir-se quanto à sua própria imagem senil para conseguir a atenção do marido mais jovem. A reflexão inibe o riso imediato provocado por uma superficial impressão cômica, aproximando-se do humorismo,

¹¹ Vedo una vecchiasignora, coicapelliritinti, tutti unti non si sadiqualeorribilemanteca, e poitutttagoffamenteimbellettata e parata d'abitigiovanili. Mi metto a ridere. Avvertochequellavecchiasignoraèil contrario diciòche una vecchiarispettabilesignoradovrebbeessere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comicoèappuntounavvertimentodel contrario. Ma se ora interviene in me lariflessione, e mi suggeriscechequellavecchiasignora non prova forsenessunpiacere a pararsicosì come unpappagallo, mache forse ne soffre e lofasoltantoperchépietosamentes'ingannacheparatacosì, nascondendocosilerughe e lacanizie, riesca a trattenere a sé l'amoredelmaritomoltopiùgiovanedi lei, eccocheio non posso piùriderne come prima, perchéappuntolariflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, piùaddentro: da quel primo avvertimentodel contrario mi ha fattopassare a questo sentimento del contrario. Ed ètuttaquiladifferenzatrailcomico e l'umoristico(PIRANDELLO, Luigi. L'umorismo e AltriSaggi ed. Giunti, Milano, 1994).

que consegue alcançar uma consciência maior da situação, revelando elementos dramáticos escondidos atrás da aparente comédia.

Em 1904, o escritor siciliano publica o romance “O Falecido Mattia Pascal” (*Il Fu Mattia Pascal*), considerado o marco da legitimação de sua narrativa com o rompimento definitivo com a estética verista e aproximação com o decadentismo italiano. Neste romance, o protagonista Mattia, após ser equivocadamente considerado morto, aproveita a oportunidade para se dissolver e se reconstruir como Adriano Meis, já que se considerava infeliz em sua vida conjugal e socioeconômica. Como Adriano Meis, percebe que não há solução para ele devido aos conflitos, pois estes o perseguem não importando quem seja. A anulação do eu e a sua reconstituição ou não são temáticas que denotam a constante crise existencialista que cerca a obra do autor. Entretanto é na obra “Um, Nenhum, Cem mil” (*Uno, Nessuno, Centonila*), romance concluído em quase dez anos, que a contravenção do “eu” manifesta-se de forma mais contundente. É no enredo desse romance que o desdobramento, a multifacetação e, por fim, a desintegração do *eu* ganham um viés menos trágico, porém mais incisivo, pois um ato banal como a percepção de uma deformidade nasalar vai desencadear um conflito interno profundo. O conflito existencial surge, a partir do olhar do outro sobre o personagem. O conflito do protagonista Vitangelo Moscarda é despertado ao descobrir, por meio do olhar de sua mulher, o defeito do próprio nariz. Essa revelação desencadeará a transgressão da identidade que julgava possuir, perturbando-o veementemente, a ponto de imaginar-se, não mais um único Vitangelo, mas mil, pois haveria uma diversidade de identidades, a partir das múltiplas perspectivas do outro sobre ele. Essa plural resignificação do *eu* provoca no personagem a sua total fragmentação e a consequente perda de um direcionamento comportamental. Vitangelo anula-se e acaba por reduzir-se a “nenhum”. Excluído do sistema acaba sendo internado por insanidade mental.

A temática pirandelliana volta-se para o comportamento constantemente paradoxal da sociedade que julga a todo instante o indivíduo, direcionando-o conforme necessidades próprias e circunstanciais, que podem ocasionar a adaptação ou a anulação do eu. Essa nova forma do “eu”, adaptado às normas sociais, manifestar-se-á aparentemente resignado, porém o conflito interno que o cerca revela seu estado emocional caótico, que, para Pirandello, remete à presença pulsante da vida, como afirma o escritor na novela “La trappola” (1912)

No princípio era o caos, entretanto o espírito de Deus não fluía sobre ele para ordená-lo. O Caos era um enorme fluxo incandescente, em que tudo fervia sem corpo, indistinto e atemporal. Algumas partes do fluxo corrente pararam, solidificaram-se, tomando forma. Esta forma foi a armadilha que

envolveu gradativamente a matéria ardente, congelando-a, solidificando-a. O fluxo era a vida primitiva do homem e das coisas, a forma foi a morte: o nascimento do homem, da terra, dos astros, portanto, foi a morte da grande vida universal. O que chamamos de vida é, portanto, a morte do fluxo original aprisionada pela forma e pelo tempo.¹²(PIRANDELLO, 2007, p.775) Trad. Adele Audisio.

Seguramente, o indivíduo instintivamente acaba por movimentar-se nessa lei de fluxo contínuo e por esta razão a personalidade, como algo preso a uma suposta identidade, perde-se nas incontáveis possibilidades das personas existentes no vasto repertório do ser. Todavia há uma necessidade de adequação à forma, mesmo que esta represente a “morte” do indivíduo como afirma em sua dissertação de Mestrado, o pesquisador Francisco José Saraiva Degani:

Mesmo estando convencido de que se fixar em determinada “forma” significa morrer, já que toda “forma” é a cessação da vida, o homem tende fatalmente a vestir uma “forma”, uma personalidade que o caracterize. No momento exato em que ele a assume, sente que ela é a morte, que não lhe serve mais e deseja experimentar novas “formas” perpetuamente insatisfeito, infeliz e inseguro.¹³(DEGANI, 2008, p. 26)

A forma disponível para a caracterização do indivíduo no nicho social vai gerar um ser desajustado, como o “homem atrás dos óculos e do bigode” no *poema de Sete Faces* (*Alguma poesia*, 1930) de Carlos Drummond de Andrade que embora transmita, por sua aparência, serenidade, força e racionalidade, possui internamente um turbilhão de pensamento muito “maior que o mundo” – remissão ao poema *Sentimento do Mundo* do mesmo autor presente no livro homônimo (1940) - num processo de fluxo de consciência na busca do sentido da própria existência.

Os romances, muito importantes pela temática filosófica, como já fora mencionado, não foram tão constantes, no que diz respeito à frequência de publicação, em relação às novelas. Estas sempre permearam a obra pirandelliana e foram por alguns momentos de suma

¹² In principio era il Caos, malospiritodi Dio non scorrevasudiesso a ordinarlo. Il Caos era unimmensoFlusso incandescente, in cuitutoribolliva, informe e indistinto e senza tempo. Qualche parte diquelloscorrenteflusso si arrestò, si solidificò, assunse una forma: laquale era latrappolache a poco a pocoavvolsedi sé la matéria ardente, laraggelò, lasolidificò. Il flusso era lavitaprimevadell'uomo e delle cose, la forma fu la morte: lanascitadell'uomo, della terra, degliastri fu dunquela morte dela granvitauniversale. Quellachenoichiamiamovitaèdunquela morte dell'originarioflussoimprigionatodalla forma e dal tempo (PIRANDELLO Luigi. La Trappola. In *Novelle per um anno*, Milano; Mondadori, 2007).

¹³ DEGANI, Francisco José Saraiva. Pirandello “novellaro”: da forma à dissolução. São Paulo, 2008.

importância para sua sobrevivência, justamente por ser um gênero de literatura facilmente comercializável nos folhetins.

Independentemente de pertencerem a romance, a novela ou ao teatro, os personagens pirandellianos possuem traços comuns que os sustentam diante da narrativa: passam por certas circunstâncias e ciladas preparadas pela própria vida e diante disso se agitam e procuram uma maneira de escapar, refugiando-se, por vezes, em recordações emocionalmente edificantes, para não sucumbir à sua derrota psíquica. Esse é o caso da protagonista da novela *O Outro Filho*, que será analisada com detalhes no quarto capítulo. Maragrazia, personagem principal da novela, procura dar ordem e sentido à sua vida, na busca incessante de comunicação com seus filhos que moram na América, a fim de esquecer a traumática gestação e presença do filho que ficou em terras sicilianas, por ela rejeitado. Esse texto faz parte da coletânea intitulada “Novelas por um ano” e do livro *Kaos*, publicado no Brasil, que contém as novelas de referência siciliana adaptadas pelos irmãos Taviani para o filme homônimo.

O escritor Luigi Pirandello, segundo o pesquisador Giovanni Macchia (1969), escreveu num total de sete romances: *L'esclusa* (1894), *Il turno* (1895), *Il fu Mattia Pascal* (1904), *Suo Marito* (1911), *I vecchi e i Giovanni* (1913), *Si Gira* (1916) que depois, em 1925, recebe o título *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e *Uno, nessuno e centomila* (1927).

Pirandello resolve sistematizar suas 210 novelas, publicadas desde 1894, por volta de 1922, em um projeto intitulado “Novelas por um ano” (*Novelle per un anno*), já mencionado. Este projeto visava reunir 365 novelas – uma para cada dia do ano – em aproximadamente 24 volumes, agrupadas sem um critério específico; porém, antes de concluir o seu intento, o escritor veio a falecer. Foram inúmeras as novelas publicadas em vida e postumamente. Nessa coletânea, percebe-se que a marcação dos ambientes na narrativa é intencional: Roma, a marina de Porto Empedocle, Agrigento são mais do que simples pontos de referência, tornando-se uma espécie de extensão dos personagens. Agrigento, por exemplo, terra natal pela qual o escritor guarda enorme afetividade, surge como um local onde as convenções sociais presas à tradição, às credices e às superstições são reconstruídas, a partir das vivências do próprio autor. O clima seco da região e o atraso social são fatores que efetivamente contribuirão para definir os traços comportamentais dos personagens, ratificando a importância do ambiente na narrativa pirandelliana.

Luigi Pirandello agrega, em suas composições ficcionais, discussões de cunho filosófico universal, embora descreva os fatos a partir de interpretações particulares que evidenciam sua sensibilidade. Essa busca do compreender o sentir filosoficamente conduzirá

alguns críticos literários, a exemplo de Adriano Tilgher¹⁴ (1887-1941), a falar de “pirandellismo”; como um diferencial autoral e metodológico na construção narrativa, por seu valor artístico e filosófico. O próprio Pirandello rejeitou essa definição, pois os “ismos”, na sua concepção, são espécies de rótulos que funcionam como uma estrada de duas vias: se por um lado criam uma identidade autoral, por outro sugerem uma cristalização no processo criativo do autor, no momento em que utilizam definições para ordenar sua arte a partir de fórmulas pré-concebidas. Essa situação vai de encontro à sua concepção do caos na arte, citado anteriormente, pois a cristalização impede o fluxo que só existe na aparente desordem e que, segundo o autor, é “vida”. Sobre o suposto “pirandellismo” o escritor ponderou:

Se me permitem, quero dizer que nenhum dos meus trabalhos artísticos foi concebido dentro de teorias filosóficas e apriorismos, portanto, não pode se afirmar que esses sejam acometidos pelo mal do pirandellismo. Minhas obras são modestamente concebidas e compostas por um escritor cujo nome é Pirandello apenas e que quando escreveu nem remotamente imaginaria sequer a desventura que o aguardava e não poderia prever que essas obras seriam catalogadas e rotuladas como algo único, sob uma fórmula imutável, de rigidez definitiva.¹⁵(PIRANDELLO, 1931, p. 009)

2.3 GÊNERO DRAMÁTICO: DA PROSA AO TEATRO

Habitamos a falar e a ouvir falar do relativismo pirandelliano, tomamos a expressão por verdade global e identificamos toda obra de Luigi Pirandello com a mais brilhante de suas fórmulas: *Così è* (se vi pare), assim é (se vos parece). O próprio Pirandello cedeu à tentação de enredar-se nesse esquema: passando do gênero narrativo ao dramático, radicalizou os motivos céticos e irônicos que vinha cultivando desde os primeiros contos... [...] ¹⁶
(BOSI, 1988, p.183)

¹⁴ Adriano Tilgher(1887-1941) foi um filósofo, ensaísta e crítico literário italiano. Nascido em Nápoles, voltou o seu estudo para a história do cristianismo. Influenciado pelo vitalismo contemporâneo e relativismo, Tilgher propôs uma estética em desacordo com as teorias de Croce e do positivismo, considerando as obras literárias como uma síntese das tensões cotidianas. O filósofo napolitano foi o primeiro crítico a enfatizar a posição entre vida e forma e por compreender a vida com fluxo que segue foi perseguido durante o período fascista por sua oposição ao regime.

¹⁵*Mi si permettadidirechenessunadelle mie opere che sono tuttenate al difuoridellatesi e degliapriorismifilosofici, èmalatadipirandellismo. Sono state modestamente concepite e composte da uno scrittoreche si chiama Pirandello e chenel momento in cui scriveva non immaginavanoemmenolontanamenteladisavventuracheloattendeva, e non potevaprevederechequeste opere fosseropredestinate a esserecatalogatesotto una etichettaunica, sotto una formula immutabile, diuncarattererigido e definitivo*⁷. (O artigo, intitulado “Abassoilpirandellismo”, foi publicado em *Il Dramma*, no dia 15 de abril de 1931.)

¹⁶BOSI, Alfredo. Publicado em: Céu, Inferno – Ensaio de crítica literária e ideologia. SP. Ed. Ática. 1988.

No que diz respeito à produção literária do escritor siciliano, a crítica enaltece a sua dramaturgia, reservando-lhe grande espaço. Seus romances e, principalmente, suas novelas, são citados apenas quando há alguma relação com suas obras teatrais. Entretanto essa concepção crítica limitada não reduz a importância das suas obras narrativas, visto que são estas que, preliminarmente, abrigam a concepção de vida e arte de Pirandello e sua estreita ligação com a realidade sociocultural de sua época. Por esta razão, algumas de suas narrativas são consideradas “repositório de personagens” para dramaturgia, o que parece ratificar a suposta supremacia da obra teatral em relação à narrativa. A expressão reduz a importância da narrativa e principalmente dos seus personagens, colocando o teatro como evento inaugural maior. A professora e pesquisadora Martha Ribeiro discorda parcialmente dessa condição:

Igualmente não nos parece ser possível tentar explicar sua última produção dramática a partir da recuperação de sua última produção narrativa. A ideia de que o celeiro da criatividade teatral pirandelliana eram suas novelas se compromete a partir do momento em que se verifica que grande parte de sua última produção, especialmente àquelas onde a matriz autobiográfica parece evidente, não possui nenhum fundo narrativo. Cita-se: *Diana e laTuda; Lazzaro; Sogno (maforse no); Come tu mi vuoi; Trovarsi; Sgombero; Quando si èqualcuno; I gigantidellamontagna.* (...) Foi também a partir desta data (1925) que o escritor conheceu a atriz Marta Abba, sem dúvida nenhuma a grande responsável por uma mudança de inspiração que começou a se manifestar exatamente com *Diana e laTuda*.¹⁷ (RIBEIRO, ANO 2008, p. 116-117).

A narrativa pirandelliana e seus personagens, portanto, não podem ser concebidos como algo preestabelecido, pois esse entendimento interrompe a ideia de fluidez tão arraigada à sua concepção de criação. Os personagens de Pirandello, segundo o especialista Giovanni Macchia, transitam através dos vários gêneros que compõem sua obra artística, às vezes com acréscimos e outras vezes com decréscimos, no que diz respeito aos seus traços característicos. É um processo sem trégua e por isso de incomensurável importância na medida em que converte o estático em fluidez, revitalizando seus personagens, sua narrativa, seu estilo e suas reflexões.

Ele compõe e descompõe: coloca uma tachinha em um ponto, e a utiliza tal e qual em um outro. Constrói, parece satisfeito, mas depois com os mesmos materiais, rascunhados diferentemente e diferentemente colocados, começa outra composição. É um grande canteiro de obras onde nunca tem descanso. Os trabalhos, que parecem terminados, procedem sempre à procura de uma obra prima, que em sua mobilidade e no conceito de fluidez absoluta da

¹⁷ RIBEIRO, Marta. *Pirandello, autobiografia e teatro: um diálogo possível*. Revista Poiesis nº 02. São Paulo, 2008.

criação artística, desmente a si mesma. Os personagens, às vezes os mesmos, outras vezes levemente alterados, com algumas pequenas modificações fisionômicas, vão e vem: saem de uma novela e entram em um romance, saem de um romance e acabam em um ensaio, e ainda insatisfeitos, das silenciosas páginas de um romance enfrentam, nas alternas tramas das suas vidas de condenados, as tábuas crepitantes de um palco.¹⁸ (MACCHIA, ANO 2007, p. 445). Trad. Adele Audisio

Pirandello firma-se como dramaturgo em 1921 com a sua peça “Seis Personagens à Procura de um Autor” (*Sei personaggi in cerca d'autore*). A burguesia da época, habituada às comédias de costume, fica estupefata pela ousadia inerente ao rompimento total das regras no espaço cênico. O dramaturgo quebra a quarta parede, teorizada por Diderot, através da presença de personagens que adentram a sala, provocando a subsequente imersão do público em seus conflitos existenciais.

O drama burguês, que se fixa nas montagens teatrais ao longo do século XIX, possui uma linearidade cronológica dos fatos, bem como a verossimilhança e a coerência psicológica dos personagens. Pirandello, no entanto, transgredir esses valores passadistas e renova o teatro do século XX, inserindo novos preceitos. Em suas peças, os desajustes psicológicos dos personagens são de suma importância, uma vez que, para o autor, o homem jamais terá personalidade única e definida. Para Pirandello, já que tudo é mutável, ilusório e, ou, incerto, torna-se necessário o uso das máscaras, pois estas garantem a sobrevivência do indivíduo tanto para a aceitação social, quanto para a aceitação de si próprio, ou para simplesmente evidenciar a instabilidade do ser presente em sua natureza, a partir do eu multifacetado.

Seis Personagens à Procura de um Autor,¹⁹ é, seguramente, a obra mais fascinante do dramaturgo e, segundo o pesquisador Sabato Magaldi, “um dos documentos fundamentais

¹⁸*Egli compone e scompone: mette un tassello in un punto, e lo utilizza tale e quale in un altro. Costruisce e smonta disadatto, ma poi con gli stessi materiali, sbazzati diversamente e diversamente collocati, ricomincia un'altra costruzione. È un grande cantiere ove non si ha mai riposo. I lavori, che sembrano finiti, procedono sempre in cerca di un capolavoro, che nella sua mobilità e nel concetto della fluidità senza campo della creazione artistica, smentisca se stesso. I personaggi, a volte gli stessi, altre volte lievemente alterati, con qualche piccolo rilievo fisionomico, vanno e vengono: escono da una novela ed entrano in romanzo, escono da un romanzo e vanno a finire in un saggio, e ancora scontenti, dalle silenziose pagine di un romanzo affrontano, nell'alterne vicende della loro vita, i condannati, le scricchiolanti tavole di un palcoscenico.* (MACCHIA, Giovanni. “Introduzione a Pirandello narratore”. in: PIRANDELLO, L. Tutti i romanzi. Milano: Mondadori, 2003).

¹⁹No palco de um teatro uma companhia de atores está ensaiando a comédia de Pirandello “Il giuoco delle parti”, quando se adentram seis indivíduos: um Pai, uma Mãe, o Filho, a Enteada, o Jovem e a Menina, personagens recusados pelo escritor que os concebeu. Eles pedem para o diretor de colocar em cena seu drama. Após muitas discussões a companhia aceita, assim os personagens começam a contar sua história para que seja representada. **O Pai** separou-se da Mãe após ter tido um filho. **A Mãe**, solicitada pelo Pai, constitui outra família com o secretário que trabalha na casa deles e tem com ele três filhos: **a Enteada, a Menina e o Jovem**. Após a morte do secretário a família cai na miséria e a Enteada é forçada a se prostituir no Atelier de Madame Pace, onde a Mãe trabalha como costureira. O Pai frequenta esse lugar e por pouco não tem relações sexuais com a Enteada,

sobre a experiência criadora na história literária” (MAGALDI, 2009, p. 15). Pirandello utiliza o recurso metalinguístico como artifício, ou seja, o teatro no teatro para examinar a relação existente entre personagem e intérprete, dramaturgo e ator. O personagem teria, conforme sua perspectiva, uma essência, uma verdade inatingível pelo intérprete, por mais capaz e experiente que este seja, como afirma o personagem “O Pai”:

Eh! Quero dizer...a representação que fará, mesmo pondo em prática todos os recursos de caracterização para ficar parecido comigo...acho que, com essa altura...(todos os Atores riem) dificilmente poderá ser uma representação de mim, como realmente sou. Será antes – pondo de parte o aspecto – será, mais exatamente, como lhe parece que sou, como o senhor me sente – se é que me sente – e não como eu me sinto, dentro de mim. E acho que isto deve ser levado em conta por quem for chamado a julgá-los.²⁰(PIRANDELLO, 1976, P.87).

Percebe-se, então, que o personagem aponta para uma realidade intrínseca à sua própria formação como personagem, algo genuíno que falta aos seres humanos que atuam no nível da representação em busca do verossímil. Porém, a representação, ao mesmo tempo em que subtrai a “autenticidade”, torna possível a existência perene dos personagens. A representação cênica permite a fluidez não só do que é exibido “aqui e agora”, mas da maneira como o personagem é interpretado por atores diferentes em épocas distintas. Pirandello trata na peça vários aspectos do teatro como: reutilização de cenários da companhia, sátira ao estrelismo do elenco, principalmente da primeira atriz, questionamento do autor quanto elemento hegemônico, mundo real versus mundo das aparências e da relação amalgâmica entre eles.

A arte pirandelliana, portanto, denota a fluidez decorrente de sua filosofia de que só há vida enquanto há movimento, sendo a estagnação a morte, o fim. A “caótica” escrita do artista agrigentino permite-lhe reutilizar seus personagens em várias circunstâncias e de modo

pois os dois não se reconhecem. Quem evita que essa relação aconteça é a Mãe. Atormentado pela vergonha e pelos remorsos, o Pai aceita de volta em casa a Mãe e os três filhos dela. Isso provoca a raiva do Filho e a convivência se torna insuportável. Entre os atores e os Personagens cria-se um contraste insuperável. Os atores apesar dos esforços não conseguem representar o drama real dos Personagens, seus sentimentos fundamentais, a verdadeira essência de cada um deles: a dor da Mãe, o remorso do Pai, a vingança da Enteada, a indignação do Filho. No palco tudo aparece falso. Essa incomunicabilidade, que impede que a vida real seja representada, tem seu ápice na cena final na qual a história termina em tragédia, sem a possibilidade de entender se é real ou não: a Menina se afoga no chafariz do jardim e o Jovem dá um tiro em si mesmo.

²⁰PIRANDELLO. Luigi. Seis Personagens A Procura de um Autor. Coleção Teatro Vivo , editora Abril Cultural – editor Victor Civita. São Paulo 1976.

diferente, dando-lhe uma fluidez, que se contrapõe à ideia de repositório, cujo próprio nome remete a estagnação. “*A obra do ponto de vista literário, parece um acréscimo à anterior, não uma criação inédita, equivalente a ela no plano da arte.*” (MAGALDI, 2009, p. 23). Mais do que acréscimo, a obra pirandelliana reforça o pensamento de Jacques Derrida quando este explica a ideia de suplemento evidenciada na sua obra “Torre de Babel”²¹ e por esta razão satisfaz a necessidade de continuidade, de fluidez, de caos.

A obra teatral de Pirandello é extensa; segundo o pesquisador Giovanni Macchia²²(1969) suas peças podem ser catalogadas, a partir da seguinte orientação: a primeira data refere-se à primeira representação, a segunda, em parêntese, indica o ano de publicação.

La morsa, 1910 (1898; título orig. L’epilogo); Lumie di Sicilia, 1910 (1911); Il doveredel medico, 1913 (1912); La ragionedegli altri, 1915 (1916; título orig. Se non così); Pensaci, Giacomino!, 1916 (1917); Liolà, 1916 (1917); Cosìè (se vi pare), 1917 (1918); Il berretto a sonagli, 1917 (1918); La giara, 1917 (1925); Il piaceredell’onestà, 1917 (1918); Ma non è una cosa seria, 1918 (1919); Il giocodelle parti, 1918 (1919); L’innesto, 1919 (1921); La patente, 1919 (1918); L’uono, labestia e lavirtù, 1919 (1919); Tutto per bene, 1920 (1920); Come prima, megliodi prima, 1920 (1921); Cecè, 1920 (1913); La signoraMorli uno e due, 1920 (1922); Sei personaggi in cerca d’autore, 1921 (1921); Enrico IV, 1922 (1922); All’uscita, 1922 (1916); L’imbecille, 1922 (1926); Vestiregli ignudi, 1922 (1923); L’uomodalfiore in bocca, 1923 (1926); La vitache ti diedi, 1923 (1924); L’altrofiglio, 1923 (1925); Ciascuno a suo modo, 1924 (1924); Sagra delSignoredella Nave, 1925 (1924); Diana e latuda, 1926 (1927); L’amicadellemoglio, 1927 (1927); Bellavita, 1927 (1928); Scamandro, 1928 (1909); La nuovacolonia, 1928 (1928); O di uno o dinessuno, 1929 (1929); Lazzaro, 1929 (1929); Questaseradi recita a soggetto, 1930 (1930); Come tu mi vuoi, 1930 (1930); Sogno (ma forse no), 1931 (1929); Trovarsi, 1932 (1932); Quando si èqualcuno, 1933 (1933); Non si sa come, 1934 (1935); I gigantidellamontagna (incomp.), 1937 (I ato, 1934; I e II ato, 1938); Sgombero (cenario escrito em 1933), 1951. (MACCHIA, 1969, p. 442)

²¹ “O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação”. Desse modo, o novo texto vem complementar o original, acrescentando uma camada que vem para ocupar uma lacuna momentânea de significação, que alterado, potencializará outra modificação no devir. A contribuição do suplemento de Derrida para os estudos da adaptação vem a expandir a metáfora orgânica benjaminiana de que toda tradução se insere numa linhagem textual cujo paradigma é a semente, já citada anteriormente. O original é a semente que servirá de base e possibilitará sua sobrevivência e sua transmissão, embora, para Derrida, o caroço seja o intocável, o que resiste a tradução, mas que se oferece “a uma nova operação tradutora sem se deixar esgotar”. (DIAS. Eduardo. Resenha: livro Torre de Babel, disciplina Teoria da Tradução I. p. 11 a 72, 2011).

²²CECCI e SAPEGNO, Emilio e Natalino. *StoriadellaLetteratura Italiana – Luigi Pirandello Di Giovanni Macchia*, Volume IX. p. 442. Ed. Garzanti 1969.

2.4 DO PAPEL PARA A PELÍCULA: O CINEMA NA VIDA DE PIRANDELLO

No início do século XX, o cinema ocupa uma posição de destaque não só por ser algo inovador e surpreendentemente mágico, mas também por trazer para a intelectualidade questionamentos acerca do que seja uma produção artística. A princípio, o cinema foi visto apenas como algo responsável pelo entretenimento e como meio para sustentação política de uma hegemonia, sendo negligenciado o seu valor quanto arte. Marcel Martin em seu livro *A Arte Cinematográfica*, entretanto, discorda desta perspectiva inicial:

Verdadeiramente, o cinema foi uma arte desde o princípio. Isto é evidente na obra de Méliès, para quem o cinema foi o meio, de recursos prodigiosamente ilimitados, de prosseguir as suas experiências de ilusionismo e de prestidigitação no teatro Robert-Houdin: existe arte desde que exista criação original (mesmo instintiva) a partir de elementos primários não específicos, e Méliès, como inventor do espetáculo cinematográfico, tem direito ao título de criador da Sétima Arte. (MARTIN, 2005, p.21)²³.

Marcel Martin, ainda, questiona se seria audacioso considerar a preciosidade de cerca de cinquenta filmes cuja importância como patrimônio artístico e cultural da humanidade assemelhar-se-ia à importância de *Ilíada*, o *Pártenon*, a *Capela Sistina*, a *Gioconda* ou a *Nona Sinfonia*. Para o autor o fato de o cinema estruturar-se para sua formação sob meios industriais não pretere a sua posição quanto arte visto que catedrais, que hoje são monumentos artísticos, ergueram-se, a partir de empreendimentos relativamente semelhantes. Embora se mostre favorável à condição de arte para o cinema, o autor traz à tona argumentos outros que se distanciam desta tendência:

Mas é preciso reconhecer que a própria natureza do cinema oferece muitas armas contra ele. O cinema é fragilidade porque está ligado a um suporte material extremamente delicado e que acaba por se estragar com o uso [...]. O cinema é futilidade porque é a mais jovem de todas as artes, nascida de uma vulgar técnica de reprodução da realidade; porque é considerado pela imensa maioria do público como simples divertimento [...]. O cinema é facilidade, porque se apresenta, a maioria das vezes, sob as aparências do melodrama, do erotismo, ou da violência [...], porque é, nas mãos das potências econômicas que o dominam, um instrumento de embrutecimento, uma fábrica de sonhos²⁴(MARTIN, 2005, p. 17)

²³ MARTIN, Marcel. *A Arte Cinematográfica*. p. 21. Edt.Dinalivro. Lisboa. Portugal, 2005.

²⁴Ibid., p. 17.

Luigi Pirandello não poderia deixar de manifestar a sua opinião a respeito, já que na época era um literato consagrado e um teórico das artes, embora não aceitasse nenhum título que o destituísse da condição de artista. Ele não só colaborou com a indústria cinematográfica, como também contribuiu para a reflexão sobre o cinema. Para o escritor agrigentino, a ideia de cinema como arte é incompatível com a sua concepção de *labore* artístico. Para o escritor, inicialmente, o cinema é responsável pela mecanização e a vulgarização da arte, como afirma o pesquisador Aislan Camargo Macieira:

O trabalho do artista era expressar a sua ideia a respeito da realidade que o cercava, criando uma outra realidade, que tinha um caráter superior. Assim, Pirandello se mostrava descontente com a possibilidade de reprodução técnica, mas também achava que esse processo era irreversível. [...]o cinema era uma réplica vulgarizada e falsificada do mundo real [...] onde a verdadeira representação feita pelos autores era engolida pela máquina, dessa forma aniquilando todas as possibilidades artísticas que dali poderiam deprender-se, começa a se modificar em um determinado ponto: durante a guerra, e transformada em mercadoria ao grande público consumidor...²⁵(MACIEIRA, ANO 2007, p. 81).

O livro *QuadernidiSerafinoGubbioOperatore*, traduzido para o português como “Caderno de SerafinoGubbio, o operador”, apresenta a visão pirandelliana sobre o cinema e o processo de coisificação da arte. O autor promove uma mudança de foco acerca da relação homem-máquina, partindo da ideia de que o homem torna-se instrumento da máquina no momento em que sua imagem é capturada por ela, transformando-se em uma forma inanimada, sem vida: as imagens configuram-se num falso movimento, numa falsa percepção do real. Essa visão do escritor agrigentino a respeito do cinema é confirmada por Sérgio Micheli, no seu livro *Pirandello in Cinema*:

[...] Cadernos de SerafinoGubbio operador é, justamente, o romance, de certa forma, sobre o aparato de filmagem: segundo o conceito da máquina que usa o homem, não do homem que usa a máquina. Por isso o significado antropomórfico que Pirandello atribui ao instrumento delinea-se, sem dúvida, com um significado decisivamente negativo, inerte; de algo que consegue, sim, captar, pegar as imagens vivas assim como se movem na realidade, mas restitui-las, depois, sem vida, inanimadas, mortas²⁶(MICHELI, 1989, p. 19). Tradução: AdeleAudisio

²⁵MACIEIRA, Aislan Camargo. Dissertação de Mestrado: *QuadernidiSerafinoGubbiooperatore: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello*. USP, São Paulo, 2007.

²⁶... *QuadernidiSerafinoGubbiooperatore* è, infatti, il romanzo, in un certo modo, sull' aparato di ripresa: secondo il concetto della macchina che usa l'uomo, non dell'uomo che usa la macchina. Perciò il significato antropomorfo che Pirandello attribuisce allo strumento si delinea, senza dubbio,

Essa concepção de cinema servirá de base para Pirandello reafirmar o teatro como arte. Para o dramaturgo, a presença física do ator em cena, a entonação das palavras pronunciadas em cada espetáculo, significam o “não repetível”, o aqui e agora – *hic et nunc* – que traz consigo uma carga realística e uma provocação emotiva incomensuráveis. Segundo Walter Benjamin em seu famoso ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* foi Pirandello uma das primeiras pessoas a perceber as mudanças na atuação dos atores no cinema mudo:

O ator de cinema, diz Pirandello, sente-se exilado. Exilado não somente do palco, mas de si mesmo. Com um obscuro mal-estar, ele sente o vazio inexplicável resultante do fato de que seu corpo perde a substância, volatiliza-se, é privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, e até dos ruídos que ele produz ao deslocar-se, para transformar-se numa imagem muda que estremece na tela e depois desaparece em silêncio. A câmara representa com sua sombra diante do público, e ele próprio deve resignar-se a representar diante da câmara.²⁷(PIRANDELLO Apud BENJAMIN, 1927, P.14-5)

Com o advento do filme falado, em meados da década de 20, cogitou-se o fim do teatro, entretanto, como já era de se esperar, Pirandello refuta tal ideia. Segundo ele:

Ao colocar a fala no filme, a indústria cinematográfica incorre num erro que só poderá lhe trazer prejuízos, pois a voz que emana na sala de reprodução não é do ator, como no teatro, mas sim de sua imagem fotográfica. Se não bastasse, há uma dissonância entre as articulações dos atores e a voz que é ouvida pelo público, fazendo com que eles pareçam ventríloquos. Mas mesmo quando esse problema técnico fosse corrigido pela evolução da tecnologia cinematográfica e os lábios dos atores cessassem de falar no vazio, o principal problema não estaria solucionado, pela óbvia razão de que quem estava ali não eram os atores, mas sim suas imagens, e imagens não podem falar.²⁸(PIRANDELLO apud MACIEIRA, ANO 2007, p. 90-91).

Pirandello escrevia sobre tudo aquilo que surgia diante dos seus olhos e ouvidos atentos. Não se poupou em nenhum momento em dar a sua opinião diante dos acontecimentos da modernidade. A diversidade de atuação de Pirandello sobre questões de seu tempo configura-o não somente como ficcionista, mas também como um pensador e crítico de arte: além das publicações artísticas, existem publicações extraliterárias como artigos e entrevistas

conunsignificatodecisaemente negativo, inerte; qualcosacheriesce , sì, captare, a prendereleimmagini vive così come si muovononellarealtà a restituirla, poi, , senzavita, inanimate, morte. "

²⁷ BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. APUD Citado por Leon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*. In: *L'Art Cinématographique II*. Paris, 1927. p. 14-5.

²⁸ MACIEIRA, Aislân Camargo. Dissertação de Mestrado: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello*. USP, São Paulo, 2007.

concedidas a respeito da arte e do espetáculo, incluindo o teatro e cinema. Como já fora mencionado, o cinema é visto pelo artista siciliano como um possível rival do teatro no que diz respeito à preferência do público da época, fascinado com o “realismo” das imagens em movimento e mais tarde com o sonoro. O crescente sucesso desse novo tipo de espetáculo, porém, não é suficiente para que Pirandello lhe conceda o estatuto de arte, pois é ao teatro que o autor se entrega e se devota totalmente alcançando a satisfação plena e recebendo reconhecimentos e honrarias como o Prêmio Nobel de Literatura de 1934.

Vencido o estranhamento e o pessimismo inicial diante do cinema, Pirandello volta-se para a sétima arte, ainda com certa reserva, mas aceitando-o como importante veículo propagador das artes em geral, dos seus romances e novelas e, sobretudo, do seu teatro com as adaptações cinematográficas de suas peças, como observa Sergio Micheli (1989):

O ataque de Pirandello ao cinema devia, porém, com o tempo, destemperar-se e suavizar-se até transforma-se em surpreendente, profícua colaboração com os cineastas que aos poucos tinham a intenção de transpor para a tela muito do seu teatro; uma colaboração que, às vezes, torna-se um trabalho de adaptação sob forma de um verdadeiro roteiro; em outros casos em um empenho ainda mais direto com a elaboração de tramas originais para importantes projetos de filmes (como o caso de *Aço* dirigido por Walter Ruttmann).²⁹ (MICHELI, 1989, p. 21) Trad. Adele Audisio

Luigi Pirandello é considerado um dos escritores que mais tiveram obras traduzidas para o cinema e para a televisão. São aproximadamente cinquenta as produções audiovisuais que se inspiraram em seus romances, novelas e peças ou em argumentos originais de sua autoria. A exemplo de *La canzone dell'amore* (1930), baseada na novela *In silenzio* (1905), de Giovanni Righelli e *Kaos* (1984), de Paolo e Vittorio Taviani de onde foram retiradas sete das *Novelle per un anno* (Novelas para um ano, reunidas em volume em 1923). Uma de suas obras que foi adaptada para as telas com mais frequência é *il fu Mattia Pascal* (O Falecido Mattia Pascal – 1904), considerado um dos seus melhores romances. Ao todo foram três adaptações cinematográficas: *Feu Mathias Pascal* (1924-1925), de Maree L'Herbier; *L'homme de nullepart* (1936-1937), de Pierre Chenal; *Le due vite di Mattia Pascal* (As duas vidas de Mattia Pascal, 1984-1985), de Mario Monicelli. Segundo a pesquisadora Mariarosaria Fabris (USP),

²⁹ “L'attacco Pirandello al cinema doveva però, com il tempo, stemperarsi ed addolcirsi fino a trasformarsi in sorprendente, proficua collaborazione con i cineasti che via via intendevano trasporre sullo schermo moltodel suo teatro, una collaborazione spinta al punto tale da tradursi, a volte, in un lavoro di adattamento sotto forma di vera e propria sceneggiatura; in altri casi addirittura in un impegno ancora più diretto con la stesura di soggetti originali per importanti progetti di film (come nel caso di *Acciaio* diretto da Walter Ruttmann .)” (Sergio Michelli - Pirandello In cinema - pág21).

dentre as adaptações, a de Monicelli afasta-se do que se pode chamar de essência filosófica da personagem Mattia Pascal:

Das três versões, a que mais se afasta do espírito pirandelliano é a mais recente, pois na leitura de Monicelli sobrou muito pouco da filosofia de Mattia Pascal, uma vez que ao diretor interessou apenas o entrecho, que, ao ser transposto para os dias de hoje, perdeu aquele caráter de atualidade (no sentido de sempre atual) presente no romance, banalizando-se, quando não vulgarizando-se.³⁰(FABRIS, 2005, p. 39)

O próprio Pirandello adaptou algumas de suas obras para o cinema e acompanhou algumas adaptações feitas por cineastas, permanecendo durante as gravações nos *sets* de filmagem. Foram em torno de cinquenta e quatro trabalhos realizados a partir de textos pirandellianos, conforme o site italiano especializado em cinema *mymovies*. Dentre eles pode-se citar abaixo:

- The Choice(A Escolha). Um filme Michele Placido. Com Charlotte Gainsbourg. Gênero: Dramático, - França 2014. (A ser lançado). Sinopse: mulher vítima de estupro gera criança indesejada tendo que tomar uma difícil decisão junto ao marido.
- Tu Ridi (Você ri!). Um filme de Paolo Taviani, Vittorio Taviani. Con Sabrina Ferilli, Turi Ferro, Antonio Albanese, Luciano Virgilio, Frida Bruno. Dramático, duração 99 min. - Itália 1998.
- Cosìè se vi pare (Assim é, se lhe parece). Um filme de Franco Zeffirelli. Com Paola Borboni, Pino Colizzi. Gênero:Dramático - Itália 1986.
- Le duevitediMattia Pascal (As duas Vidas de Mattia Pascal). Um filme de Mario Monicelli. Com Marcello Mastroianni, Carlo Bagno, Caroline Berg, Bernard Blier. Gênero: Comédia, duração 150 min. - Itália 1985.
- Kaos(Caos) Um filme de Vittorio Taviani, Paolo Taviani. Com OmeroAntonutti, Franco Franchi, CiccioIngrassia, Regina Bianchi, Margarita Lozano. Gênero: dramático, duração: 157 min. - Itália 1984.
- Sei personaggi in cerca d'autore(Seis Personagens à Procura de um Autor). Um filme de Giorgio De Lullo. Com RomoloValli, RossellaFalk, Elsa Albani Gênero: dramático, - Itália 1965.

³⁰Revista VI Estudos de Cinema - Socine, ano VI, artigo: Mattia Pascal: profissão repórter, pág 39, ano 2005

- Il fu Mattia Pascal (O Falecido Mattia Pascal) Um filme de Daniele D'Anza. Com Serge Reggiani, Grazia Maria Spina, Claudio Gora. Gênero: dramático, - Itália 1960.
- Cosìè se vi pare (assim é se lhe Parece). Um filme de SilverioBlasi. Com EviMaltagliati, RoldanoLupi, Lia Angeleri. Gênero: comédia, - Itália 1958.
- Il fu Mattia Pascal [2] (O Falecido Mattia Pascal) Um filme de Pierre Chenal. Com Pierre Blanchar, Isa Miranda, Pierre Blanchar, Enrico Glori. Título originale *L'homme de nullepart*. Gênero: dramático, duração: 98 min. - França 1937.
- Il fu Mattia Pascal [1] (O Falecido Mattia Pascal). Um filme de Marcel L'Herbier. Com Michel Simon, Ivan Mosjoukine, MarcellePradot Título original: *Le feu Mathias Pascal*. Gênero: dramático, duração: 150 min. - França 1924.³¹(<http://www.mymovies.it>)

O primeiro filme inspirado em uma das obras de Pirandello- *Ma non è una cosa seria*, comédia em três atos, inspirada na novela *Non è una cosa seria* do mesmo autor- é de 1921, dirigido por Augusto Camerini. É válido ressaltar que boa parte dessas produções não foi realizada somente na Itália, mas na França e em outros países da Europa, como confirma Sergio Micheli:

E não somente na Itália, mas também em outros países: na França, por exemplo, em '25 e em '37 é produzido o filme O Falecido Mattia Pascal; na Alemanha em '26, Henrique IV, em Hollywood em '32 é produzido Como Você Me Desejar (As You Desire Me) interpretado por Greta Garbo e Erich Von Stroheim.³²(MICHELI, 1989, p. 22) Trad. AdeleAudisio.

Pirandello passa a se envolver gradativamente com o cinema, sendo constantemente requisitado para contribuir seja com seus textos, seja com sua opinião a respeito do trabalho dos cineastas. Assim, o escritor agrigentino volta-se cada vez mais, com enorme atenção, para aquela máquina que captura as imagens vivas, mas que, apesar de tudo, começa a devolvê-las não tão inanimadas como antes. Na revista *Cinema*, especificamente no artigo do professor

³¹FONTE: <http://www.mymovies.it/filmografia/?page=3&s=5536>

³² E non solo in Italia ma anche in altri paesi: in Francia, ad esempio, nel '25 e nel '37 con *Il fu Mattia Pascal*; in Germania nel '26 con *Enrico IV*; o a Hollywood nel '32 con *Come tu mi vuoi* (As You Desire Me) interpretato da Greta Garbo e Erich Von Stroheim. (MICHELI, Sergio. Pirandello In Cinema – Da Acciaio a Kaos, Bulzone Editore pag22.ano 1989). Trad. AdeleAudisio

Pedro Barbosa³³, é citada uma entrevista concedida em novembro de 1924 por Pirandello a *Nouvelle Littéraires* em que o autor pela primeira vez manifesta uma visão positiva em relação a esse novo meio de expressão. Nessa entrevista, que incidia sobre o trabalho iniciado por Marcel L'Herbier com vista à transposição cinematográfica de *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello considera:

Acredito que o Cinema possa, mais facilmente e mais completamente do que qualquer outro meio de expressão artística, dar-nos a visão do pensamento. Porque então mantermo-nos afastados deste novo modo de expressão que nos permite tornar sensíveis factos pertencentes a um âmbito que é quase inteiramente interdito ao Teatro e ao Romance? ³¹(PIRANDELLO apud BARBOSA, 1924, p.18)

Estas considerações mostram uma visível conversão de Pirandello à nova arte, ainda que por detrás delas se pudessem camuflar interesses profissionais compreensíveis e simples de conjecturar, como afirma Aislan Camargo Macieira:

(...) Pirandello tenta dar uma explicação artística para sua adesão à indústria cinematográfica, mas as contradições que partem dessas declarações fez com que chegássemos à conclusão de que o dinheiro gerado pela autorização para adaptação de suas obras para as telas foi o principal responsável por fazer do escritor siciliano um dos principais colaboradores do cinema.³⁴(MACIEIRA, 2007, p. 94)

Pirandello, com isso, abarca toda espécie de reflexão tantas vezes paradoxal e contraditória. A relativa resistência em relação ao cinema não impediu as fundamentadas colocações feitas e suas contribuições a respeito da sétima arte. O binômio cinema-teatro, ao ocupar o centro das discussões do século XX, obriga o escritor e dramaturgo a reestruturar e repensar seu teatro tanto temática quanto performaticamente, levando em conta o importante papel que o cinema representa na conjuntura da época.

³³ «A ascensão do cinema sonoro em Itália: Pirandello e o cinema»: publicado originalmente na revista «Cinema», Porto, FPCC, N° 21, Nov. 1992

³⁴MACIEIRA, Aislan Camargo. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello*. Dissertação de Mestrado. USP: 2007

3 CAPÍTULO II – O CINEMA DOS IRMÃOS TAVIANI

“Andare allascopertadellarealtà, spogliarladiogni sua sfaccettatura e poirivestirladiconun abito difinzioneaffascinante.”³⁵ (Paolo Taviani)

O maior desafio para quem desenvolve uma gestão ou um negócio em família está em adequar os interesses familiares aos gerenciais e vice-versa. Segundo o cientista e professor doutor Jader Cristiano de Sousa, as empresas familiares possuem duas grandes lógicas, a empresarial e familiar, que constituem um tipo organizacional particular. A lógica que funciona na dimensão familiar certamente é diferente da que rege o universo corporativo (Souza, 2002, p. 25)³⁶ e o maior desafio está em buscar compatibilizar estes dois cenários, “os mundos empresarial e familiar”, que se fundem nessa singular organização. Entretanto, o que seria um constante desafio torna-se para os cineastas e irmãos Vittorio e Paolo Taviani algo superado, visto que essa parceria perdura há muitos anos. O sucesso de Paolo (1931) e Vittorio Taviani (1929) reforça a ideia de que o trabalho entre afins consanguíneos é promissor e o equilíbrio e o planejamento são a base para o sucesso. Os Irmãos Taviani, como são conhecidos, trabalham juntos há mais de cinco décadas, produzindo desde documentários a filmes de ficção. Nascidos em San Geminiano, Pisa, em sua juventude estudam música e são frequentadores assíduos das salas de projeção. No início dos anos de 1950, aproximam-se de Valentino Orsini – escultor, cenógrafo e crítico de cinema – com quem fazem seu primeiro documentário em 1954, sob o título *San Miniato, luglio '44*. Os três começam a fazer uma série de documentários com temática social, fortemente influenciados pelo cinema neorrealista, em particular por Roberto Rossellini (1906 – 1977), criando um tipo de produção definida como cinema político. Além do primeiro documentário acima mencionado rodaram: *L'Italie n'est pas un pays pauvre (L'Italia non è un paese povero)* (1960) com o cineasta holandês Joris Ivens . Eles escrevem e dirigem seu primeiro longa-metragem: *Unuomo da bruciare*, em 1962. O filme ganha o Prêmio de Crítica no Festival de Veneza. Com o cineasta Valentino Orsini (1927-2001) continuam a sua filmografia com o filme

³⁵ “Ir em direção à descoberta da realidade, desnudá-la de todas as suas diversas formas, e em seguida, cobri-la com um vestido de ficção fascinante”. (Fonte: www.mymovies.it/biografia/?r=8731) Trad. Adele Audisio

³⁶ SOUZA, Jader Cristiano de. Gestão de Empresas Familiares: Refletindo sobre suas Peculiaridades e Desafios. Salvador: FTE, 2002.

episódico: “I fuorileggedel matrimonio” (1962). No mesmo período, recebendo o suporte do produtor De Negri, os dois irmãos assinam uma série de filmes que irão inseri-los no panorama do cinema italiano nos anos sessentas e quase duas décadas depois no cenário internacional com o filme "*Padre Padrone*" (1977). Os dois cineastas, continuando a seguir uma estética neorrealista, rodam o lendário filme "A Noite de São Lourenço" (1982) e adaptam de forma exuberante alguns contos de Pirandello no filme "Kaos" (1984). Segundo a crítica cinematográfica, vários filmes dos irmãos Taviani foram considerados acima da média no que se refere a roteiro e produção. São eles por ordem de pontuação:³⁷

COLOCAÇÃO	FILMES	ANO
1º	A Noite de São Lourenzo	1982
2º	Pai Patrão	1977
3º	Kaos	1984
4º	César Deve Morrer	2012
5º	Bom Dia Babilônia	1987
6º	Aconteceu na Primavera	1993
7º	Noites com Sol	1990
8º	Allonsanfan	1974
9º	A Gargalhada	1998
10º	O Prado	1979
11º	A Casa das Cotovias	2007
12º	Um Grito de Revolta	1972
13º	As Afinidades Eletivas	1996
14º	Um Homem para Queimar	1962
15º	Os Subversivos	1967
16º	Sob o Signo do Escorpião	1969
17º	Os Fora da Lei do Matrimônio	1963

³⁷FONTE: <http://melhoresfilmes.com.br/diretores/paolo-taviani>

3.1. REGÊNCIA: DIREÇÃO, COCHICHO E LINGUAGEM.

A genialidade dos Irmãos Taviani não é só constatada na beleza estética e temática de suas obras fílmicas como também na fase de construção destas. A forma curiosa como dirigem surpreende os mais experientes cineastas a exemplo do professor Phd em Cinema e Artes e cineasta Pedro Jorge de Castro, que além de amigo pessoal dos Taviani, conviveu nos sets de filmagem com os toscanos. Segundo Castro, os irmãos Paolo e Vittorio dividem igualmente a direção da obra, cada um filma cinquenta por cento do filme, porém as intervenções não são separadas dentro de um extenso intervalo cênico. Eles equacionam a direção, a partir dos chamados *takes*³⁸, ou seja, há um revezamento sincrônico que permite que, quando um dos irmãos termine a sua orientação com o elenco, ou as câmeras e o cenógrafo, o outro prossiga o trabalho como se fosse a mesma pessoa que os estivesse dirigindo. Essa particularidade, com a qual regem a sua obra, apenas é possível, porque eles já concluíram o filme em suas mentes. Cada posicionamento de câmera, cada cenografia, cada marcação e iluminação, tudo é esquematicamente planejado e pré-definido. O professor Pedro Jorge ratifica e justifica que cada detalhe é pormenorizadamente pensado com tanta precisão, a ponto de parecer que o filme esteja pronto, mesmo antes de ser rodado ou visto por alguém:

Isso vem de uma preparação cultural, artística, poética, que ambos tem, de um conhecimento muito grande de técnica cinematográfica e de uma leitura exaustiva do roteiro inicialmente.[...]. No filme chamado *Padre Sérgio*, ou *Sol da meia-noite* - traduzido no Brasil como *Noites com Sol* -(1990), eles em nenhum momento estão com o roteiro na mão, porque o roteiro está implantado na cabeça deles. O cenógrafo dele me disse o seguinte: eles conversam com a gente com tanta particularidade sobre o filme que é como se o filme estivesse pronto e a gente nunca viu. (CASTRO, Pedro Jorge. Trecho da entrevista presente em DVDanexo. Brasília, março/2014.)

Uma forma curiosa de dirigir o elenco e os demais profissionais, usada pelos irmãos Taviani durante as filmagens, é que eles nunca usam megafone ou outro instrumento que inviabilize a aproximação com os seus colaboradores. Toda orientação é feita pessoalmente, com tom de voz suave e de perto, ou seja, a orientação é realizada por meio do um verdadeiro *cochicho*, que cria uma atmosfera de cumplicidade entre o diretor da obra fílmica, o elenco e a equipe técnica.

³⁸"TAKE" - Tomada; começa no momento em que se liga a câmara até que é desligada. É o parágrafo de uma cena. (<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>)

Os atores são cúmplices do diretor! O filme existe com a cumplicidade do diretor de fotografia, do iluminador, depois do montador, do editor, do compositor musical, então o diretor passa a ser aquele que desenvolve e mantém a cumplicidade com todos da equipe: para os diretores italianos, e de certa forma os europeus, a realização do filme é uma grande obra de cochicho.

(CASTRO, Pedro Jorge. Trecho da entrevista. Brasília, março/2014.)

Há, segundo Castro, no processo de direção dos Taviani a execução de uma liturgia que ele denomina de *dança do set*. Os irmãos toscanos, assim como outros diretores italianos, cumprem sempre um mesmo ritual nos *sets*, por exemplo: estão sempre do mesmo lado da câmera e ao pronunciar o famoso “corta” vão ao diretor de fotografia e perguntam se está tudo bem, para em seguida conversar de perto com o ator e expor o seu ponto de vista sobre a cena. Sempre procurando passar o *feedback* para o elenco.

O ator é pavloviano [...] Quando o ator ouve: ‘Corta! valeu ai, esse take, esse plano!’. O ator imediatamente olha para o diretor, buscando a resposta da sua performance. Quando Paolo e Vittorio (Taviani) chegavam no set de filmagem, assim como Antonioni, assim como Zampa, assim como Fellini, assim como Pietro Germi [...] Eles chegam e vão para o lugar do primeiro ponto de vista. Câmera aqui, nessa altura, tal lente... é aqui que vai começar o mundo [...]. Se tem uma marcação de movimentação eles fazem com o ator. (CASTRO, Pedro Jorge. Trecho da entrevista. Brasília, março/2014.)

O processo de construção fílmica dos Taviani e da maioria dos cineastas europeus, portanto, afasta-se da impessoalidade que por vezes é um dos critérios adotados pela indústria cultural de produção fílmica americana. Isso revela não só a forma como dirigem, como também a temática e o narrar: *os italianos são cronistas natos*, revela professor Castro. As narrativas italianas ocorrem, a partir de fatos do cotidiano, aparentemente sem relevância, mas que desencadeiam um processo de introspecção e reconhecimento tanto por parte do personagem quanto do espectador que passa a viver o seu drama.

Um dos aspectos marcantes da linguagem cinematográfica dos irmãos Taviani é a presença da música clássica em suas obras. A formação de ambos - Vittorio é violinista e Paolo é pianista - fora de suma importância para a inclusão da música no seu universo fílmico não apenas de forma usual para enfatizar ou emocionar a dramaticidade cênica, como faz a maioria dos cineastas, mas para criar enquadramentos, cenas e finalizar edições, a partir de ritmos musicais. Por exemplo, no filme *A Noite de São Lourenço* (1982) - precisamente nas cenas da batalha na qual os homens da resistência são atacados pelo exército de Mussolini enquanto estão colhendo trigo - a edição foi feita seguindo o ritmo da obra musical

Primavera³⁹ de Vivaldi⁴⁰. Segundo Castro, o próprio Paolo Taviani confidenciou-lhe que as imagens foram editadas nesse ritmo, e na montagem final o concerto vivaldiano fora substituído por sons de tiro e gritos.

Outro exemplo característico da linguagem cinematográfica dos Taviani é o que o professor Castro denomina de *excedente tempo-espacial*, que, segundo ele, ocorre a partir de situações que remetem a transitoriedade da vida. No filme *Kaos*, no epílogo, *Colloquio con la madre*, quando o personagem Pirandello retorna a sua casa, ao abrir a janela do quarto percebe que o limoeiro, que deixara bem pequeno, crescera, pois o galho adentra como se quisesse lhe ofertar um fruto. Evidencia-se, dessa forma que o tempo transcorrerá e a árvore e seus galhos funcionam imageticamente como metáfora dessa passagem. Ainda no filme *Kaos*, percebe-se que, embora em cada episódio haja uma narrativa com histórias diferenciadas, a temporalidade adotada pelos Taviani preserva o continuísmo não apenas pela presença do corvo de *Mizzaro*, que encadeia os vários episódios uns aos outros, mas também pela própria falta de perspectiva para um futuro diferenciado ou projetado além das expectativas, situação comum em todas as histórias. A evidência dessa menção cíclica está presente, sobretudo, no episódio *O Outro Filho*, onde há uma projeção do tempo e do espaço de forma circular, como se o futuro quisesse tornar-se passado e vice-versa, já que a novela termina como começou: a idosa e analfabeta Maragrazia ditando uma carta para uma pessoa que irá escrevê-la. Quanto ao uso do espaço-tempo no episódio citado, o escritor Sergio Micheli acrescenta:

Enfim, a esse ponto o processo que parece se estabelecer na estrutura narrativa de *Kaos*, não certamente fora da concepção do mundo tipicamente pirandelliano, tende a se configurar segundo princípios muito próximos das formulações de Heidegger. Se para o autor de *Sein und Zeit* (1927), o tempo se delineia como uma espécie de círculo para que o sentido do acontecer quer ser <<o que já aconteceu>> e vice-versa, o dado conhecido e perceptivo (a presença do corvo que marca o tempo) introduzido pelos Taviani não está provando nada além de que cada fase, cada passagem de um fato para outro cria, sim, uma sucessão de eventos mas todos fazendo parte de um presente sem nenhum fundamento para as possibilidades que estão por vir.⁴¹ (MICHELI, 1989, p. 41) Trad. Adele Audisio

³⁹ Le quattrostagioni, conhecidos em português como As Quatro Estações, são quatro concertos para violino e orquestra do compositor italiano Antonio Vivaldi, compostos em 1723, sendo Primavera um dos concertos.

⁴⁰ Antonio Lucio Vivaldi (Veneza, 4 de março de 1678 — Viena, 28 de julho de 1741) foi um grande compositor e músico italiano do estilo barroco tardio. Compôs 770 obras, entre as quais 477 concertos e 46 óperas. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Antonio_Vivaldi)

⁴¹ Ebbene, a questo punto il processo che sembrava stabilirsi nella struttura narrativa di *Káos*, non certo al di fuori della concezione del mondo tipicamente pirandelliana, tende a configurarsi secondo principi assai vicini alle formulazioni di un Heidegger. Se per l'autore di *Sein und Zeit* (1927), il tempo si delineia come sorta di circolo per cui il senso dell'avvenire non vuole essere altro che <<ciò che è già stato>> e viceversa, il dato cognoscitivo e percettivo (la presenza del corvo che segna il tempo) introdotto dai Taviani non sta a provare altro

Os Taviani também se utilizam de outros recursos expressivos na sua cinematografia a exemplo do *dito não verbalizado* e da *contradição do previsível*. Em relação ao primeiro, segundo Castro, há por parte dos cineastas uma recusa do uso do close⁴² nos diálogos e a utilização de primeirose primeiríssimos planos nos momentos de silêncio, pois é na ausência das palavras que se pretende buscar a dramaticidade do gesto para a interação mais profícua do público, dispensando os meios sonoros e imagéticos com fins didáticos. Um gesto, um olhar, um ato reforçam uma ideia bem mais do que a palavra no momento do drama; por exemplo, no filme *Aconteceu na Primavera* (1982), os homens da resistência inspecionam as mãos dos prisioneiros para executar possíveis infiltrados da elite italiana. Como saber? Através do toque nas mãos: a ausência dos calos iria denunciá-los. Só os operários seriam dispensados da morte. Num determinado momento, um dos inspecionadores toca nas mãos de um dos prisioneiros e para diante dele, olha-o e depois direciona seu olhar para os outros homens da resistência. Esse gesto silencioso traz um clímax muito mais intenso à cena do que a verbalização do inspecionador: *não é operário, mate-o!* Nada foi dito, entretanto há mais suspense nessa ordem tácita de execução do que se fosse explícita. O desfecho em relação ao destino do homem “que não possui mãos calejadas”, também, não é visualizado, apenas o som de tiros em *off*⁴³ documenta o fuzilamento. Sobre o *dito não verbalizado* que presume a potencialização do silêncio e a tensão que este fator provoca na cena dos filmes dos Taviani, Sergio Micheli, reportando-se ao episódio do filme *KaosMal da Lua*, comenta:

Até os silêncios tem uma *sonoridade*, pois a ausência de musica de atmosfera significa, em *Mal da lua*, a criação de um determinado clima, portanto sinalização e evidencia de barulhos funcionais no contexto e por isso substanciais e demonstrativos. Quando, esperando o plenilúnio, acontece a cena ao ar livre e os diálogos tornam-se medidos e tensos, Batà pega a garrafa de pinga. Então, o forte barulho devido ao gesto de posar com força essa garrafa na mesa, provoca um brusco sobressalto nos convidados. Mas é tanta a tensão provocada pelo *efeito silencio* que automaticamente o contragolpe do susto se repercute no espectador.⁴⁴

se non cheogni fase, ognipassaggio da um fato all’altrocrea, sì, una successione dieventima tutti facenti parte di um presente senzaessunfondamento per lepossibilità a venire. (MICHELI, Sergio. *Pirandello In Cinema – Da Acciao a Kaos*, Bulzone Editore pág. 41. Ano 1989. Trad. AdeleAudisio)

⁴² Aproximação da imagem focada, evidenciando o rosto ououtra parte do corpo em detrimento das demais, a partir do fechamento das lentes da câmera.

⁴³ Vozes ou sons produzidos fora da cena focada. Um personagem que fale sem estar em cena, fala em off (Fonte: www.cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-educacao)

⁴⁴ Perfino in silenzihanno una sonorità in quanto l’assenzadi musica di atmosfera significa, in Mal di Luna, creazione di um bem determinato clima quindi segnalazione e messa in evidenza di rumori funzionali nel contesto per ciò sostanziali e dimostrativi. Quando, in attesa del plenilúnio, há luogola cena all’aperto e i dialoghi si fannom surati e tesi, Batà tira fuorilabottigliadi grappa. Ebbene, il colpo dovuto al gesto del posar eco forzaquestabottiglia sul tavolo, provoca um brusco sussultoneiconfronti dei commensali. Ma tanta è l’attenzione dovuta all’effetto silenzio che automaticamente il contraccoppodel sobbalzo si ripercuote direttamente sullo spettatore.

Sergio Micheli ainda afirma que os melhores filmes dos dois diretores toscanos são aqueles nos quais a imagem assume o papel prioritário de expressão enquanto que os diálogos se tornam uma consequência, reduzindo-se a poucas falas de apoio. Espontaneamente, os protagonistas tornam-se figuras carregadas de significado, sendo extremamente capazes de comunicar precisas e inconfundíveis mensagens. Diferentemente do que ocorre no cinema hollywoodiano, em que o som das palavras agregado ao fundo musical sempre envolvente apela para conquistar estrategicamente o grande público – o cinema dos Taviani cativa o público pela forte carga simbólica e presencialmente subjetiva dos personagens. Sobre o apelo utilizado em alguns filmes, a partir dos mecanismos musicais Roger Manvell e John Huntley denunciam:

Até a música é aplicada toda hora de medida excessiva, e as suas grandes possibilidades expressivas são desgastadas por causa do abuso que se faz dela. Quanto mais banal é o diálogo, mais se tenta lhe dar um significado que não há, carregando-o de um pesado artifício musical. (MANVELL E HUNTLEY apud MICHELI, 1989, p. 46)⁴⁵

Portanto, o cinema dos Taviani sempre procurou evitar com inteligência a banalidade das fáceis sensações, alcançando resultados de grande equilíbrio entre o diálogo e música, e, sobretudo, entre efeito visual e sonoro, como acontece no filme *Kaos* que será analisado, explicitamente, nesse aspecto também, no capítulo quatro.

O recurso expressivo chamado pelo professor Castro *decontradição do previsível*, opõe-se à lógica do público, pois os irmãos Taviani após criar um direcionamento do epílogo cênico de fácil aceitação social e moral, previamente imaginado, gera uma quebra de expectativa. Castro, para explicitar esse recurso, cita uma cena do filme *Aconteceu na Primavera*, na qual um casal de namorados encontra-se sentado na grama: em close a mão do rapaz é filmada suspensa no ar tentando tocar na mão da jovem que está espalmada na grama. Espera-se que ele coloque sua mão por cima da mão dela. Porém, ocorre o inesperado: ele também espalma a mão na grama e a desliza, colocando-a por baixo da mão da moça. A simbologia desse gesto remete a ideia de englobar, proteger: pois a mão da moça fica por cima da mão do rapaz, enfatizando a busca da proteção e do amparo feminino.

A riqueza e beleza da linguagem dos irmãos Taviani certamente ultrapassam os limites do refletir e do sentir, pois envolvem e reestruturam toda a perspectiva do espectador, seja ela emocional ou racionalmente constituída, revelando, surpreendendo e emocionando.

(MICHELI, Sergio. Pirandello In Cinema – Da Acciao a Kaos, Bulzone Editore pág. 54. Ano 1989. Trad. Adele Audisio)

⁴⁵MICHELI, Sergio. Pirandello In Cinema – Da Acciao a Kaos, Bulzone Editore p. 46, ano 1989. (ROGER MANWELL e JOHN HUNTLEY, <<Técnica da musica no filme>>, Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1959).

4 CAPÍTULO III – TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA: PARTIDA E CHEGADA NUMA ESTRADA SEM FIM

4.1. Teorias da Tradução: análise e fundamentação a respeito da tradução.

Todas as teorias da tradução alicerçam-se na relação de equivalência entre texto “original” (ou texto-fonte) e o texto traduzido, para se configurar uma tradução, ou seja, há nessas teorias uma estrutura conceitual de que todo texto traduzido é uma representação do texto original, sendo indispensável essa relação. Essa concepção não é diferente quando se trata da transposição de uma obra literária para uma obra fílmica, pois estamos diante de uma tradução entre signos distintos. Há sempre o estigma que tenta desqualificar o segundo em detrimento do primeiro, a partir do princípio da fidelidade. Entretanto, dois teóricos da tradução –Gideon Toury e Even-Zohar se propuseram criar teorias que dessem maior autonomia ao texto e, ou, obra traduzida, tentando fugir da imposição a que o “original” os submete.

Toury e Zohar avaliavam a tradução como produto real e não como objeto fidedigno da obra original, contudo encontraram dificuldades para sustentar certas questões epistemológicas, persistindo a dúvida se há ou não possibilidade de se pensar em tradução em outros termos que não sejam os tradicionais, ou seja, a partir do princípio da fidelidade. Este princípio será excessivamente reavaliado pelos pós-estruturalistas cuja inquietação filosófica irá futuramente contribuir para revisitar criticamente a ideia da originalidade e fidelidade através do questionamento do “estatuto do autor”, como no caso dos estudiosos Michel Foucault e Roland Barthes. Este último assume uma postura polêmica com o seu estudo "A Morte do Autor", enfatizando a questão da não existência do autor fora ou anterior à linguagem. Barthes, sustentando a sua argumentação na ideia do autor como ser social e historicamente constituído, o concebe como um produto do ato de escrever, ou seja, quem faz o autor é o ato de escrever e não o inverso. Para o estudioso, um escritor permanecerá sempre no nível da representação, da mimese seja de um gesto ou de uma palavra que o precedem, portanto nunca originais. Sobre essa questão Robert Stam em seu artigo Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade À Intertextualidade citando o dialogismo bakhtiniano ratifica Barthes⁴⁶:

⁴⁶ STAM. Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade À Intertextualidade *In: Ilha do Desterro, Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006, p. 28*

“ O dialogismo bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que ‘alcançam’ o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha ‘dormido com’ outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu” (STAM, 2006, p. 28)

Essas teorias reforçam a ideia da tradução como prática independente do texto-fonte, já que deste é destituída a ideia de originalidade e de domínio absoluto da obra. Baseando-se nisso, Roland Barthes retira a ênfase de um sujeito que tudo sabe, unificado, intencionado como o "lugar" de produção da linguagem, procurando assim libertar a escrita do despotismo da obra.

Essa destituição do sujeito é reforçada através do conceito de hipertextualidade. Segundo Robert Stam (2006) a hipertextualidade, quinta categoria do que Gerard Genette chamou de transtextualidade, é a forma mais claramente relevante para a adaptação, inclusive para o cinema, pois sugere a transformação, modificação elaboração ou extensão de um hipotexto feita por um hipertexto.

“Adaptações cinematográficas, nesse sentido, são hipertextos derivados de hipotexto pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação. As várias adaptações cinematográficas de *Madame Bovary* (Renoir, Minelli, Mehta) ou de *A Mulher e o Fantoche* (Duvivier, von Sternberg, Bunuel) podem ser vistos como variações de leituras hipertextuais disparadas pelo mesmo hipotexto⁴⁷.” (STAM, 2006, p. 33)

O hipertexto, de certa forma, vai ao encontro das postulações de Barthes, concebendo o status de recriação a toda a releitura feita das supostas “fontes” o que vai servir de base para as teorias da tradução incluindo a da tradução intersemiótica, termo utilizado pela primeira vez por Roman Jakobson que se constituirá no tema a ser retomado ainda nesse capítulo, no subtítulo seguinte 3.2.

Outros teóricos definidos desconstrucionistas, a exemplo de Jacques Derrida, ocuparam-se em reformular conceitos relacionados à tradução apresentando a tese de que o texto original dependeria do texto traduzido para a sua própria sobrevivência.

⁴⁷ Ibid., p. 33

Para Derrida não há nenhum núcleo ou estrutura profunda ou invariante de comparação, ou seja, ele baseia-se na não identidade e não representatividade, enxergando nos textos apenas diferentes correntes de significação simbiótica, suplementando-se mutuamente. Dessa maneira a posição hierárquica do original em relação à fonte rompe-se para dar lugar a uma “fantasmagoria de igualdade” devido à fluidez do fenômeno.

Diferentemente da posição de Derrida que presume uma igualdade no processo intertextual, a partir da fluidez e suplementação, Deleuze insere a posição de Nietzsche que potencializa o texto traduzido, entendido aqui como simulacro: a adaptação de um filme, a partir de uma obra literária, por exemplo, recairia sobre a questão da representação da representação, considerando que toda obra traduzida é uma representação da original.

O cinema, considerado como representação de uma suposta realidade, apoderando-se da obra literária para representá-la através de um outro sistema semiológico, acabaria por tornar-se um simulacro, que diferentemente da teoria platônica da submissão da cópia-ícone é visto como algo que teria sua potencialização independente do original, como afirma o filósofo Gilles Deleuze ao analisar a *reversão do platonismo*, proposta por Nietzsche:

É nesse sentido que ele subverte a representação, que destrói os ícones: ele não pressupõe o Mesmo, e o Semelhante, mas, ao contrário constitui o único mesmo daquilo que difere, a única semelhança do desemparelhado. (...) É potencia para afirmar a divergência e o descentramento.⁴⁸

(DELEUZE, 2009, p.270)

Seja como responsável pela sobrevivência do original seja como algo potencialmente de valor desvinculado a este; toda obra traduzida deve ser analisada como uma obra de arte outra que possui sua construção própria e autônoma. Esses e outros fundamentos irão contribuir para alterar aspectos relacionados à posição canônica de alguns autores e obras, abrindo espaço para a relação amalgâmica entre textos literários, obras cinematográficas, dramaturgias dentre outros sistemas semiológicos, contribuindo para a compreensão do que Roman Jakobson (1896 – 1982) chamou de tradução intersemiótica.

⁴⁸DELEUZE, Gilles. A lógica do Sentido, Editora Perspectiva, São Paulo, 2009.

4.2. Tradução Intersemiótica: conceito, aplicabilidade e fidelidade.

Autores como Plaza e Espíndola apontam Jakobson como primeiro autor a definir o que seja tradução intersemiótica. Em Jakobson são apresentadas três formas de interpretação do signo verbal:

[...] ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.⁴⁹

A tradução, portanto, a partir de Jakobson, passa a abarcar um campo mais amplo, deixando de ser vista apenas como um processo que engloba códigos linguísticos diferentes e a interpretação destes. Segundo Julio Plaza (2008), a inserção da relação interpretativa entre signos verbais e não-verbais no campo da tradução, não seria possível sem as postulados de Charles Peirce, filósofo americano que desenvolveu vasta pesquisa em relação à Semiótica e que presumia o signo como matéria da linguagem, sendo esta um sistema de signos. São os signos que vão operar no lugar das ideias que por sua vez serão transmitidas pela linguagem.

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen.⁵⁰(PEIRCE, 1995, p. 87.)

O signo, portanto, representa certa coisa, mas não em sua totalidade, uma vez que nada vai estar no lugar de nada em todos os aspectos, mas apenas no que necessita ser substituído para se fazer representar naquele determinado instante para determinado indivíduo. Essa representação, portanto, ocorre a partir de acordos semânticos mentais na tentativa de se satisfazer a necessidade da presença diante da ausência e de dar continuidade a novas formas de interpretação para as tantas lacunas deixadas pela representação de algo. Em

⁴⁹ JAKOBSON. Roman. *Linguística E Comunicação*, Editora Cultrix, São Paulo, 2007.

⁵⁰ PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1995.

se tratando da tradução intersemiótica entre obra literária e obra fílmica, essa condição de incompletude na representação e de contínua (re)interpretação se torna mais efusiva e ratifica a impossibilidade da fidelidade. Sobre a teoria semiótica peirciana, o professor-doutor Mauro Porrureforça:

Para compreender melhor o princípio segundo o qual a tradução intersemiótica representa um acordo entre códigos, sem, porém, estabelecer uma relação de absoluta identidade, é preciso recorrer à teoria da semiose iluminada de Peirce, segundo a qual o texto de partida e sua tradução entram numa cadeia de interpretantes em contínua proliferação, orientada de modo unidirecional e irreversível. Para Peirce, a tradução de um texto não se baseia no simples reenvio de um signo para outro, mas no contínuo aumento de sentido, pois o significado do signo de partida deve ser encontrado naquele de chegada, que, por sua vez, mudará em função de um novo processo tradutório.(PORRU, Mauro. 2013, p.07)⁵¹

Há, portanto, nesta teoria a concepção de que nenhuma obra traduzida será por exatidão a obra original, já que o próprio processo presume uma cadeia de interpretantes estando cada um apto a reiterar sentido a algo conforme suas idiossincrasias e vinculado a suas vivências. Estar consciente desse processo, não impede, todavia, o surgimento de questionamentos sobre o posicionamento valorativo da obra traduzida em relação à obra original, principalmente quando se trata de uma tradução intersemiótica da literatura para o cinema.

O diálogo entre literatura e cinema surge praticamente com o advento do próprio cinema, visto que alguns cineastas tentavam estabelecer-se criando uma identidade com o público-leitor de romances do início do século XX. Surgem, assim, as adaptações dos romances para o cinema cujo teor narrativo passa a ser o fio condutor dessa estreita e controversa relação que cedo se estabeleceu entre essas duas artes e que perdura até os dias atuais.

As adaptações nunca deixaram de gerar dúvidas, discordâncias como também aceitação. Esta última torna-se possível a partir da mudança da perspectiva da adaptação como resultado da recriação e da releitura de diversos interpretantes. Mas é sobre as inquietações acerca das adaptações é que se faz necessário analisar algumas colocações a respeito. A pesquisadora Marinyze Prates de Oliveira, em seu livro *Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade* (2004) cita alguns pesquisadores e escritores que

⁵¹PORRU, Mauro. *Cinema/Literatura: Novas Perspectivas de Estudo*. Apostila da disciplina Literatura e Cinema Italianos. (LETD84) 2013.

discordam veementemente das adaptações de obras literárias para o audiovisual a exemplo professor-doutor e filósofo Elvis César Bonassa que em seu ensaio intitulado *Não chore, é apenas um filme*; discorre sobre a "contaminação" da imagem em seu processo de leitura e (re)criação:

Há pouco tempo reli o Grande sertão: veredas, de Guimarães Rosa. Poucas vezes sofri tanto com a leitura de um livro. A cada diálogo entre Riobaldo e Diadorim, eu não conseguia afastar da cabeça a imagem de Bruna Lombardi, a/o Diadorim da minissérie adaptada pela Rede Globo. A figura dos olhos verdes e cara manchada a carvão se associou ao personagem de Guimarães Rosa, em minha memória, de forma tão violenta que estragou completamente a leitura.(...) Decidi nunca mais ver nenhuma adaptação de livro nenhum para cinema ou TV, embora essa decisão esteja cada vez mais ameaçada pela mania dos roteiristas de irem buscar suas histórias na literatura.⁵²(BONASSA apud OLIVEIRA, 204, p. 39)

Cerca de 200 filmes baseados em obras literárias, entre 1905 a 1931 aproximadamente, foram produzidos durante o período do cinema mudo na Itália, sendo esta relação entre literatura e cinema mais quantitativa do que qualitativa, segundo o professor e pesquisador Mauro Porru. Com o advento do sonoro, o preconceito quanto às adaptações já havia se cristalizado e a rejeição perdura nos questionamentos de leitores e autores de obras literárias:

Na maioria dos casos, as versões cinematográficas são repudiadas pelos autores das obras literárias e o preconceito com o cinema, como expressão artística, permanece também com o advento do sonoro. O elemento que modificará esse cenário será o aperfeiçoamento sempre maior da técnica cinematográfica que, aos poucos, contribuirá para que o cinema adquira uma maior dimensão de sua autonomia expressiva.⁵³ (PORRU, 2013, p.01)

Alguns escritores repudiaram as adaptações de suas obras, outros, não só aprovaram como participaram de algumas adaptações como é o caso, já citado no capítulo I, de Luigi Pirandello e o mais recente de Jorge Amado que produziu junto com Nelson Pereira dos Santos o filme homônimo de sua obra *Jubiabá* (1986). Ao contrário de Amado e Pirandello, o escritor Geraldo Ferraz reagiu com imensa indignação diante do filme adaptado de sua obra *Doramundo*, dirigido por João Batista de Andrade entre o ano de 1976 e 1978.

⁵² OLIVEIRA, Marinyze Prates. *Olhares Roubados*, Ed. Quarteto, Salvador, 2004.

⁵³ PORRU, Mauro. *Cinema/Literatura: Novas Perspectivas de Estudo*. Apostila da disciplina Literatura e Cinema Italianos. (LETD84) 2013.

“Rejeito a adaptação do meu livro Doramundo para o cinema, como os direitos autorais dela decorrentes; rejeito-os porque recebê-los seria imoral. Não é esse texto aquele que escrevi para o romance e de tal maneira não é decente aceitar direito autoral. (...) O que se fez foi uma escamoteação do que era fundamental no texto. Isto a tal ponto que quando o filme terminar, ninguém que não tenha lido o romance, pode imaginar onde está essa coisa misteriosa, esse Doramundo” (FERRAZ apud OLIVEIRA, 2004, p. 44)

A concepção convencional da crítica e de alguns escritores e leitores a respeito das adaptações preza a ideia *de que o cinema dealguma forma, fez um desserviço à literatura*⁵⁴ (STAM:2006:01-2). Termos como: deformação, violação, infidelidade (o mais comum), abastardamento, profanação, traição são usados nos discursos que reduzem o cinema a uma condição de subalternidade em relação à literatura. Segundo Stam, a desqualificação das obras adaptadas para o cinema surge devido a uma generalização conceitual de que a maioria das adaptações *são medíocres e mal orientadas*. Além desse fator há um discurso que remete a importância da obra, a partir de postulados hierárquicos como: antiguidade (pressupõe-se que artes antigas são melhores), pensamento dicotômico (pressupõe-se que a literatura perde quando o cinema ganha), iconofobia (preconceito contra artes visuais que remontam a Platão) logofilia (textos escritos vistos sob a perspectiva da palavra sagrada), anti-corporalidade (filme com lugares, objetos e pessoas reais) e por último a carga de parasitismo (adaptação inferior duas vezes por ser cópia e não ser puramente um filme).

A hostilidade argumentativa acerca da tradução, pode ser compreendida também pelo fato de esta ameaçar a atmosfera aurática que institucionaliza o dito original por ir no cerne da questão que é indagar o que seja texto-fonte ou texto origem. O poeta e pesquisador Haroldo de Campos no ensaio *A Teoria Benjaminiana da Tradução*, publicado no jornal Folha de São Paulo em 09 de dezembro de 1984, presente no livro de ensaios e artigos intitulado *Transcrição*; sobre ao labore do tradutor e a quebra da aura observa:

Em vez de render-se ao interdito do silêncio, o tradutor-usurpador passa, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína da origem. [...] Desde logo, o ensaio de 1935 ‘A Obra de Arte na Época da Sua Reprodutibilidade Técnica’, no qual a ‘aura’ do objeto único, a unidade intransferível do original é questionada em nome das técnicas de reprodução da arte de massa, exemplificada no cinema.⁵⁵ (CAMPOS, 2013, p. 56-57)

⁵⁴ STAM, Robert. Ensaio: Teoria e Prática da Adaptação: Da fidelidade À Intertextualidade. Florianópolis 2006.p.01-2

⁵⁵ CAMPOS, Haroldo de. Transcrição. Editora: Perspectiva, p. 56/57, 2013.

Quanto à antiguidade e à logofilia há por parte do escritor Benjamin um aprofundamento acerca da importância e status dessas obras de artes antigas: segundo Benjamin algumas obras estavam vinculadas a um teor ritualístico e religioso e isto favoreceu a sacralização de uma arte e contribuiu para o conceito de aura descrita por ele como uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única do longínquo por mais próximo que esteja. O binômio autenticidade e escassez serão vistos como mecanismos estratégicos para dificultar a acessibilidade, estabelecendo o seu valor *no caráter único de sua aparição* (OLIVEIRA: 2004), o que vai ser alterado com a reprodução em série das artes em geral, como afirma a pesquisadora Marinize Prates de Oliveira em seu livro *Olhares Roubados*.

O surgimento das técnicas de reprodução e seu emprego no campo da arte desencadeou um conjunto de mudanças trazidas primeiro pela fotografia e depois pelo cinema. Traduzir uma obra de arte, seja ela literária ou plástica, a partir dessas novas tecnologias, significou transpor essa reprodução para um número maior de espaços, atingindo um maior número de pessoas. (OLIVEIRA. 2004, p. 32)

Essa prática, segundo o pesquisador Silviano Santiago em seu livro “O Cosmopolitismo do Pobre”⁵⁶ é compreensível e até obrigatória, em se tratando do cinema, já que o pagamento de um filme se dá pela soma de ingressos, ou seja, o cinema além de ser uma obra de arte coletiva, produz obras pagas pela coletividade de espectadores que exercem também o papel de consumidores, pois alimentam a indústria cultural de massa no campo do audiovisual. Em virtude disso, o filme deve satisfazer o gosto do público a que está destinado ou ficará fadado ao fracasso ou inexistência.

O livro ou a pintura podem ser, e muitas vezes o foram, produzidos por obscuros diletantes (...). Se o filme não exterioriza o tempo e o gosto contemporâneos e não mantém um diálogo imediato e eficaz com os espectadores, está fadado ao fracasso ou inexistência. Nesse sentido, mais caro um filme, mais absoluta a exigência apriorística de um grande e variado mercado consumidor. Daí que o investimento financeiro por detrás de um filme não se confunde com o pagamento feito ao grupo de artistas e técnicos nele envolvidos. O cinema requer o grande capital, que por sua vez, se julga recompensado pelo empenho demonstrado pela coletividade de consumidores, nacionais ou estrangeiras, em amortizar o financiamento.⁵⁷ (SANTIAGO. 2004, p. 113)

Há, portanto, por trás do cinema uma preocupação com o custo e com o retorno do investimento. Obrigatoriamente antes da estreia de um filme são necessárias algumas

⁵⁶SANTIAGO. Silviano. *Cosmopolitismo do Pobre*, Editora UFMG, Capítulo 06, p. 122.

⁵⁷ *Ibid.*, p.113.

tramitações que lhe garantam tanto o sucesso quanto a divulgação massiva na mídia local e internacional e a distribuição dentro e fora do próprio mercado, gerando algumas consequências como evidencia Jean Claude Bernadet em seu livro “O Que é cinema”

Imaginemos um país capitalista, industrializado, com uma população de razoável poder aquisitivo e um amplo mercado interno. Os produtores de cinema vão encontrar um público suficientemente rico e numeroso que poderá não só cobrir os gastos feitos para determinado filme como também já proporcionar lucros. O produtor poderá então comercializar suas cópias para fora de seu país a um preço ainda mais barato, já que seu investimento terá sido coberto no mercado interno de seu país. A um preço tão barato que os países menos ou não industrializados não poderão concorrer. É o que acontece, por exemplo, no Brasil: a cópia que chega aqui de um filme, por exemplo, americano, que já se pagou no seu mercado de origem, custa infinitamente mais barato que uma produção brasileira que deve, na sua totalidade, pagar seus gastos no próprio Brasil. Em consequência, nestes países, o circuito de exibição é criado em função da produção importada.⁵⁸ (BERNADET. 1991. p. 12-13)

Embora neste capítulo, os percursos mercadológicos que cercam a dinâmica comercial do cinema não sejam o foco desta pesquisa, não se pode negligenciar este ponto, visto que há por parte da pré-produção, produção e pós-produção cinematográfica toda uma estratégia em busca do mercado seja ele interno ou externo que de certa forma vai interferir no conteúdo de suas produções, incluindo o momento como certa obra será traduzida e quem determinará as trajetórias dessa tradução. A identificação do filme com o público é a estratégia primeira para se ter um bom resultado comercial e é por esta razão que, segundo Lefevere, uma obra traduzida para determinado sistema sofrerá inevitavelmente a interferência do que se chama de patronagem, isto é: os poderes que coercitivamente conduzem ideologicamente uma escritura ou uma reescritura. Sobre esse assunto, a pesquisadora Cristina Carneiro Rodrigues, confirma o posicionamento do teórico no seu livro “Tradução e Diferença”:

A análise de seus trabalhos entre 1981 e 1992 mostra que considera a tradução reescritura, sujeita ao mesmo gênero de coerções que a escritura. A interação entre ambas seria, até mesmo, responsável pela canonização de certos autores, pela rejeição de outros e pelas transformações pelas quais passa uma literatura, na medida em que a tradução pode contribuir para que siga certos caminhos.⁵⁹ (CARNEIRO, 2000, p.104)

Embora Lefeverese refira à reescritura em termos textuais, pode-se compreender que essa teoria redimensiona-se também para filmes, de uma forma geral, adaptados ou não, já

⁵⁸ BERNADET, Jean-Claude. O que é Cinema. Col. Primeiros Passos, São Paulo 1991.

⁵⁹ RODRIGUES, Cristina Carneiro. *Tradução e Diferença*. São Paulo: Editora Unesp, 2000, 237 p.104

que tanto a escritura quanto a reescritura seguem, segundo ele, os critérios determinados pela patronagem. Quem financia uma obra cinematográfica, seja ela de baixo ou alto custo, deseja o domínio do mercado seja financeiro ou ideológico e conseqüentemente o retorno do seu investimento. Logicamente, a interferência empresarial no conteúdo artístico se tornará uma constante. Entretanto, é válido ressaltar que essa prática não é exclusividade do cinema, obras consideradas canônicas como alguns quadros e obras literárias, no período renascentista, foram financiadas pelos chamados mecenas, que segundo historiadores não só ofereciam “proteção às artes”, mas direcionavam-nas com a permissão dos artistas e tradutores conforme sua intenção.

Percebe-se que nesse período os tradutores, na maior parte anônimos, respondiam às exigências impostas ao seu ofício. Era o que poderia ser chamado de “tradutores escravos”, sem direito a questionar e que em situações mais extremas, poderiam perder a vida pelo uso de palavras indevidas em seus textos. A tradução nessa época era um assunto de Estado e dereligião. Lefevere cita o exemplo de Santo Agostinho como um doutrinário da reescritura na literatura ocidental. Ao ser questionado sobre partes da Bíblia que não correspondiam aos ensinamentos da Jovem Igreja Cristã, recomendou que fossem feitas as devidas mudanças, até que elas atingissem uma interpretação fiel a sua corrente de pensamento. Agostinho ocupava uma posição elevada e tinha que se submeter à ideologia do poder vigente e combater as ideologias rivais.⁶⁰ (LEFEVERE apud SANTOS 2011-2, p. 2009)

A história da tradução mostra, segundo Lefevere, de que forma operam as quatro categorias envolvidas no processo de tradução. São elas: “autoridade” de quem encomenda o texto para o tradutor e o próprio; “perícia”: aptidão do tradutor para realizar com esmero seu papel; “confiança”: recepção entendida como representação do original; “imagem”: tradução como resultado do que é criado, compreendendo a relação com o autor, com a cultura e com sua obra.

Carneiro (2007) afirma que embora Lefevere critique a direção tradicional que é dada à pesquisa da tradução, ele constrói seu trabalho sobre os mesmos pressupostos. Ele ao discordar da “pulverização da tradução”, aproxima a reescritura ao mecanicismo das teorias clássicas da tradução que consideravam apenas o código linguístico como válvula para desenvolver uma tradução. A distinção de textos ocasionaria especificidades na teoria da

⁶⁰SANTOS, Sandra Keli F.V. *O Sistema de Mecenato e a sua Influência sobre a Obra Traduzida : The Patronage System And Its Influence On The Produced Work*. Entreletras : Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT – nº 3 – 2011-2 ISSN 2179-3948

tradução e por esta razão opta pela igualdade no processo de tradução de textos de diferentes tipos (literatura, química, história etc.) desconsiderando a tipologia textual a fim de não comprometer a unidade na disciplina. Para ele, teoria da literatura e teoria da tradução literária não possuem diferenças, já que os objetivos delas é facilitar a acessibilidade textual aos leitores. Essa concepção ignora a teoria da literatura que fundamenta seu estudo na tipologia textual, criando, assim, lacunas entre tradução “comunicativa” e “artística”, “pragmática” e “literária”.

As questões levantadas por Cristina Carneiro Rodrigues sobre Lefevère mostram que seu trabalho embora pareça romper com o pensamento tradicional acerca da tradução, cria pontos de confluência entre diferentes abordagens. Não se pode esquecer de que este autor ampliou o campo de interesse no campo da tradução ao colocar a história, a sociedade e o poder como elementos indissociáveis da reescritura. É importante ressaltar, que quando se trata de estudo da tradução, qualquer pensamento teórico a respeito - seja para reforçar e, ou, desconstruir, repensar e, ou, avaliar, limitar e, ou, ampliar, questionar e, ou, apoiar uma ideia estabelecida - deve ser bem recebido, já que a tradução é um estudo que embora recente, mostra-se repleto de adições, exclusões e alternâncias, por isso fecundissimamente inesgotável.

4.3. Literatura e Cinema: mais que uma relação Intersemiótica

Os estudos relacionados ao discurso sobre produtos culturais como cinema e literatura remetem a questões valorativas que por vezes comprometem a análise multilateral desses discursos e a proposta dessas artes, já que se desenvolvem prioritariamente sob a perspectiva da exclusão de uma sobre arte sobre a outra. Nesse embate, há uma pretensa desqualificação do cinema em detrimento da literatura, por motivos já citados neste capítulo, todavia, entender o cinema apenas como elemento da cultura de massa ou arte subalterna ou, ainda como técnica é negligenciar injustamente o seu poderio enquanto potência em nível cultural e por esta razão em nível de linguagem. Christian Metz em seu livro “Semiologia do cinema” ressalta a importância do uso dos conceitos da linguística para se aproximar mais intimamente de uma nova concepção que inclui o cinema como “linguagem”. Segundo o professor e pesquisador Mauro Porru este estudo de Metz realiza algumas observações de suma importância na análise da linguagem literária e cinematográfica:

A primeira diferença entre a linguagem verbal e aquela fílmica, com a qual o estudioso se depara, é aquela da “motivação das unidades significantes”. Se na linguagem das palavras, lidamos com significantes arbitrários, na linguagem das imagens, as unidades significantes são, ao invés, motivadas pelo significado. Por exemplo: enquanto não existe nenhum nexos casual entre as letras que formam a palavra “casa” e o conceito de “casa”, em um filme, ao contrário, a escolha dos signos, isto é, das imagens, é motivada pelo significado que se quer utilizar: se um diretor quer falar de uma casa, é preciso forçosamente que nos mostre uma casa. Essa característica do cinema traz consigo um outro caráter distintivo. Segundo Christian Metz, a linguagem do cinema possui um “significado literal”, constituído pelo objeto que nos é mostrado, e “um significado outro”, constituído por aquele sentido remanescente, que nos é transmitido através da significação literal. O cinema não é arte simplesmente porque mostra algo ou indica um objeto, mas porque o mostra de uma determinada maneira, transmitindo também esse sentido “outro”, que é aquele mais profundo.⁶¹ (PORRU, 2013, p. 1-2)

Christian Metz com isso quer evidenciar em sua análise, segundo Porru (2013), que existe uma ligação natural entre os signos e os significados de uso literal (denotativo), assim como entre os signos e os de significados figurativos (conotativo) ou mais profundos. Uma outra característica peculiar da linguagem cinematográfica, avaliada por Porru a partir de Metz, é que este considera a potencia expressiva desta linguagem determinante para diferenciá-la da língua escrita. Metz distingue e classifica a língua do cinema como “expressiva” e a língua da literatura como “significativa”. Dai a objetividade na comunicação fílmica, pois dispensa as variações associativas da semântica, muito comuns na língua literária.

Um filme é mais expressivo, porque não passa através da arbitrariedade de uma linguagem feita de palavras, mas utiliza um canal mais “natural”. Diante de uma estória contada em imagens e ações, o nosso envolvimento é imediato e sem “intermediações”. Isso significa que o filme permite a comunicação de emoções e de sentimentos de forma peculiar e poderosa. (Metz apudPORRU. 2013, p. 2)⁶²

Segundo Christian Metz é possível encontrar semelhanças entre a linguagem cinematográfica e a literária, porém com algumas ressalvas. A linguagem literária, embora não expresse e não respeite rigor das regras ditadas pela linguística, transpassa suas fronteiras, principalmente quando o contexto o permite, aproximando-se, assim, daquela característica das imagens de ser dificilmente delimitáveis numa classificação precisa. Para Metz, por meio da linguística geral e da semiologia, é possível empreender uma pesquisa

⁶¹PORRU, Mauro. *Cinema/Literatura: Novas Perspectivas de Estudo*. Apostila da disciplina Literatura e Cinema Italianos. (LETD84). 2013.

⁶² Ibid. PORRU. p.2

sensata e séria sobre a gramática do filme, que se insere num discurso mais amplo sobre as maneiras de transmitir informações que passam através de vastos fenômenos linguísticos e gramaticais. Através desses fenômenos, vê-se, portanto, a possibilidade de se encontrar modelos metodológicos apropriados para a análise do filme.

A primeira fase dos estudos semiológicos direcionados à observação das relações entre cinema e literatura, a partir do estudo dos códigos (códigos específicos e não específicos), embora produtiva e controversa é deixada à parte e o olhar dos pesquisadores se desloca para a análise do filme como texto, para entender os mecanismos e as dinâmicas que definem um filme ou um grupo de filmes. Nesse âmbito, se desenvolve a problemática da escritura fílmica, considerada como o princípio dinâmico do funcionamento de um texto fílmico, que vive e se desenvolve através de um jogo complexo de conformidade e de oposição aos códigos da linguagem fílmica, sendo necessária a análise de alguns dos mais importantes teóricos da pós-modernidade, como observa o pesquisador Mauro Porru:

Para a definição do conceito de “escritura fílmica” foi decisiva a influência exercida por Derrida (*L’écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967), que desenvolveu uma crítica radical ao logocentrismo e ao fonocentrismo da linguística estrutural, e colocou em primeiro plano a dimensão propriamente gráfica da escritura. Na concepção derridiana, a escritura é vista como um traço, como um lugar, onde se manifestam as tensões que procuram a superação da linearidade da corrente fonemática da linguística. Para Derrida, sobretudo depois da introdução e do desenvolvimento das novas tecnologias informáticas, houve uma aproximação entre a escritura, ou melhor, entre a discursividade e a montagem cinematográfica. (PORRU, 2013, p. 04)

Reconhecer o caráter narrativo do filme significa libertar o cinema definitivamente do fardo de arte figurativa que pesa sobre ele desde o seu surgimento como arte “visual”. É necessário, portanto, a inversão do olhar: *ler o cinema e ver a literatura* (PORRU:2002), partindo da proposição de que haja um *Conto Translinguístico* que consiga despontar os meios que orientam a organização da matéria fabulística, superando as diferenças entre os elementos específicos tradicionais por estar a serviço tanto do filme quanto do conto. Sendo assim, não se tratará mais de “adaptação” de um texto literário em um texto fílmico, mas decorrespondência semântica, denotando uma relação que vai além da tradução intersemiótica, já que se preservará a cumplicidade na equivalência do sentido que é a alma da identidade semiológica.

5 CAPÍTULO IV- A PRESENÇA DO CAOS NA LITERATURA E NO CINEMA.

“O bater das asas de uma borboleta aqui, pode gerar um furacão no outro lado do mundo.”

(Edward Lorenz⁶³)

A citação acima corresponde a uma teoria que passou a ser estudada por físicos e matemáticos chamada do “Teoria do Caos”. Nela supõe-se que um feito, por mínimo que seja, irá abalar de forma considerável a vida das pessoas. Há uma ligação entre os acontecimentos por mais ínfimo que o evento desencadeador se mostre. Tanto na obra pirandelliana quanto no filme dos Taviani, o bater das asas do corvo de Mizzaro, símbolo de mau agouro, remete aos estragos ocasionados pela singela borboleta. Entretanto a catástrofe presente no texto literário na película está mais relacionada aos abalos sísmicos internos, conflitos existenciais, do que a eventos de natureza geográfica, embora a tórrida região da Sicília, que constitui ambientação narrativa do filme, esteja fortemente relacionada à própria ideia de caos.

O Outro Filho está dentre as mais de duzentas novelas escritas por Pirandello, para fazer parte da coletânea *Novelle per un anno*. Esses textos não guardam uma ordem cronológica ou temática em sua organização. Supõe-se que o escritor não se preocupava com um método para ordená-los, colocando-os simplesmente como os intuía sem se preocupar com uma aparente lógica. Após o filme *Kaos* dos irmãos Taviani, foi publicado no Brasil um livro, de mesmo título, que, além da novela citada, reúne mais seis contos: *Mal da lua, Requiem aeternam dona eis, Domine!, Ao valor civil, A bilha, Amorta e a viva e A viagem*; e dois colóquios: *Colóquio com os personagens I e Colóquio com os personagens II*. Todos esses textos são ambientados na Sicília. Esse livro que, como foi dito, surge após o filme, traz algumas novelas que não estão na película dos Taviani, a exemplo de *A Viagem, A Morta e a Viva* e o *Colóquio com personagens I*. O prólogo do filme é baseado, livremente, no conto *O Corvo de Mizarro* e o epílogo, *Colóquio com minha mãe*, é extraído do *Colóquio com os personagens II*. O elo entre as várias narrativas que fazem parte do produto audiovisual apresentado pelos cineastas ao público, através da *Rai*, a principal emissora de tevê da Itália, é o voo do corvo, junto com a música do compositor Nicola Piovani.

⁶³ Edward Norton Lorenz (1917-2008) foi um meteorologista, matemático e filósofo estadunidense, sendo um dos responsáveis pelo desenvolvimento da Teoria do Caos na década de sessenta.

Esse capítulo será desmembrado em três subcapítulos: o estudo da obra literária *O Outro Filho* de Luigi Pirandello; a análise da obra cinematográfica homônima dos irmãos Taviani e o exame detalhado das estratégias utilizadas pelos cineastas italianos na transposição fílmica desse texto pirandelliano.

A ideia de adaptação da obra do artista siciliano surge quando os irmãos toscanos resolvem procurar enredos que paradoxalmente trouxessem o lirismo e o drama da vida daqueles que Pirandello chamou de “filhos do Caos”. Nasce, assim, a obra cinematográfica *Kaos*. As novelas de Pirandello ganham, no filme dos Taviani, uma nova roupagem cheia de significados e metáforas. Não há, no filme, uma transposição literal das novelas, porém preservam-se os mesmos conflitos e histórias, alterando o ambiente e alguns diálogos entre os personagens e certas situações. A motivação que levou os cineastas toscanos a desenvolverem seu trabalho, focalizando essa dimensão específica da obra de Pirandello, foi despertada pelo próprio autor, que foi impulsionado a escrever sobre esses aspectos dramáticos da vida siciliana a partir da voz de sua governanta Maristella, mulher de origem humilde que se divertia contando histórias populares e regionais ao infante Luigi, conforme afirmado abaixo:

Estes contos que selecionamos de Pirandello são ligados a uma determinada fase de sua vida, fase em que ele havia falado da gente que trabalha no campo, com piedade e com dor[...]Pirandello destaca que estes contos não foram escritos por ele, foram escritos por Maristella. Quem era Maristella? Maristella era a sua governanta, uma camponesa de Agrigento, que o acompanhava à missa de manhã, o fazia dormir e, contra a vontade dos pais, contava-lhe histórias que ela sempre ouvia na sua casa, ou seja, de sua família, de seus vizinhos. Histórias de homicídios, de amor, de licantropia, de cemitérios [...] Assim, foi um pouco com Maristella e um pouco com Pirandello que fizemos o nosso filme [...].⁶⁴ (TAVIANI apud OLIVEIRA, 2012. P. 150)

As novelas escolhidas pelos irmãos Taviani trazem na narrativa o ambiente camponês da Sicília no século XIX, fazendo referência à emigração italiana, à luta por terra e ao fim do latifúndio, ao dia-a-dia do povo sofrido e trabalhador e suas crenças e superstições.

Toda a temática é desenvolvida na obra fílmica, a partir de uma percepção que evidencia a denúncia social além dos aspectos emocionais. A narrativa dos diretores toscanos, ganha um teor histórico e social, principalmente no episódio *O outro Filho*, pois boa parte do

⁶⁴ OLIVEIRA, Tatiana Fonseca. *Novos Rumos*, Marília, v. 49, n. 2, p. 149-160, Jul.-Dez., 2012

filme é dedicada aos atos de Garibaldi⁶⁵ e às suas consequências. Segundo a pesquisadora Tatiana Fonseca Oliveira, em seu artigo de nome *Kaos*; há uma diferença entre a intencionalidade narrativa de Pirandello e aquela dos irmãos Taviani.

A ironia Pirandelliana é substituída, nas lentes dos Taviani, por uma percepção ético-revolucionária e profundamente participativa sobre a dor e a tragédia de uma humanidade que não somente sofre as circunstâncias da vida, mas que, sobretudo, responde, reage, através das escolhas e na medida em que toma consciência de si mesma (de sua real condição sócio-histórica).⁶⁶(OLIVEIRA, 2012, p. 150)

Os propósitos do dramaturgo e cineastas, de fato, não são excludentes, pois se compatibilizam, distinguindo-se apenas quanto à forma enfática como foram conduzidos. A força significativa da narrativa pirandelliana e a expressividade fílmica dos irmãos Taviani vão-se fazer presentes num trabalho de convergência e completude inimagináveis, pois a partir da análise destas duas obras será possível, como dito anteriormente, ler o filme e assistir ao livro graças a genial criatividade dos cineastas. Sendo assim, a análise da obra literária será o ponto de partida para melhor compreensão do percurso traçado pelos Taviani nesse processo de transposição.

5.1. A novela *O Outro Filho*, de Luigi Pirandello.

O escritor Luigi Pirandello optou por denominar seus escritos curtos de novelas, embora já na época as narrativas breves fossem chamadas contos. O autor, seguramente, preferiu essa designação por considerar esse gênero de narração mais próximo da tragédia clássica devido à intensidade dramática presente na condensação da narrativa e seu desencadeamento imediato dos fatos, que contribuem para reforçar o estado de urgência em que vivem seus personagens.⁶⁷ É a partir deste estado de urgência que surge a figura de

⁶⁵Giuseppe Garibaldi (1807-1882) foi o grande herói da Unificação Política da Itália. Participou do movimento nacionalista "Jovem Itália" que pretendia a unificação de toda a península sob a forma de república. Veio exilado para o Brasil, participou da Guerra dos Farrapos, lutou na guerra entre a Argentina e o Uruguai. De volta para a Itália participa de várias lutas pela independência italiana.

⁶⁶ OLIVEIRA, Tatiana Fonseca. Revista Novos Rumos. Sistema de editoração eletrônico. www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/.../2139

⁶⁷A novela e a tragédia clássica condensam, em um pequeno espaço, os fatos, os sentimentos que a natureza apresenta dilatados ou dispersos. Uma e outra pegam o fato, por assim dizer, pelo rabo; e se contentam com esta extremidade, interessadas em retratar, não as origens, não o grau das paixões, não sua relação com os muitos objetos que circundam o homem e servem para levá-lo adiante, reproduzi-lo, moldá-lo de mil maneiras diferentes, mas somente os últimos passos, em resumo, o excesso. PIRANDELLO, Luigi, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*. In: *Saggi, poesie, scrittivarii*. Op. cit., p. 205.

Maragrazia, da novela “O Outro Filho”. O título da novela já traz ao leitor uma carga semântica que é muito peculiar na obra de Pirandello: o uso do pronome indefinido “outro” diante do substantivo “filho” remete à indefinição que cerca a complicada relação afetiva entre Maragrazia e seu filho “outro” Rocco Trupia. A ausência do nome do filho no título reforça a negação da identidade deste por parte da sua genitora. Reconhecê-lo pelo nome significa lembrar-se de sua origem. Dar uma identidade ao outro filho é reconhecer a sua existência visceral, é legitimar a brutalidade que o gerou. Ignorar sua existência passa a ser um meio de atenuar um trauma inesquecível e insuperável.

A narrativa inicia com um diálogo curto entre Maragrazia, uma velha mendiga, e uma mulher da vila onde ela mora. A idosa deseja saber se a “escrevedora de cartas” Ninfarosa está em casa e ao receber a resposta positiva bate à porta, deixando-se cair sobre os degraus da parte externa da residência. Nesse momento, o narrador parte para uma análise descritiva da personagem de Maragrazia: aspectos físicos, vestimentas e ações. Essa análise a partir dos aspectos exteriores intenciona comprovar que a degeneração física é consequência da destruição psicológica vivenciada pela protagonista.

“Parecia um monte de trapos. Trapos gordurosos e pesados, sempre os mesmos, no verão e no inverno rasgados, esfarrapados, sem cor e impregnados de suor fedorento e de toda sujeira das ruas. [...] as pálpebras sangravam, dobradas queimadas pelo contínuo lacrimejar [...] os olhos claros mostravam-se longínquos como os de uma infância sem memória. Agora frequentemente, alguma mosca agarrava-se feroz, àqueles olhos; mas ela encontrava-se tão abatida e absorta em sua dor que nem mesmo as notava, não as expulsava”.⁶⁸ (PIRANDELLO, 2001, p. 23)

A intensidade dramática presente na vida da maioria dos personagens pirandellianos é percebida não apenas no estado lastimável em que se encontra Maragrazia, exteriormente na imundície de suas vestimentas e do seu corpo, mas também nos traços comportamentais, na displicência a respeito de como os olhos alheios possam vê-la, e na maneira como se debate no cárcere interno criado pelas circunstâncias vivenciadas e reforçado por ela mesma.

O estado caótico dos seus personagens revela o que para Pirandello representa a vida, o fluxo que só existe na aparente desordem. No caso de Maragrazia, há uma morte internalizada pelo seu sofrimento diante do drama ocorrido. Ela acaba por estagnar sua vida, a partir da violência sexual ocorrida e como fuga desta lembrança, rejeita o “outro filho” – fruto desta violência -e persegue algo que dificilmente encontrará: o diálogo com seus filhos que partiram para a América. Maragrazia, para a comunidade em que vive, passa-se por mendiga e

⁶⁸ Pirandello. Luigi. *Kaos e Outros Contos Sicilianos*. Editora Nova Alexandria

seu estado lastimável é considerado um mero capricho, já que rejeita os cuidados do filho que ficou em Farnia. Na novela, uma aura de mistério cerca os motivos da rejeição, uma vez que a violência sofrida por Maragrazia só é contada ao leitor quase no final por meio de um flashback narrativo.

Após a descrição de Maragrazia, iniciam os diálogos de algumas mulheres sobre a caravana que emigrará para a América. Nesses diálogos, em tom de lamúria, há preocupação com o destino dos idosos, das mulheres e das crianças que ficam na Itália desamparados sem os pais, irmãos e filhos, ou seja, desprovidos dos alicerces financeiros e morais constitutivos da sociedade patriarcal do final do século XIX. A partir desta informação é revelado ao leitor o motivo que levava Maragrazia a procurar Ninfarosa: ela desejava que esta lhe escrevesse mais uma das inúmeras cartas já enviadas aos seus filhos emigrados para Santa Fé. Maragrazia cumpria este ritual há quatorze anos desde que seus dois filhos saíram de Farnia e não retornaram após quatro anos como haviam prometido. A partida destes novos emigrantes representa para Maragrazia a esperança, pois dentre eles um serviria de estafeta para a entrega da carta. Seus sentimentos se contrapõem ao desespero das mulheres chorosas e saudosas pelos seus familiares que estão indo embora:

[...] o grupo se dirigia sobrecarregado de sacos e de pacotes, à estação ferroviária da cidade próxima, entre as mães e mulheres e as irmãs que choravam e gritavam, desesperadas; e ao caminhar olhavam profundamente os olhos deste ou daquele jovem emigrante que fingiam uma alegria barulhenta para sufocar a comoção...(PIRANDELO, 2001, p. 25)⁶⁹

O problema da emigração é colocado de forma crítica por um idoso de nome JacoSpina. Este revela ser a saída destes homens algo pior do que a permanência em terras italianas, pois além de omitirem nas cartas as dificuldades pelas quais passam na América; contribuem com a dificuldade dos que ficam devido à escassez da mão de obra para a agricultura:

[...]As mães viram empregadas e as esposas acabam mal. Mas por que não contam nas cartas as dificuldades que encontram por lá? [...] Onde estão agora os braços para trabalhar as nossas terras? Em Farnia, agora, só ficamos nós sozinhos: velhos, mulheres e crianças. E tenho terra e a vejo sofrer. Com um só par de braços que posso fazer? (PIRANDELLO, 2001, p.26)⁷⁰

⁶⁹ Ibid p.25.

⁷⁰ Ibid. P. 26

A narrativa, após a revolta e lamentação de JacoSpina, volta-se para a descrição surpreendente de Ninfarosa, evidenciando a ousadia nos trajes e comportamento não tão comuns às mulheres do final do século XIX.

“Ninfarosa abriu a porta e pareceu que o sol tivesse despontando naquela ruazinha. Morena e rosada, com olhos negros cintilantes, com lábios excitados, de todo o seu corpo sólido e ágil exalava alegre brio. Usava no peito cheio, um grande lenço de algodão vermelho com luas amareladas e grandes argolas de ouro nas orelhas. Os cabelos corvinos, brilhantes, penteados para trás sem risca, eram volumosamente atados na nuca ao redor de uma espadazinha de prata. No centro do queixo redondo uma covinha funda dava-lhe uma graça maliciosa e provocante.” (PIRANDELLO, 2001, p. 26)⁷¹

A descrição de Ninfarosa deixa transparecer que talvez fosse uma cigana pelas suas vestimentas e comportamento. Percebe-se claramente a sua independência moral e financeira em relação ao sexo oposto, pois é responsável pelo seu próprio destino, diferentemente das demais mulheres que dependem da estrutura conjugal e familiar para se estabelecerem. Embora ela ostente um temperamento forte e uma ironia às vezes cruel nas suas falas, não deixa de ser alvo do discurso machista de Spina. Este afirma que a mulher só serve para chorar, denotando a suposta fragilidade, e para “uma outra coisa”, subentendendo a função da mulher como reprodutora e objeto de satisfação sexual do homem. Ninfarosa rebate dizendo que nunca chorou, mesmo quando viúva e que não havia necessidade de chorar, já que Maragrazia chorava por todos. A sua ironia torna-se humor sádico e partindo para uma provocação mais direta afirma que os filhos emigrados da idosa partiram para livrarem-se dela, pois embora eles vivam na abundância na América a deixam levar uma existência de mendiga na Itália. A idosa revoltada rebate as críticas, sendo tranquilizada por uma vizinha que diz estar Ninfarosa brincando.

Ninfarosa resolve escrever a carta, mas impacienta-se e ironiza Maragrazia a todo instante. Após a suposta escritura da carta, a pobre senhora guarda-a entre os seios.

A velha Maragrazia caminhava curvada, apertando com a mão no seio a carta a ser enviada aos filhos, como se quisesse comunicar àquele pedaço de papel o seu calor materno. Com a outra, ou coçava um ombro ou coçava a cabeça. A cada nova carta renascia nela, violenta, a esperança de que com ela iria enfim conseguir comover e chamar novamente os filhos a si.⁷² (PIRANDELLO, 2001, p. 30).

⁷¹ Ibid. P.26

⁷² Ibid. p.30

Maragrazia, ansiosa, intercepta o jovem médico da vila para ele reler a carta antes de enviá-la. Mas por ser noite e estarem sob a luz de um lampião o médico expõe a dificuldade da leitura. Maragrazia insiste e este, lendo com esforço, percebe que nada havia ali escrito. Havia apenas uns garranchos em forma de zigue-zague. Este fato provoca em Maragrazia um misto de revolta por ter sido enganada e ao mesmo tempo de alívio, pois esta atitude de Ninfarosa justificaria o fato de os filhos tê-la negligenciado por tantos anos. Esse silêncio, então, não seria devido ao descaso deles, mas ao engano de Ninfarosa. Porém, a velha mãe intimamente tem consciência do abandono de seus filhos, mas prefere mentir para si mesma. Às vezes enganar-se se torna um bálsamo que alivia os sofrimentos da alma e Maragrazia opta por esse caminho. O doutor sente-se comovido e indignado com a situação da idosa e promete duas ações para o dia seguinte: dar uma reprimenda em Ninfarosa e escrever uma nova carta para Maragrazia. Como já era tarde, o doutor despede-se da idosa e segue para sua casa. A pobre mulher espera ele entrar e depois adormece sentada no ultimo degrau da casa do jovem médico que, ao levantar de madrugada para as primeiras consultas, surpreende-se com a presença dela e preocupa-se por ter dormido ao relento. Percebe-se na atitude do médico integridade e firmeza de caráter, além de amor altruísta e discricção. Ele representa o oposto da personagem Ninfarosa e esses opostos encontram-se de forma inusitada: o doutor pergunta o endereço de Ninfarosa à própria, que se identifica e convida-o a entrar. O narrador onisciente revela as intenções secretas da mulher quando expõe seu desejo íntimo de se passar por enferma para ter a assistência do médico. Ao perceber a atitude severa do doutor, Ninfarosa esboça uma fisionomia de magoada e, em seguida, expressa sua opinião sobre Maragrazia: diz ser ela louca e que todos da vila dissimulam para satisfazer seus desejos e contentá-la. Inicialmente, ela escrevia as cartas e os outros as pegavam fazendo de conta que as entregariam, mas com o tempo, dado o silêncio dos filhos emigrados, todo mundo passou a não mais se empenhar em tal feito. Esclarece, ainda, que a idosa passa dificuldade por uma espécie de capricho, já que tem um filho chamado Rocco Trupia que mora um pouco afastado da vila e que tenta dar-lhe assistência, mas esta nega-lhe qualquer aproximação e afetividade. O médico por curiosidade dirige-se até as terras do “outro filho” e confirma o que foi dito por Ninfarosa a respeito do rapaz: que embora feio, era trabalhador honesto, tinha mulher e filhos e bom coração. No diálogo com Rocco Trupia percebem-se o mau-caratismo dos outros dois filhos e a integridade e o amor de Rocco por sua mãe e a revolta por seus irmãos serem os culpados pela condição na qual ela se encontra:

(...) odeio, senhor doutor, por aquilo que fizeram à sua mãe e a mim! Mas antes, quando estavam aqui, eu os amava e respeitava como irmãos mais velhos. E eles, pelo contrário, dois caíam para mim! Escute; não trabalhavam, e eu trabalhava para todos; vinham aqui dizer-me que não tinham nada para cozinhar; à noite, que a mãe iria para a cama sem comer, e eu dava; embriagavam-se, esbanjavam com prostitutas, e eu dava; quando partiram para a América, eu sangrei por eles. Minha mulher aqui pode lhe contar. (PIRANDELLO, 2001, p. 40)⁷³

O mistério sobre a condição de Maragrazia e da sua conduta passa a ser o foco da narrativa por aguçar a curiosidade do leitor. A narrativa é orientada na solução deste enigma emocional e o doutor seria uma espécie de investigador e de porta-voz para as indagações no decorrer da decodificação textual. Finalmente o jovem médico interpela Maragrazia e a questiona sobre o outro filho. Inicialmente ela dá respostas vagas, mas com o encorajamento do médico resolve narrar sua história, fazendo uma espécie de flashback narrativo. Ela fala com propriedade sobre tudo o que se passou com a libertação de meliantes perigosos causada por Garibaldi durante a Unificação da Itália.

“os piores ladrões, os piores assassinos, animais selvagens, sanguinários enraivecidos por tantos anos de grilhões...Entre eles, havia um, o mais feroz, um certo Cola Camizzi, chefe dos malfeitores, que matava as pobres criaturas de Deus assim, por prazer, como se fossem moscas, para experimentar a pólvora – dizia - , para ver se a carabina estava bem preparada. Ele tornou-se salteador nesta região. Passou por Farnia com um bando de camponeses que formara; mas não estava contente, queria outros mais e matava todos o que não queriam segui-lo.” (PIRANDELLO, 2001, p. 42-3)⁷⁴

Maragrazia conta a história de Nino, seu marido, requisitado pelo bando e obrigado a cometer atrocidades. Traumatizado com a situação que lhe fora imposta, foge para casa e esconde-se por três dias. Depois de parcialmente revigorado, retorna por necessidade ao seu trabalho de camponês, mas é recapturado e assassinado pelo grupo de Cola Camizzi. A descoberta da morte de Nino por Maragrazia torna a narrativa ainda mais contundente, pois esta afirma encontrar o chefe da quadrilha e seu bando jogando bochas com cabeças humanas e uma delas é a do seu esposo. Seu grito de dor comove os companheiros de Camizzi e o primeiro a revoltar-se contra o chefe é Marco Trupia que, com ajuda dos outros companheiros, degola seu líder. Depois, Trupia leva Maragrazia consigo e a prende por três meses, estuprando-a. O fruto desse estupro é esse “outro filho”: Rocco Trupia. A revolta e a dor presentes nas

⁷³Ibid., p. 40.

⁷⁴Ibid., p. 42-3.

palavras da idosa ao reportar-se a concepção da inocente criança é altamente dramática e comovente.

Mas eu fiquei grávida. Ah! Meu caro jovem, juro-lhe que teria arrancado minhas vísceras: parecia-me estar incubando um monstro! Sentia que não teria podido vê-lo em meus braços. Só ao pensar que deveria prendê-lo ao meu peito, gritava como uma louca. Quase morri quando dei a luz. Era assistida por minha mãe, santa alma, que nem mo deixou ver: levou-o logo aos parentes dele, que o criaram(...) (PIRANDELLO, 2001, p. 45)⁷⁵

Após o desabafo de Maragrazia, o médico indaga qual seria a culpa do filho nesta história. A idosa confessa que ele é inocente, mas a semelhança física com o pai provoca-lhe uma grande repugnância ao fazer-lhe lembrar os maus momentos que vivera. Essa semelhança passou a ser o seu martírio e a perpetuação do seu sofrimento. O médico, ainda abalado com o acontecido, começa a escrever a carta e anciã chorosamente dita: “Caros filhos”. Percebe-se, assim, que a história volta para o ponto de partida: a escrita da carta que inicia com a mesma frase: “Caros filhos”, criando uma narrativa circular. A personagem estaria, segundo as considerações pirandellianas a respeito da vida, morta psicologicamente, já que reitera ações similares rastejando sem perspectiva, sem fluxo, movida somente por um impulso que julga ser o motivo de sua existência: o contato com aqueles filhos que vivem na América. O desejo de retorno desses filhos não apenas contemplaria o compreensível desejo materno de contato com sua prole, mas, simbolicamente, representaria a superação e o esquecimento da violência sofrida.

5.2. O episódio *O Outro Filho*, dos irmãos Taviani

“L’ altrofiglio: cerchiconcentricidi una piùampiastrutturacircolare”⁷⁶. É com esse subtítulo propositadamente redundante que o escritor e pesquisador Sergio Micheli, em seu livro *Pirandello In Cinema: da Acciaio a Kaos*, cita a dinâmica narrativa dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani, a partir da escrita de Luigi Pirandello. O episódio *O Outro filho* segue a ideia de movimento concêntrico assim como no livro e os irmãos Taviani põem em órbita todos os episódios a partir da intercalação do Corvo de Mizarro, dando essa ideia de movimentos cíclicos, com início nesse eixo condutor:

⁷⁵ Ibid., p. 45.

⁷⁶ Tradução: Círculos concêntricos de uma mais ampla estrutura circular. (MICHELI, SERGIO. Pirandello in Cinema. Pág. 39.) Trad. Adele Audisio.

A abertura e a fechamento do filme parecem por isso constituir as partes, se quiser, mais originais, ou seja mais livremente inspiradas à obra narrativa pirandelliana: aquelas partes que como uma apropriada e harmônica moldura, agrupam enquanto elementos ligantes, o conjunto central interpretado e elaborado sobre a base de um Pirandello mais literal. Eis então como O corvo de Mizzaro, além de introduzir o filme, torna-se idôneo pretexto para funcionar eficazmente como motivo condutor, ou melhor, como elemento de união, como anel de juntura entre o episódio e outro.⁷⁷

(MICHELI, 2009. p. 39.) Trad. Adele Audisio.

A reconstrução da ordem cênica do episódio se faz necessária a fim de que se possa examinar com maior clareza a transmutação do texto escrito para o produto audiovisual. O episódio é estruturado, reconstituindo o roteiro e as imagens, da seguinte forma:

INTRODUÇÃO: Ext. dia / Camponeses capturam um corvo e liberta-o, após prender-lhe um sino no pescoço.

INTRODUÇÃO: Ext. dia / Corvo sobrevoa a Sicília.

1. Int. dia / Maragrazia dita carta endereçada aos filhos, que emigraram para a América do Norte, a uma mulher que faz rabiscos, fingindo escrever.
2. Ext. dia / Numa estrada de terra com muretas de pedra, junta-se um grupo de pessoas que emigrarão da Sicília para a América. Maragrazia aproxima-se desejando que alguém leve a carta para seus dois filhos.
3. Ext. dia / O corvo, com o sino no pescoço, surge no céu, despertando a ira dos emigrantes e de seus parentes que tentam apedrejá-lo por considerá-lo um sinal de mau agouro.
4. Ext. dia / Um dos emigrantes resolve viajar com seu filho menor e a sua mulher se desespera. Maragrazia aproxima-se desse homem para entregar-lhe a carta.
5. Ext. dia / Um idoso revoltado com os prejuízos materiais e emocionais trazidos pela emigração, apodera-se da carta de Maragrazia e a rasga.

⁷⁷ “L’apertura e l’ chiusura del film sembrano perciò costituire le parti, se si vuole, più originali, ovvero più liberamente ispirate all’ opera narrativa pirandelliana: quelle parti che, come un’ appropriata ed armonica cornice, racchiudono in quanto elementi leganti, l’ assieme centrale interpretato e elaborato sulla base di un Pirandello più letterale. Ecco allora come il corvo di Mizzaro, oltre ad introdurre il film, diventa idôneo pretexto per funzionare efficacemente come motivo conduttore, o meglio, come elemento di saldatura, come anello di congiunzione fra un episodio e l’ altro.” (MICHELI, Sergio. Pirandello in Cinema. Pág. 39).

6. Ext. dia/ Dois homens comunicam aos emigrantes que uma das rodas da carroça quebrou e que a viagem será adiada por três horas.
7. Ext. dia / Maragrazia pega o que sobrou da carta e o médico se oferece para reescrevê-la. Ao olhar os pedaços da carta, o médico e outros dois homens percebem que não há nada escrito.
8. Ext. dia/ Todos os presentes riem da situação sofrida por Maragrazia. Esta, revoltada, atira uma pedra na “escrevedora” que sorri sarcasticamente.
9. Ext. dia / Três jovens emigrantes divertem-se ao som do violão cantando e dançando, enquanto aguardam o conserto da carroça.
10. Ext. dia / A “escrevedora” revela a um dos homens a história de Maragrazia e do outro filho que ficou na Sicília.
11. Ext. dia / O “outro” filho de Maragrazia surge na cena junto ao gado e deixa uma tigela com leite sobre uma pedra para sua mãe.
12. Ext. dia / O médico recolhe a tigela e pede para Maragrazia contar a história deste “outro” filho.
12. Ext. dia / Menino passa brincando com cão e as pessoas que ficam prendem lenços, na sua maioria de cor branca, em um arbusto para despedirem-se dos viajantes.
13. Ext. dia / Maragrazia narra sua trágica história ao médico, reportando-se ao seu passado.
14. Ext. dia / flashback – Dentro de um vilarejo aparentemente deserto, surge Garibaldi num cavalo branco segurando a bandeira da Itália. Logo atrás, homens numa carroça distribuem trigo ao povo faminto.
15. Ext. dia / flashback - Bandidos são apresentados: Camizzi montado num touro negro e Rocco Trupia⁷⁸, caminhando mais à frente.
16. Ext. dia / flashback -Homens de Camizzi capturam camponeses para o bando, incluindo o marido de Maragrazia. Aqueles que fogem são mortos.

⁷⁸ Rocco Trupia no conto de Pirandello é o “outro filho”, sendo Marco Trupia o bandido e pai deste. No filme ao filho rejeitado não lhe é dado nome e o seu pai, o bandido é chamado de Rocco Trupia.

17. Int-Ext. dia / flashback - Maragrazia protege os filhos e esconde-se de Camizzi em sua casa, enquanto observa o marido ser levado.
18. Int-Ext. dia / flashback - Seu marido retorna fatigado e traumatizado depois de dois dias e entra em casa.
19. Int. dia / flashback - Maragrazia ajoelha-se aos pés do marido e tenta beijar-lhe as mãos, este as esconde, um dos filhos fecha a porta.
20. Int-Ext. dia / flashback - Após três dias seu marido Nino, sai para trabalhar e Maragrazia o acompanha com a marmita até um certo ponto, ela retorna e ele segue.
21. Int-Ext. dia / flashback - Após três dias esperando o marido retornar, Maragrazia resolve busca-lo, sai de casa e ordena aos filhos que fechem a porta.
22. Ext. dia / flashback - Maragrazia percorre a região montanhosa da Sicília em busca do marido e tenta vencer o cansaço..
23. Ext. noite / flashback - Maragrazia corre e caminha por trilhas de chão batido.
24. Ext. dia / flashback - Maragrazia encontra um cacto e faminta devora o fruto espinhoso e se machuca.
25. Ext. dia / flashback - Maragrazia sobe a escadaria que dá acesso a um vilarejo aparentemente deserto, em seguida sobe a escada externa de um palácio.
26. Int. ext. dia / flashback - Alguém observa do alto homens jogando bochas no pátio interno do palácio. Em seguida, um homem aparece numa varanda externa, observando do alto o jogo.
27. Ext. dia / flashback - Durante o jogo, percebe-se que as bochas são cabeças humanas e dentre elas está a do marido de Maragrazia.
28. Ext. dia / flashback - Maragrazia invade o pátio e, gritando desesperadamente, ataca Camizzi. Este a espanca e é detido por Rocco Trupia que junto com o resto do bando mata-o.
29. Ext. Int. dia / flashback - Rocco Trupia arrasta Maragrazia machucada pela parte interna do pátio. A voz dela, em off, revela ter sido violentada por três meses e que o outro filho é fruto desse ato brutal.

30. Ext. dia / O médico argumenta com Maragrazia que o filho não tem culpa. Ela reconhece a inocência deste, mas explica que infelizmente a semelhança física com o pai provoca nela asco e rejeição.

31. Ext. dia / Maragrazia percebe que o seu filho está chorando ao ouvir as razões dessa rejeição. Ela o olha maternalmente com compaixão.

32. Ext. dia / Maragrazia levanta-se e percebe que o grupo de emigrantes partiu sem levar sua carta. Médico a conforta falando que outro grupo viajará na semana seguinte.

33. Ext. dia / O outro filho entra no mesmo espaço físico de Maragrazia, ou seja, a estrada de terra com muretas de pedra. Seus olhares se cruzam. Ela mais uma vez o olha maternalmente, dando a impressão que poderia, finalmente, aceitá-lo como filho.

34. Ext. dia / O olhar de Maragrazia se fixa sobre uma abóbora que supostamente o filho deixara para ela sobre a mureta.

35. Ext. dia / O formato desse legume traz à memória a cabeça decapitada do marido. Maragrazia, enojada, joga a abóbora no chão. O barulho da abóbora rolando remete ao macabro jogo de bochas, provocando, assim, definitivamente, seu afastamento do filho.

35. Ext. dia / Maragrazia senta-se ao chão e dita ao médico a carta para seus filhos que estão na América há quatorze anos.

Na imagem inicial, constata-se, a partir de um plano geral, o dia claro, pois o céu é mostrado completamente azul e sem nuvens enquanto passa, sobre esta imagem, o letreiro de abertura do filme com os dados da apresentação, do diretor e do produtor. Em primeiro plano, tendo como pano de fundo uma parede rochosa com pouca vegetação, surge, com um movimento de câmara de baixo para cima, um homem, que olha atentamente para algo que ainda não fora mostrado, criando um ar de mistério. Em seguida, também com um movimento de baixo para cima, surge um segundo homem por detrás de uma rocha, olhando na mesma direção. Um terceiro homem aparece, em primeiro plano também, olhando para baixo. Percebe-se, pelo figurino, que se trata de pastores. Essas figuras humanas trazem à cena certo suspense, motivado pelo aspecto típico de um predador a espera da presa para atacá-la. Não se sabe, até então, o que eles estão olhando, quando de repente o primeiro homem curva-se e parece segurar com vigor um pássaro que gralha.

O primeiro homem chama o segundo, Saro, que salta sorrindo sadicamente e olhando para baixo na frente do terceiro. Em close é desvendado o mistério: as mãos do primeiro homem seguram um corvo que gralha e tenta bicá-lo sem sucesso. Esse mesmo homem, em primeiro plano, dirige-se ao segundo chamando-o de Saro e diz que o corvo é um macho e sua voz mistura-se ao gralhar do corvo. Em outro plano, em close, aparece o mesmo homem retirando o corvo do ninho. Ao mesmo tempo, ele fala, surpreso, que o pássaro está incubando ovos, enquanto a mão do terceiro homem retira um dos ovos do ninho. Em primeiro plano, o terceiro homem olha admirado o ovo e aproxima-o do rosto dizendo que está quente. Em câmara alta - *plongée* - são vistos os três de costas e o primeiro menospreza o comportamento do corvo que, embora macho, se encontra chocando ovos, enquanto o animal gralha desesperado. Em seguida é focado o animal se debatendo na mão de um deles tentando escapar sem sucesso. Em plano geral absoluto percebem-se uma montanha de pedra no centro, o vale e outros três homens afastados além daqueles que já foram apresentados. O corvo finalmente consegue fugir, mas sem força cai e é recapturado, enquanto o terceiro homem leva os ovos para os outros mais distantes. Estes tentam acender uma fogueira, protegendo-a do vento com um guarda-chuva. Dois aproximam-se dos três primeiros homens e o terceiro permanece próximo à fogueira. Todos os cinco correm, em plano geral absoluto, para detrás do homem que ficou junto à fogueira. Em seguida, em plano americano, aparece o primeiro homem que capturou o corvo sugerindo que se arremessem os ovos no bicho, colocando-o de ponta-cabeça: quem o acertasse ficaria com ele. O ninho com os ovos é colocado em close. A câmara, depois, enquadra de novo, em plano americano, o homem que segura o corvo insistindo para os outros arremessarem os ovos. Em close é mostrada a mão de Saro que é o primeiro a arremessar. A câmara filma-o, em primeiro plano, enquanto mira no alvo, sustentando o ovo na direção do seu rosto, esticando os braços e no ato de jogá-lo. Este, porém, erra o alvo, que é enquadrado em close. Vê-se o ovo passando por baixo do corvo. O quarto homem, usando um gorro verde, aparece pela primeira vez em primeiro plano. Ele olha para o corvo, apertando os lábios, mostrando-se, assim, ansioso por acertá-lo. Ele acaba por acertar no braço do homem que segura o corvo, enquadrado em plano americano. Este sorri do desastrado amigo. Em plano geral absoluto, Saro quer tentar mais uma vez acertar no alvo, mas o quinto homem, em plano americano, toma o corvo da mão do primeiro. Tira do bolso um pequeno sino e sacoleja-o dizendo a palavra “música”. O sino, em close, é tocado com movimentos desarticulados pela mão do quinto homem. Aparecem, em seguida, o corvo e o homem abaixado, enquanto está amarrando o sino no pescoço do pássaro, em close. Depois, a câmara mostra o homem, em plano americano, com o corvo nas mãos. Este se levanta e libera

o corvo, ordenando-lhe que voe. A ave lança-se na imensidão do céu azul, cortando o silêncio deste com o barulho do sino que carrega no pescoço. Em primeiro plano, Saro olha para cima, movimentando-se para os lados; o quarto homem aparece e sobrepõe a sua imagem à de Saro, fazendo o mesmo movimento que ele ao olhar o voo desordenado do corvo que aparece em plano geral, como uma mancha negra no azul do céu: metáfora da desordem, de mau agouro num local que deveria ser de calmaria. Uma música com som renitente e que remete ao clima de mistério é tocada junto à imagem do pássaro e do olhar atento de seus algozes. O quinto homem aparece em primeiro plano, revezando a sua imagem com a do corvo no céu. A câmera acompanha o corvo que sobe e desce numa subjetiva do olhar das pessoas que o acompanham. Depois a filmagem é feita de cima, mostrando a perspectiva do corvo, que sobrevoa a região montanhosa e seca. De cima, com uma tomada aérea, por vários ângulos, aparecem as ruínas de um templo grego e sobre essa imagem surge um texto do escritor Luigi Pirandello, no qual se define como filho do Caos. O corvo é filmado, novamente, no céu azul, sobrevoando o templo grego. Em seguida, o mesmo templo é filmado de cima com um movimento circular. Essa imagem em *plongée* é colocada em plano geral absoluto e sobre ela aparece o título do filme: *Kaos*, reforçando mais uma vez o teor da imagem com a ideia de ruína. Outras legendas aparecem informando os nomes da equipe envolvida no projeto e as histórias extraídas da coletânea *Novelle per un ano* que serão contadas. A música de suspense acompanha toda a introdução fílmica. Em plano geral absoluto, do alto, é vista a pequena cidade onde acontecerá a primeira história: “O Outro Filho”. Com uma tomada parecida com um voo rasante, que dá a impressão do pouso de uma ave, a câmera introduz o espectador no local onde iniciam os fatos que serão narrados. A música de suspense desaparece e é substituída por uma voz feminina que surge em *off* diante da imagem de um ambiente seco e primitivo. A câmera posicionada na externa, mostrando uma porção de terreno árido e ensolarado, se movimenta para direita adentrando um ambiente angustiante e enquadra, em plano americano, uma mulher idosa, maltrapilha, suja, encostada numa parede de pedra, com as mãos fechadas próximas ao rosto e os cotovelos sobre uma mesa. A força com que ela comprime suas faces com as mãos remete à posição de pugilato: é como se quisesse socar o próprio rosto. Pelo ritmo de sua voz, percebe-se que ela está ditando algo. A câmera adentra mais o ambiente e revela a presença de uma outra mulher, enquadrada de perfil, em plano médio, no ato de escrever. Trata-se da analfabeta Maragrazia, interpretada por Margarita Lozano, ditando mais uma carta, à “escrevedora” Ninfarosa, endereçada aos dois filhos que migraram, há aproximadamente quatorze anos para Santa Fé, na América, e que, por motivos desconhecidos, nunca mais mandaram notícias. Enquanto a idosa dita a carta, as mãos da

“escrevedora” e o papel, onde está supostamente escrevendo, são enquadrados em close para ressaltar que a pobre mulher está sendo enganada, pois Ninfarosa só está fazendo rabiscos. A segunda sequência inicia com Maragrazia, enquadrada em campo médio, sentada no chão, encostada numa mureta de pedras, totalmente encoberta e escondendo o rosto, como se tivesse dentro de um casco. A ambientação desse enquadramento evidencia o aprisionamento psicológico em que vive a personagem, pois a mureta de pedra e a própria posição do corpo de Maragrazia reforçam a ideia de cárcere.

Dentre os elementos simbólicos utilizados pelos Taviani para a composição fílmica, é preciso citar os efeitos criados pela luz ofuscante e pelo calor sufocante contidos em imagens tórridas que conferem a essa ideia de encarceramento uma dimensão insuportável, gerando uma sensação de sufocação através da impiedosa claridade do dia e da inclemente aridez do local. Nessas cenas iniciais, é priorizado o plano geral no enquadramento de Maragrazia e das pessoas que se aproximam. A peculiaridade dessa paisagem cálida e áspera da Sicília em volta da estrada de terra batida, ladeada de muros de pedra, onde acontecerá a maioria dos fatos narrados, é fortalecida por uma música orquestrada, de fundo, que se mistura com o ruído dos passos dos emigrantes cujos sapatos e botas pisam um chão áspero e cheio de pedregulhos. A câmera filma esses homens e seus familiares em plano longo, depois, com um movimento de esquerda para direita, enquadra, em plano médio, Maragrazia de costas, que, a perceber o movimento, ficou de pé. Em seguida, inicia o diálogo entre um jovem emigrante e Maragrazia, enquadrados em primeiro plano. Incomodado pelo olhar insistente e suplicante da mulher, o jovem se irrita, a chama de velha louca e lhe pergunta se quer arrancar seus olhos. A velha o tranquiliza, dizendo ter inveja daqueles olhos que terão o privilégio de ver seus filhos em Santa Fé. O jovem, rindo, informa Maragrazia que ele está indo para Boston. A expressão dela muda radicalmente, tornando-se dura e agressiva, enquanto replica que era melhor assim, pois os olhos dele eram vivos demais e não inspiravam confiança. Enquanto Maragrazia, em primeiro plano, observa os outros homens, procurando um novo portador da sua carta, surge em *off* a voz de um ancião que, enquadrado, em seguida, em primeiro plano, caminha ao lado do filho, aconselhando-o sobre o comportamento a ser adotado num país estrangeiro. Segue uma série de tomadas que descrevem outros emigrantes e seus familiares, examinados por Maragrazia, enquadrada em primeiro e primeiríssimo plano e em plano médio. Esta sequência termina com um interessante movimento de câmera, circular para trás, que envolve o corpo de Maragrazia, deixando-a, de novo, afastada dos outros e isolada, de figura inteira, emparedada pela mureta de pedras. De repente, aparece, sobrevoando os emigrantes e seus familiares, o corvo. A ave, considerada de mau agouro, deixa o grupo

desesperado. Todos começam a atirar pedras no pássaro para afastar possíveis adversidades. Maragrazia continua procurando uma pessoa que aparente confiabilidade para ser o portador de sua carta e resolve entregá-la a um pai que decide, repentinamente, levar consigo o filho e separá-lo da mãe apesar dos desesperados protestos dela. O mesmo ancião que dava conselhos para seu filho arranca a carta da mão da idosa no momento em que ela a está entregando ao homem por ela escolhido. Revoltado com esse processo migratório e seu impacto negativo nas pessoas que ficam na pequena cidade, ele denuncia a inverdade das cartas enviadas por quem já emigrou que servem de chamariz para os jovens remanescentes, e, pedindo ao filho que nunca lhe escreva, rasca a carta de Maragrazia. Toda esta ação, de grande efeito dramático, é desenvolvida sequencialmente em plano médio, plano geral e plano americano. Em seguida, dois homens, em plano geral, afastam-se da carroça que transportaria os emigrantes até o lugar de concentração para seguir viagem para a América, informando que uma roda quebrou e que serão necessárias três horas para consertá-la. Um homem, em primeiro plano, expressando grande felicidade, fala que todos terão ainda três horas para ficar juntos. Um movimento de câmera de baixo para cima enquadra o detalhe de sua mão com três dedos erguidos para sinalizar o número três, proporcionando à cena uma carga emocional muito intensa. Em plano geral, um jovem médico – interpretado por Carlo Cartier – encarregado de fornecer os atestados de saúde dos emigrantes, aproxima-se de Maragrazia que se encontra agachada no chão, de costas, desesperada, recolhendo o que restou de sua carta. O médico apieda-se dela e se oferece para reescrevê-la. Ele pega, então, os pedaços de papel recolhidos no chão das mãos de Mariagrazia, enquadrada, em primeiro plano, emparedada pela mureta de pedras. O jovem médico, filmado de baixo para cima, em plano americano, contra o céu azul, revela à velha mulher que aquele papel contém apenas garranchos. Esse enquadramento do médico se opõe radicalmente àquele de Maragrazia, mostrando sua superioridade social e, sobretudo, sua liberdade. Em primeiro plano absoluto, os pedaços da carta passam das mãos do médico para as mãos de Maragrazia e, em seguida, os rabiscos são mostrados em close. A mesma música de fundo, que acompanhou algumas cenas iniciais, surge de novo, criando um clima de suspense e ao mesmo tempo de angústia. Enquanto Maragrazia, enquadrada em primeiro plano, de baixo para cima, olha os pedaços de papel, dois homens entram em campo e se colocam ao lado dela para olhar a carta. Essa composição cênica possui uma grande plasticidade pictórica. Um leve movimento de câmera de baixo para cima enquadra em plano médio o homem a esquerda de Maragrazia, que comunica sarcasticamente em voz alta aos outros que na carta de Maragrazia nada está escrito. Em plano geral, as pessoas do grupo comentam a informação. No meio delas, destaca-

se um jovem que, enquadrado em primeiro plano, ironicamente diz para o médico que não entendeu o conteúdo da carta porque está escrito em “americanês”. Todos riem da piada, soltando sonoras gargalhadas. Em contrapondo com essas imagens, a câmera filma, de cima para baixo, Maragrazia agachada no chão, dobrada sobre si mesma, como se tivesse esmagada por essa burla cruel. De repente, ela levanta a cabeça e, animada, fala para o médico que agora entende a razão pela qual seus filhos nunca retornaram as cartas que ela enviara. Como dar resposta ao que nunca foi escrito? A pobre mãe, finalmente havia encontrado uma desculpa para o descaso dos seus dois filhos. Depois, de pé, em plano médio, ela pega uma pedra e a joga em Ninfarosa que não reage, sorrindo sarcasticamente. Então, Maragrazia, retoma, em primeiríssimo plano o diálogo com o médico, sorrindo para ele com os punhos fechados. Toda ação de diálogo entre Maragrazia e o médico desenvolve-se variando o primeiro plano, plano americano e plano geral. Algumas cenas anteriores ao diálogo que elucidará a rejeição para o “outro filho”, marcam situações ligadas à própria migração e explicam os motivos que levaram Ninfarosa a não escrever mais as cartas ditadas por Maragrazia. A primeira mostra como alguns homens tocando violão, cantando e dançando uma espécie de música *country* americana, tentam aliviar a tensão da partida imitando o comportamento daquele povo totalmente desconhecido, mas, ao mesmo tempo, admirado. Na segunda cena, em plano geral, a escrevedora explica a um homem que ela nem sempre deixou de redigir as cartas, pois inicialmente as escrevia e as entregava, chegando a consignar mais de cinquenta delas, mas, como os filhos não respondiam, resolveu agir desta forma para não contrariar a pobre mulher e, concidentemente, não perder tempo. Ninfarosa revela, ainda, que Maragrazia tem outro filho que gostaria de atender a todas suas necessidades, mas que ela rejeita. Ela aponta para um homem que é “o outro filho” de Maragrazia. A imagem deste homem é colocada em plano geral, mostrando por trás dele alguns bovinos. O homem aproxima-se de Maragrazia e do médico com uma tigela de leite, mas esta ao vê-lo cobre o rosto e vira-se de costas. Ele retorna cabisbaixo, mostrando claramente o seu desapontamento. Resolve pôr, então, a tigela sobre uma pedra. Segue um close-up do leite na tigela e da mão do médico, pegando-a. Este coloca a tigela perto da boca de Maragrazia que tenta beber o leite, mas desiste no primeiro gole. O médico questiona a rejeição desse filho e ela responde que, mesmo tendo gerado esse homem bom, honesto e trabalhador, não o considera seu filho. O médico revolta-se e num tom inquisidor pergunta se ela realmente deseja ser considerada louca, acrescentando que não escreverá a carta enquanto não tiver uma explicação sensata. Maragrazia olha para a caneta e o papel que se encontram numa sacola aberta – filmados em close - e retorna o olhar para o outro filho que se encontra sentado um pouco mais adiante dela, enquadrado em plano geral

absoluto. Todos os movimentos de câmera evidenciam a perspectiva de Maragrazia que, em alguns momentos, parece querer aceitar o filho caçula. Enquanto a idosa reconsidera as palavras do médico, o tempo é marcado com a imagem do filho desta em plano americano e depois em plano geral absoluto. Em seguida, a câmera foca as outras pessoas exauridas, algumas deitadas outras sentadas, esperando o conserto da carroçada. Um garoto tenta quebrar a monotonia ao caminhar com um cão branco, segurando-o pelas patas traseiras, remetendo ao carrinho-de-mão. Em plano geral, dois casais prendem lenços num arbusto de tronco flexível para poder saudar os viajantes quando estiverem distantes. A câmera retorna a enquadrar o médico e Maragrazia em primeiro plano. A idosa resolve contar os reais motivos que a levam a rejeitar aquele rebento. As razões dessa repulsão são reveladas em flashback. A mulher, então, volta a enfrentar seus demônios internos, para conseguir satisfazer seu obsessivo desejo de se comunicar com os outros dois filhos amados e perdidos.

Maragrazia conta que sua triste saga começa com a chegada de Garibaldi, chamado por ela Cunebardo, na Sicília. Em flashback, aparecem, filmadas em plano geral, a imagem de uma vila quase deserta e, logo depois, a figura de Garibaldi a cavalo com a bandeira tricolor da Itália. Em seguida em plongé, aparece a cena da distribuição de trigo para o povo faminto e esmagado pelo caos social que se abate na região. Maragrazia afirma que para piorar a situação em que já viviam, “Cunebardo” deu ordem para que fossem abertos todos os cárceres da Sicília, libertando tanto presos políticos como presos perigosíssimos: dentre estes Camizzi e Rocco Trupia. Ao citar o nome dos dois bandidos, surge Camizzi montado numa vaca negra e, passando pela perspectiva, Rocco Trupia, em close. Uma música orquestrada traz suspense à cena.

[...] os bons, mas também os malvados [...], os piores ladrões, os piores assassinos, bestas selvagens, enraivados de tantos anos de correntes [...]"
(Maragrazia – Cena: xx, 21 min, 32 seg)

Maragrazia prossegue contando sua história e revela ao médico que o seu marido fora levado pelo bando de Camizzi para tornar-se um dos seus comparsas. Ela foi forçada a assistir a tudo, ao lado dos filhos, impotente e escondida para ter resguardada a sua vida e a vida da sua prole. Camizzi era cruel com aqueles que se negassem a segui-lo, pois os assassinava impiedosamente. As imagens seguem com a voz em off da mulher, que acompanha toda a narrativa. Após dois dias, seu esposo retorna fatigado, com olhar distante e com certa repulsa para suas próprias mãos, como se elas fossem culpadas por ter cometido atos terríveis. Maragrazia tenta beijá-las, mas ele as esconde. Após três dias de reclusão, seu marido retorna ao trabalho no campo, pois necessitava sustentar sua família. Maragrazia o acompanha

levando uma espécie de marmita para ele. Após três dias sem notícia do marido, ela parte deixando os filhos sós, recomendando que fechem a porta. A mulher é filmada seguindo pelas áridas regiões da Sicília, andando sem parar dias e noites. A paisagem é colocada em plano geral absoluto e Maragrazia aparece ínfima nesse cenário grandioso como se fosse engolida por ele. O cansaço e a fome abatem-se sobre a protagonista que desesperada tenta retirar o fruto espinhoso de um cacto para se alimentar e machuca-se com seus espinhos, nessa cena, as mãos de Maragrazia no fruto são filmadas em close. Após alimentar-se, ela sobe uma escadaria que dá acesso a um vilarejo aparentemente deserto. Uma música orquestrada, que traz um ritmo de ação, acompanha a trajetória em plano geral absoluto. Em seguida, a Maragrazia sobe a escada externa que dá acesso a um palácio.

A câmera, em subjetiva, deixa transparecer que alguém observa, do alto, homens jogando bochas no pátio interno do palácio. Em seguida, em contra-plongée, um homem aparece numavaranda externa, observando do alto o jogo. Um homem calvo lança a sua bocha, logo depois é a vez de Rocco Trupia lançar, todos os jogadores são colocados ora em plano médio, ora em plano americano. O barulho do atrito das bochas sobre o solo árido chama a atenção por sua irregularidade sonora. Rocco Trupia lança a sua bocha e o horror é revelado: cabeças humanas eram usadas para divertimento dos meliantes. A cabeça lançada por Trupia pertencia a Nino, esposo de Maragrazia. Um grito visceral e desesperado quebra a concentração dos homens presentes e Maragrazia lança-se raivosa sobre Camizzi, que a joga no chão e depois tenta matá-la a pauladas, sendo impedido por Rocco Trupia e por seu próprio bando que revoltados o matam. Toda a cena é realizada em plano geral, alternado o plongée (câmera alta) e a câmara paralela (nivelada). Em seguida, enquadrado de figura inteira, Rocco Trupia arrasta Maragrazia machucada pela parte interna do pátio. A voz dela, em off, conta ter sido violentada por três meses e, mesmo reagindo e mordendo-o, nada podia fazer, por estar atada. Enfim, revela que ‘o outro filho’ é fruto desse ato brutal. O flashback termina e as mãos do médico são focadas indo solidariamente ao encontro do rosto de Maragrazia.

Piedosamente, o doutor questiona a Maragrazia qual seria a culpa do filho. Ela reconhece a inocência deste, alegando que, realmente, não há culpa, entretanto explica que infelizmente a semelhança física com o pai provoca nela pavor, pois treme toda vez que vê este filho. Ruídos de choro são escutados e Maragrazia ergue a cabeça para entender de onde sai aquele som e percebe que pertence ao outro filho que escutara toda a dramática história de sua origem. A idosa o olha maternalmente, revelando, nesse momento, uma oportunidade para o fim dos conflitos internos e da rejeição. Toda expectativa movida pela possível aproximação entre mãe e filho é redimensionada para um suposto final feliz. Quando, repentinamente,

Maragrazia levanta-se e percebe que o grupo de emigrantes partiu sem levar sua carta e se desespera. O médico a conforta dizendo que dentro de uma semana sairá um outro grupo e questiona se há necessidade de enviar uma outra carta, perguntando, subliminarmente, para que escrever aos filhos ingratos, tendo esse outro que quer ampará-la. A imagem do outro filho entra no mesmo espaço físico da mãe, ou seja a estrada de terra com muretas de pedra. Maragrazia percebe sua presença e, como se tivesse captado a mensagem subliminar do médico, o olha maternalmente. Seus olhares se cruzam. Ele a olha como um cão banido do seu espaço sem questionar os motivos, ela sustenta um olhar que mostra uma aceitação incondicional, típico do amor proveniente de uma genitora pela sua prole. Maragrazia, dando a impressão que poderia, finalmente, aceitá-lo como filho, esboça um sorriso e suspira cabisbaixa. Porém, abruptamente, sua expressão se transforma. A protagonista fixa o olhar sobre uma abóbora que supostamente o filho deixara para ela sobre a mureta, em seguida, retorna o olhar carregado de ódio para ele. O formato desse legume a faz lembrar a cabeça decapitada do seu esposo, Nino. Assim, a pobre mulher, enojada, joga no chão a abóbora, que começa a rolar como uma bocha, produzindo o mesmo ruído ouvido ao ver rolar a cabeça do marido. Maragrazia, suspirando alto ao término do lançamento, vira-se de costa para o filho. Essas cenas são rodadas em plano geral e plano americano, com closes que detalham a abóbora sobre a mureta e quando esta rola sobre o chão. O outro filho, em plano geral, percebe que não haverá reconciliação e afasta-se pela estrada de chão, cercada pela mureta de pedra. Maragrazia aproxima-se do médico, senta-se ao chão, recostando-se na mureta de pedras. Suas mãos retornam a posição de pugilato. Ela volta, então, a ditar a carta ao médico com as mesmas expressões que deram início à narrativa. Percebe-se, assim, a relação cíclica e irremediável da condição de Maragrazia na busca pela paz através dos filhos emigrantes a fim de tentar estagnar o fluxo de revolta que se move interminavelmente pelas suas veias.

5.3. Conexão e Estratégias na Recriação: A novela e o episódio “O Outro Filho”.

A transposição da literatura para o cinema cria, inevitavelmente, uma nova obra artística. Isso porque cada leitura de um texto vai-se amalgamar com o repertório individual de cada leitor, sendo refuncionalizada a partir das idiossincrasias deste. A estética da recepção proposta por Hans Robert Jauss (1921 – 1997) e principalmente por Wolfgang Iser (1926 - 2007), já discutia o fim do caráter passivo do leitor, visto que, logicamente, nenhuma leitura será a mesma, embora realizada pela mesma pessoa. Esses estudiosos partem da concepção que o indivíduo está em constante mudança seja pelo contexto histórico, seja pelo processo da

própria construção e formação do ser, pois ninguém é o mesmo que foi a menos de um segundo atrás. A experiência da leitura, ocasionada pelas vivências de cada ser, não só libera sensações como também origina imagens visuais no processo de “decodificação” do texto, visto que o leitor participa da construção de uma obra e é o principal responsável pela perpetuação desta. Analisando a logística de uma produção para o cinema, televisão ou vídeo, o primeiro passo é confeccionar um roteiro cujo objetivo principal é viabilizar a transformação dos elementos abstratos próprios da leitura em visualizações imagéticas e sonoras, que constituem os elementos fundamentais para a realização de uma obra cinematográfica ou audiovisual.

Um texto literário pode ser o fio condutor para a concepção de uma música, uma peça teatral ou de um roteiro cinematográfico que, por sua vez, norteará a produção de um filme. Logo, a obra literária e o roteiro são dois tipos de escritura, que, de forma diferente, provocam mecanismos de transposição da escrita em imagens e sons. A alteração de um texto literário quando transposto para o audiovisual, está totalmente intrínseco ao processo de tradução entre signos diferentes, cada qual com sua própria semântica para o ato de narrar. Além da subjetividade, elemento peculiar ao leitor, poderão ocorrer cortes, suplementações, remontagem do espaço-tempo, surgimento ou retirada de personagens, simbologias para preencher lacunas intraduzíveis do texto, enfim, toda uma série de fatores que irão determinar mudanças, pois, todo processo de construção de um produto cinematográfico levará à criação de uma nova obra de arte que possui como base o texto literário, mas diferencia-se dele por alavancar novas formas de expressão, mesmo dialogando com a obra literária.

Os irmãos Taviani, no filme *Kaos*(1984), utilizam algumas novelas de Pirandello para recriar esses produtos artísticos no campo audiovisual, sem perder o diálogo com a obra do escritor argentino. Neste capítulo, serão abordadas as soluções encontradas pelos cineastas no processo de transposição da novela *O Outro Filho*. Vale ressaltar que esta pesquisa não visa fazer um estudo comparativo valorativo em relação às duas obras literária e fílmica, mas sim, observar as estratégias utilizadas pelos Taviani para “dizer” em imagens o que está escrito no texto. A leitura fílmica dos cineastas toscanos vai gerar algumas mudanças, principalmente em relação ao espaço-tempo e às personagens, porém esse afastamento do texto fonte, quanto à forma de concepção, não fere sua força expressiva.

Observando a relação entre o espaço e o tempo percebe-se que o discurso pirandelliano, aliado à estética decadentista, opta por um ambiente escuro e sombrio que reflita a ânsia e o estado lúgubre em que se encontra a protagonista Maragrazia. O espaço é na verdade uma extensão dos desafios da personagem na busca pela atenção dos filhos que

emigraram para América. Elementos que remetem a uma espécie de purgatório transitam na atmosfera fria, escura e suja por onde circula a idosa, vista pela vizinhança sem nenhum tipo de piedade por sua suposta insanidade. A vila e suas casas são uma referência à classe social e aos tipos humanos que transitam pelo local. Entre as várias residências uma se diferencia por uma espécie de ornamentação que as demais não possuem: é a casa onde mora Ninfarosa, a mulher que se propõe a escrever a carta para os filhos de Maragrazia. A narrativa também conduz o leitor em outros ambientes: as ruas da vila, a casa do médico, a casa do Rocco Trupia, “o outro filho”. Demais espaços são citados por Maragrazia no flashback narrativo, como sua antiga casa, o convento, etc.. Esses lugares, porém, aparecem mais como pano de fundo para a realização do discurso narrativo, tendo como principal função demarcar o tempo do acontecimento dos fatos do que propriamente trazer expressividade aos sentimentos da personagem. O primeiro deslocamento, no que diz respeito ao espaço-tempo, na obra audiovisual dos irmãos Taviani, consiste em concentrar toda intensidade dramática (ação) da narrativa num único local, no mesmo lapso temporal, com exceção do flashback. Essa escolha remete à concepção proposta por Aristóteles, em sua “Poética” a respeito da tragédia, das três unidades básicas de tempo, lugar e ação. Houve por parte dos cineastas todo cuidado em verificar as possibilidades de transmitir a essência da linguagem do escritor Pirandello, através de suas escolhas estilísticas imagéticas. Eles alteraram a forma narrativa, os espaços e as ações, procurando, porém, não prejudicar e perder a força expressiva do autor agrigentino.

A solução encontrada pelos diretores toscanos, diante do problema da transposição do texto literário para o fílmico, de concentrar uma variedade de lugares e ações num único ambiente, permite articular a história com a inserção de uma série de outras invenções, como a *contradição do previsível ou do dito não-verbalizado*, mencionada pelo professor Castro, e de diferentes metáforas presentes na narrativa fílmica. O episódio *O Outro Filho* desenvolve-se quase todo em um espaço bem circunscrito, ou seja, numa estrada fechada e delimitada pelos típicos muros de pedra, castigada pelo sol inclemente. Essa escolha, segundo Micheli (1989), é particularmente feliz, pois, respeitando a linguagem específica do cinema, cuja essência é a imagem em movimento, consegue manter com total propriedade a estrutura fundamental de todas as transformações atmosféricas, dos vários posicionamentos espaciais dos personagens e de suas ações, num único local. Observa-se no texto cinematográfico dos Taviani uma sequência de ações cujo centro é a idosa Maragrazia, imersa num cenário hostil, árido e quente. A personagem é sugada como um vegetal que seca com o calor, diferentemente da versão literária, na qual ela se encontra envolta pelo frio e pelas trevas. Porém, apesar desse contraste narrativo-imagético, o valor expressivo é preservado: a

atmosfera lúgubre que caracteriza a tristeza e o desespero que atormentam a Maragrazia pirandelliana, é substituída pelo calor fatigante que traz, na narrativa fílmica, a mesma ideia de sufocamento, de desespero e de angústia. A personagem, além de caminhar em solo árido, de chão batido, aparece cercada por uma mureta de pedras, que, metaforicamente, representa o cárcere psicológico no qual ela se encontra. Toda a ação da protagonista se desenvolve nesse espaço fechado por pedras. Na cena inicial, Maragrazia dita uma carta para uma mulher que finge escrever, encostada num muro de pedras. Outra personagem que, na versão fílmica, apresenta uma substancial modificação é Ninfarosa. A deslumbrante Ninfarosa da novela desaparece, dando lugar à simples escrevedora, sem maiores particularidades. Essa escolha deve-se, seguramente, ao propósito dos irmãos Taviani de colocar em evidência, sobretudo, a personagem central e o seu drama. A nenhum outro personagem presente no tempo-espaço é atribuído um nome. Todos coletivamente representam a decadência financeira e social dos sicilianos e simultaneamente a esperança de recuperar a dignidade em outro país. Os irmãos Taviani, a partir desse contexto histórico, utilizam-se do recurso expressivo que na literatura define-se de figuras de linguagem. De fato, os cineastas toscanos reelaboram a novela *O Outro Filho*, de Pirandello, transformando a personagem de Maragrazia na representante dos sofrimentos de todas as mães numa espécie de catarse metonímica, ou seja, ela pode ser identificada como uma metonímia da própria Sicília, abandonada por seus filhos. Todo o drama vivido pelos camponeses sicilianos é mostrado e evidenciado, a partir do trauma da lúgubre idosa.

Outra interessante modificação dos irmãos Taviani, diz respeito ao personagem do médico que assume, no texto fílmico, indiretamente, o papel do narrador do texto literário, responsável por conduzir o leitor nos meandros da mente de Maragrazia e desvendar o misterioso passado da protagonista, esclarecendo a problemática relação dela com o “outro filho. Realmente, o médico, como o narrador da novela, é quem discorda, quem questiona as atitudes da mulher, quem se compadece de seu sofrimento. Este personagem é quem vai desvendar, a partir dos seus questionamentos os mistérios que envolvem a vida de Maragrazia. O médico, como uma espécie de investigador, procura entender os motivos que levam uma mulher a rejeitar um filho atencioso e de posses, para viver numa situação miserável, na esperança de reencontrar os outros filhos que a abandonaram.

Para criar um lapso temporal que viabilize a revelação do dramático passado de Maragrazia, sem sair do local onde todas as ações acontecem, os cineastas toscanos encontram a genial solução do conserto da roda da carroça que durará de três horas. Tudo é praticamente interrompido, menos a traumática vida de Maragrazia. O tempo é usado

estrategicamente para possibilitar o diálogo entre Maragrazia e o médico. Nesse mesmo espaço temporal, pequenas situações aparecem na narrativa fílmica, a fim de introduzir o personagem “o outro filho” e marcar a passagem do tempo. Por exemplo, o diálogo entre a “escrevedora” e um dos viajantes, no qual esta apresenta ao espectador o “outro filho”, revelando suas qualidades e, apontando-o, evidencia a aproximação espacial deste com a sua genitora, que recusa seus cuidados rejeitando-o. O mistério dessa rejeição será desvendado, posteriormente, através do diálogo entre a idosa e o médico. A marcação do tempo é evidenciada, também, por outras situações banais que aliviam a tensão emocional, como um garoto que segura a pata traseira de um cão, pessoas que prendem lenços brancos numa árvore, jovens que tocam e dançam mimetizando *awayoflife* ianque de forma caricata, introduzindo, assim, aquele elemento humorístico, que na concepção pirandelliana traz consigo o *sentimento do contrário*. Depois, a ação retorna para Maragrazia e para o médico e, em seguida, para o filho que tenta, sem sucesso, agradar a mãe com uma tigela de leite retirado de um de seus bovinos. Paolo e Vittorio Taviani introduzem nessa cena um conteúdo altamente simbólico e de um psicologismo contundente pelo contraste radical entre a intensão da mãe e aquela do filho, visto como memória de um trauma permanente. A força figurativa imagética do leite oferecido pelo filho à mãe transfigura-se na relação antitética do necessitar e do rejeitar: a idosa recusa o alimento oferecido pelo filho caçula, assim como se recusou a amamentá-lo quando nasceu. O leite oferecido numa pedra metaforicamente representaria o perdão, o desejo de dar à mãe o que ele, Rocco Trupia, não teve, isto é, o alimento que seria a base da sua própria sobrevivência e que lhe permitiria o contato com o seio materno, primeiro objeto de desejo de uma criança.

Diferentemente da obra Pirandelliana, o “outro filho” não se manifesta verbalmente, apenas coloca-se numa situação de submissão e aceitação. Na novela, este homem possui personalidade forte e revolta contra os irmãos e se envergonha pelo estado lastimável da mãe. Possui mulher e filhos e vida estruturada, por esta razão mostra-se imponente, honesto, responsável, porém irascível a ponto de espumar quando lembra, ao conversar com o doutor, a irresponsabilidade dos seus dois outros irmãos.

Senhor doutor, juro-lhe que se algum daqueles seus malditos filhos voltar a Farnia eu o mato, por esta vergonha e por todas as amarguras que há catorze anos sofro com ela, em presença de minha mulher e destes quatro inocentes. Tremendo, com o rosto mais branco do que nunca Rocco Trupía limpou com o braço a boca espumante. Tinha os lábios injetados de sangue.”. (PIRANDELLO, 2001 p. 40)

A modificação da postura do personagem Rocco Trupía, no texto fílmico, reflete a vontade dos irmãos Taviani de ratificar a contradição que existe entre o desprezo da mãe pelo filho que a ama e o desprezo dos filhos emigrados pela mãe que os ama. Estas incongruências sentimentais são a peça-chave para fornecer uma aura de mistério à relação entre Maragrazia e o filho Rocco. A aparente ausência de motivos para a presença desse desprezo gera no leitor uma apreensão para compreender o que está por trás daquele sentimento. Na narrativa dos Taviani, o “outro filho”, mesmo desprezado, carrega em si a esperança de aproximação e conciliação com a genitora, mantendo-se na condição de subserviência devido à carência emocional e ao desejo de aprovação. Ao ser interpelada pelo médico, Maragrazia resolve contar o motivo de tamanha rejeição. No filme, a narração é feita através de flashback. A idosa revela, assim como no livro, a libertação de Camizzi e Trupía pai, pelo General Garibaldi. Os Taviani inserem, na narrativa fílmica, imagens que evidenciam a miséria na qual vivia a população da Sicília, como a distribuição do trigo ao povo carente das vilas, para ilustrar, com mais ênfase, os motivos que determinaram a necessidade de emigrar, conforme apresentado no início do filme. Segundo Derrida, as modificações do “texto-fonte” - feitas pelos cineastas italianos - ao introduzir novas situações na obra fílmica, ocorre devido às lacunas de significação presentes no texto original e são essas lacunas que viabilizam a suplementação nas adaptações e conseqüentemente a sobrevida do texto-fonte: “[o] sobrevivente, está ele mesmo em processo de transformação. O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação” (DERRIDA: 2006: 38).⁷⁹

Desse modo, o novo texto - neste caso: o filme - suplementa o original, acrescentando uma camada que vem para ocupar uma lacuna momentânea de significação, que alterada, potencializará outra modificação no devir. A introdução de outras cenas que, embora não explicitadas na novela, estavam nas entrelinhas da ressignificação, ocorre, por exemplo, na busca de Maragrazia por seu marido Nino, recapturado por Camizzi. Na obra literária, a protagonista aborda o seu desespero utilizando elementos incorpóreos para o leitor vislumbrar o fluxo de sua revolta e agonia numa atmosfera narrativa visualmente decadentista.

⁷⁹DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. BeloHorizonte: Editora UFMG, 2006.

Fui para lá como uma louca. Eram, de Pozzeto, mais de seis milhas de estrada. Era um dia de vento, meu caro jovem, como nunca mais vi em minha vida. Pode-se ver o vento? Contudo, naquele dia se via! Parecia que todas as almas dos assassinados gritassem por vingança aos homens e a Deus. Entrei naquele vento toda rasgada, e ele me levou: eu gritava mais do que ele. Voei: levei talvez apenas uma hora para chegar ao convento que ficava lá em cima, lá em cima entre tantos choupos negros. (PIRANDELLO, 2001, p. 44)

Ambientes religiosos, a exemplo dos conventos, posicionados em locais altos remetem as famosas torres de marfim celebradas pelos nefelibatas do decadentismo. A força expressiva de Maragrazia para compartilhar a sua dor apenas se torna possível com alusão a elementos voláteis e sinestésicos que exprimem uma angustia dilacerante: o vento transforma-se em gritos de almas raivosas e a personagem mistura-se a ele exprimindo no seu brado a supremacia de sua expiação. Na versão cinematográfica, os cineastas toscanos apresentam a busca exaustiva e desesperada de Maragrazia, através de repetidas passagens da protagonista, filmada em campo longo e longuíssimo, alternado imagens diurnas e noturnas, que enfatizam o seu sofrimento não apenas psíquico como também físico. Numa cena de alto teor dramático, a protagonista, impelida pela fome, arranca um fruto de uma espécie de cactácea, machucando as mãos com os acúleos da fruta espinhosa. A dor, porém, não a faz retroceder, nem a impede de comer vorazmente aquele alimento que, mesmo machucando-a, vai garantir sua sobrevivência. Esta situação remete, metaforicamente, à situação análoga que move a vida dessa mulher que se alimenta da dolorosa esperança do retorno dos dois filhos que a negligenciam.

O encontro com Camizzi e seu bando também ocorre com algumas alterações. Na obra literária, Maragrazia limita-se a gritar desesperadamente ao perceber que o jogo de bochas é feito com cabeças humanas, entre as quais está aquela do seu marido, sendo, em seguida, atacada pelo facínora. Entretanto, na obra fílmica o grito torna-se visualmente insuficiente e a protagonista parte para atacar o chefe do bando. Machucada e totalmente desprotegida, a mulher é lançada ao chão por Camizzi que intenta agredi-la a pauladas, porém é cercado e morto por seus comparsas a facadas. Em ambas narrativas, ocorre a morte de Camizzi, porém na novela este é decapitado. A protagonista então conta ao doutor que foi levada por Trupia e que fora violentada por três meses até ser solta, carregando no ventre o fruto dessa covarde violência. Terminado o flashback, o retorno ao tempo-espaço ocorre, na obra fílmica, com a voz em *off* de Maragrazia, comunicando o nascimento do “outro filho” após nove meses, então entram em campo, em primeiríssimo plano, as mãos do médico que se aproximam do rosto da pobre idosa num ato de compadecimento. Em primeiro plano, Maragrazia confessa

ao médico que esse filho, mesmo inocente, lhe provoca asco e medo, por ser, fisicamente, o retrato de seu pai. Soluços são escutados em *off*, uma panorâmica bem próxima ao muro de pedras revela a presença do filho caçula em prantos, ao tomar conhecimento do verdadeiro motivo da rejeição da mãe. Em primeiro plano, a expressão de Maragrazia revela uma certa receptividade e uma possibilidade da redenção. Aos olhos do espectador a reconciliação é inevitável, entretanto Maragrazia interrompe abruptamente este seu momento de comoção ao perceber a ausência da caravana de emigrantes. O médico consola-a dizendo que haverá um novo grupo na semana subsequente e questiona se há necessidade de enviar uma outra carta.

A imagem do outro filho entra no mesmo espaço físico da mãe, ou seja, a estrada de terra com muretas de pedra. Maragrazia percebe sua presença e o olha maternalmente. Seus olhares se cruzam. Ela esboça um sorriso e a feição maternal suaviza sua face sofrida. A possibilidade de uma reconciliação parece plausível, entretanto o desfecho não corresponde ao que se espera.

Sua expressão se transforma, inesperadamente. A protagonista fixa o olhar sobre uma abóbora que supostamente o filho deixara para ela sobre a mureta, em seguida, retorna o olhar carregado de ódio para ele. Aquela abóbora lhe fez rememorar a cabeça decapitada do seu esposo, Nino. Enojada, Maragrazia joga-a, com raiva, no chão e, ao rolar, a abóbora produz o mesmo ruído da cabeça do marido. Maragrazia, então, vira-se de costas para o filho. Conforme já fora mencionado pelo professor e cineasta Pedro Jorge Pinto de Castro, a narrativa nas obras fílmicas dos irmãos Taviani apresentam duas fortes marcas: *O dito não verbalizado e a contradição do previsível*. A primeira marca impõe o silêncio sobre a oralidade. A expressão e o silêncio são os recursos utilizados no momento do clímax quando o olhar de Maragrazia e do seu filho se cruzam. O silêncio passa a ser a matéria-prima que contribuirá na construção do melodrama fílmico. Quanto à marca que presume a *contradição do previsível*, encontra-se na quebra da expectativa do público. Cria-se uma situação em que a narrativa é direcionada para uma determinada trajetória, quando, inesperadamente, altera-se a obviedade do desfecho narrativo, embora tão esperado e aprovado pelo público. Isso acontece no final do episódio *O Outro Filho*. O cruzamento dos olhares, o silêncio e a expressão meiga de Maragrazia sustentam a possibilidade de um final feliz, porém, repentinamente, tudo se rompe quando a protagonista vê algo que lhe faz lembrar o terror vivido.

Sobre essa cena Sergio Micheli analisa:

Contudo justamente no fim há um momento no qual parece que a sua vida passe por uma mudança; que, em suma, ela decida viver assistida pelo filho que se oferece a ajudá-la. A esse ponto o ciclo parece se abrir enquanto a história tenderia a assumir um andamento com um final de ruptura segundo o mecanismo, como geralmente exige a trama, do golpe de cena. Mas uma significativa, muito eficaz troca de olhares entre os dois, mais eloquente do que as palavras (um exemplo de autêntico cinema), não alcança o esperado. O pequeno vislumbre de esperança apenas percebido, e todavia viável (é possível reparar da expressão dos rostos a disponibilidade dos dois para a aproximação), anula-se cedendo à força de um destino adverso e inevitável. (MICHELI, 1989, p. 43)⁸⁰

O círculo vicioso, que aprisiona a protagonista, se fecha quando esta prossegue ditando a carta para o médico. A mesma situação inicial, a confecção da carta, se repete no final. Outros elementos são utilizados, ao longo do filme, para reforçar essa ideia de movimento circular como o jogo de bochas, a quebra da roda da carroça, e as abóboras presentes na mureta de pedras.

Sergio Micheli observa um resgate das intenções estéticas de Pirandello na narrativa dos irmãos Taviani, a exemplo da chamada *força do contrário*, queremete a um dos traços marcantes da literatura pirandelliana, o *sentimento do contrário*, elemento do humorismo que presume a reflexão sobre uma situação aparentemente cômica. A diferença entre esses dois elementos consiste na substituição do cômico pirandelliano, por parte dos cineastas toscanos, pela eloquência melodramática, representada pela figura de Maragrazia. O *sentimento do contrário*, por sua vez, viabilizaria a identidade entre o público e a protagonista. Esse elemento básico da visão pirandelliano do que seja cômico e humorístico, pode ser encontrado em algumas partes do filme “O outro filho” como na cena em que a escrevedora Ninfarosa recebe uma pedrada de Maragrazia, ao descobrir que na carta não havia nada escrito e sim rabiscos. Ou quando um dos homens diz para o médico que não entendeu a carta porque estava escrita em “americanês”, fazendo rir todos os presentes. Esta cena é emblemática, pois, embora cômica, vai gerar no médico um sentimento de compaixão. A predisposição do médico em ajudar Maragrazia remete ao *sentimento do contrário* pirandelliano, uma vez que é fruto de uma reflexão sobre a triste realidade dessa mãe.

⁸⁰“Eppure proprio alla fine vi è un momento in cui pare chela sua vita subisca una svolta; che, insomma, essa decida di vivere assistita dal figlio che si offre per aiutarla. A questo punto il cerchio sembrerebbe aprirsi mentre la storia tenderebbe ad assumere un andamento con un finale di rottura secondo il meccanismo, come di solito esige l' intreccio, del colpo di scena. Ma un significativo, efficacissimo cambiamento si fra i due, più eloquente delle parole (un esempio di autentico cinema), sorte in un nulla di fatto. Il piccolo barlume di speranza appena intravisto, e pur tuttavia possibile (è da notare dall' espressione dei volti la disponibilità di tutti e due al riavvicinamento), si annulla cedendo alla forza di un avverso ed inevitabile destino”. (MICHELI, Sergio. Pirandello In Cinema – Da Acciaio a Kaos, Bulzone Editore pág. 43. Ano 1989). Trad. Adele Audisio

Pode-se, então, afirmar que todos os mecanismos utilizados na adaptação do texto literário para o audiovisual, delineiam uma grande imersão emocional, reflexiva e artística dos irmãos Paolo e Vittorio Taviani sobre a obra de Luigi Pirandello, em questão. Percebe-se que suas imagens cinematográficas auferem maior significância e beleza estética ao transmitir, no processo de criação de sua arte, coerência quanto à dramaticidade e ao sentido presente no texto literário que lhes serviu como ponto de partida e de inspiração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa dissertação foi investigar as estratégias utilizadas pelos cineastas italianos Paolo e Vittorio Taviani no processo de transformação da novela “O outro filho” do escritor Luigi Pirandello em uma narrativa cinematográfica. Para alcançar este propósito, recorreu-se a perspectivas teóricas inerentes à tradução intersemiótica, capazes de dar sustentação à figura do tradutor/recriador ou, no âmbito de uma transposição do literário para o fílmico, do adaptador/recriador.

A primeira etapa desse processo investigativo foi o exame da produção literária de Luigi Pirandello, que inclui vários gêneros: o lírico, revelado pelas suas poesias juvenis; o narrativo, com suas novelas e romances e o dramático, através do seu teatro que o tornou popularmente e academicamente reconhecido. Evidenciou-se, particularmente um aspecto recorrente na obra do escritor agrigentino: o fluxo de personagens de um gênero para outro. De fato, constatou-se, ao analisar toda a obra literária pirandelliana, que nas próprias novelas já existe todo o aparato humano que, em sua vasta complexidade, sustentará a construção dos personagens e suas respectivas questões existenciais retratadas, posteriormente, em seu teatro. Ressaltou-se, também, a diversificada atuação de Pirandello sobre questões de seu tempo, operando não somente como ficcionista, mas também como pensador e crítico de arte. No que diz respeito a Pirandello pensador, destacou-se o ensaio sobre o “L’umorismo”, publicado em 1908 e revisitado e republicado em 1920, que resume uma possível estética pirandelliana, contribuindo para uma melhor compreensão da dinâmica narrativa do autor. Nesse texto, Pirandello distingue o “cômico” do humorismo, definindo o primeiro como “percepção do contrário” e o segundo “sentimento do contrário”. O “cômico”, então, ao perceber, superficialmente, o contraste entre a aparência e a realidade, provoca imediatamente o riso. O humorismo, ao invés, nasce de uma ponderada reflexão que vai além de uma superficial consideração da situação, provocando o “sentimento do contrário”, isto é, um sorriso de compreensão e de compaixão, que não se limita às aparências, mas reflete sobre a fragilidade humana e sobre as fraquezas que habitam cada um de nós. As ponderações de Pirandello sobre o cinema concluíram essa primeira parte da dissertação. O artista agrigentino, num primeiro momento, apesar de colaborar com a indústria cinematográfica, considera a ideia de cinema como arte incompatível com sua concepção de *labore* artístico. Esta sua visão é apresentada no livro *QuadernidiSerafinoGubbioOperatore*, traduzido para o português como “Caderno de SerafinoGubbio, o operador”, no qual, o autor, focaliza a relação homem-máquina, chegando à conclusão de que o homem, no momento em que sua imagem é

capturada por ela, se transforma num ser sem vida, pois as imagens configuram-se num falso movimento, numa falsa percepção do real. Num segundo momento, Pirandello, vencendo o estranhamento inicial sobre o cinema, se aproxima da sétima arte, aceitando-a como importante veículo propagador das artes em geral, dos seus romances e novelas e, sobretudo, do seu teatro com as adaptações cinematográficas de suas peças.

A segunda etapa dessa investigação foi a análise da produção cinematográfica dos cineastas Paolo e Vittorio Taviani, comumente chamados de “irmãos Taviani. A elaboração dessa parte da dissertação foi a mais laboriosa, devido à escassez de bibliografia a respeito desses dois diretores italianos. Conseguiu-se um resultado parcialmente satisfatório graças ao material fornecido pelo professor Phd em Cinema e Artes e cineasta Pedro Jorge de Castro, que além de amigo pessoal dos irmãos Taviani, conviveu nos sets de filmagem deles. Através das indicações do Prof. Castro, foi possível entrar no processo de direção desses cineastas, descobrindo sua metodologia de trabalho, isto é, o revezamento sincrônico com o qual regem a sua obra, planejando esquematicamente e predefinindo cada posicionamento de câmera, cada cenografia, cada marcação dos atores e a iluminação. Focalizaram-se com atenção outros recursos expressivos usados pelos irmãos Taviani em sua cinematografia, como o *excedente tempo-espacial*, que ocorre a partir de situações relacionadas com a transitoriedade da vida, o *dito não verbalizado* e a *contradição do previsível*. A escolha estilística do *dito não verbalizado* busca a dramaticidade do gesto na ausências das palavras, para alcançar uma interação mais profícua com o público, dispensando os meios sonoros e imagéticos com fins didáticos. Quanto à *contradição do previsível*, percebe-se que este recurso expressivo, intimamente ligado ao anterior, consiste numa ruptura da expectativa do público, alterando a obviedade do desfecho narrativo para introduzir um outro final, aparentemente atípico, porém dramaticamente mais intenso.

A terceira etapa versou sobre o embasamento teórico necessário para dar sustentação à análise do processo de transposição do literário para o fílmico. Os estudiosos Toury e Even-Zohar forneceram subsídios para perceber a tradução como um procedimento autônomo, livre da imposição à qual o “original” a submete. As opiniões de Michel Foucault e Roland Barthes foram fundamentais para uma revisão crítica das noções de originalidade e fidelidade através do questionamento do “estatuto do autor”. Os estudos de Robert Stam auxiliaram no entendimento das adaptações cinematográficas concebidas como variações de leituras hipertextuais lançadas pelo mesmo hipotexto. A reformulação de Jaques Derrida do conceito de tradução contribuiu para desconstruir a posição hierárquica do original em relação à fonte para dar lugar a uma “fantasmagoria de igualdade”, em virtude da fluidez do fenômeno

tradutório. Gilles Deleuze, discordando da posição de Derrida, que presume uma igualdade no processo intertextual, a partir da fluidez e suplementação, elucidou, inserindo nessa problemática a posição de Nietzsche, a possível potencialização do texto traduzido, entendido como simulacro. As reflexões sobre o ato tradutório de Roman Jakobson foram fundamentais, pois, a partir deste estudioso, a tradução passa a abarcar um campo mais amplo, deixando de ser vista apenas como um processo que engloba códigos linguísticos diferentes e a interpretação destes.

No que diz respeito à relação intersemiótica entre a literatura e o cinema, de forma mais específica, esse estudo se baseou no livro “Semiologia do cinema” de Christian Metz, no qual o autor ressalta a importância do uso dos conceitos da linguística para se aproximar mais intimamente de uma nova concepção que inclui o cinema como “língua”.

Nessa parte da dissertação, mesmo não sendo o foco da pesquisa, foi inserida uma ponderação sobre os percursos mercadológicos, que cercam a dinâmica comercial do cinema, por considerar esse ponto relevante, visto que as estratégias em busca do mercado interno ou externo, de certa forma, interferem no conteúdo das produções cinematográficas.

A quarta etapa desta investigação abarcou o estudo da novela *O Outro Filho* de Luigi Pirandello, a análise da obra cinematográfica homônima dos irmãos Taviani e o exame detalhado das estratégias utilizadas pelos cineastas italianos na transposição fílmica desse texto pirandelliano. Ao abordar as soluções encontradas pelos cineastas no processo de transformação da novela *O Outro Filho* em uma narrativa cinematográfica, optou-se para não efetuar um estudo comparativo valorativo em relação às duas obras, literária e fílmica, mas sim, observar os procedimentos adotados pelos irmãos Taviani para “dizer” em imagens o que estava escrito. Levando em conta a estética da recepção proposta por Hans Robert Jauss e principalmente por Wolfgang Iser, que já discutia o fim do caráter passivo do leitor, a transposição da literatura para o cinema foi considerada um veículo gerador de uma nova obra artística, partindo do pressuposto de que cada leitura de um texto vai se amalgamar com o repertório individual de cada leitor. Constatou-se que a alteração de um texto literário, quando transposto para o audiovisual, é totalmente intrínseca ao processo de tradução entre signos diferentes, cada qual com sua própria semântica para o ato de narrar. Portanto, além da subjetividade elemento peculiar ao leitor, poderão ocorrer cortes, suplementações, remontagem do espaço-tempo, surgimento ou retirada de personagens, simbologias para preencher lacunas intraduzíveis do texto. Partindo dessa argumentação, verificou-se que a leitura fílmica dos cineastas toscanos gerou algumas mudanças, principalmente em relação ao espaço-tempo e às personagens, sem, porém, ferir a força expressiva do texto-fonte. Quanto à

relação entre espaço e tempo, percebeu-se que os vários ambientes escuros e sombrios do texto pirandelliano, verdadeiras extensões dos desafetos da protagonista, foram deslocados, na narrativa dos irmãos Taviani, para um único espaço bem circunscrito: uma estrada fechada e delimitada pelos típicos muros de pedra, castigada pelo sol inclemente. Esse contraste narrativo-imagético, representado pela substituição da atmosfera lúgubre e fria pelo calor infernal, que traz consigo a sensação de sufocamento e de angústia, não prejudicou a intensidade dramática do texto de partida, pois o desespero da Maragrazia envolta pelo frio e pelas trevas é o mesmo da Maragrazia sugada como um vegetal pelo calor intolerável. De fato, houve por parte dos cineastas todo cuidado em verificar todas as possibilidades de transmitir, através de suas escolhas estilísticas imagéticas, a essência da linguagem do escritor Pirandello. Ao longo dessa análise, constatou-se, também, outra interessante modificação que diz respeito à figura do médico que assume, no texto fílmico, indiretamente, o papel do narrador do texto literário. Esse personagem, como o narrador da novela, é quem discorda, quem questiona as atitudes da mulher, quem se compadece de seu sofrimento. É ele quem vai desvendar, a partir dos seus questionamentos, os mistérios que envolvem a vida de Maragrazia. Observou-se, ainda, no texto cinematográfico dos Taviani, o propósito de colocar em evidência, sobretudo, a personagem central e o seu drama. A nenhum outro personagem presente no tempo-espaço é atribuído um nome. Partindo do contexto histórico da emigração em massa de italianos ao longo de século XIX, os cineastas toscanos reelaboram a novela *O Outro Filho*, de Pirandello, transformando a personagem de Maragrazia na representante dos sofrimentos do povo siciliano.

Durante a investigação, percebeu-se, por fim, a presença das duas fortes marcas que caracterizam as obras fílmicas dos irmãos Taviani, mencionadas pelo Professor Castro: *O dito não verbalizado e a contradição do previsível*. A primeira marca pode ser observada na utilização da expressão e do silêncio, no momento do clímax, quando o olhar de Maragrazia e do seu filho se cruzam, na cena que antecede o desfecho final. A *contradição do previsível* se faz presente no epílogo do episódio *O Outro Filho*, quando a possibilidade de um final feliz se desfaz, devido à repentina lembrança do horror vivido pela protagonista.

Nesse processo investigativo, averiguou-se, também, a presença do “sentimento do contrário” na cena emblemática na qual um homem faz rir todos os presentes dizendo para o médico que a carta de Maragrazia era incompreensível porque escrita em “americanês”. De fato, essa situação cômica, provoca no médico um sentimento de compaixão que nasce da reflexão sobre a triste realidade dessa mãe desesperada.

Para concluir podemos afirmar que todas as estratégias utilizadas pelos irmãos Taviani na transposição do texto escrito para o fílmico, ilustram o grau de sensibilidade dos cineastas toscanos acerca de sua leitura da obra de Pirandello. Observa-se que as imagens fílmicas, por eles produzidas, conquistam maior importância e preciosidade estética ao conseguir permanecer, em seu processo de recriação, o mais possível coerentes com os valores e o sentido intrínseco do texto literário que as originou.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. Ed. Companhia das Letras, São Paulo. 2012.
- BARBOSA, Pedro. *A ascensão do cinema sonoro em Itália: Pirandello e o cinema*: publicado originalmente na revista «Cinema», Porto, FPCC , Nº 21, Nov. 1992
- BARTHES, Roland. *Introdução à Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix. 1971.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. APUD Leon Pierre-Quint: Signification du cinéma. In: L'ArtCinématographique II. Paris, 1927. p. 14-5
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é Cinema*. Col. Primeiros Passos, São Paulo 1991.
- BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno – Ensaios de crítica literária e ideologia*. Ed. Ática... Ensaio: O outro Pirandello, p.183-187. São Paulo 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Organização Marcelo Tápia, Thelma Médici Nóbrega. – 1ª Edição – São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CECCI e SAPEGNO, Emilio e Natalino. *StoriadellaLetteratura Italiana – Luigi Pirandello Di Giovanni Macchia*, Volume IX. p. 441 a 492. Ed. Garzanti 1969.
- CIVITA, VICTOR. *Seis Personagens A Procura de um Autor*, pág 87 – livro Teatro Vivo , editora Abril Cultural – editor Victor Civita
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- DEGANI, Francisco José Saraiva. *Pirandello “novellaro”*: da forma à dissolução. São Paulo, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do Sentido*, pág. 270. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Coleção Ditos & Escritos, vol. III, Ed. Forense Universitária, R.J. 2001.
- GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da Tradução*. Ed. Madras. São Paulo. 2009.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística E Comunicação* – Editora Cultrix

KREMER, Karen. Revista do Programa de pós-graduação em Estudos da Tradução da UFSC (ISSN 2176-7904).

MACCHIA, Giovanni. “Introduzione a Pirandello narratore”. in: PIRANDELLO, L. Tutti i romanzi. Milano: Mondadori, 2003, v. 1.

MACCHIA, Giovanni. Pirandello o lastanzadella tortura. Milano, Mondadori, 1981.

MACIEIRA, Aislan Camargo. Dissertação de Mestrado: QuadernidiSerafinoGubbiooperatore: o mundo mecanizado e o cinema em Pirandello – Aislan Camargo Macieira
USP: 2007

MARTIN, Marcel. A Arte Cinematográfica . Ed. Dinalivro. Lisboa. Portugal 2005

MENEGHINI, L.C, Freud e a Literatura e outros temas de psicanálise aplicada. Porto Alegre, UFRS, 1972.

MENEZES, Rogério. Pedro Jorge de Castro: O Calor da Tela. Coleção Revista Aplauso- Cinema Brasil. Ed. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura. 2005.

MICHELI, Sergio. Pirandello In Cinema – Da Acciao a Kaos, Bulzone Editore. Ano 1989. Trad. AdeleAudisio

OLIVEIRA, Marinyze Prates de Oliveira, em seu livro Olhares Roubados: cinema, literatura e nacionalidade (2004)

OLIVEIRA, Tatiana Fonseca. Revista Novos Rumos. Sistema de editoração eletrônico. www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/novosrumos/article/.../2139

PLAZA, Júlio, Tradução intersemiótica, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2001.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. 2ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1995

PIRANDELLO, Luigi, Soggettivismo e oggettivismonell’arte narrativa. In: Saggi, poesie, scrittivarii. Op. cit., p. 205.

PIRANDELLO, Luigi. L’umorismo. Roma: TascabiliEconomici Newton, 1993

PIRANDELLO, Luigi. La trápola. In Novelle per un anno. Milano: Mondadori (“I Meridiani”), 2007, vol. 1, tomo 1, p.775)

PIRANDELLO. LUIGI. Artigo, intitulado “Abassoilpirandellismo”, foi publicado em Il Dramma, no dia 15 de abril de 1931.

PIRANDELLO, Luigi. Kaos e Outros Contos Sicilianos. Editora Nova Alexandria, 2ª Edição, São Paulo, 2001. Tradução, introdução e Notas de Fulvia M. L. Moretto.

PORRU, Mauro. Cinema/Literatura: Novas Perspectivas de Estudo. Apostila da

disciplina Literatura e Cinema Italianos. (LETD84) 2013.

Revista VI Estudos de Cinema - Socine, ano VI, artigo: Mattia Pascal: profissão repórter, pág 39, ano 2005.

RIBEIRO. MARTHA. ARTIGO: *Pirandello, autobiografia e teatro: um diálogo possível* – Revista Poiesis nº 02 – pág 115 a 128, nov/2008

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Tradução e Diferença. São Paulo: Editora Unesp, 2000, 237 pp.104

MANWELL e HUNTLEY. Roger e John, <<Técnica da musica no filme>>, p. 46, Edizionidi Bianco e Nero, Roma, 1959.

SANTIAGO. Silviano. *Cosmopolitismo do Pobre*, Editora UFMG, 2004.

SANTOS. Sandra Keli F.V. *O Sistema de Mecenato e a sua Influência sobre a Obra Traduzida : The Patronage System And Its Influence On The Produced Work. Entreletras: Revista do Curso de Mestrado em Ensino de Língua e Literatura da UFT – nº 3 – 2011-2 ISSN 2179-3948*

STAM. Robert. *A Literatura Através do Cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação*. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2008.

STAM. Robert. *Teoria e Prática da Adaptação: da Fidelidade À Intertextualidade*. In: Ilha do Desterro, p. 28. Florianópolis, nº 51, jul/dez. de 2006.

SOUZA, Jader Cristiano de. *Gestão de Empresas Familiares: Refletindo sobre suas Peculiaridades e Desafios*. Salvador: FTE, 2002.

FILMOGRAFIA

Filme: **Kaos**. Gênero: Drama, Direção: Paolo Taviani e Vittorio Taviani. Direção: Paolo Taviani, Vittorio Taviani. Elenco: Biagio Barone, Claudio Bigagli, Franco Franchi, Margarita Lozano, OmeroAntonutti. Música: Nicola Piovani. Duração: 188 min. Ano: 1984. País: Itália

Filme: **A Noite de São Lourenço**. Título original: *La Nottedi San Lorenzo*. Gênero: Drama, Diretor: Paolo Taviani, Vittorio Taviani. Elenco: OmeroAntonutti, Margarita Lozano, Claudio Bigagli, Miriam Guidell. Duração: 105 min. Ano: 1982. País: Itália.

Filme: **Aconteceu Na Primavera**. Título original: Fiorile. Gênero: Drama e Romance. Direção: Paolo Taviani / Vittorio Taviani. Claudio BigagliCorrado, ConstanzeEngelbrecht,

Galatea Ranzi Elisabette, Lino Capolicchio, Michael Vartan Jean. Gênero: Drama. Tempo de duração: 116 minutos. Ano de lançamento: 1993. País: Itália

SITES VISITADOS

<http://melhoresfilmes.com.br/diretores/paolo-taviani>

<http://www.cinemahistoriaeducacao.wordpress.com/cinema-e-educacao>

<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-5008/>

http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=taviani_filmografia

<http://www.mymovies.it/filmografia/?page=3&s=5536>

<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>

<http://www.theguardian.com/film/2013/mar/01/taviani-cinema-or-death>

<http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-pirandello/>

<http://www.youtube.com/watch?v=3-oGAjb2veE>

<http://www.youtube.com/watch?v=DvsKKRqWP1w>

<http://www.youtube.com/watch?v=Kj-RzEtZDu4>

ANEXOS

1. Novela “O Outro Filho”, de LUIGI PIRANDELLO, extraído do livro *Kaos e Outros Contos Sicilianos*. Editora Nova Alexandria, 2ª Edição, São Paulo, 2001. Trad. Fulvia M. L. Moretto.
2. Dvd-room contendo o filme *Kaos*, dirigido pelos irmãos Paolo e Vittorio Taviani em 1984 e contendo entrevista concedida pelo professor PHD e Cineasta Pedro Jorge Pinto de Castro, em Brasília, ano 2014.